

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

LICIA OLIVEIRA SOUZA

CURIMBAS EM REDES: A MÚSICA UMBANDISTA E AS MEDIAÇÕES ALÉM DO
TERREIRO.

Niterói
2016



LÍCIA OLIVEIRA SOUZA

CURIMBAS EM REDES: A MÚSICA UMBANDISTA E AS MEDIAÇÕES ALÉM DO
TERREIRO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do Grau de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Christina Vital da Cunha

NITERÓI

2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S729 Souza, Licia Oliveira.
Curimbas em redes: a música umbandista e as mediações além do terreiro / Licia Oliveira Souza. – 2016.
186 f. ; il.
Orientadora: Christina Vital da Cunha.
Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) –
Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.
Bibliografia: f. 163-170.
1. Umbanda. 2. Música. 3. Teoria do ator-rede. 4. Ciberespaço.
I. Cunha, Christina Vital da. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

LICIA OLIVEIRA SOUZA

CURIMBAS EM REDES: A MÚSICA UMBANDISTA E AS MEDIAÇÕES ALÉM DO
TERREIRO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do Grau de Mestre.

_____ em ____/____/2016.

BANCA EXAMINADORA:

Christina Vital da Cunha (PPCULT/UFF) – orientadora

Edilson Sandro Pereira (IFCH/UERJ)

Gilmar Rocha (PPCULT/UFF)

Niterói
2016

Ao João Carlos, que com sua luz e energia, me despertou para a magia das curimbas e do atabaque.

Àqueles que se dedicam ao trabalho com a música, especialmente, aos ogãs que tocam e cantam com o coração.

Àqueles que tornaram possível a realização desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dividir os meus mais sinceros agradecimentos com todos aqueles que tornaram possível a existência desta dissertação, seja com o apoio, com os ensinamentos, com as palavras amigas, com a torcida, com a força, com o interesse, enfim, tudo o que foi feito para que chegássemos a esta realização. Se eu me esqueci de alguém, saiba que em algum momento me lembrarei de que você deveria estar nestas páginas, portanto, peço desculpas antecipadamente.

Agradeço a todos do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense por essa oportunidade. Sou grata a todos os professores e à UFF, por acreditarem em um programa capaz de abrir as portas para temas e pessoas que trazem consigo os mais diversos contextos de pesquisas. São assuntos necessários e urgentes sobre as formas de cultura e de sociedade, mas que talvez não fossem aceitos na Academia se avaliados por um olhar conservador. Agradeço especialmente a todos com quem pude aprender durante as aulas como Lygia Segala, Ana Lúcia Ferraz, Livia de Tommasi, Gilmar Rocha, Marina Frydberg, Marildo Nercolini, Ana Lúcia Enne, Luiz Augusto Rodrigues e Christina Vital. À Márcia por ser sempre tão solícita. A todos os colegas do programa. Agradeço especialmente aos colegas da turma de 2014, pois embarcamos nessa experiência juntos (e também àqueles da turma de 2013 com quem tive oportunidade de estar mais próxima). Eles me inspiraram com suas pesquisas e vivências, mesmo na correria louca, que nem sempre me permitiu estreitar mais os laços. Porém, fica a certeza de que fez toda a diferença tê-los conhecido e estar com eles durante esses dois anos.

À Capes pela concessão da bolsa por demanda social que possibilitou a conclusão desta pesquisa.

A todos os ogãs que me inspiraram e, ao mesmo tempo, contribuíram nesta pesquisa com trocas, perspectivas e sonhos relatados em nossas entrevistas: Léo Batuke, Pablo (L'Ogan), Cristiano e Júnior.

À Mãe Flávia Pinto e ao ogã André Meireles pelos ensinamentos, visões e experiências compartilhadas durante nossas entrevistas na Casa do Perdão. Conhecer um pouco sobre Seu Zé foi algo muito instigante e espero um dia ter a oportunidade de encontrá-lo.

Ao ogã Tião Casemiro e à Mãe Juçara pela acolhida no Centro Espírita Caminhos do Bem para a realização da entrevista. Agradeço também ao dono dessa grande voz por participar desta pesquisa ao contar sobre sua longa experiência em sua jornada como ogã.

À Maria Simbê e ao Centro Espírita Trabalhadores Humildes pela acolhida para a realização de alguns momentos de campo.

A todos aqueles com quem tentei conversar, mas não foi possível por causa de prazos e agendas. Todos se esforçaram para que acontecesse, mas mesmo assim, não houve a possibilidade.

À orientadora “musa”, Christina Vital, que foi meu maior presente do PPCULT. Não são todos os dias que encontramos alguém com tanta gentileza, sabedoria, dinamismo e tantas outras qualidades para compartilhar conosco conhecimentos da prática acadêmica e da vida.

À banca formada pelos queridos professores Gilmar Rocha e Edilson Pereira, pela dedicação, boa vontade e valorosas contribuições que foram fundamentais no desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores Renata Menezes e Edmundo Pereira pela participação na aula aberta “Festas como domínio musical e sonoro” realizada no Museu Nacional, no PPGAS/UFRJ.

Ao Iser (Instituto de Estudos da Religião) pela acolhida, enquanto participei da pesquisa ““Um Brasil pra Cristo?”: candidaturas religiosas nas Eleições 2014”. Sobre esta

investigação, agradeço a parceria de Janayna Lui, Pedro Soares, Clemir Fernandes, Helena Mendonça e à Christina Vital pela oportunidade.

Aos meus amigos e pessoas queridas que durante todo este tempo torceram muito para que tudo caminhasse bem. Em especial, Luiz Felipe, Elis, Tarcísio, Tatiana, José Eduardo (Zédu – obrigada também pelo apoio final no texto), Marcus, Carol, Basileu, Paulo, Cissa, Cíntia, Juliana, Léo, Patrícia e tantos outros queridos.

À minha família, a começar pela minha mãe, Léa (mãe é mãe!); meu pai Derli (sempre em meus pensamentos e no coração); Rafael, meu irmão e nossa luz; Vó Nelly (minha joia rara), Tia Roze e Tio Hércules (os tios-padrinhos mágicos), Tia Nirtes (nossa eterna madrinha), Amaral (um grande companheiro) e mais um tanto de tios e primos de quem gosto muito.

Aos Ferreira e aos Stevanim, em especial à Geni, Luiz Antônio, Luiza e João Antônio, por serem a minha família também. E são tantas pessoas que compõe essas duas famílias que não dá para mencionar todos aqueles que acompanharam esse momento mais de perto, mas fica aqui registrada a minha gratidão.

Àqueles que já não se encontram mais conosco, mas tenho certeza que estiveram comigo o tempo todo, em especial: tio João, tio Marcos, vovó Dora, Eliana, meu pai Derli (tenho certeza de que ele estaria rindo e caçoando de todas as situações inusitadas que ocorreram durante a pesquisa, mas sempre daria seu apoio incondicional) e minha florzinha Tia Nirtes (que nos deixou em 2015).

À família composta por meus irmãos do quartinho de Ogum Iara: Rita, Michele, Jane, Lucas, Vera, Janaína, Eduarda, Alana; ao Paulo, por ser o irmão que me apresentou a tudo isso; Valquíria, por estar sempre conosco; Lili, por ser seu companheirismo na luta diária. Damiana e Basileu por serem amigos de todas as horas e por seus depoimentos para esta pesquisa. À Rosângela pela entrevista e por ser mais que uma irmã e uma grande mãe, mas por ter nessa vida a missão de nos mostrar o que é ter fé. Ao Luiz Felipe, que me trouxe aos pés de Ogum Iara pela mão e que agora tem a missão de continuar essa jornada com o grande Caboclo Sete Flechas. À Jeanetinha (Janinha) por seu lindo depoimento, por ter aceitado o compromisso de nessa vida ser o aparelho de Ogum Iara e por ser nossa mãezinha tão querida.

Àquele que foi o primeiro a acreditar nesta pesquisa, que me incentivou a tentar o mestrado, que descobriu a existência do PPCULT e que prosseguiu com seu apoio até chegarmos a esse texto. Também foi assistente, professor, puxador de orelha, revisor: Luiz Felipe, com quem divido a magia da vida e por ser aquele que escolheu caminhar comigo. Muito obrigada, do fundo do meu coração.

E agradeço principalmente a estes aqui: ao Xangô e à Nanã, por deixarem em minha essência a vontade de aprender sempre; aos Exus de nossa casa por estarem sempre de sentinela; a todos os guias de luz do quarto de Ogum Iara por sempre estarem prontos para a caridade; ao Tiãozinho e a todas as crianças do Astral que me deram a alegria para realizar esta tarefa; ao Pai Joaquim de Aruanda e todos meus queridos Pretos Velhos pelos ensinamentos, por me mostrarem que a paciência, a sabedoria e a perseverança são imprescindíveis ao lidar com os desafios que se impõem em nossas vidas; aos meus padrinhos Ogum Beira Mar e Jupira, que me mostraram o caminho; ao Caboclo Sete Flechas, que me deu a força para seguir quando houve a dúvida; ao nosso mestre Ogum Iara Vence Demanda, que me fez ter a coragem necessária do início ao fim desta jornada e ao Nosso Pai Oxalá que permitiu que tudo isso acontecesse.

*“Meu cantar...
vibram as forças que sustentam meu viver”
(Cordeiro de Nanã – Dadinho e Mateus
Aleluia, 1977)*

RESUMO

Este trabalho analisa o papel da música religiosa umbandista como mediadora das relações em redes formadas em diferentes espaços, como o terreiro, os festivais de cantiga e o ciberespaço, buscando aporte teórico nos estudos sobre a Teoria do Ator-Rede (TAR). A proposta inicial era discutir como o uso da internet na divulgação de novos e antigos pontos de Umbanda, também chamados de curimbas, era avaliada por um conjunto diversificado de integrantes desse universo religioso. Nossa hipótese era que a presença das cantigas no ambiente virtual produziam tensões com as moralidades relativas à tradição umbandista, que valorizavam as práticas do terreiro como autênticas, de tal modo que essas percepções seriam reveladas nas falas dos atores, apresentando os limites e as possibilidades da presença dessa religião no espaço público na modernidade. Contudo, o curso desta investigação no terreiro, em festivais e no ciberespaço forneceu um quadro instigante de redes formadas nesses ou a partir desses espaços, o que introduziu a necessidade de repensar em quais locais e situações os argumentos em torno de tradição e autenticidade emergem, revelando os processos de ressignificação ou afirmação da moralidade dessa religião. Portanto, a pesquisa revela que a tendência de inserção das cantigas de Umbanda no espaço público, como parte de um processo de desencapsulamento da religião verificado, sobretudo, nas duas últimas décadas, não apenas representa rupturas com a moralidade dos terreiros, mas constrói continuidades e ressignificações dos sentidos e valores. Desse modo, a música umbandista pode ser compreendida como um elemento transformador, atuando em conexões que criam redes e ao mesmo tempo reelaboram as práticas e a moralidade.

Palavras-chave: Umbanda; música; Teoria do Ator-Rede; terreiro; festival; ciberespaço.

ABSTRACT

This essay analyses the role of *Umbanda* (a Brazilian religion) music as a mediator of some relationships in networks that are made in different places such as *terreiro* (the places where *Umbanda* encounters meet), the music festivals and cyberspace, taking, as theoretical support, the researches about Actor-Network Theory (ANT). The first proposition involved the discussion of how Internet use on the propagation of old and new *pontos* (the typical *Umbanda* songs), also known in Portuguese as *curimbas*, was valued by a diverse group of members of this religious universe. Our hypothesis disposed that the presence of these songs in the virtual ambience produced tension at some moralities about *Umbanda* tradition which understood the *terreiro* practices as authentic pieces, insomuch those perceptions would be revealed throughout the actor's speeches, bringing the limits and the possibilities of this religion on a modern public space. However, our investigation in terreiros, festivals and cyberspace gave an instigating view of networks made inside and from these places, which introduced the necessity of rethink in which spots and situations the arguments around tradition and authenticity emerge, revealing the re-significations or affirmation processes of *Umbanda* morality. Therefore, the research shows that the tendency of *Umbanda* songs insertion in public space, as a part of a religion descapsulation process verified mainly during the last two decades, not only represents ruptures with the *terreiro* morality, but also builds continuities and re-significations of senses and values. Thus, the *Umbanda* song may be comprehended as a changing factor, operating at connections that make networks and, at the same time, redraft the practices and the morality.

Key-words: *Umbanda*; music; Actor-Network Theory (ANT); *terreiro*; festival; cyberspace

LISTA DE IMAGENS:

Imagem 1: Quarto de Ogum Iara	53
Imagem 2: Ogã Online	57
Imagem 3: J. R. Atabaque e a logo de sua página	61
Imagem 4: J. R. e Pai Élcio – festa na praia	64
Imagem 5: Reprodução da <i>Fanpage</i> do Facebook de Ogã Cristiano	68
Imagem 6: Página inicial do canal de Cristiano no YouTube	69
Imagem 7: O encontro no Atabaque de Ouro 2015	78
Imagem 8: Fila na entrada e palco do Atabaque de Ouro 2015	79
Imagem 9: Barraquinhas na quadra da escola de samba	79
Imagem 10: Público do festival	80
Imagem 11: Apresentação de cantiga para Oxum	81
Imagem 12: Apresentação de cantiga para Iemanjá	82
Imagem 13: Apresentação de cantiga para Exu	83
Imagem 14: Página inicial do canal do YouTube de Léo Batuke	87
Imagem 15: Reprodução da <i>Fanpage</i> do Facebook de Léo Batuke	88
Imagem 16: Categorias de acesso no topo do site <i>Pontos de Umbanda</i>	91
Imagem 17: Categorias na lateral da página do <i>Pontos de Umbanda</i>	91
Imagem 18: L'Ogan em um dos vídeos	92
Imagens 19: Imagens que estão em todas as mídias do <i>Pontos de Umbanda</i>	96
Imagem 20: Pombagira e Game of Thrones no <i>Pontos de Umbanda</i>	97
Imagem 21: Coreografia representando o banho do orixá Oxum	126
Imagem 22: Iemanjá representada por mulher no centro do palco	127
Imagem 23: Pintura do Caboclo que inspirou a composição do ponto	148

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 UMBANDA E MÚSICA: DAS ORIGENS AOS RITUAIS	17
1.1 “Umbanda tem fundamento, é preciso preparar”: origens, percursos e identidades da Umbanda	18
1.1.1 Raízes da Umbanda: origens e elementos da identidade religiosa umbandista	19
1.1.2 Encruzilhadas da umbanda: do mito da religião nacional às transformações vivenciadas pela identidade umbandista	23
1.2 “Sua mata está em festa”: os rituais de Umbanda e o papel da música	29
1.2.1 Corre a gira: elementos de um ritual de umbanda	31
1.2.2 Saravá a banda: a função ritual e simbólica dos pontos cantados	38
2 CURIMBAS EM REDES: ATORES, CONEXÕES, MEDIAÇÕES	48
2.1 “Nesta casa de guerreiro”: mediações em um pequeno terreiro no subúrbio carioca	51
2.2 Jovens curimbeiros na internet: os garotos de São Paulo e o <i>Ogã Online</i>	56
2.2.1 Do Catimbó a Umbanda: Júnior ou JR. Atabaque(s)	60
2.2.2 Ogã Cristiano: potencialidades de mediação	67
2.3 O Atabaque de Ouro no palco do samba: estendendo redes	78
2.3.1 Mediador entre gerações: Léo Batuke	86
2.4 Pontos de Umbanda: mediação e mídias digitais	89
2.5 Pontos cantados, pontos de conexão: considerações sobre atores-redes	98
3 “NA MACAIA DE MEU PAI TEM SAMBA”: CURIMBAS EM DIFERENTES ESPAÇOS	107
3.1 Dos terreiros à internet: os espaços e as apropriações da música umbandista	108
3.1.1 Território do sagrado: a música no terreiro	109
3.1.1.1 <i>A “essência” do ogã</i>	113
3.1.1.2 <i>O terreiro e as territorialidades</i>	118
3.1.2 Curimbas no palco: As mediações da música entre a Umbanda e os festivais	123
3.1.3 Ponto para todo canto: a música umbandista no ambiente virtual	130
3.2 “Saravá Pai Oxalá, que meu samba inspirou”: a relação entre as curimbas e outros gêneros musicais	140
3.2.1 “A voz de um anjo sussurrou em meu ouvido”: Composição de curimbas	147
3.2.2 “A história de um certo Zé que eu agora vou contar”: Seu Zé e a função da música	149
3.2.3 “Vou contar pra quem não sabe que o passado nunca encerra”: Memórias, mito e identidade	152
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163
ANEXOS	171

INTRODUÇÃO

A música se faz presente nas mais variadas manifestações religiosas com diversas finalidades, dentre elas, a produção de identidades. Exemplos disso são a música gospel, a música católica, os cânticos do Santo Daime, do Xamanismo, entre outras tantas existentes. Música e práticas religiosas caminham conjuntamente, como o etnomusicólogo Alan Merriam descrevia em seus estudos musicais (1964), e essa associação é motivo de inúmeros trabalhos no campo das Ciências Humanas. Neste trabalho a proposta é analisar como a música específica de uma prática religiosa, a Umbanda, permeia os mais variados tipos de relações e conexões, como atravessa as relações de tempo e espaço e como atua (se atua) na formação de identidades religiosas.

A Umbanda pertence ao grupo das religiões de matriz afro-brasileira e é identificada comumente e na bibliografia especializada pelo sincretismo de suas práticas e concepções religiosas. A Umbanda já foi objeto de muitos estudos, sendo referida como religião nacional (Ortiz, 1988) por misturar elementos culturais correspondentes às diferentes “raças” identificadas como formadoras da cultura brasileira. No panteão umbandista, além das “três raças” estão presentes figuras sociais marginalizadas tais como Malandros, Pretos Velhos, Baianos, Caboclos etc.. Houve muitas mudanças no cenário religioso nacional com um relativo decréscimo de católicos e aumento de evangélicos, identificado, sobretudo, a partir dos anos 1990, segundo dados do IBGE. A autodeclaração como umbandista nunca foi tão expressiva quanto se poderia supor para a religião que foi alcunhada como nacional, mas sofreu decréscimo significativo com a recomposição de forças no interior do próprio grupo de religiões de matriz africana nos últimos anos¹.

Nesse contexto, interessa-me analisar, nos limites deste estudo, qual a importância da música umbandista para dentro e para fora dos terreiros. Como essas diferentes interfaces da música despertam questões em torno de noções de moralidade e autenticidade. A veiculação da música umbandista na internet e sua produção por jovens ogãs enfraqueceria o conteúdo da mensagem religiosa e o seu potencial sagrado de transformação? A ampla divulgação profanaria a música religiosa por que a tiraria da posse dos iniciados? Quais questões de poder envolvem o status dessa mediação?

A hipótese que orientou o início da pesquisa era que a utilização da música umbandista fora do terreiro estabelecia a ligação entre práticas culturais e outras

¹ Para acessar os dados do IBGE e análises sobre o cenário religioso brasileiro ver Teixeira, F.; Menezes, R., 2013.

territorialidades, como espaço virtual e os concursos e festivais de curimba, ressignificando, indesejavelmente, a cultura dos terreiros. Ao saírem do domínio do espaço sagrado, essas canções trariam atribuição de novos sentidos para a identidade étnica e religiosa. Essa dinâmica de divulgação e produção da música religiosa umbandista fora de seu território original, o terreiro, ocupando outros espaços suscita questões sobre a produção e afirmação de uma identidade umbandista, sobre novas sociabilidades e resistências em um momento no qual opiniões e diferentes visões de mundo são expostas, principalmente no ambiente virtual.

Seria possível que as motivações dessas formas de produção e divulgação da música religiosa tenham a intenção de promover uma união e/ou padronização de um segmento religioso caracterizado pela diversidade? Essas formas de produção, divulgação e de comunicação entre os religiosos seriam mais eficientes para alcançar esse objetivo (deliberado ou não) do que as tradicionais Federações Umbandistas? Há diferenças na percepção desses movimentos entre os mais velhos e os mais novos adeptos da Umbanda? Ou, relembando o estudo de Reginaldo Prandi (2004), tudo isso seria uma estratégia mercadológica das pessoas que estão produzindo esse tipo de conteúdo? Pois, Prandi (2004) já havia estudado o mercado das religiões afro-brasileiras como uma disputa para a continuidade das mesmas, principalmente diante das investidas de outros grupos religiosos contra as práticas de matriz afro-brasileira, notadamente Umbanda e Candomblé.

Ao ingressar no mestrado do Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, a ideia inicial era pesquisar as mediações entre espaço e tempo na produção, no registro e na resistência da memória e da cultura através das músicas que fazem referência às religiões afro-brasileiras, com foco na Umbanda. Este estudo teria como base a obra musical de três artistas da música popular brasileira: Clementina de Jesus, Clara Nunes e Rita Ribeiro (atualmente Rita Beneditto). Também seriam considerados os territórios e as identidades que permeiam essa articulação, como o Rio de Janeiro, a partir do subúrbio da capital fluminense e o global, ao aliar a “macumba” ao “tecno”, presente na obra de Rita Beneditto. Pretendíamos compreender a construção de um campo de identidades e de memória social que se estabeleceria no terreno musical, com a assimilação das representações religiosas afro-brasileiras, sem, contudo, pretender a conversão de novos praticantes, mas como elemento de resistência cultural.

No entanto, ao longo das atividades do mestrado, paralelamente, vivíamos a situação no terreiro Ogum Iara Vence Demanda, do qual sou membro, em que precisávamos recorrer à internet para pesquisar sobre pontos de Umbanda que queríamos cantar, mas não sabíamos mais a letra ou a melodia. Como ficamos sem nenhum ogã a partir do segundo semestre de

2014, muitas vezes ocorria momentos de silêncio durante as sessões e, portanto, foi preciso buscar a informação que não possuíamos ou já não recordávamos. Aos poucos fui conhecendo os sites que serão relatados ao longo da dissertação e passamos a utilizá-los como fonte de consulta. Não apenas eles, mas outros suportes virtuais. Durante a disciplina de Epistemologia e Metodologia de Pesquisa, passei a refletir sobre como os ogãs dos nossos sites de consulta estavam fazendo este tipo de trabalho no ciberespaço e também como os festivais de cantiga conseguiam ser divulgados nesse meio de comunicação.

Não mudei o tema imediatamente, mas conforme fui buscando auxílio nos sites de curimba meu interesse analítico foi aumentando. Vi que os umbandistas disponibilizavam as músicas rituais com o intuito de compartilhá-las com os que estivessem interessados em aprendê-las. Para outros, o intuito de disseminação foi acrescido o interesse na divulgação pessoal, pois já haviam gravado discos e/ou dão aulas para quem deseja aprender a tocar o atabaque (instrumento de percussão utilizado nos rituais de umbanda), como é o caso de Léo Batuke².

Inicialmente, pensava que teria uma relação mais distante com o campo porque estaria analisando a música inspirada na umbanda em gêneros musicais como MPB e Tecno. Contudo, quando meu interesse de pesquisa passou a ser algo que estava mais inserido em nossa realidade religiosa, percebi, especialmente depois do rico debate ocorrido na qualificação, com as valorosas contribuições da banca e de minha orientadora, que uma aproximação ainda maior com o campo era inevitável. E, por isso, o terreiro do qual participo passou a compor a rede sob minha análise.

Por isso, estou consciente de meus limites e do quão difícil é se separar da casa, como disse Marilyn Strathern em *Os limites da autoantropologia* (2014). No entanto, um dos aspectos que gostaria de ressaltar foi a oportunidade de ver na prática da pesquisa a diversidade da Umbanda. Afinal, boa parte do que aprendi sobre a religião foi dentro do próprio terreiro e acessar elementos e situações diferentes das que conhecia foi essencial para a pesquisa.

Vagner Gonçalves da Silva dedicou todo um estudo sobre essa relação do pesquisador, o modo de fazer a pesquisa e a relação muito próxima com o objeto (quando no caso se trata da própria religião). Em *O Antropólogo e sua magia* (2006), diz que há casos em que realmente não há como separar a prática científica da vida pessoal e religiosa, visto que os

² Léo Batuke é ogã, dá aulas de atabaques e também já gravou discos e faz apresentações em eventos. Possui uma *fanpage* no Facebook (<https://www.facebook.com/leo.batuke?ref=ts&fref=ts>) e um canal no YouTube (<https://www.youtube.com/user/batuke1000>).

contextos se inter cruzam. Por isso, a importância da Teoria Ator-Rede estar presente neste trabalho, pois nessa teoria as conexões que formam o social atravessam todos os aspectos da vida, sendo necessário levar em conta as mais variadas relações.

A base empírica que sustentará esta dissertação deriva de metodologia qualitativa na qual foi realizada uma investigação continuada de atores que produzem e propagam pontos de Umbanda³. O acompanhamento das páginas foi realizado de abril a dezembro de 2015. Também foi feita a observação direta em festivais de curimbas ocorridos no Rio de Janeiro, especialmente o Festival Atabaque de Ouro que reúne as cantigas campeãs dos festivais realizados em outros locais do país. Recentemente, esses eventos também passaram a ser divulgados pela internet, mesmo que não em sua totalidade.

Além da observação direta e da análise do conteúdo e apresentação das páginas na internet e dos festivais, entrevistamos os seguintes atores: os ogãs Cristiano, Júnior (JR. Atabaques), Léo Batuke, L'Ogan (Pablo), responsáveis pelas páginas na internet de maior acesso atualmente sobre este assunto; Flávia Pinto, também conhecida como Mãe Flávia, liderança religiosa de combate à intolerância religiosa em âmbito municipal e estadual, militante do movimento negro e dirigente do terreiro Casa do Perdão e seu ogã André Meireles que também atua como militante na causa religiosa e em diferentes grupos de combate à intolerância religiosa; o ogã Tião Casemiro, cantor de música umbandista, ganhador de muitos festivais e, hoje, jurado em vários desses mesmos eventos; integrantes do terreiro Ogum Iara Vence Demanda: Jeanete, mais conhecida no terreiro como Janinha, dirigente do centro; Damiana, frequentadora da casa há mais de 20 anos e Rosangela, integrante há mais de 40 anos; Basileu, que assumiu o atabaque nas sessões juntamente com a irmã Eduarda; Luiz Felipe, atualmente o segundo responsável pelo terreiro.

As entrevistas com o grupo do terreiro foram realizadas no próprio local. Com Tião Casemiro a entrevista foi feita no terreiro do qual é ogã, Centro Espírita Caminhos do Bem, na Taquara, Rio de Janeiro. Com Flávia Pinto e André Meirelles, as entrevistas foram realizadas na Casa do Perdão, em Campo Grande, Rio de Janeiro. Com Léo Batuke a

³ *Pontos de Umbanda*: <http://www.pontosdeumbanda.com.br/>

Pontos de Umbanda (Facebook): <https://www.facebook.com/pontosdeumbanda>

Pontos de Umbanda (YouTube): <https://www.youtube.com/channel/UCYhnbBP7-c25TWLV0aRiQ>

Ogã Cristiano – perfil: <https://www.facebook.com/cristianoumbanda?ref=ts&fref=ts>; fanpage:

<https://www.facebook.com/cristianoumbandaoficial>; youtube: <https://www.youtube.com/user/CristianoUmbanda>

JR Atabaques – perfil: <https://www.facebook.com/jratabaques.f.junior?ref=ts&fref=ts>; fanpage:

<https://www.facebook.com/pages/Jr-Atabaques/250747445131823?ref=ts&fref=ts>; youtube:

<https://www.youtube.com/channel/UCf-9rkv49jT-SOQEf0uqWwA>

Umbanda, eu curto!: <http://umbandaecurto.com/>

Ogã online: <http://umbandaecurto.com/author/oga-online/#.VfAwPflViko>

entrevista foi realizada em seu estúdio em Bonsucesso. Com Pablo aconteceu na Livraria Cultura, no centro do Rio de Janeiro, já que era perto de seu local de trabalho e com Cristiano e Júnior, virtualmente, visto que eles residem em Guarulhos e São Paulo, respectivamente. Todas as entrevistas tinham um pequeno roteiro organizado por tópicos para visualizar os temas que deveria abordar. No entanto, ao longo das entrevistas, outras questões eram suscitadas na própria interação com o(s) interlocutor(es). Conteí com a companhia de Luiz Felipe em algumas dessas entrevistas como as de Tião Casemiro, Flávia Pinto, André Meireles e Ogã Cristiano.

Em cada capítulo busquei compreender alguns aspectos que tornam a música umbandista mediadora. No capítulo 1, há as discussões sobre o ritual de Umbanda e a musicalidade presente e como isso é um dos fatores constituintes da identidade religiosa. Por isso, também foi necessário retomar o histórico sobre a religião com o intuito de compreender o que é a Umbanda, suas dinâmicas e a diversidade presente em suas práticas.

O capítulo 2 foi estruturado a partir da observação direta dos produtores de curimbas para divulgação via internet. Diante do intenso fluxo de informações e interações observadas ao longo da pesquisa, compreendemos que o aporte teórico da Teoria Ator-Rede (TAR) é necessário para entender as conexões que são formadas e as mediações que acontecem nesses processos de troca. Ao mesmo tempo, utilizar a TAR como método é uma forma de não nos esquecermos que além destes atores retratados aqui há um contexto muito mais amplo, visto que todos estão atravessados por interações e conexões que vão além da capacidade textual do relato.

No capítulo 3 analiso os trânsitos da música umbandista entre o terreiro, o festival, o ciberespaço e outros gêneros musicais na tentativa questionar uma possível resignificação do contexto religioso a partir desses trânsitos. Nesse capítulo, foi importante a disponibilização de trechos das entrevistas com os integrantes desses três territórios. Nelas busquei compreender como essa circulação verificada na música umbandista afetava as práticas religiosas, se as transformava, se alterava a relação com os próprios terreiros e a continuidade dessa religião. Verificamos, ao longo da análise, que a curimba pode ser um elemento capaz de despertar o interesse de indivíduos por essa modalidade religiosa trazendo novos adeptos.

Ao longo deste trabalho, muitas questões foram levantadas e sobre várias delas elaborei análises preliminares dado os limites da dissertação, de tempo de realização da pesquisa e também do fluxo interminável da vida social, causa de nosso encanto e angústia. Processos de transformação continuarão em curso conforme as insondáveis interações sociais assim os direcionarem. Outros estudos devem acompanhá-los.

1 UMBANDA E MÚSICA: DAS ORIGENS AOS RITUAIS

“Canta ponto, risca pamba, que é longa a caminhada

Quem tem fé tem tudo, quem não tem fé não tem nada”

(trecho de ponto de Pretos Velhos — domínio público)

No uso da música na Umbanda, por meio dos cantos ritualísticos, os “filhos⁴” saúdam as entidades, os ensinamentos são transmitidos e realiza-se o contato com o plano além da realidade terrena chamado por muitos nomes tais como Astral, Aruanda, Jurema, entre outros. Em outras palavras, a música é o veículo de comunicação entre a esfera material em que vivem os fiéis e o mundo "desconhecido" no qual habitam as entidades. É através da música que se concretiza o ritual de invocação dos guias, expressado em um ponto da linha de Caboclos de Oxóssi que diz: "Oxalá mandou/ Já mandou buscar/ os caboclos da Jurema/ Lá no Juremá". A música é a responsável por esse "chamamento", mas são múltiplas as funções ritualísticas que assume.

"A voz da Umbanda é o couro do atabaque" — revela o verso de outro ponto, vencedor da 7ª edição do Prêmio Atabaque de Ouro, com composição de Celso Cunha Neto e Suêzi Nogueira. O atabaque, as palmas e as vozes que entoam as cantigas exercem, durante a gira, um papel de catalisadores dos gestos, expressões e emoções dos integrantes e visitantes do terreiro. A respeito dessa função, a cantiga vencedora do festival, apresentada pela Curimba do Terreiro de Tio Antonio, do Paraná, ainda menciona em seus versos: "Som do atabaque impulsiona a vibração/ O Ogã passa pro couro as batidas do coração". Porém, o papel da música na construção da identidade umbandista não se restringe ao espaço do terreiro. Ao contrário, atravessa os muros que delimitam as fronteiras da casa religiosa ou do ritual, entrelaça-se com as vivências cotidianas de religiosos e não-religiosos e passa a ocupar outros espaços, como a Música Popular Brasileira (MPB), os festivais de cantigas umbandistas, os discos gravados por curimbeiros e terreiros de renome e até mesmo a internet.

Este capítulo aborda a identidade umbandista e sua relação com a musicalidade, a fim de identificar a função dos pontos cantados nos ritos praticados nos terreiros⁵. Na primeira parte do texto, busquei elencar alguns elementos da Umbanda, a partir de sua história e da

⁴ Uso a expressão “filhos de Umbanda” para designar os umbandistas.

⁵ Curimba ou ponto cantado é o nome genérico que se dá a um canto de Umbanda, que inclui letra e melodia e varia para cada entidade.

referência ao mito de religião nacional. A necessidade desse percurso histórico é justificada pela especificidade da religião, que reivindica para si a noção de "tipicamente brasileira" e das alusões que estabelece com figuras da cultura popular nacional, com ênfase nos elementos ritualísticos e entidades cultuadas (Caboclos, Pretos Velhos, Malandros, Exus, Pombagiras, Marinheiros, Crianças, Ciganos etc.). Essas referências aparecem na construção da rede de sociabilidade sustentada na música (nos terreiros, nos festivais e nos pontos da internet).

Já na segunda parte, analisei os vínculos da Umbanda com a música em dois momentos: no primeiro, a partir dos elementos constituintes dos rituais (abertura, defumação, preces, cantos, louvação às entidades, festas públicas, pontos riscados, entre outros); no segundo, por meio de uma reflexão mais detida sobre os pontos cantados, as referências às entidades e a construção do imaginário umbandista. Com essa reflexão, pretendo oferecer subsídios teóricos para que, nos capítulos 2 e 3, seja possível perceber como as cantigas e os diferentes atores transitam por vários espaços.

1.1 "Umbanda tem fundamento, é preciso preparar"⁶: origens, percursos e identidades da Umbanda

Logo quando se inicia a gira no terreiro, costuma-se praticar o rito de defumação, que consiste na passagem de um instrumento com ervas e brasa para "limpar" os presentes antes do começo efetivo dos trabalhos⁷. Durante essa prática, um dos pontos entoados diz: "Umbanda tem fundamento/ É preciso preparar", o que se refere ao conjunto de rituais próprios da religião, conhecidos em sua profundidade apenas pelos mais antigos. Entretanto, não há uniformidade entre aquilo que é praticado em todos os terreiros e é frequente, entre os praticantes, ouvir a frase: "Cada terreiro é uma religião diferente"⁸. Desde pequenos templos nos fundos de quintal até grandes centros ou tendas com centenas de praticantes, pode-se dizer que a Umbanda é uma religião com uma diversidade de práticas que variam entre as regiões brasileiras ou mesmo de uma casa para outra. De acordo com o Censo do IBGE de 2010, um total de 407.331 brasileiros, ou seja, 0,2% da população, se autodeclararam umbandistas.

⁶ Referência a um ponto de defumação, que diz "Corre gira pai Ogum / Filhos quer se defumar / A umbanda tem fundamento / É preciso preparar", que remete à necessidade de preparação antes da realização dos chamados "trabalhos" ou giras.

⁷ "Trabalho" é o nome genérico pelo qual os praticantes se referem a todos os ritos praticados durante uma gira ou sessão de Umbanda.

⁸ Noção expressada por um dos entrevistados, Ogã Cristiano.

Em linhas gerais, as distintas práticas umbandistas têm em comum o fato de cultuarem espíritos associados a figuras simbólicas, tais como Pretos Velhos, Crianças e Caboclos, que se manifestam nos terreiros ou centros por meio da incorporação em praticantes da religião que se autodenominam "médiuns" (ou ainda "aparelhos" ou "cavalos"). Esses praticantes desempenham, nas sessões ou giras, a função de canais de comunicação ou manifestação dos guias ou entidades espirituais, por meio dos quais estes interagem com as pessoas. De acordo com a entidade que exerce o papel de mito fundador da Umbanda, o Caboclo das Sete Encruzilhadas, por meio de seu médium Zélio Fernandino de Moraes, a religião é definida como "a manifestação do espírito para a prática da caridade" (*apud* CUMINO, 2015, p. 108). Essa característica da identidade umbandista é como um eixo norteador das práticas, observado nas falas dos entrevistados, em suas expressões por meio da música e nos textos consultados.

Nesse momento do trabalho, pretendo apontar alguns elementos da identidade umbandista, a partir da análise de seu percurso histórico, de características do ritual e das referências ao mito nacional e ao sincretismo. Esse percurso se justifica pela necessidade de perceber, mais à frente, como essa simbologia é utilizada pela música para a construção do imaginário dos praticantes e não praticantes sobre a religião. Como o universo musical da Umbanda é o tema central da dissertação, busco ainda entremear a reflexão teórica com referências que aparecem nos pontos cantados a esses elementos identitários.

1.1.1 Raízes da Umbanda: origens e elementos da identidade religiosa umbandista

A Umbanda como prática religiosa afro-brasileira tem seu mito fundador associado à manifestação do Caboclo das Sete Encruzilhadas no médium Zélio de Moraes, em 1908, na cidade de Niterói (LEAL SOUZA, 1933). De acordo com esta referência do imaginário umbandista, nascia assim um novo culto, em que os espíritos de ex-escravos (Pretos Velhos) e dos índios nativos (Caboclos) "poderiam trabalhar em benefício dos seus irmãos encarnados, qualquer que seja a cor, raça, credo ou posição social. A prática da caridade no sentido do amor fraterno será a característica principal desse culto" (REVISTA ESPIRITUAL DE UMBANDA *apud* PINHEIRO, 2011, p. 226). Na visão de Emerson Giumbelli (2002), com o seu surgimento, a Umbanda rompe não com as práticas tradicionais africanas, mas com o kardecismo, ao adotar referências recusadas pelos seguidores da doutrina de Alan Kardec nos centros espíritas brasileiros do início do século XX, que não admitiam a incorporação de

africanos ou índios, espíritos considerados "atrasados" na compreensão etnocêntrica predominante.

Já outros estudos (Bastide, 1971; Concone, 2004; Negrão, 1996a e 1996b; Ortiz, 1988; Prandi, 1996 e 1991), assim como a clássica etnografia de Diana Brown nos anos 1960, citada por Lísias Negrão (1993; 1996a), consideram que a padronização de uma série de cultos derivados das macumbas praticadas por ex-escravos levou ao surgimento da Umbanda na década de 1920. Brown denominava esta versão de Zélio e do Caboclo das Sete Encruzilhadas como “mito de origem” (*apud* OLIVEIRA, 2007). Desse modo, "kardecistas de classe média, atraídos pelos espíritos de caboclos e pretos-velhos que se incorporavam nos terreiros de macumba do Rio de Janeiro, neles adentraram e assumiram sua liderança" (NEGRÃO, 1993, p. 113).

Ainda que a figura de Zélio seja recorrente no meio umbandista, as pesquisas sobre a origem da religião só passaram a considerá-lo como referência na década de 1960. Porém, de maneira geral, é conhecido que as manifestações e fundações de terreiros de Umbanda em outras partes do país, quase simultaneamente aos acontecimentos no Rio de Janeiro. O primeiro terreiro de Umbanda fundado por Zélio de Moraes se chamava Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade, fazendo uma referência direta ao universo católico. Um dos pontos cantados por três dos personagens centrais desse estudo — Ogã Cristiano, em seu canal do Youtube; Léo Batuke, no Festival Atabaque de Ouro de 2011; e L'Ogan, no canal do *Pontos de Umbanda* — saúda a figura do Caboclo das Sete Encruzilhadas e conta a história de Zélio. A cantiga, composta por Jorge de Ogum, alude ao rito fundador ocorrido em 1908, por meio do qual a entidade expressou a missão de "fincar uma bandeira" na terra brasileira:

*“No dia 15 de novembro
Zélio de Moraes teve a incorporação
Foi em 1908 no bairro de Neves
Uma revolução*

*Houve muita discórdia
No centro de mesa com a revelação
Quando ele disse, eu vim cumprir a missão
Vou fincar a bandeira da nossa nação”*

Em seu trabalho, Maria Helena Concone (2004) destaca que a Umbanda constrói seu imaginário a partir de símbolos que remetem aos tipos sociais da realidade brasileira. Essa produção de sentidos ocorre por meio de figuras ideais como os Pretos Velhos ou os Caboclos, que fazem referência a uma mítica identidade brasileira, ou de outros personagens mais próximos da contemporaneidade ou da experiência concreta dos praticantes, tais como

Marinheiros, Boiadeiros, Ciganos, Baianos, Crianças, Exus e Pombagiras. De acordo com a autora, essa característica evidencia o interesse de estudar a Umbanda como uma religião capaz de "mergulhar tão profundamente na realidade brasileira, de buscar aí sua fonte de inspiração, transformando em símbolos figuras do cotidiano popular e buscando a seu modo o seu significado mais profundo" (CONCONE, 2004, p. 282).

Um conjunto de estudos sociológicos e antropológicos apontam a Umbanda como uma religião que se expande com a urbanização, mas perde o vínculo com o tradicional, assimilando novas influências (ORTIZ, 1988; NEGRÃO, 1993; 1996a). Na visão de Renato Ortiz (1988), essa religião passou por um processo de diferenciação em relação a outras práticas religiosas tradicionais de matriz africana, notadamente o Candomblé, com a progressiva adesão de segmentos da classe média urbana. Essa mudança no perfil social é caracterizada pelo autor como um "embranquecimento" da Umbanda, ocorrido a partir dos anos 40 e 50, que produziu consequências nas representações simbólicas da religião e levou a uma maior aceitação de seus princípios e condutas pela sociedade urbana.

Em seu estudo sobre o tema, Lísias Nogueira Negrão (1993) aponta que é uma tendência nas interpretações sociológicas a de designar a Umbanda como uma religião que surgiu e se expandiu com a urbanização brasileira. Haveria, portanto, uma relação entre essa prática religiosa e o espaço urbano, o que teria contribuído para afastá-la dos elementos tradicionais africanos, como os rituais com animais, pólvora e bebida alcoólica, em um processo de moralização dos "guias" espirituais. Mas o autor, a partir de suas pesquisas etnográficas, aponta que essa é uma perspectiva insuficiente, que não dá conta da complexidade da Umbanda. Segundo ele, a religião possui uma variedade de práticas que se dividem entre a influência africana, do kardecismo e do catolicismo, mas os terreiros permanecem como "instâncias criativas do culto, locus da construção mítica e ritual, onde a Umbanda é vivida em seu cotidiano encantado de crenças e práticas mágicas, voltado para as necessidades de seu público interno" (NEGRÃO, 1993, p. 113).

Independente das definições que se façam da Umbanda, é possível compreendê-la como uma religião que desenvolve relações dinâmicas com os espaços de culto, sejam eles urbanos ou rurais. No imaginário umbandista, os guias ou entidades se remetem a lugares da natureza ou do espaço urbano, sendo responsáveis pela regência desses ambientes: assim, as Caboclas de Oxum remetem-se às cachoeiras, riachos, rios e fontes de água doce; já Iemanjá liga-se ao mar; e Xangô faz referência às pedreiras e montanhas. Também outras culturas urbanas são apropriadas pelos elementos religiosos umbandistas, como ocorre com a figura de Zé Pelintra, entidade que simboliza a malandragem, a esperteza, a inventividade e até mesmo a

marginalidade (aquele que não trabalha, que vive de jogar carteadado e próximo ao jogo de bicho e à contravenção). Nos pontos de louvação a esse guia, assim como outros que pertencem à chamada linha dos Malandros, faz-se referência aos costumes urbanos, principalmente das primeiras décadas do século XX:

*“O morro de Santa Tereza está de luto
Porque Zé Pelintra morreu
Ele chorava por uma mulher
Ele chorava por uma mulher que não lhe amava.*

ou ainda

*De manhã, quando eu desço a ladeira
A nega pensa que eu vou trabalhar.
Eu boto meu baralho no bolso,
Meu cachecol no pescoço
E vou pra Barão de Mauá.”*

São diversos os espaços urbanos apropriados nas referências simbólicas da Umbanda, como se observa nos pontos cantados: o cemitério ("Na porta do cemitério / Quem manda é Exu Caveira"); a zona de prostituição ("Juraram me matar / Na porta de um cabaré"); o cruzeiro das igrejas ("Lá no cruzeiro das almas / Eu vi uma velha a rezar"); a encruzilhada ("Deu um clarão na encruzilhada / E do clarão ouviu-se uma gargalhada"); a praia e as atividades ligadas ao mar ("Como é lindo o canto de Iemanjá / Quando faz um pescador chorar / Quem escuta a mãe d'água cantar / Vai com ela pro fundo do mar"); as pedreiras ("Lá no alto daquela pedreira / Tem um livro que é de Xangô"); a estação de trem ("Ontem estava na estação auê / Estava quando o trem passou auê / Carregadinho de baiana auê / Baiana de São Salvador auê"). Desse modo, pode-se afirmar que tanto lugares míticos quanto espaços concretos da realidade compõem o imaginário religioso dos praticantes da Umbanda.

As entidades cultuadas na Umbanda referem-se tanto a uma simbologia derivada da cultura popular brasileira quanto aos orixás do panteão religioso africano. De acordo com Barros (2012), o culto é voltado para espíritos de mortos associados a categorias genéricas, na forma de estereótipos: por exemplo, ex-escravos assumem o nome de Preto ou Preta Velha e remetem a virtudes como sabedoria, paciência e conhecimento de ervas e benzeduras. Desse modo, ocorre a "representação de modelos sociais expressos em seus 'cavalos' que realizam a passagem dessas 'entidades' de seu mundo sagrado para o mundo profano dos homens" (BARROS, 2012, p. 293). Essas características são indicadas nas cantigas, uma vez que a música é compreendida como um elemento capaz de invocar as vibrações associadas a cada entidade. Assim, quando se canta "Levanta cedo, 'zifio' / Se com velho quer caminhar / Olha

que a estrada é longa / E o velho caminha devagar", remete-se aos gestos calmos e lentos das entidades conhecidas como Pretos Velhos, que geralmente andam curvados ou com dificuldade; assim como há uma reminiscência à simbologia do escravo velho que contava histórias para os mais novos e ensinava a tradição africana por seus conselhos e rezas.

1.1.2 Encruzilhadas da Umbanda: do mito de religião nacional às transformações sociais vivenciadas pela identidade umbandista

As transformações sociais vivenciadas pela Umbanda, ao longo do século XX e neste início do século XXI, são amplas e dizem respeito tanto à composição social de seus praticantes quanto a questões identitárias. Em primeiro lugar, já é tradicional a interpretação apontada por Renato Ortiz (1988) de que a religião passou por um processo de "embaquecimento", com a adesão de praticantes oriundos da classe média urbana e escolarizada. Por outro lado, não se pode desconsiderar que a Umbanda constituiu-se como religião a partir de uma identidade híbrida, por influências recebidas de diferentes matrizes culturais.

De todo modo, é preciso considerar a noção de identidade cultural extraída da obra de Stuart Hall (2013, p. 109), para quem ela não seria algo dado pela "natureza das coisas", mas construído socialmente, portanto, ligada à realidade concreta. Nas palavras do autor, “é precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos” (HALL, 2013, p.109). Nesse sentido, o modo como a Umbanda é compreendida por seus “filhos” e pelo conjunto da sociedade mudou ao longo do tempo e tais transformações influenciam a constituição do imaginário umbandista por meio da música. Por isso, é preciso considerar as mudanças a partir de dois pontos: o mito de religião nacional e as apropriações e recusas do sincretismo.

O símbolo da nacionalidade é frequente tanto em alguns terreiros, que costumam reservar um espaço para a bandeira do Brasil, quanto em textos de origem religiosa, que referem a Umbanda como "religião brasileira" (MATTA e SILVA, 2012; CUMINO, 2015; PINTO, 2014). Segundo a mãe de santo Flávia Pinto (2014, p. 31), a Umbanda é um fenômeno religioso genuinamente brasileiro, que se traduz pelo culto à ancestralidade dos povos originários indígenas e africanos, com o acréscimo de outras etnias migrantes, como os ciganos. Também na música aparecem referências à especificidade do surgimento da Umbanda no Brasil, em pontos cantados que mencionam os "Caboclos brasileiros". Em outros

casos, os cantos carregam marcações identitárias espaciais, pela citação de locais míticos ou reais do território brasileiro, como em uma louvação de Exu Tranca Ruas que diz:

*“Ele é Seu Tranca Ruas
Que nasceu em Mato Grosso
E se mudou pra Nazaré
Ele é filho de Xavante
Neto de um navegante
Tranca Ruas de Embaré”*

Também no campo acadêmico, nas décadas de 1960 e 1970, criou-se uma ideia entre os intelectuais de que a Umbanda poderia ser considerada a religião nacional, como referido por Ortiz (1988), Prandi (2004) e Pierucci (2006). Mas esse projeto não se constituiu como tal, pois, o que se verificou com o passar do tempo foi o decréscimo do número de pessoas que se afirmavam como umbandistas. Antonio Pierucci (2006) e Reginaldo Prandi (2004) mostravam, em meados dos anos 2000, que a Umbanda apresentava uma queda no número de seus praticantes. Em seus trabalhos, os dois estudiosos apontavam o crescimento cada vez maior dos neopentecostais, inclusive demonstrando que a ameaça também vinha da intolerância. Também abordavam a busca do Candomblé pela retomada das “origens africanas”, afastando-se cada vez mais do sincretismo. Diante das mudanças, seja pela negação do sincretismo, pelos ataques sofridos por outras denominações ou pelo simples fato de que muitos de seus praticantes também recorrem ao Candomblé, a Umbanda poderia não ter o fôlego suficiente para sobreviver.

Integrantes das federações de Umbanda e outros religiosos engajados em movimentos de combate à intolerância religiosa ponderam que a subrepresentação dos umbandistas nas pesquisas quantitativas se deve ao fato de muitos omitirem essa identidade por razões sociais ou porque frequentam os centros na assistência. Nesse caso, identificam-se muitas vezes como clientes que apenas acessam a religião para “tomar um passe” ou “consultar uma entidade”⁹.

Para Pierucci,

“[...] quanto mais se amplia no Brasil a diversidade religiosa livre das amarras de um Estado confessional, multiplicando para os brasileiros as possibilidades objetivas de livre escolha em face de maior estoque de religiões em

⁹ Essa visão foi expressa pela mãe de santo Flávia Pinto na entrevista concedida para este trabalho.

Passe: ritual feito pela entidade incorporada, com o objetivo de afastar cargas negativas deixadas nas pessoas e, em contrapartida, transmitir bons fluidos espirituais aos afetados. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/39/05.htm> Acesso em 15 ago. 2015.

Consultar entidade: Conversar, se aconselhar com a entidade que está incorporada em algum médium durante a sessão de Umbanda. Muitas vezes as entidades utilizam flores, sementes, doces (no caso das Crianças), entre outros elementos, que durante a consulta foi "benzido" ou "energizado" para o consulente levar consigo.

oferta, aumenta para o sociólogo da religião a exigência de se perguntar "que forma de religião" acaba se saindo melhor nesse processo predatório de "seleção cultural" a olho nu que aqui se instalou desde as últimas décadas do século XX. Não tem mesmo outro jeito: em sociologia da religião é preciso sempre começar distinguindo. Ou, o que dá na mesma: classificando (PIERUCCI, 2006, p. 113)".

Nesse sentido, a partir de Weber, Pierucci (2006, p. 114) considera que o momento seria de "adeus ao sincretismo umbandista que se supunha aderido com homóloga perfeição à identidade cultural brasileira". Enquanto isso, Prandi (2004) está interessado em investigar o mercado das religiões de matriz afro-brasileira e as mudanças vivenciadas nesse contexto histórico, assim como a transformação no comportamento de indivíduos que encaravam a adesão à determinada religião de maneiras diferentes e como isso contribuiria para uma competição entre religiões.

"As mais dispares religiões, assim, surgem nas biografias dos adeptos como alternativas que se pode pôr de lado facilmente, que se pode abandonar a uma primeira experiência de insatisfação ou desafeto, a uma mínima decepção. São inesgotáveis as possibilidades de opção, intensa a competição entre elas, fraca sua capacidade de dar a última palavra. A religião de hoje é a religião da mudança rápida, da lealdade pequena, do compromisso descartável" (PRANDI, 2004, p.232).

Para Prandi, as mudanças nas religiões ocorrem não apenas para acompanhar a transformação da sociedade, mas em razão das competições em que uma se oferece como melhor opção perante as demais. Na década de 1970, Peter Fry (1975) já havia apontado essa relação de disputa, visto que as pessoas estavam buscando alternativas ao catolicismo. De modo complementar à visão de Prandi, Pierucci (2006) também afirma que as mudanças na religião partem de uma lógica étnica para atingir uma função universal, aberta a todos os tipos de fieis, sem que o contrário aconteça. Como diz Prandi (*apud* PIERUCCI, 2006, p.116), os cultos afro-brasileiros, mesmo aqueles mais envoltos em suas raízes africanas já se "comportam bastante acentuadamente, embora não inteiramente como religiões universais sem reserva de mercado de natureza étnica ou racial". Para o autor, esse processo influencia a aceitação das diferenças culturais e da pluralidade religiosa, porque:

"Fragmentada em pequenos grupos, fragilizada pela ausência de algum tipo de organização ampla, tendo que carregar o peso do preconceito racial que se transfere do negro para a cultura negra, a religião dos orixás tem poucas chances de se sair melhor na competição — desigual — com outras religiões. Silenciosamente, assistimos hoje a um verdadeiro massacre das religiões afro-brasileiras" (2004, p.231).

Em contrapartida, Prandi também aponta o interesse dos praticantes destas religiões em recuperar os conhecimentos perdidos, esquecidos ou escondidos. Assim, o que acontece é uma busca pelo "mistério perdido ao longo da história da religião no Brasil (língua, rezas,

cantigas, oriquis, mitos, odus, ebós, tabus etc.)” (2004, p.234). Segundo o autor, essa recuperação dos conhecimentos perdidos ou mais puros é uma maneira de revigorar a religião e fortalecer seus ritos. Mas, ao mesmo tempo, o uso dos elementos recuperados aconteceria de acordo com a interpretação pessoal e das vontades e interesses dos chefes de terreiros, assim como varia de acordo com cada local. Por isso, recuperar o passado significa que será preciso adaptar, inovar e criar.

Ao contrário das outras religiões afro-brasileiras, especialmente o Candomblé, a Umbanda vivencia um dilema em relação às apropriações e recusas dos elementos sincréticos, porque desde sua fundação e posteriores tentativas de institucionalização, o sincretismo está presente, sendo constituinte de sua identidade como religião. Por agregar valores e ter a diversidade imperando em seus elementos, no embate religioso que se constitui, a Umbanda talvez encontre dificuldades para se afirmar, o que exige a constante atenção aos princípios de respeito à diversidade e à liberdade religiosa.

Diferentemente do culto aos orixás no Candomblé, que são compreendidos como forças da natureza, a Umbanda é uma religião de culto a espíritos, que são relacionados aos orixás do panteão africano, assim como aos santos católicos, por meio de histórias biográficas e mitológicas. Ainda há o louvor a outras entidades, como os Pretos Velhos, que integram a chamada Linha das Almas, que, segundo a crença, representam espíritos de ex-escravos e que trazem, por meio de conselhos, rezas e manipulação de ervas, os conhecimentos dos africanos transplantados para o Brasil com a escravidão.

Antes mesmo do estabelecimento da Umbanda como religião, o sincretismo já acontecia no Brasil, com a assimilação de elementos religiosos africanos e católicos, a partir da reinvenção das formas de culto — os fieis camuflavam as representações dos orixás nos santos do catolicismo, para evitar punições e castigos. Entretanto, no contexto atual, um dos argumentos que passou a ser defendido por alguns praticantes das religiões afro-brasileiras é o de que não haveria mais razão para expressar a sua religiosidade utilizando imagens e elementos cristãos, já que mudaram as condições históricas e as formas de opressão direta.

A adoção de imagens católicas para representar os orixás africanos, prática oriunda do período colonial e entendida como um artifício dos negros que permitiu a sobrevivência de sua religiosidade, envolve também um jogo de poder. Afinal, são as representações de origem europeia que se sobressaem e, na dinâmica de forças, anulam a diferença entre o “católico” e o “mundo mágico africano”, pelo predomínio daquele sobre este. Portanto, pensar o sincretismo na cultura popular brasileira requer que se leve em consideração o conceito de hegemonia, como Jesús Martín-Barbero utiliza a partir da obra do pensador italiano marxista,

Antonio Gramsci. Para Barbero, a hegemonia é algo que “se faz e desfaz, se refaz permanentemente em um ‘processo vivido’, feito não só de força, mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade” (1997, p. 104).

Nessa perspectiva, não se pode compreender a hegemonia das imagens dos santos católicos sobre os orixás africanos sem levar em conta as ressignificações, as apropriações e até mesmo os desvios que ocorreram nessa produção de sentido: a imagem de Santa Bárbara (santa católica de cabelos loiros, que, segundo a crença, protege contra as tempestades) substituiu a imagem de Oyá/Iansã, orixá das tempestades, mas as práticas culturais populares atribuem um novo sentido ao par sincrético Santa Bárbara/Iansã, que vai além do que a santa católica representava inicialmente. O mesmo se dá com a celebração dos santos gêmeos Cosme e Damião, no dia 27 de setembro, em que os devotos distribuem doces e outras guloseimas às crianças, sem que essa prática esteja associada necessariamente a uma religião e sim a um sentimento de fé e devoção ligado à religiosidade popular¹⁰.

Ainda que exista um jogo de forças entre um ente dominante e outro subalterno, não se deve compreender a dominação como um processo mecânico, em que o mais forte impõe suas noções culturais sobre o mais fraco, como esclarece Barbero, ao alertar também para o risco da postura contrária: de exaltação de uma suposta força do popular. Para o autor, antes havia uma concepção fatalista e mecânica da dominação. Se a classe dominada era restrita anteriormente à sua posição passiva, “somente mobilizável de ‘fora’, agora a tendência será a atribuir-lhe em si mesma uma capacidade de impugnação ilimitada, uma alternatividade metafísica” (1997, p. 105-106). Ainda segundo ele,

“nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não é de resistência, e que nem tudo o que vem ‘de cima’ são valores da classe dominante, pois há coisas que vindo de lá respondem a outras lógicas que não são as da dominação” (1997, p.107).

O sincretismo religioso, visto na Umbanda como agregador de vários elementos identitários, também poderia ser considerado como um posicionamento, uma vez que os elementos não são colocados de qualquer forma e possuem uma lógica, uma função e não é apenas uma adição de coisas distintas, como lembra Renato Ortiz (1980). Segundo o autor, “cada elemento possui significações próprias e só podem ser relacionados com outros

¹⁰ Inspiro-me às análises produzidas no âmbito do projeto *Doces santos: reciprocidade, relações interreligiosas e fluxos urbanos em torno à devoção a Cosme e Damião no Rio de Janeiro* coordenado pela professora Renata Menezes (MN/UFRJ) com auxílio financeiro da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do RJ. Ver também Freitas, 2015.

segundo uma lei de similitude que regulamenta a disposição entre eles” (p.97). Já Lísias Negrão lembra que até mesmo para o contexto de institucionalização da Umbanda, o sincretismo foi considerado como fator relevante para um posicionamento identitário. Ele afirma que:

O projeto de institucionalização da Umbanda, elaborado pelos líderes do movimento federativo, foi colorido pela ideologia da miscigenação racial como um dos sustentáculos da brasilidade. Assumiu-se a Umbanda como “sincretismo nacional afro-aborígene”, [...]. Esta sua característica plurirracial a colocaria, em consequência, em situação muito especial dentro do campo religioso brasileiro: não uma simples religião a mais, mas a única genuinamente brasileira (NEGRÃO, 1996a, p.147-148).

Ao analisar o sincretismo na Umbanda, no ensaio “Do Sincretismo à Síntese”, Renato Ortiz afirma que primeiramente associada a uma memória coletiva negra, com o passar do tempo e com a transformação dos símbolos, o “afro-brasileiro torna-se negro brasileiro, integrado numa sociedade de classes com todas as contradições de cor que ela carrega” (1980, p.94). Ortiz também lembra que Roger Bastide em seu estudo sobre “A memória coletiva negra e a sociologia da bricolage”, baseando-se no estudo de memória coletiva de Maurice Halbwachs aplicado à memória negra no Brasil, coloca que Halbwachs teria negligenciado a “consciência dos vazios”, pois considera que “o afro-americano, saído de seu país de origem, sofre uma perda de sentido na sua própria representação do mundo e na sua religião” (1980, p.94). Na concepção de Bastide, o sincretismo seria a união de histórias míticas de duas tradições diferentes ordenadas dentro de um sistema e, por isso, seria um bricolage.

A complementação dos rituais para preencher esses “vazios” se dá a partir do desmembramento dos atores sociais negros. No entanto, Ortiz afirma que, analisando outros casos, o sincretismo não resulta de alguma ausência de sentido no sistema significativo africano, porque o deus já existia anteriormente e continua a existir mesmo após a apropriação cultural, portanto, esta definição a partir do bricolage funciona dentro de um mesmo sistema significativo, o da memória coletiva negra. Como os escravos estavam espalhados pelo país, isso explica o fato do sincretismo variar entre as regiões do Brasil.

O sociólogo define este processo no momento em que “duas tradições são colocadas em contato, no qual a tradição dominante fornece o sistema de significação, escolhe e ordena os elementos da tradição subdominante” (1980, p.103). Mas é preciso levar em consideração a variável tempo, no caso, o tempo histórico, não o abstrato. Ortiz defende que, com o passar do tempo, existe uma integração de elementos novos no antigo sistema de pertinência e os elementos sincretizados são ordenados pela tradição dominante, mas também possuem

vestígios da tradição subdominante, trazendo novas implicações. Ele dá o exemplo da relação Iansã/Santa Bárbara e diz que os “filhos” as confundem como um mesmo ser.

No repertório musical umbandista, emergem os cruzamentos entre santos católicos e entidades próprias da Umbanda. É o que se observa em alguns pontos de louvação aos Caboclos de Oxóssi:

*“Naquela estrada de areia
Aonde a lua clareou
Todos Caboclos pararam
Para ver a procissão de São Sebastião.
(...)
Meu pai Oxóssi é São Sebastião”.*

Entretanto, os cantos não apresentam referências apenas a elementos do catolicismo, mas assimilam influências de diferentes matrizes culturais. Entre os exemplos estão pontos de Caboclos com alusão à religiosidade indígena (Jaci, Guaraci, Iara, Tupã, pajé, Jurema etc.) ou cantigas sobre práticas adivinhatórias (“Ela parou e leu minha mão / Disse-me toda a verdade / Mas eu só queria saber/ Onde mora Pombagira Cigana”). Ao serem assimilados no imaginário umbandista, tais símbolos são deslocados do contexto religioso original em que foram concebidos e passam a expressar novo sentido — não são elementos próprios desta ou daquela religião, como se a elas estivessem atrelados de modo fixo e definitivo, mas adquirem novas significações adaptadas às práticas da Umbanda.

1.2 "Sua mata está em festa"¹¹: os rituais de Umbanda e o papel da música

A relação entre a música e a religiosidade afro-brasileira está presente em estudos acadêmicos de diferentes campos, como Ciências Sociais, Antropologia, História, Etnomusicologia, entre outras áreas interessadas em questões da cultura. Grande parte desses estudos tem o seu foco no Candomblé. Desde Édison Carneiro a J. J. de Carvalho, muitos trabalhos são etnografias sobre terreiros específicos. Isso também é comum aos estudos sobre a Umbanda. Também há pesquisas que se referem a esse tipo de música religiosa sendo levada ao universo da música popular.

Segundo Prandi (2007), os rituais afro-brasileiros começaram a ser estudados em seus pequenos detalhes a partir da década de 1980. No entanto, a Umbanda, por ter uma “ritualidade mais simples” (PRANDI, 2007), era estudada de maneira mais generalizada. Os

¹¹ Referência a um ponto em louvação aos Caboclos, gravado por Martinho da Vila na música "Festa de Umbanda" (1974), que diz: "Sua mata está em festa/ Saravá Seu Sete Flechas/ Ele é rei da floresta".

rituais afro-brasileiros despertaram interesse nos pesquisadores para a questão da música religiosa, principalmente na área de música ou de etnomusicologia, mas a Umbanda foi mais estudada a partir de rituais de cura e/ou sobre alguma das entidades cultuadas, como Pombagiras, Caboclos, Pretos Velhos, Ciganos, Malandros, entre outros, no campo das Ciências Sociais. Os trabalhos com foco nas questões relacionadas ao papel da música ainda são poucos fora do campo da musicologia.

As etnografias sobre o tema em alguns terreiros de Umbanda abrangem os mais variados locais do país, não se restringindo ao Rio de Janeiro. Esses estudos revelam a complexidade que marca a prática da Umbanda, caracterizada pela diversidade, mesmo entre as casas vinculadas a uma organização maior como federações¹². As especificidades nas rotinas desses terreiros estão ligadas não apenas a figura de seus mentores (no caso a mãe ou pai de santo, como os guias que regem essas casas), como também a sua territorialidade, pois algumas relações mudam de acordo com o lugar em que aquele terreiro foi estabelecido, inclusive as influências de outros cultos podem estar mais presentes também, como a Jurema, o Batuque e o sincretismo não homogêneo em todo país.

Um exemplo é a dissertação de Mackely Borges (2006), do programa de pós-graduação em Música, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), cujo objetivo era estudar a música no ritual de Exu e Pombagiras de um terreiro umbandista localizado na Bahia. A responsável pelo centro havia sido iniciada no Candomblé pelo pai de santo Joãozinho da Gomeia, personagem marcante do cenário afro-religioso durante décadas, até sua morte em 1971. Segundo Borges, havia uma aproximação musical entre a Umbanda e o Candomblé, principalmente ao Candomblé de Caboclo¹³.

Outro trabalho sobre essa relação entre a Umbanda, a música e o local, foi a dissertação de André Luiz Monteiro de Almeida (2013), também do programa de pós-graduação em música, da Universidade Federal de Goiás, sobre a música em um terreiro de Umbanda na cidade de Itaberaí (GO). O enfoque nesse caso foi dado aos ogãs que conduzem a música cantada durante as sessões deste centro. Eles também seriam os responsáveis pela “atualização dos mitos, costumes e mistérios dos praticantes do terreiro” (2013, p.98), juntamente com o dirigente da casa. Ao exercerem tal função, esses integrantes são os principais guardiões das tradições cultuadas pela comunidade religiosa a qual pertencem.

¹² Segundo Negrão (1993, p. 115), as federações de umbanda seriam “as instâncias de racionalização e moralização do culto”, em uma tentativa de padronizar e institucionalizar os terreiros, “tendo como orientação o público externo, na medida em que pretendem ser mediadoras entre o próprio culto e os agentes significativos da sociedade global”. No entanto, as tentativas de padronização dos cultos é algo que não se efetivou na prática. Mesmo assim, ainda existem como uma forma de unir os terreiros.

¹³ Sobre Candomblé de Caboclo, ver PRANDI (2004), em obra sobre a Encantaria Brasileira.

Já na área de Literatura, a dissertação de mestrado de Miriam Santos (2014), do programa de pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, trouxe a relação dos pontos de Umbanda no repertório musical gravado pela cantora Clara Nunes. Ao mesmo tempo, Santos determinou a localização dos pontos em diversos espaços como no ritual, aqueles que são de domínio público, os que são compostos por outros ogãs, os que são gravados por cantores da música brasileira, entre diversas classificações. Outro diferencial é que Santos também foi ogã de um terreiro de Umbanda e ao analisar a sua função trouxe a questão de quando músicas de outros gêneros também eram cantadas no terreiro.

A escolha do campo musical umbandista como temática para a realização desta pesquisa, além dos motivos citados na introdução, também se dá pelo fato de os pontos serem cantados em língua portuguesa, diferentemente, por exemplo, do Candomblé, que tem suas canções nas línguas de suas respectivas nações africanas. Além disso, pelo fato de que a Umbanda já foi chamada de “religião nacional”, como apontado por Pierucci (2006), procuro verificar também se suas canções seriam mais difundidas culturalmente em relação aos outros segmentos afro-brasileiros. Pretendo, nesse momento do trabalho, analisar o papel da música nos rituais de umbanda: em primeiro lugar, apontam-se alguns elementos presentes nos ritos dessa religião, em seguida, faço uma análise mais detida dos sentidos e usos atribuídos aos pontos cantados durante as giras e no imaginário religioso.

1.2.1 Corre a gira¹⁴: elementos de um ritual de Umbanda

*O sino da Igrejinha faz belem blem blom
Deu meia-noite, o galo já cantou
Seu Tranca Ruas que é dono da Rua
Corre gira que Ogum mandou
(Ponto em louvação a Exu Tranca Ruas, geralmente cantado no início da gira)¹⁵*

A celebração umbandista tem abertura, desenvolvimento e encerramento. As variações podem ser encontradas de acordo com a casa ou com situações específicas, visto que a religião se baseia na oralidade. Cada centro tem suas dinâmicas, mas é possível pensar em elementos estruturais que, independentemente da ordem de acontecimento, estão presentes em um culto umbandista. Em geral, a gira começa com a saudação aos Exus guardiões da casa:

¹⁴ Expressão que se refere à noção de gira (nome genérico pelo qual se designa a sessão ou celebração de Umbanda), com frequência utilizada nos pontos cantados.

¹⁵ Esse canto, de domínio público, foi gravado pela cantora Rita Ribeiro, atualmente Rita Benneditto, em sua obra "Tecnomacumba" (2006). Anteriormente, já havia sido utilizado por Martinho da Vila na música "Festa de Umbanda" (1974).

com frequência, entoam-se cantos em louvor ao chamado Povo de Rua, como também são chamados os Exus (entidades masculinas) e Pombagiras (femininas), podendo haver reverência a algum guia específico relacionado ao terreiro (exemplo: Tranca Ruas, Exu Caveira, Exu Marabô, Sete Catacumbas, Maria Molambo, Maria Padilha, Pombagira Rainha etc.) O significado do ritual, expressado por meio dos cantos, orações ou gestos de louvação, é invocar a proteção dessas entidades para o início da celebração.

A abertura do trabalho também pode abranger preces gerais ou específicas, em razão de datas comemorativas — nesse caso, pode haver terreiros que rezam orações católicas ou espíritas kardecistas. Outra prática comum no início da chamada sessão ou gira é a defumação, em que o ambiente é percorrido por alguns praticantes munidos de instrumento com ervas, incenso e brasas — também os praticantes e a assistência (grupo de presentes que assiste à cerimônia, com pouco envolvimento direto nos rituais) podem ser "defumados" ou "cruzados com o defumador". Existem pontos cantados próprios para este ritual, assim como para outros ritos que podem ou não ocorrer no começo das sessões, de acordo com cada casa: como louvação à pemba (instrumento de giz utilizado para desenhar os chamados "pontos riscados", símbolos de cada entidade) ou louvação à toalha (geralmente branca ou da cor de cada guia, usada pelos médiuns após a incorporação).

Neste processo inicial, a música já se faz presente seja na saudação aos Exus, às entidades da casa ou no ritual de defumação, aspecto que será retomado mais adiante. Por mais que não seja uma religião unificada e todos os centros não sigam uma mesma cartilha, as casas têm os seus rituais estruturados, havendo poucas mudanças, somente em situações de festa ou com alguma ocorrência inesperada. O antropólogo Marcel Mauss, em sua obra "Esboço de uma Teoria Geral da Magia", estabelece um parâmetro entre magia e religião e diz que “os ritos mágicos, e a magia como um todo, são, em primeiro lugar, fatos de tradição. Atos que não se repetem não são mágicos. [...] A forma dos ritos é eminentemente transmissível e é sancionada pela opinião” (MAUSS, 2003, p.55-56). Ainda segundo Mauss (2003), os ritos religiosos são práticas tradicionais que podem ser confundidos com os ritos mágicos, assim como atos jurídicos e técnicas.

A Umbanda já foi considerada um ritual mágico, como apontado por Negrão (1996b), mas a religião pode ser compreendida como um conjunto de práticas que se baseiam e se reproduzem, tradicionalmente, via transmissão oral de conhecimentos. Neste mesmo ensaio sobre magia, Mauss estabelece diferenças e classificações entre os ritos, como, por exemplo, os manuais e os orais. Sobre os ritos orais, ele explica: “Encontramos na magia mais ou menos todas as formas de ritos orais que conhecemos na religião: juramentos, votos,

aspirações, preces, hinos, interjeições, simples fórmulas” (MAUSS, 2003, p.91). Nesse sentido, ao cantar um ponto para "chamar" determinada entidade ou para que a mesma possa enfrentar uma demanda¹⁶, a música umbandista participa do culto como um rito oral, da mesma forma que o processo de transe mediúnico (incorporação ou ato de "receber" o guia) e a dança podem ser considerados ritos manuais. Mauss analisa essa relação ao dizer que:

Se todos esses ritos orais tendem para as mesmas formas, é que todos têm a mesma função. Eles têm por efeito, no mínimo, evocar um poder e especializar um rito. Invoca-se, chama-se, presentifica-se a força espiritual que deve fazer o rito eficaz, ou, pelo menos, sente-se a necessidade de dizer com qual poder se conta; é o caso dos exorcismos feitos em nome desse ou daquele deus; atesta-se uma autoridade, como no caso dos encantamentos míticos. [...] Assim, o encantamento oral completa, especifica o rito manual, que ele pode suplantar. Aliás, todo gesto ritual comporta uma frase; pois há sempre um mínimo de representação na qual a natureza e a finalidade do rito são expressas, ao menos numa linguagem interior. Eis por que dizemos que não há verdadeiro rito mudo, porque o silêncio aparente não impede essa encantação subentendida que é a consciência do desejo. Desse ponto de vista, o rito manual não é senão a tradução dessa encantação muda; o gesto é um signo e uma linguagem (MAUSS, 2003, p.93).

Mauss também diz que os atos rituais “são, por essência, capazes de produzir algo mais do que convenções; são eminentemente eficazes; são criadores; eles fazem” (MAUSS, 2003, p.56). No entanto, é preciso compreender que na experiência concreta dos terreiros, o oral e o manual se entrelaçam – cantos, gestos, batidas do atabaque e danças. Nesse contexto, os pontos cantados atuam como amálgama que estabelece a conexão entre as diferentes expressões que ocorrem simultaneamente no ritual. Associado à música, dançar para o orixá é um sinal de respeito e devoção, mas pode indicar também um ato de prazer, assim como há danças específicas de cada entidade, executadas por cada uma delas após a incorporação. Como enfatiza Muniz Sodré (1998, p. 23), a forma musical nas culturas tradicionais africanas possui um significado integrador, como processo comunicacional de interação com outros sistemas semióticos – “gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos”. Em sua interpretação, "cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração", o que indica o caráter emocional e catártico da música no ritual religioso, capaz de desencadear um conjunto de expressões e interpretações.

Retomando a sessão umbandista, passado o momento de abertura, temos o desenrolar dos trabalhos. Nesse momento é que a autonomia dos terreiros fica mais evidente, pois cada

¹⁶ Segundo Negrão (1993, p. 119), demanda é a expressão simbólica de conflitos reais, ou seja, trata-se da utilização por alguém dos serviços das entidades espirituais para defender-se de ações precedentes de seus desafetos, provocada pela inveja, ciúmes ou despeito dos rivais, entre outros sentimentos considerados negativos. Como observado nas vivências do Centro Espírita Ogum Iara Vence Demanda, do qual participo, "demanda" significa algum conflito ou problema da realidade concreta, a respeito dos quais os praticantes recorrem às entidades em busca de auxílio.

grupo estrutura e organiza suas formas de trabalho de acordo com os costumes e escolhas de cada local: em alguns centros, determina-se um calendário com a organização das giras, que incluem sessões de desenvolvimento para os médiuns iniciantes, e outras atividades como festas ou eventos de caridade; em outras casas, não há essa separação da finalidade de cada gira, ocorrendo de tudo um pouco, o que também depende do tamanho do terreiro e da frequência com que os encontros ocorrem.

Portanto, serão destacadas algumas cerimônias presentes nas práticas umbandistas, assim como elementos e rituais observados nas giras. Primeiramente, pode ser citado o casamento e o batismo. São dois momentos ritualísticos que não são tão divergentes de outras religiões. Como nos lembra o antropólogo americano Clifford Geertz em "A Religião como Sistema Cultural": “É no ritual — isto é, no comportamento consagrado — que origina, de alguma forma, essa convicção de que as concepções religiosas são verídicas e de que as diretivas religiosas são corretas” (GEERTZ, 1989, p.82). A prática pode não ser a mesma encontrada nas religiões cristãs, mas a finalidade é similar. É frequente o batismo na Umbanda ocorrer em local de contato com a natureza tais como mata, praia ou cachoeira, como ato simbólico de buscar a "essência" da entidade ou de cada orixá.

No casamento, por exemplo, as flores não cumprem a função apenas de ornamentar o local de celebração, mas participam simbolicamente da cerimônia, pois os umbandistas acreditam que elas emanam vibrações energéticas associadas a cada entidade. Desse modo, a decoração está a serviço do ritual, não o contrário. Nas giras, o ato de escolher os tipos de flores a enfeitar o gongá (ou altar)¹⁷ é uma decisão simbólica, pois estas são determinadas de acordo com o santo, como por exemplo, a palma vermelha e a crista de galo são utilizadas como referência a Ogum, flores brancas para Oxalá, o lírio para Oxum e Xangô. Conforme Geertz (1989, p.82), nas várias formas cerimoniais é que as “disposições e motivações induzidas pelos símbolos sagrados nos homens e as concepções gerais da ordem da existência que eles formulam para os homens se encontram e se reforçam umas às outras”. Ele acrescenta que:

Num ritual, o mundo vivido e o mundo imaginado fundem-se sob a mediação de um único conjunto de formas simbólicas, tornando-se um mundo único e produzindo aquela transformação idiossincrática no sentido de realidade [...]. Qualquer que seja o papel que a intervenção divina possa ou não exercer na criação da fé — e não compete ao cientista manifestar-se sobre tais assuntos, de uma forma ou de outra — ele está, pelo menos basicamente, fora do contexto dos atos concretos de observância religiosa que a convicção religiosa faz emergir no plano humano. (GEERTZ, 1989, p.82-83).

¹⁷ Altar principal de um terreiro de Umbanda.

As denominadas "linhas" de Umbanda são classificações estabelecidas nos rituais para agrupar as entidades de trabalho a partir de características comuns, tais como orixá regente, formas de incorporação, ervas e banhos relacionados, cores e outros elementos. Entre os escritores umbandistas, há diversas interpretações sobre o conceito de linha. Essa divisão é observada desde a criação de sete tendas (ou templos) a partir da Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade, fundada por Zélio Fernandino de Moraes, em 1908. Segundo Leal de Souza, em livro publicado em 1933, seriam as sete linhas de umbanda formadas por Oxalá, Ogum, Oxossi, Xangô, Iansã, Iemanjá e linha de Santo ou das Almas, cada uma delas correspondendo a um grupo de espíritos ou entidades de incorporação com características próprias. Já Matta e Silva (2012) apresenta outra classificação das sete vibrações ou linhas, sendo elas: Oxalá, Iemanjá (na qual se agrupariam todas as Caboclas de vibração feminina, como Oxum, Nanã, Iansã e Iemanjá), Xangô, Ogum, Oxossi, Yorimã (ou linha das Almas, correspondente aos Pretos Velhos) e Yori (composta pelas Crianças ou Ibejis). Essa classificação de Matta e Silva talvez seja a mais utilizada, adotada também por Miriam Prestes (1994), mas não é a única. Já Saraceni (2012) associa as sete linhas a irradiações relacionadas a conceitos abstratos (Fé, Amor, Conhecimento, Justiça, Lei, Evolução, Criatividade), correspondendo a cada uma delas dois pares de orixás (um como princípio ativo, outro passivo da vibração), totalizando 14 vibrações ou orixás.

O fato é que, na prática, cada terreiro ou casa de umbanda adota sua própria classificação das linhas ou vibrações de trabalho. Também é frequente a presença dos Exus e Pombagiras, também chamados de Povo de Rua, linha dos Guardiões ou até mesmo linha de esquerda. Na visão de Lísias Negrão (1996, p. 203), essa classificação é complexa e baseia-se em categorias morais: a direita representa o bem, e a esquerda o mal; porém, na observação realizada durante esta pesquisa, as interpretações não se resumem a essa dicotomia, sendo mais frequente o estabelecimento de uma hierarquia, entre Exus e Pombagiras e demais guias (especialmente, Caboclos ou Pretos Velhos), de acordo com critérios próprios de cada terreiro. Outras classificações ou sublinhas são também observadas, de acordo com cada casa, como as linhas dos Marinheiros, Malandros, Boiadeiros, Baianos, Ciganos e, por fim, até mesmo a chamada Linha do Oriente ou de cura. Na análise de Sullivan Barros (2012), esse universo simbólico da Umbanda se alimenta da realidade brasileira, transformando em símbolos figuras marginalizadas do cotidiano ou que sofreram alguma forma de preconceito ou exclusão, mas partindo de qualidades ou atributos ideais.

Mas os limites do terreiro não encerram todas as formas de ritual na Umbanda: frequentes na religião, especialmente por ocasião de homenagens e datas comemorativas, as festas públicas são o momento de intercâmbio da ritualística do terreiro com o mundo exterior, quando os transeuntes do espaço urbano cruzam com a manifestação do sagrado umbandista. É o que ocorre nas celebrações de Iemanjá, geralmente nas praias, na distribuição de doces de Cosme e Damião ou nas giras realizadas em matas, cachoeiras, pedreiras ou até mesmo cemitérios. Para Edlaine Gomes (2008), é possível afirmar que “as formas de exercício da religiosidade extrapolam os espaços dos templos, construídos e identificados como apropriados às práticas religiosas” (GOMES, 2008, p. 54). Nessas ocasiões, os umbandistas são observados pelos não praticantes da religião e até mesmo estabelecem interação com eles, levando à aproximação entre o espaço religioso e o espaço público.

Outro exemplo que pode ser debatido é a vestimenta associada aos orixás e as linhas de trabalho, pois a roupa possui uma função, pelo menos para o corpo mediúnic. Já para a assistência, nem sempre existem restrições, pois essas pessoas desempenham um papel menos ativo no ritual. No entanto, em geral, é usada a roupa branca como referência a Oxalá e, de acordo com as linhas e festividades, podem ser empregadas outras cores e/ou adereços, conforme a ocasião. De acordo com Geertz (1989), nem todas as realizações culturais são religiosas e as formas simbólicas podem ser utilizadas para várias propostas.

“Enquanto para os "visitantes", pela natureza do caso, as realizações religiosas só podem ser apresentações de uma perspectiva religiosa particular, podendo ser apreciadas esteticamente ou dissecadas cientificamente, para os participantes elas são, além disso, interpretações, materializações, realizações da religião — não apenas modelos daquilo que acreditam, mas também modelos para a crença nela. É nesses dramas plásticos que os homens atingem sua fé, na medida em que a retratam” (GEERTZ, 1989, p. 83).

Talvez um dos elementos presentes na gira de Umbanda que mais possa despertar curiosidade a respeito de sua simbologia sejam os pontos riscados. Esses desenhos, característicos de cada entidade, atuam como identificadores imagéticos do guia — cada entidade possui o seu ponto característico, riscado no chão ou em cima de uma tabuleta com um instrumento de giz (pemba). Os desenhos contêm elementos icônicos que identificam as linhas de trabalho, como flechas para Oxóssi, espadas para Ogum, cruces para Preto Velhos, tridentes para Exus e Pombagiras. No entanto, de acordo com diferentes escritores da Umbanda, tais como W.W. da Matta e Silva (1997, 2012), Rubens Saraceni (2007, 2012) e Míriam Prestes (1994, 2010), além de cabalístico, este é um fundamento que nem os próprios

médiuns e outros estudiosos conseguem dominar, e seu real significado só conseguiria ser compreendido no plano espiritual.

O antropólogo Victor Turner fez um vasto estudo sobre o símbolo no ritual e, a partir de sua perspectiva, os pontos riscados da Umbanda podem ser compreendidos como elementos que estabelecem uma distinção ou um corte entre a realidade concreta e o mundo mágico ou espiritual. No processo de incorporação, quando o médium desenha um símbolo sobre o qual não possui domínio interpretativo, é firmada a noção de ritual — não se trata mais de um acontecimento experimentado no cotidiano. Ao estudar rituais do povo africano Ndembo associados a momentos de crise, Turner compreende que quase todo objeto usado, “todo gesto realizado, todo canto ou prece, toda unidade de espaço e de tempo representa, por convicção, alguma coisa diferente de si mesmo. É mais do que parece ser e freqüentemente, muito mais” (TURNER, 1974, p.29). Para Turner, sem a representação simbólica, há impossibilidade de se estabelecer um ambiente de ritual, diferenciado do cotidiano. Os pontos atuam como elementos simbólicos que não podem ser compreendidos em sua totalidade. Turner discute a polissemia dos símbolos no ritual e a polarização de seus significados:

“Um único símbolo, de fato, representa muitas coisas ao mesmo tempo, é multívoco e não unívoco. Seus referentes não são todos da mesma ordem lógica, e sim tirados de muitos campos da experiência social e de avaliação ética. Finalmente, os referentes tendem a aglutinar-se em torno de polos semânticos opostos” (TURNER, 1974, p.71).

O ponto riscado pode ser compreendido como um símbolo e ao mesmo tempo um elemento mágico: “magia é ação simbólica e o símbolo é veículo de comunicação, então, seguindo a sugestão de Mauss, magia é linguagem. Através da magia a sociedade fala” (ROCHA, 2008, p.136). Nesse caso, os espíritos falam com os médiuns por meio das imagens; estes, por sua vez, ao tentarem reproduzir esses sinais fora do contexto do terreiro, em livros ou qualquer outro veículo comunicacional, estão também se comunicando com a sociedade, que identifica aquele símbolo como algo relativo à Umbanda, mesmo não sabendo o seu significado.

Em sua pesquisa sobre a renovação carismática no catolicismo, Edilson Pereira (2009) também retoma Mauss para tratar sobre o processo de imitação, pois é imitado o que pode ser reconhecido socialmente e, por isso, as experiências pessoais e místicas seriam compartilhadas pelos indivíduos. Desse modo, “caso o sujeito consiga enunciar, manipular, performatizar as técnicas socialmente concebidas como corretas, ele então terá se inserido no universo simbólico em questão [...]” (PEREIRA, 2009, p. 75).

Os pontos cantados na Umbanda se assemelham em alguns aspectos aos pontos riscados, pois uma de suas funções rituais é expressar características simbólicas que permitam identificar a linha de trabalho a qual pertence a entidade. Nos próximos tópicos serão abordados mais especificamente a função, a forma e os elementos que compõem a música umbandista durante o ritual religioso.

1.2.2 Saravá a banda¹⁸: a função ritual e simbólica dos pontos cantados

*“Ogum disse que dançar nagô é bom
Oi que dançar nagô é bom
Oi que dançar nagô é bom”*

(Ponto de louvação à linha de Ogum, geralmente utilizado para "saravar" ou saudar a entidade enquanto ela dança)

Desde a abertura da gira, quando se saúda Exus e Pombagiras, até o encerramento, com os cantos de despedida, os pontos cantados ou curimbas conduzem a ritualística do terreiro e expressam a devoção dos praticantes. Nos rituais de Umbanda, a música é um elemento constitutivo da condução dos trabalhos espirituais e está presente do início ao fim, já que há pontos com as mais variadas funções (abertura, saudação aos guias, encerramento etc.). Além disso, o seu papel também está ligado diretamente ao processo de incorporação ou de "baixar o santo", quando o médium "recebe" a entidade e seus gestos e falas passam a ser conduzidos de acordo com características próprias do guia. As vibrações geradas pelo som e pelas vozes cantando seriam responsáveis por trazer energias necessárias para cada rito a ser desempenhado durante uma sessão de Umbanda, mesmo que em algumas casas não se faça uso de atabaques.

Aliás, o uso do atabaque não é uma condição *sinequa non* para a realização do ritual. Muitos seguidores acham que não devem fazer o uso, enquanto outros o defendem alegando que sua utilização junto com os pontos cantados aumentaria a vibração tornando mais eficazes os trabalhos realizados. De toda forma, o atabaque é herança da ancestralidade negra, dos batuques, do que era chamado de macumba no início do século XX. Há correntes umbandistas que não consideram o seu uso necessário para o sucesso das sessões (Barbosa Júnior, 2014; Reis, 2014). Há também casas que já deixaram de utilizar o atabaque por conflitos com os vizinhos em relação ao alto som projetado pelo instrumento.

Como disse Prandi (2005) em "Música de fé, música de vida" e J. J. de Carvalho em "Panorama da música Afro-brasileira" (2000), no caso da música ritual, ela não é tocada

¹⁸ Expressão que significa "salve a sua linha", recorrente nos pontos cantados.

apenas para promover a fruição de sentimentos e por razões estéticas. Para J. J. de Carvalho, além disso, quanto a essa forma de música, "a agenda tem de ser ampliada ainda mais para acomodar teorias sobre outras dimensões de expressão simbólica" (CARVALHO, 2000, p.7). Ele cita os hibridismos, os pactos interclasses, articulações da música com outros gêneros como fatores que impactam sobre a música de ritual.

Em outra obra de J. J. de Carvalho, "Estéticas da Opacidade e da Transparência: Mito, Música e Ritual no Culto Xangô e na Tradição Erudita Ocidental", ele discute a música do culto ao orixá Xangô em Pernambuco. Para analisar a função ritual dos cantos, o autor traçou um paralelo com a música erudita ocidental como expressão artística, cujo poder na modernidade está ligado à estética. Já o culto ao Xangô tem uma origem musical africana, mais especificamente da nação Nagô. Na primeira parte do estudo, ele utilizou o ritual para compreender a música, mas depois fez o caminho inverso.

"Ritualizar uma forma é ocultar uma parte do seu significado, é revesti-la de convenções que fazem preservar sua força expressiva. É o ritual o reino da opacidade por excelência. Tudo se passa como se fosse da competência do ritual controlar a memória, facilitando o que deve ser constantemente recordado e vigiando o que deve continuar nas sombras, inacessível à consciência comum" (CARVALHO, 1991, p.21).

No ritual de Umbanda, as músicas entram em momentos específicos, conforme apresentei anteriormente no texto. A junção dos pontos cantados, das palmas e do atabaque forma uma tríade vibratória, para os praticantes, cuja função ritualística está associada a cada entidade ou rito. O ritmo ou a batida variam conforme o andamento da gira: geralmente os cantos para Caboclos de Oxossi são mais frenéticos do que para Oxum, visto que os primeiros estão ligados à noção de agilidade, enquanto Oxum remete à ideia de mansidão e ternura. Por isso, alguns umbandistas defendem o cuidado com a utilização das palavras, pois o efeito pode ser o contrário daquele desejado e defendem que mesmo os pontos cantados também apresentam conceitos ocultos em "sílabas, palavras ou frases ritmicamente dispostas e relacionadas com o aspecto místico e mágico da dita corrente" (MATTA E SILVA, 2012, p.292).

Portanto, é possível compreender as curimbas ou pontos cantados em uma dupla dimensão: em seu aspecto ritual, em que desempenham funções específicas durante a gira (invocação, saudação, dança, despedida etc.) e atuam para os praticantes como veículos mágicos de devoção e comunicação com o plano extraterreno; e em seu papel de constituição do imaginário umbandista, ao utilizar elementos simbólicos que afirmam e preservam a identidade da religião. Para Carina Moreira (2008), os pontos cantados expressam tanto as

crenças da Umbanda quanto marcas da formação histórica brasileira, inclusive do período colonial. Notadamente nos cantos em louvor aos Pretos Velhos, as remissões ao "cativeiro" ou período da escravidão indicam a herança afro-brasileira presente na Umbanda:

*“No tempo da escravidão
Quando meu senhor batia
Ai, minha Nossa Senhora!
Como as pancadas doíam.
Chora meu cativeiro
Meu cativeiro
Meu cativeirá”*

A modificação das letras dos pontos e cantigas, assim como a relação com a sacralidade da música, entendida como elemento constituinte do ritual, é um dos aspectos a ser observado nos usos musicais na Umbanda. Um dos exemplos que mostram como os umbandistas "recriam" os sentidos da religião através das cantigas foi colhido durante o encontro UmbandaRio 2015, evento acompanhado como parte da pesquisa de campo, promovido em agosto de 2015, no Parque Madureira (zona norte do Rio de Janeiro), para incentivar a interação entre praticantes e pessoas leigas, por meio de rodas de conversas, palestras, apresentações de dança e de curimbas.

Durante a apresentação de curimbas, um dos organizadores, Pai Alex de Oxalá, da Fraternidade Umbandista Aldeia do Caboclo Pena Branca, citou um ponto de Caboclo cantado, às vezes, de um modo por ele considerado “distorcido”. No ponto, diz-se que: “Vestimenta de caboclo é samambaia/ É samambaia, é samambaia / Saia caboclo, *não se atrapalha*/ Saia do meio da samambaia”. No entanto, às vezes um dos versos é cantado como “Saia caboclo, *não me atrapalha*”. A partir de um levantamento na internet, em sites que registram as letras dos pontos, é possível constatar que essa suposta distorção é a versão predominantemente divulgada. Uma das explicações para essa variante talvez se deva ao fato de que o cantor e compositor Martinho da Vila, em uma de suas músicas, chamada "Festa da Umbanda" (uma gravação de aproximadamente quatro minutos reunindo vários pontos, de 1974), difundiu (ou criou, com a liberdade poética que lhe é possibilitada) o ponto da segunda forma (a que, conforme Pai Alex, seria a errada).

Em sua fala durante o encontro, o dirigente afirmou que discorda da entoação pelos umbandistas de “saia caboclo, não me atrapalha”, pois, segundo ele, o “caboclo, como entidade, não atrapalha ninguém e ele vem para ajudar”. Nesse contexto, Pai Alex explicou que cantaria esse verso de outra forma: “Saia caboclo, *sai da macaia*”. É um ponto antigo,

mas não se sabe se esse é um ponto de raiz ou não¹⁹. No contexto umbandista, essa é uma versão também possível, visto que macaia significa mata (em alguns casos também poderia ser a oca do índio).

Ao tratar do culto de Xangô em Pernambuco, Carvalho se refere à necessidade de cantar os textos das canções de forma correta, mas lembra que nesse caso o idioma seria exclusivamente ritual. “Com uma importância tão grande dada ao texto, o próprio processo mnemônico já trabalha contra uma associação musical feita puramente ao nível de notas, ou de melodias” (CARVALHO, 1991, p.14). Mas no caso da Umbanda, a maior parte das canções é cantada em português, com o uso de algumas palavras que talvez não sejam do uso cotidiano do umbandista, mas que remetem ao contexto indígena ou africano.

Em sua dissertação de mestrado sobre a gira de Exus e Pombagiras de um terreiro de Umbanda na Bahia, Mackely Borges, do programa de Pós-Graduação em música da Universidade Federal da Bahia, definiu os pontos cantados como evocações em forma de pequenas histórias ou orações, que "possuem inúmeras funções, entre elas mostrar a história e as características das entidades e determinar o encaminhamento do culto" (BORGES, 2006, p.49). A autora fez uma breve classificação, conforme a observação etnográfica. Os exemplos não estão presentes na dissertação de Borges, no entanto, os pontos mencionados se encaixam nestas definições:

- Ponto de defumação – presente no momento em que é feita a defumação do ambiente e dos presentes.

Exemplo 1

Defuma com as ervas da Jurema

Defuma com arruda e guiné

Defuma com as ervas da Jurema

Defuma com arruda e guiné

Benjoim, alecrim e alfazema

vamos defumar filhos de fé

Exemplo 2

Corre gira Pai Ogum

Filhos querem se defumar

A Umbanda tem fundamento

¹⁹ Na linguagem umbandista, pontos de raiz são pontos ditados pelas próprias entidades, no processo do transe mediúnico. Nesse sentido, possuem um significado mágico maior se comparado com pontos compostos por ogãs ou integrantes dos terreiros, pois se trata da própria entidade trazendo a combinação de sons e palavras até o plano terreno.

*É preciso preparar
Com incenso e benjoim,
Alecrim e alfazema
Defumar filhos de fé
Com as ervas da Jurema*

- Ponto de abertura – é utilizado para abertura da sessão.

Exemplo 1

*Eu abro a nossa gira
Com Deus e Nossa Senhora
Eu abro a nossa gira
Sandorê Pemba de Angola*

Exemplo 2

*Abrimos a nossa gira
Pedimos de coração
Ao nosso pai Oxalá
Para cumprir nossa missão*

Exemplo 3

*Oi salve a pemba
Também salve a toalha
Salve a coroa
A de nosso Zambi é o maior*

- Ponto de chamada – Cantado para chamar as entidades para “trabalhar” na sessão.

Ponto para chamar Caboclos de Oxóssi

*Oxalá chamou e já mandou buscar
Os caboclos da Jurema
Pro seu Juremá
Pai Oxalá
É o rei do mundo inteiro
Já deu ordens pra Jurema
Chamar seus capangueiros*

Mandai, Mandai

Minha cabocla Jurema

Os seus guerreiros

Essa é a ordem suprema

Ponto para chamar a linha de Pretos Velhos

Com a pemba de angola

de mina angolê de mina angolá

Preto Velho vem na Umbanda

para seus filhos saravá

Pai Barnabé

Vem saravá

Pai João

Vem saravá

(Segue chamando pelos outros Pretos Velhos da casa)

- Ponto de sotaque – É cantado, durante a sessão, pelas próprias entidades, quando incorporadas, para chamar a atenção das pessoas presentes para que possam ouvir a mensagem podendo esta ser uma crítica ou ensinamento.

Ponto de Preto Velho, que também é chamada de linha das Almas

Eu andava perambulando

Sem ter nada pra comer

Fui pedir às santas almas,

Para vir me socorrer

Foram as almas que me ajudou, foram as almas que me ajudou

Meu divino Espírito Santo

viva Deus nosso senhor!

Quem pede às almas, as almas dá

Filho de Pemba é que não sabe aproveitar

- Ponto de descarrego – Cantado para a limpeza ou a retirada das energias negativas em rituais específicos como, por exemplo, a “Sessão de Limpeza e Doutrinação dos Eguns”.

Descarrega, descarrega

*Esse filho tem precisão
A Baiana vem em socorro
Limpa toda obsessão.
Ogum já está de ronda
Exu de prontidão
Leva pro mar profundo
Toda dor e aflição*

- Ponto de doutrinação – Utilizado geralmente nas “sessões de desenvolvimento” para doutrinação das pessoas (médiuns e público) e das entidades. No entanto, conforme Ademir Barbosa Júnior (2014), esses pontos são aqueles cantados para um espírito sofredor (os exemplos são para a definição de Barbosa Júnior, visto que até o presente momento não foram encontrados exemplos de acordo com a definição de Borges).

Exemplo 1

*Vai te daqui aluvaiá
Que aqui não é o teu lugar*

Exemplo 2

*Santo Antônio de Pemba
caminhou sete anos, a procura de um anjo,
mas não encontrou
Mas como caminhou, Pemba,
mas como caminhou, Pemba,
mas como caminhou, Santo Antônio de Pemba, como caminhou*

- Ponto de subida ou despedida – Nos rituais, ele é cantado no momento da saída das entidades.

Exemplo 1

*Caboclo vai embora
Pra cidade da Jurema
Bom Jesus está lhe chamando
Pra cidade da Jurema
E ele vai ser coroado*

*Na cidade da Jurema
Com a coroa de arerê
Na cidade da Jurema*

Exemplo 2

*Selei selei
Seu cavalo eu selei
Seu Ordenança já mandou dizer
seu cavalo está pronto para viajar
Mas como é lindo no clarão da lua
seu cavalo branco no meio da rua.*

- Ponto de encerramento – Cantado para encerrar a sessão.

*Fechamos a nossa Gira
E agradecemos de coração
De coração
Ao nosso Pai Oxalá, Pai Oxalá
Nós já cumprimos nossa missão,
Nossa missão*

Além de Mackely Borges, que fez esta classificação mais simples, Ademir Barbosa Júnior (2014), escritor umbandista, também elaborou uma classificação que além destes citados acima, também menciona outros tipos como pontos de boas-vindas, pontos de fluidificação (cantados em momentos de passes ou de energização de algum elemento), pontos de homenagem, pontos das sete linhas, entre outros. A divergência está justamente sobre o ponto de doutrinação, que para este autor e para outro escritor e sacerdote umbandista, Sérgio Martins dos Reis (2014), tem a função de ajudar a doutrinar espíritos desencarnados que se encontram perdidos. As classificações de Barbosa Júnior e Reis são bem próximas. Outros pontos presentes na classificação de Ademir Barbosa Júnior (2014, p.253-254) são:

- Ponto de cruzamento de linhas e/ou falanges: São cantados para atrair mais de uma vibração ao mesmo tempo, como nesta letra em que Iemanjá e Iansã são saudadas juntas:

*Eram duas ventarolas
Duas ventarolas a venta no mar*

Uma era Iansã, Eparrei!

A outra era Iemanjá, odociá!

- Ponto contra demandas – Cantados quando os guias acharem necessários, já incorporados, quando estão em algum trabalho contra alguma demanda. Exemplo 1

Não deixa a demanda entrar

É hora, é hora, é hora Ogum

É hora de trabalhar

Exemplo 2

Estava na encruza curiando,

Quando a banda lhe chamou.

Exú no terreiro é rei,

Na encruza ele é doutor.

Exú pega demanda, Exú é curador.

Diferentemente do Candomblé, em que o termo ogã designa pessoas do sexo masculino e que não entram em transe nos rituais, na Umbanda geralmente o ogã é aquele que tem a função de tocar, em casas que fazem uso do atabaque, e cantar os pontos. Alguns terreiros e escritores da literatura umbandista defendem o uso do termo atabaquista, que não necessariamente precisa ser alguém do sexo masculino para assumir essa função, o que varia de acordo com as diretrizes de cada casa²⁰. Em alguns terreiros, pode ser que esses responsáveis pela música ritual também entrem em transe. Mas de maneira geral, como diz André Luiz de Almeida em sua dissertação sobre a música em um terreiro de Umbanda de uma cidade goiana, “mesmo não entrando em transe, é crido pelos umbandistas que um ogã também participa do processo de mediação para com os ‘planos imateriais’, através da ‘intuição espiritual’” (ALMEIDA, 2013, p.14).

Para Almeida (2013), essa função ultrapassa as barreiras físicas do terreiro, podendo ser ouvida por outros atores sociais, o que seria uma forma de o terreiro e a sua comunidade

²⁰ Foi decidido o uso do termo ogã neste trabalho e não atabaquista. Como alguns dos atores que aparecerão nos próximos capítulos se intitulam como ogã ou de fato passaram pelo processo de iniciação em seus terreiros para assumirem essa função, no contexto apresentado aqui todos eles serão ogãs. Mesmo porque este é um termo que gera discussões, pois para alguns só pode ser usado para quem foi confirmado em seu terreiro, para outros serve para expressar que é aquele que conduz a parte musical de uma gira, não importando se houve ou não uma preparação. Portanto, para facilitar a compreensão do contexto apresentado, todos serão ogãs e pode ser que em algum momento surjam as palavras atabaquista ou atabaqueiro em situações específicas.

impor o seu espaço cultural através da utilização do som. Mas ao mesmo tempo, tocar o atabaque é “mais que um simples exercício cerebral e motor, significa uma afirmação de devoção, construída através da participação nos ritos sagrados realizados nos terreiros em diálogo com o sentimento de pertencimento ao grupo”. (ALMEIDA, 2013, p.51-52).

Para cada momento do ritual de Umbanda é usado um tipo de ponto diferente, fazendo uma espécie de marcação da gira, sendo que a música também ajuda a intensificar as diferenças simbólicas dentro do ritual. Turner (2005) diz que os símbolos teriam aspectos exegéticos (que revelariam a significação do som), operacionais (a maneira como o som é utilizado) e “posicionais (o elemento sonoro só ganha sentido quando em relação com outros símbolos)”. No caso da Umbanda, a combinação é entre música e letra, visto que as palavras remetem a figuras do universo umbandista, em que a própria letra terá um simbolismo à parte, com variações entre os terreiros e as regiões, visto que esse é um conhecimento transmitido pela oralidade.

Em sua pesquisa sobre a música no ritual religioso de Candomblé de Nação Kêtu, Edilberto Fonseca (2002, p.11) coloca que o domínio oral também descreve a organização sócio-religiosa, objetos rituais e sagrados, visto que no caso do Candomblé o idioma não guarda mais seu sentido literal. Algo parecido acontece com os pontos de Umbanda que são de raiz, pois, pode haver palavras ou situações descritas que podem remeter somente ao contexto religioso e talvez nem chegue a levá-lo a outra época do período histórico, pois podem ser elementos que não estão acessíveis ao médium ou ao assistente.

Fonseca diz ainda que o aprendizado dos ogãs também se dá por meio da observação e das “fórmulas silábicas mnemônicas que reproduzem a estruturação rítmica dos toques, como também por meio da imitação dos gestos dos tocadores” (FONSECA, 2002, p.11). A gestualidade e a oralidade são as principais ferramentas de aprendizagem. No entanto, em relação à Umbanda, existem cursos de atabaque, com aulas presenciais e mais recentemente vemos a proliferação dos vídeos na internet ensinando lições básicas para o início do aprendizado. Os limites do terreiro foram ampliados para este tipo de expansão do conhecimento, mesmo que não seja feito pessoalmente e sim por intermédio de um aparato tecnológico. Portanto, no próximo capítulo, a partir das formulações da Teoria Ator-rede, apresentaremos um cenário de conexões em que as ações estão ligadas à música umbandista, sendo esta também um ator na formação das redes associadas.

2 CURIMBAS EM REDES: ATORES, CONEXÕES, MEDIAÇÕES

Este capítulo é composto de um relato etnográfico em diálogo com alguns conceitos presentes na Teoria do Ator-Rede (TAR), que é pensada por estudiosos como John Law, Michel Callon, Steve Wolgar, Tommaso Venturini, André Lemos, entre outros. No entanto, um de seus maiores expoentes é o pesquisador francês Bruno Latour. A TAR também é inspirada em estudos anteriores de nomes como Gilles Deleuze, Michel Foucault e Gabriel Tarde. Latour e os demais teóricos associados à TAR pensam no social mais como um resultado de interações, em que os atores não se encaixam em um sistema estruturante, mas as estruturas são produzidas pelos próprios atores (1994, 2012). Por isso, neste caso, a música umbandista também atuaria na formação das conexões que serão relatadas nas próximas páginas.

Segundo os princípios da própria TAR, as interações são múltiplas e o número de atores iria além destes que aparecem no texto; porém, mesmo para aqueles não estejam descritos em detalhes, suas ações aparecerão de alguma forma. O que justifica a presença dos que estão focalizados são as conexões com outros atores que também agem com todos os que estão descritos, a partir de uma referência comum: os pontos de Umbanda e as cantigas divulgadas no ambiente virtual (seja uma página de rede social ou outros materiais disponibilizados na internet). Isso não quer dizer que eles sejam estruturantes em relação aos outros, mas são atores que não só fazem a mediação como também a vivenciam. Além disso, nesta proposta, o não-humano entra em ação e, como a música umbandista é o foco principal desta pesquisa, é possível considerá-la como agente e não apenas os indivíduos que a operam ou a executam.

Latour explica que o termo ator não é a fonte da ação, mas sim um “alvo móvel de um amplo conjunto de entidades” que se deslocam em sua direção (2012, p.75). “Empregar a palavra ‘ator’ significa que jamais fica claro quem ou o quê está atuando quando as pessoas atuam, pois o ator, no palco, nunca está sozinho ao atuar” (2012, p.75). Para ser um ator na definição da expressão “ator-rede”, é preciso “esclarecer que ele representa a principal fonte de incerteza quanto à origem da ação” (2012, p.76). Como os atores podem ser humanos e fatores não-humanos, a TAR problematiza a questão sobre uma dicotomia entre sujeito e objeto, uma vez que estes últimos participam da ação e também provocam transformações tanto quanto os sujeitos.

Entretanto, com a inclusão dos objetos como atores, não quer dizer que seja necessária a existência de uma simetria entre todos: a heterogeneidade das forças atuantes é uma das

características da TAR. Latour tomou emprestado dos estudos de literatura (2012, p.86) o uso da palavra actante para definir os atores que ainda não possuem uma figuração (2012, p.108).

“Além de ‘determinar’ e ‘servir de pano’ de fundo para a ação humana, as coisas precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, ensejar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir etc. A ANT²¹ não alega, sem base, que os objetos fazem coisas ‘no lugar’ dos atores humanos: diz apenas que nenhuma ciência social pode existir se a questão de o quê e quem participa da ação não for logo de início plenamente explorada, embora isso signifique descartar elementos que, à falta de termo melhor, chamaríamos de *não humanos*” (LATOURE, 2012, p. 108-109).

Portanto, segundo a TAR, sujeitos e objetos são dotados de agência. Conforme o pesquisador, a ação não é invisível — gera transformações, deixa rastros, entra em relatos e, caso não tenha essas características, não pode ser considerada como tal. Para Michel Callon (2008), existem agenciamentos diferentes uns dos outros e que, por isso, a questão seria saber quais são e que tipo de transformações podem provocar.

“A ação não ocorre sob o pleno controle da consciência; a ação deve ser encarada, antes, como um nó, uma ligadura, um conglomerado de muitos e surpreendentes conjuntos de funções que só podem ser desemaranhados aos poucos. É essa a venerável incerteza que desejamos restaurar com a bizarra expressão ator-rede” (LATOURE, 2012, p.72).

Para a TAR, o social são ações que formam um coletivo, são as associações entre os actantes (humanos ou não), “um movimento peculiar de reassociação e reagregação (LATOURE, p.25). As associações são ao mesmo tempo consequências dessas ações. Segundo o autor, o social não pode ser definido como lugar, coisa ou domínio, mas um movimento provisório de associações novas (2012, p.341). Já André Lemos, que estuda a TAR utilizando o ciberespaço como referência, refere-se à sutil diferença do social resultar das associações e não ser algo que explica as mesmas.

“O social não é o que abriga as associações, mas o que é gerado por ela. Ele é uma rede que se faz e se desfaz a todo o momento. Os actantes buscam, com muito esforço, estabilizar essas redes em organizações, instituições, normas, hábitos, estruturas, chamadas de “caixas-pretas”. Estrutura, norma, hábito não podem ser tomados como categorias de explicação a priori, como causas, mas são as consequências temporárias de uma rede de distribuição e de estabilização de agências” (LEMOS, 2013a, p. 67).

Além disso, os próprios atores têm a sua teoria de ação. Por isso houve a opção pela descrição nas próximas páginas, em uma tentativa de conhecê-los, mas como diz Latour “a

²¹ Latour (2012) tem preferência pela abreviação em inglês ANT (Actor-Netwok Theory) porque também ANT significa formiga. O autor utiliza este inseto de forma metafórica em seu texto (2012, p.12). Neste trabalho optou-se pela abreviação em português em concordância com vários estudos que preferem traduzir a sigla.

grande distinção será decidir se a ação — uma vez dotada de existência, figuração e oponentes — deve ser encarada como um intermediário ou mediador. Em ambos os casos, a conclusão do relato do ator parecerá muitíssimo diferente” (2012, p.90). Ou seja, é possível que os próprios atores se vejam de maneira diversa quanto à ação, pois o mediador é aquele que executa uma ação capaz de fazer modificações e o intermediário é o responsável por transportar “significado ou força sem transformá-los” (2012, p.64). Ao final deste capítulo, serão discutidos outros conceitos das TAR como redes, mediação/tradução, entre outros, que não entraram nessa primeira parte porque poderiam ter melhor compreensão após a apresentação dos atores e redes das curimbas.

O ponto de partida para conhecermos alguns atores é o relato sobre algumas memórias e atual configuração do Centro Espírita Ogum Iara Vence Demanda, situado na zona norte do Rio de Janeiro. Neste momento, a descrição etnográfica se utiliza tanto da observação quanto das experiências vivenciadas por minha prática religiosa no terreiro: o lugar de pesquisadora também é ocupado por alguém que vivencia a relação da música com a Umbanda. Essa condução foi fruto de uma escolha metodológica, com o intuito de apreender os diferentes atores que se articulam no terreiro e para além dele, inclusive aqueles que me motivaram na escolha do tema.

Vagner Gonçalves da Silva, em *O Antropólogo e sua magia* (2006), afirma sobre a ambigüidade daqueles que estão inseridos na religião e, ao mesmo tempo, a pesquisam, pois há sempre o conflito sobre crer em seu objeto de estudo ou não. A maior parte dos casos relatados por ele é daqueles que se converteram durante a realização de suas pesquisas e não o contrário. Neste trabalho estamos partindo de uma posição em que eu, primeiro, me tornei umbandista e depois resolvi pesquisar sobre o tema, portanto já envolvida com as crenças. No entanto, mesmo que não partisse desta posição, verificando as conexões sob aporte da TAR, não poderia desconsiderar a atuação das entidades espirituais como atores da rede, pois outros atores pautam suas ações a partir de interações com os espíritos que comporiam o universo umbandista.

O segundo ponto da rede são os jovens curimbeiros que divulgam seus pontos na internet, com foco no projeto *Ogã Online*. Em seguida, serão analisadas as conexões musicais que se formam nos festivais, a partir da experiência do Atabaque de Ouro 2015, quando houve possibilidades de encontro entre os diferentes atores da rede. Na quarta parte, será estudada a primeira iniciativa com a qual me deparei em minha busca por pontos cantados na internet: o projeto *Pontos de Umbanda* e seus processos de comunicação mediados pelas mídias digitais. Por último, na quinta parte do capítulo, as conexões entre os atores são levadas em conta para

identificar as mediações por meio das quais as cantigas estabelecem vínculos entre atores oriundos de diferentes espaços.

2.1 “Nesta casa de guerreiro”²²: mediações em um pequeno terreiro no subúrbio carioca

A última vez que as mãos de João Carlos pousaram sobre o atabaque foi em janeiro de 2013 durante a festa de Caboclos do Centro Espírita Ogum Iara Vence Demanda, em Vista Alegre, bairro da zona norte do Rio de Janeiro. No mês seguinte, o ogã e médium do Pai Pequeno²³ da casa faleceu (ou “partiu deste plano material”, como diriam seus irmãos de terreiro). Nas últimas vezes em que tocou durante as sessões, encontrava dificuldades por causa da doença, um câncer no intestino, mas não deixava de cumprir suas obrigações nos trabalhos. Sempre tinha a autorização do guia principal da casa, Ogum Iara, para se recuperar um pouco quando precisava interromper sua atuação.

A primeira vez em que estive na casa de Ogum Iara encontrava-me tensa porque não sabia o que iria encontrar. Fazia apenas uma ideia de tantas histórias contadas por meus amigos de faculdade, Paulo e Luiz Felipe²⁴. Era a última sessão do ano de 2009 e estava acompanhada de pessoas que já tinham uma trajetória no centro. Também conhecia outras pessoas presentes como Jeanete (mais conhecida como Janinha), médium do guia principal do terreiro (Ogum Iara), e o próprio João Carlos (ele e Janinha eram irmãos). Mesmo assim, tinha dificuldade para me sentir totalmente à vontade, apesar de todos serem acolhedores com os visitantes.

²² Referência a um ponto de louvação a Ogum, cujo título é “Casa de Guerreiro”, gravado em LP pelo pai de santo Carlos Buby (1984). O verso inicial diz: “Nesta casa de guerreiro, / Ogum / Vim de longe pra rezar”. A citação abre o trecho do capítulo que vai abordar as relações em rede com as curimbas a partir do Centro Espírita Ogum Iara Vence Demanda, cujo regente é o orixá Ogum. Também “guerreiro” é uma palavra que remete a um dos principais atores desse terreiro, João Carlos, falecido em 2013, cujo guia principal era conhecido como Ogum Guerreiro da Falange de Ogum Beira-Mar.

²³ Pai Pequeno ou Mãe Pequena é o médium que atua como a segunda voz dentro do terreiro. É preparado para substituir o dirigente a qualquer momento. No entanto, em nosso terreiro, há o costume de se referir como Pai pequeno ou mesmo como Pai do terreiro não ao médium que incorpora, mas ao guia: desse modo, costumávamos dizer que Ogum Beira-mar, cujo aparelho era João Carlos, era o pai pequeno de Ogum Iara, guia principal da casa. Em outros terreiros, é comum chamar o médium por essa designação e não o guia. É preciso também relatar outra especificidade do terreiro analisado: o mesmo médium dividia a tarefa de Pai Pequeno e de ogã da casa, o que se justifica talvez por ser um centro com poucos integrantes. Em centros maiores, inclusive visitados durante a pesquisa, verificou-se que a função de ogã ou atabaquista muitas vezes é executada de modo exclusivo por determinados integrantes e existem rituais preparatórios para essa função (“feitura de ogã”).

²⁴ Além de sermos da mesma turma da faculdade, Luiz Felipe era meu namorado na época relatada por este trecho. Atualmente, ele é meu marido. É também médium do atual Pai Pequeno da casa, o Caboclo Sete Flechas, escolhido por Ogum Iara após o falecimento de João Carlos.

Antes da sessão, foi feito um estudo do *Evangelho segundo o espiritismo* (de Alan Kardec), no qual foi lido um trecho e depois houve uma conversa entre os presentes. Janinha avisou que os trabalhos daquele dia envolveriam um banho de ervas para nos limpar e renovar as energias. Rosângela (mãe de Paulo) e Valquíria, ex-mulher de João, eram responsáveis por dar o banho nas mulheres. João Carlos e Paulo davam o banho nos homens. Talvez em outro contexto não tivesse aceitado participar ou, então, ficasse apreensiva. Mas como já conhecia Rosângela há um bom tempo e tinha me sentido acolhida pelo grupo, não tive problemas quanto a isso. Havia entendido que era uma necessidade para nos renovarmos e nos “purificarmos”.

Todos estavam prontos e a sessão começou. João Carlos, a postos no atabaque, começou a tocar para os Exus: primeiro para Tranca Rua, depois Maria Padilha e, por último, Exu Caveira, como se fazia sempre como ritual de abertura da gira. Os três eram os guardiões espirituais do centro Ogum Iara. Como eu nunca havia escrito sobre esse dia, nem todos os detalhes são tão vivos em minha memória, mas algumas coisas não se apagam e uma delas era ver a paixão com que o ogã cantava e tocava os pontos. Sua voz era forte e um pouco rouca, mas nunca era abafada pelo atabaque, nem o som do instrumento era escondido pelo canto.

Após o canto para os Exus, a defumação, o ato de bater a cabeça no altar²⁵, a oração inicial e o canto para Oxalá, era o momento da chegada de Ogum Iara. Era a primeira vez que via uma incorporação, mas não tive medo ou curiosidade, talvez porque tivesse visto Janinha poucas vezes até aquele dia. Depois vi a incorporação de pessoas mais próximas. Aí sim tive um pouco do choque. Senti um pouco de medo (não por mim, mas por eles), que depois passou. Uma coisa que eu percebi foi que música, somada à luz (no teto tem uma luz neon vermelha no formato de um sol) e a energia das pessoas conferiam uma sensação diferente ao ambiente. Ao pisar no chão, sentia-o vibrar, mas não tive temor quanto a uma possível incorporação. De fato, isso não aconteceu. Percebi também que o melhor era ficar atenta aos ensinamentos de Ogum Iara, passados por meio de sua médium, Janinha, que naquele dia disse sobre coisas que eu nunca tinha ouvido falar ou não sabia muito em detalhes como, por exemplo, sobre o uso dos cristais como fonte de energia e renovação e a força que eles podem ter se bem utilizados e cuidados.

Depois daquele dia, passei a frequentar algumas vezes o terreiro no ano de 2010. Ainda não morava no Rio de Janeiro e mal sabia eu que a partir do ano seguinte estaria

²⁵ O ato de bater a cabeça perante o altar significa a sua humildade diante de Jesus Cristo/Oxalá. Toda vez que alguém vai pela primeira vez no terreiro de Ogum Iara, Janinha explica o ato para o visitante, que é livre para fazer isso ou não.

vivendo no mesmo terreno do centro. As sessões das quais participei foram cruciais para que eu começasse a vislumbrar um novo horizonte de fé e depois de alguns fatos bem marcantes, assumi para mim mesma que gostaria de estar mais presente. Em 2011, depois de mudar para o Rio de Janeiro, passei a integrar este terreiro, sendo, inclusive, batizada na Umbanda. A partir de então, pude desfrutar da presença de tio João tocando durante as sessões (ele descobriu o câncer no final de 2010).



Imagem 1: Quarto de santo de Ogum Iara ornamentado para uma festa de Caboclos.

Abro um parêntese sobre a questão de estar trazendo o meu primeiro contato com o universo umbandista. Neste caso, trazer um pouco da história do Centro Espírita Ogum Iara, mas a partir do momento em que participei da ação foi baseada no recorte desta pesquisa. Como Marilyn Strathern debate em seu ensaio sobre os limites da autoantropologia (2014), “a eficácia das versões dos autores é supostamente avaliada com base no impacto que elas têm sobre a consciência individual” (2014, p.151). Como a pesquisadora afirma, depende se o autor está em busca de autoconhecimento ou se considera que o conhecimento é construído coletivamente, a partir das relações criadas. Portanto, não apenas estou consciente dos desafios sobre pesquisar e escrever sobre algo em que creio e é tão próximo, como ao fazer desta forma, baseada nas ações em que participei também do processo interativo.

Retomando o relato, a partir da ausência de João Carlos, seu filho, Augusto²⁶ assumiu a responsabilidade do pai, por quase um ano e meio, até que resolveu deixar o atabaque e o

²⁶ Único nome fictício presente neste trabalho.

nosso quarto de santo²⁷. Durante o tempo em que foi responsável por essa função, ele tentou aprender mais pontos, além dos que já cantávamos aqui. Utilizava CDs deixados por seu pai e também vídeos disponíveis na internet. Luiz Felipe, que também era médium da casa, trocava muitas informações com Augusto sobre esses pontos que estavam disponíveis virtualmente e aprendia a cantá-los.

No entanto, por causa do desenvolvimento cada vez mais intenso de suas incorporações e com a escolha do Caboclo Sete Flechas, seu guia de cabeça, como Pai Pequeno da casa²⁸, Luiz Felipe não conseguia ajudar muito mais cantando, a não ser quando a própria entidade que estava com ele “puxava” um ponto. Também havia o fato de ele, diferente de João Carlos, nunca haver tocado atabaque. Outras médiuns do quarto de santo com bons conhecimentos de músicas umbandistas são Michele e Damiana. Esta última, por causa de seus guias também sempre trabalharem bastante durante a gira, tornam raros os momentos em que ela tem possibilidade de cantar algo. Durante esse tempo, nosso mentor Ogum Iara havia passado a função de ogã de canto²⁹ para o jovem Lucas, filho de Damiana. No entanto, era muito comum que ele não conseguisse se lembrar do início dos pontos sozinho. Então, algumas vezes ficávamos em silêncio ou havia uma repetição exaustiva de alguns pontos porque não conseguíamos recordar outros.

A partir da saída de Augusto, os momentos de silêncio se tornaram mais frequentes durante a gira ou as próprias entidades incorporadas cantavam o início dos pontos para que continuássemos, quando se fazia necessário. A responsável pelo terreiro, Janinha, achou que seria o início de uma nova fase em que não haveria mais atabaque. No entanto, durante o processo de incorporação, Ogum disse que não era o momento para isso acontecer, pois segundo o guia o instrumento desempenha uma função nos trabalhos espirituais. Pouco antes de Augusto deixar o terreiro, um amigo em comum de vários médiuns da casa, Basileu, que havia cursado a mesma faculdade que eu, Paulo e Luiz Felipe, passou a vir com mais frequência a pedido da entidade principal do terreiro, pois ele vivenciava problemas pessoais e relatou que o guia disse que poderia ajudá-lo melhor caso ele se fizesse mais presente.

²⁷ Como nosso terreiro é um pequeno cômodo no quintal de uma casa, sempre foi usado o termo quarto de santo pelo grupo, ao invés de terreiro, centro, etc.

²⁸ O guia de cabeça ou pai de cabeça, é o guia responsável por aquele médium. Seria um espírito designado para auxiliar em toda sua caminhada mediúnica. Não seria a mesma coisa que pai ou mãe segundo o Orixá. Exemplo: a pessoa poderia ter como seus pais Oxóssi e Iansã (ou seja, as energias da natureza que representam estes orixás são as maiores regentes da vida dessa pessoa), mas o seu guia de cabeça é um caboclo de Ogum (geralmente, o guia de cabeça é um caboclo da mesma energia de um dos orixás regentes, mas pode acontecer de ser de um caboclo de um orixá diferente de acordo com a necessidade para o desenvolvimento espiritual e mediúnico do integrante e, às vezes do próprio guia). No caso da escolha de Sete Flechas para ser o Pai Pequeno, foi anunciada por Ogum Iara, por meio de Janinha, durante uma gira em 2013.

²⁹ Seria aquele que apenas canta a curimba e não toca o atabaque.

Basileu Rodrigo não mora no Rio de Janeiro, mas em Juiz de Fora, Minas Gerais, a 182 km de distância da capital fluminense. O novo integrante também frequentava outro terreiro na cidade mineira, na qual não é utilizado o atabaque, mas apenas os pontos cantados com palmas; ainda assim, ele já possuía experiência com outros instrumentos de percussão, pois participava de um bloco de carnaval como ritmista. Como as giras no terreiro analisado ocorrem, geralmente, em dois sábados consecutivos por mês, ele se organizava para estar sempre presente. Ainda em 2014, no início de dezembro, foi realizada uma sessão festiva para Oxum, Iansã e Iemanjá. Basileu já havia tocado um pouco nos momentos finais de uma sessão anterior, mas nessa, ele e Eduarda, sua irmã, assumiram o atabaque do início ao fim.

Eu havia preparado uma lista com alguns pontos que poderíamos cantar e imprimir para que pudéssemos olhar se esquecêssemos algum trecho. Fizemos um pequeno ensaio antes da sessão. Eu puxava o ponto e eles me acompanhavam. Em alguns casos, eles apenas tocavam, pois não sabiam a letra toda. Mas conseguimos manter a música durante a gira toda e a situação se repetiu em todas as sessões festivas que tivemos, como na festa para Caboclo em janeiro de 2015 e na festa de Ogum em abril do mesmo ano, inclusive com listas bem maiores porque nesse caso precisávamos de muitos pontos para cantar durante uma gira inteira. O atabaque voltou a estar presente nas sessões e me despertou o sentimento de querer aprender também. No entanto, até o presente momento, ainda não foi possível iniciar esse tipo de estudo, apesar de já ter conseguido a permissão para tal.

A preparação das listas impressas com as letras dos pontos só começou a acontecer quando Basileu passou a tocar o atabaque, mas os esquecimentos de pontos eram frequentes desde a época que Augusto ainda estava conosco. Incomodada com essa situação que passávamos durante a sessão, passei a me utilizar da internet para aprender mais pontos e recuperar a letra de alguns que cantávamos com menos frequência e não havia decorado, ainda no início de 2014. Nessa mesma época, estava terminando a primeira metade do mestrado e durante um exercício proposto para a disciplina de epistemologia e métodos, sobre fontes documentais, comecei a refletir sobre esse material que estava usando como fonte para o nosso próprio terreiro. Como o meu tema inicial de pesquisa era a presença da música e da temática umbandista na MPB a partir de três tempos, analisando a obra de Clementina de Jesus, Clara Nunes e Rita Benedito, o material encontrado na internet, principalmente no YouTube, era essencial. Mas nesse mesmo canal e nas redes sociais estavam os ogãs que me “ajudavam”, disponibilizando cada vez mais pontos para as buscas de músicas para cantar durante as giras do terreiro.

O primeiro desses ogãs que vi foi o L'Ogan, responsável pelo site *Pontos de Umbanda*, que será relatado mais adiante. Em janeiro de 2015, quando já estava praticamente certa da mudança de meu tema de pesquisa, surgiu um novo canal de disponibilização de pontos de Umbanda na internet: era o *Ogã Online*³⁰. O blog é produzido por dois jovens ogãs de São Paulo que já possuíam canais próprios no YouTube e/ou publicavam pontos em seus perfis pessoais ou nas *fanpages* do Facebook: Ogã Cristiano (ou Cristiano Umbanda) e Jr. Atabaque. Os dois são integrantes de grupos de curimba³¹ de São Paulo e já despontavam com suas respectivas páginas e participação em eventos umbandistas no estado onde vivem. Luiz Felipe, citado anteriormente, já acompanhava os vídeos de Cristiano antes mesmo desta nova página surgir. Com o surgimento do *Ogã Online*, meu interesse por estudar esses curimbeiros que se utilizavam do meio virtual para se expressarem se intensificou e por isso, este projeto e seus executores são a nossa próxima conexão.

2.2 Jovens curimbeiros na internet: os garotos de São Paulo e o *Ogã Online*

A busca por pontos cantados na internet me levou até o projeto *Ogã Online*, para o qual o relato etnográfico se volta nesta parte, que inclui a descrição da experiência e a trajetória de seus executores e idealizadores. O *Ogã Online* teve seu primeiro vídeo³² publicado em 13 de janeiro de 2015, em que Cristiano e Júnior (JR.) se apresentavam e explicavam como surgiu a ideia de criar um canal para divulgar cantigas de Umbanda. Como exposto por Cristiano neste primeiro vídeo, o blog originou-se de um convite dos realizadores do site *Umbanda, eu curto!*³³. Com a frase “Porque nós oramos cantando!”, expressa no subtítulo da página, os ogãs evidenciam a relação do canto com a função religiosa. Porém, ocorre um processo de deslocamento de seu espaço ritual, usualmente relacionado ao terreiro

³⁰ Link do *Ogã Online*: <http://umbandaeurto.com/author/oga-online/#.VpaD3vkrLIU>. Primeiro acesso em 31/01/2015.

³¹ A palavra curimba significa tanto a cantiga de Umbanda como define também o próprio grupo responsável pela emissão das mesmas, ou seja, um grupo de ogãs e curimbeiros. No entanto, como utilizarei o termo curimba apenas no seu primeiro significado, a expressão grupo de curimbas, nesta pesquisa, é uma forma de diferenciar sobre qual dos significados está sendo utilizado para não criar dúvidas no leitor. Outra expressão que pode aparecer no texto é Escola de Curimba, retomando a ideia de grupo, mas destacando aquelas que também oferecem aulas a aspirantes ou novos integrantes.

³² Link do primeiro vídeo do *Ogã Online*: <http://umbandaeurto.com/oga-online/2015/videos/oga-online-estreia-no-umbanda-eu-curto-2/#.VpOrlfrLIV>. Acesso em 07/07/2015.

³³ Página que começou como *fanpage* do Facebook em outubro de 2011 e depois também transformada em portal por causa de sua expansão, tem o objetivo de “dialogar com todos os públicos interessados em conhecer mais sobre a Umbanda, suas origens, ensinamentos e práticas” (UMBANDA, EU CURTO!, 2012). Link do portal: <http://umbandaeurto.com/>. Acesso em 07/07/2015.

Link da *fanpage*: <https://www.facebook.com/umbandaeurto/?fref=ts>. Acesso em 07/07/2015.

ou outros locais sagrados de culto, pois há a intenção de divulgar as cantigas de Umbanda para outros públicos, sejam estes religiosos ou não. Júnior complementou a fala do companheiro nesta primeira exibição, anunciando a possibilidade de interação com os espectadores, uma vez que estes poderiam também enviar vídeos cantando pontos.



Imagem 2: Página inicial do *Ogã Online*

No entanto, essa participação dos internautas ainda seria estruturada pelo *site Umbanda, eu curto!*, portanto, não se encontrava disponível em um primeiro momento. Cristiano também se refere, neste primeiro vídeo, ao fato da iniciativa “ser um espaço de compartilhamento da ‘irmandade’ da umbanda e não um espaço de rivalidade, visto que em muitos festivais isso acontece” (OGÃ ONLINE, 2015). Após as explicações iniciais, eles tocaram alguns pontos louvando Ogum. O primeiro vídeo teve 2.250 visualizações no blog e 32.780 no canal de Cristiano no YouTube.

No segundo vídeo³⁴, de 21 de janeiro de 2015, eles dizem que já é possível que os internautas coloquem seus vídeos e que na semana seguinte haveria a votação para escolher a melhor gravação enviada pelos espectadores. Eles cantaram para a entidade Boiadeiro. Esse segundo vídeo teve 1.676 visualizações e oito comentários, alguns deles com sugestões como, por exemplo, que eles colocassem o tipo de toque e a letra do ponto para facilitar o aprendizado. No terceiro vídeo³⁵, de 28 de janeiro de 2015, em que cantaram para Iemanjá,

³⁴ Link do segundo vídeo do *Ogã Online*: <http://umbandaeurto.com/oga-online/2015/destaques/videos-destaques/envie-seu-video-oga-online-janeiro/#.VpaPzvkrLIU>. Acesso em 07/07/2015.

³⁵ Link do terceiro vídeo do *Ogã Online*: <http://umbandaeurto.com/oga-online/2015/videos/oga-online-primeiros-videos/>. Acesso em 07/07/2015.

houve o envio de vídeos de cinco internautas. Nas produções da dupla Cristiano e Júnior, geralmente eles cantam uma média de três pontos para cada orixá ou entidade. Este vídeo teve 2.960 visualizações e apenas dois comentários, com elogios e perguntas sobre quais seriam os próximos temas. O vídeo eleito pelo público ganharia um CD de um parceiro do *site Umbanda, eu curto!*

A duração média dos vídeos de Cristiano e Júnior é de cinco ou seis minutos. Ao longo do ano de 2015 foram produzidos vinte e oito vídeos, no período de janeiro a novembro. Até o início de dezembro ainda não havia outras postagens. Mas na última, do dia 15 de novembro, eles agradecem pelas visualizações, pedem que os espectadores enviem sugestões, porque para o próximo ano haveria a continuidade do projeto, por meio de uma segunda temporada. Também disseram que fariam mais alguns vídeos até o final de 2015. Dentre esses vinte e oito, dois vídeos são um pouco diferentes dos demais. Um deles, publicado no dia 1º de setembro de 2015, foi feito durante um evento ocorrido alguns dias antes, 23 de agosto, em São Paulo, chamado *Samba de Seu Zé*. Neste evento, eles se apresentaram como a dupla do *Ogã Online*, cantando pontos para Exu e Pombagira. O vídeo, especificamente, traz apenas as canções para a entidade feminina. No entanto, essa publicação não foi encontrada na própria página do *Ogã Online* e sim no canal do YouTube de Cristiano³⁶. Esse foi o primeiro vídeo que não seguia a numeração habitual e está especificado como *Ogã Online Eventos*.

Outra publicação que se diferencia é a da primeira *live*³⁷ da página, do dia 10 de setembro de 2015. A *live* teve duração de uma hora e quarenta minutos e o vídeo foi disponibilizado no blog ainda no mesmo dia. Os comentários de quem estava assistindo eram lidos ao vivo e depois eles atendiam ao pedido de pontos do público — o processo de interação estabelecido se assemelha a uma roda de conversa, na qual, porém, os dois atores principais exercem o papel de mediadores. Como era a primeira experiência de uma exibição em tempo real, ocorreram alguns problemas técnicos, como por exemplo, os comentários do YouTube estavam desativados inicialmente. O vídeo está especificado como *live #1*, deixando entender que essa seria apenas a primeira e que outras poderiam ser produzidas. Outro aspecto a ser identificado é o cenário utilizado na *live*: um dos cômodos da casa de Cristiano, já conhecido do público do *ogã*, pois grande parte de suas postagens tocando outros pontos são

³⁶ No canal de Cristiano estão todos os vídeos do projeto, mas no arquivamento do blog do *Ogã Online* não é possível encontrar todos que foram produzidos.

³⁷ A *live* é uma forma de fazer uma transmissão ao vivo pela internet. Mas que geralmente fica disponível depois para quem quiser acessar. Link da *live* citada: <https://www.youtube.com/watch?v=rTy9vDndGmE> Acesso em 10/09/2015.

gravadas ali, o que também indica um caráter de informalidade e descontração, diferente do ambiente de concentração característico do terreiro.

Além dos vinte e oito vídeos, existem mais três não numerados que foram produzidos para a divulgação de um evento chamado Festa dos Ogãs, realizado em São Paulo no dia 15 de agosto de 2015. Trata-se de uma confraternização de ogãs, com apresentações de curimbas, rodas de samba, entre outras atrações. A experiência mostra a interação dos dois atores — Cristiano e Jr. — com outros projetos para além do espaço da internet, mas que surgem a partir da popularidade que eles obtêm no ambiente virtual. Ao mesmo tempo, eles utilizam tais parcerias para produzir conteúdos de divulgação online, em um processo de retroalimentação. Um dos conteúdos, que incluía um convite para o evento, também envolvia uma promoção, pois foi informado para o público que aqueles que enviassem um vídeo com duração de até dois minutos pelo aplicativo *whatsapp*, cantando um ponto, estariam concorrendo a convites para a festa. Um dos representantes do Instituto Cultural Sete Porteiras do Brasil, organizador do evento, esteve no vídeo junto com Cristiano e Júnior para fazer a divulgação. Esta gravação foi publicada três semanas antes do evento, mas o resultado da promoção não apareceu no *Ogã Online*.

No entanto, as experiências de interação nem sempre foram plenas. As votações para os vídeos dos internautas estiveram disponíveis entre os meses de janeiro e março de 2015. A partir de abril já não era possível mais enviar conteúdo para o blog. Uma mensagem do servidor aparece na página logo abaixo da descrição do vídeo postado pela dupla:

“Informações importantes:

Devido ao grande número de envio de vídeos estamos melhorando nossos mecanismos de votação. Portanto por um tempo indeterminado não estaremos recebendo e nem publicando novas votações. Agradecemos a compreensão de todos!” (OGÃ ONLINE, 2015).

Não houve mudanças quanto a essa questão durante o período de acompanhamento da página. As publicações do blog seguiram a seguinte ordem temática durante o ano: Ogum, Boiadeiro, Iemanjá, Exu, Pombagira, Malandros, Iansã, Nanã, Xangô, Caboclos, Erê, Ogum, Preto Velho³⁸, Oxóssi, Oxum, Pontos para Defumação, Obaluaê, Oxalá, Catimbó³⁹,

³⁸ O vídeo do Preto Velho no canal de Cristiano está como doze, mas o de Ogum, que era o treze, foi colocado primeiro no blog porque o dia da postagem foi 23 de abril, data em que se comemora o dia de São Jorge e que, no sincretismo da Umbanda, corresponde ao orixá Ogum.

³⁹ Cantigas de saudação aos mestres da Jurema; o Catimbó é presente em algumas casas de Umbanda, apesar de ser um rito independente.

Marinheiro, Baiano, Homenagem a Clara Nunes⁴⁰, Cigano, Caboclo Tupinambá, Zé Pilintra e Sugestões⁴¹.

O vídeo de Sugestões⁴², que é o último do período abordado, não está disponível no blog do *Ogã Online*, apenas no canal do YouTube de Cristiano. Foram 12.788 visualizações e quarenta e nove comentários. Em um deles, um internauta questiona se haverá continuidade do projeto, pois a frequência de postagens foi menor a partir de outubro de 2015. Este mesmo comentarista elogia a iniciativa, mas pede que sejam feitos mais vídeos. Cristiano em resposta, além de confirmar a segunda temporada do *Ogã Online*, também afirmou que nessa próxima fase, as postagens teriam dia e horários fixos. Outra ideia mencionada durante o vídeo, que depois foi retomada nos comentários foi sobre possíveis visitas da dupla em outros terreiros de Umbanda. Alguns comentários expressam aprovação de alguns internautas para que isso aconteça e pedem que eles possam ir aos seus respectivos terreiros. Outros também sugeriram que eles gravassem pontos de raiz.

Foi criada uma página do *Ogã Online* no Facebook, mas ela não replica todos os vídeos que já foram feitos para o blog. É mais um espaço de diálogo para aqueles que já acompanham as postagens e tem um conteúdo complementar, como por exemplo, vídeos que são enviados por seguidores da página ou outros de Cristiano e Júnior em eventos. Cristiano fez um vídeo agradecendo a quantidade de *curtidas* (ou *likes*) que a página havia recebido no dia da criação dela. No total, são 2.301 pessoas curtindo o *Ogã Online* no Facebook. Em nossa entrevista, os dois afirmaram que criariam um canal próprio para o *Ogã Online* no YouTube, já que atualmente os vídeos encontram-se apenas no canal de Cristiano⁴³. O próximo passo é conhecer os atores que conduzem o *Ogã Online*.

2.2.1 Do Catimbó a Umbanda: Júnior ou JR. Atabaque(s)

Júnior é um jovem que vive em São Paulo, mas tem raízes nordestinas. Nasceu e cresceu em Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco. Em nossa entrevista, afirmou que antes de

⁴⁰ Cantaram e tocaram no atabaque a música *O Canto das Três Raças*.

⁴¹ É o último dentro do período abrangido. O vídeo foi apenas para abrir o diálogo com os espectadores, não houve execução de pontos

⁴² Link do vídeo Sugestões, do *Ogã Online* (o vídeo foi encontrado apenas no canal do YouTube de Cristiano): <https://www.youtube.com/watch?v=uSolOrowkKw>. Acesso em 01/12/2015.

⁴³ Há uma grande diferença no número de visualizações entre o *Ogã Online* e o canal do YouTube de Cristiano: no blog, o primeiro vídeo possui 2.253 visualizações; no YouTube, são 32.780. Além de uma questão técnica que pode explicar essa diferença, pois estando no canal de vídeos do Google, as chances de divulgação são maiores, há também uma característica relacionada à visibilidade de cada um dos atores: Cristiano já havia alcançado um número considerável de seguidores a partir de seu próprio canal. No entanto, Júnior ainda não colocou vídeos do *Ogã Online* no YouTube.

conhecer a Umbanda, uma amiga lhe apresentou o Catimbó⁴⁴. De família católica, frequentou o culto da Jurema por um ano até que foi embora para Paraíba porque a mãe foi cuidar dos avós. Nessa época ainda era adolescente e foi viver em uma pequena cidade paraibana que possuía apenas uma casa de Umbanda. Esta era estigmatizada como um lugar que somente trabalhava para o mal. Com a chegada de um pai de santo de São Paulo, um colega do futebol passou a frequentar a casa e o convidou para ir. O amigo era músico e tocava no centro. Júnior se identificou com o culto e o pai de santo explicou o que era a Umbanda para ele. Pouco depois que passou a frequentar o terreiro, teve que aprender a tocar rapidamente porque teria uma festa para Zé Pilintra e o amigo músico havia viajado com sua banda.

Júnior, ainda no Nordeste, passou a conhecer alguma coisa das curimbas do Rio e de São Paulo. Veio para a capital paulista em “busca de uma vida melhor” (como ele disse) e não avisou a família. Atualmente trabalha como *sushiman*. Quando chegou à São Paulo começou a fazer aula de curimba. Mas a situação financeira ficou muito difícil e “aí pessoal da Curimba Filhos do Axé me chamaram e falaram que eu não precisava pagar”, afirmou. Depois de algum tempo, começou a participar dos festivais e foi conhecendo pessoas do meio. Passou a postar em suas páginas porque acredita que a internet é um meio que pode ajudar a ensinar aqueles que não têm condições de estarem em grandes centros para frequentar escolas de curimba. Até que surgiu a oportunidade de atuar com Cristiano no Ogã Online.



Imagem 3: Júnior (J.R. Atabaques) e a logo de sua página (Reprodução do Facebook).

⁴⁴ Maria do Carmo Brandão e Luis Felipe Rios estudaram o culto do Catimbó-Jurema no Recife (2004). O culto originalmente realizado em pequenas localidades, aos poucos foi avançando para as capitais nordestinas. Como dizem os autores: “A Jurema é uma árvore que floresce no agreste e na caatinga nordestina; da casca de seu tronco e de suas raízes se faz uma bebida mágico-sagrada que alimenta e dá força aos encantados do “outro-mundo”. É também essa bebida que permite aos homens entrar em contato com o mundo espiritual e os seres que lá residem. Tal árvore se constitui enquanto símbolo mágico-sagrado e é núcleo de várias práticas mágico-religiosas de origem ameríndia. De fato, entre os diversos dos povos indígenas que habitaram ou habitam o nordeste, se fazia e em alguns deles ainda se faz uso ritual desta bebida”(2004, p.160). No Catimbó também acontecem as possessões dos mestres (espíritos curadores). O ritual também utiliza cânticos em homenagens as entidades que compõem o panteão do Catimbó. Em alguma medida, há grande aproximação com a Umbanda.

Além de *sushman*, em seu perfil do Facebook, ele também se apresenta como “curimbeiro na empresa *Ogã Online*”. Ele possui um perfil pessoal, a *fanpage* e o canal do YouTube⁴⁵. O canal do YouTube ainda não é muito utilizado pelo jovem. Tem apenas seis vídeos publicados. São três do ano de 2014, quando criou o canal, em janeiro, e três de 2015 (sendo que dois são do mês de dezembro). A maior parte de seus vídeos encontra-se em seu Facebook pessoal ou em sua *fanpage*. São nesses espaços que ele replica os vídeos do *Ogã Online*. Júnior faz parte de um grupo de curimba chamado Tradição da Umbanda, que também possui um canal no YouTube e uma *fanpage* no Facebook⁴⁶, ambas páginas criadas nesse ano de 2015. Ele aparece nos vídeos de apresentações e ensaio das curimbas, geralmente só tocando e não como voz principal, pois outros do grupo têm a função de cantar. Por causa da quantidade de material publicado ser menor em seu YouTube e nas páginas da Curimba, escolhi como rota o que está no Facebook, pois é o meio por onde ele se expressa mais.

Em seu perfil pessoal, com 1.174 amigos, há uma média de que a cada dez postagens, apenas uma ou duas são sobre assuntos pessoais e o restante é sobre temas relacionados ao universo umbandista. Não apenas fotos e vídeos no ofício de ogã, como dizeres, reflexões e letras de pontos, às vezes acompanhados de fotos dele mesmo. Participa bastante desta rede social fazendo várias postagens diárias. No dia 14 de outubro de 2015, por exemplo, ele publicou todos os vídeos do *Ogã Online* que haviam sido feitos até aquele momento. No entanto, não houve tanta repercussão entre os seus amigos de rede social.

Depois continuou colocando os últimos vídeos do *Ogã Online*, seguindo a sequência com que eles foram postados no blog. Logo no início de novembro, teria outra edição do *Samba de Seu Zé* e Júnior postou vídeos de sua participação anterior com a Curimba Tradição da Umbanda como forma de convite para o novo evento. Dois dias depois já havia outra publicação por causa do mesmo evento. No dia 7 de novembro de 2015, o ogã recuperou um vídeo que estava em outra página do Facebook, chamada Tambor Mirim⁴⁷, em que tocava

⁴⁵ Perfil pessoal de Júnior: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100010442015662&fref=ts> Acesso em 22/10/2015.

Fanpage de Júnior: <https://www.facebook.com/jratabaques.f.junior/?fref=ts> Acesso em 22/10/2015.

Canal do YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCf-9rkv49jT-SOQEf0uqWwA> Acesso em 22/10/2015.

⁴⁶ Link do canal do YouTube da Curimba Tradição da Umbanda:

<https://www.youtube.com/channel/UCPAj7bJgVsb6Y6jQMikFPFw/feed> Acesso em 22/10/2015.

Link da página do facebook da Curimba Tradição da Umbanda: <https://www.facebook.com/Curimba-Tradi%C3%A7%C3%A3o-da-Umbanda-355211898007820/> Acesso em 22/10/2015.

⁴⁷ Essa é a primeira página de Facebook criada por Júnior, cujo objetivo é divulgar as crianças que cantam e tocam atabaques. No entanto, é o local onde mais tem vídeos do próprio Júnior tocando, visto que Tambor Mirim já existia antes de sua *fanpage* atual. A página mudou de nome em dezembro de 2015 e passou a chamar-se Suingue Afro-brasileiro. Link da página: <https://www.facebook.com/Suingue-Afro-brasileiro->

uma canção de Dorival Caymmi⁴⁸ no atabaque para saudar as entidades ligadas ao mar, como os Marinheiros. Este vídeo teve 803 visualizações.

Muitas de suas postagens são sobre o *djembê*, um instrumento de percussão, com uma sonoridade semelhante à do atabaque, mas que tem o formato de um cálice e sua origem é na Guiné. Ele passou a tocar os pontos com o instrumento no lugar do atabaque, tanto em vídeos em que aparece sozinho quanto em apresentações que fez ao longo desse tempo. Aliás, o ogã sabe tocar vários instrumentos e disse, em sua entrevista, “ser louco por percussão e que aprender nunca é demais”. Uma das publicações, do dia 09 de dezembro de 2015, ele traz um ponto para a entidade cabocla Jurema⁴⁹, muito conhecido dos terreiros de Umbanda, tocado no *djembê*. O vídeo possui 498 visualizações. E no dia seguinte, colocou outro ponto para cabocla Jurema⁵⁰, de sua autoria, desta vez no atabaque.

Júnior fez muitas postagens sobre seus treinos no *djembê* e as apresentações públicas que participou com o uso do mesmo. Um exemplo disso foi uma festa da praia⁵¹ que fizeram em louvação a Iemanjá no dia 06 de dezembro de 2015. Nos mais variados vídeos aparecem ele e o grupo da Escola de Curimbas Tambores dos Palmares (também de São Paulo), tocando pontos para as entidades ligadas a esse orixá. Neste dia, eles também tiveram a participação de Pai Élcio de Oxalá⁵², sendo que o vídeo em que este aparece é o mais visualizado destas publicações. Nesse caso em que ocorre a participação de uma figura conhecida no meio musical umbandista, a notoriedade do ator convidado cumpre a função de validar a trajetória musical do jovem curimbeiro (o ogã Jr). Em quase todos os vídeos⁵³ sobre a louvação na praia, percebe-se que eles estavam bem próximos à estátua de Iemanjá.

250747445131823/?fref=ts Acesso em 01/12/2015. No entanto, pouco tempo depois Júnior a agrupou em sua fanpage e atualmente tudo faz parte da página J.R. Atabaques.

⁴⁸ “Minha jangada vai sair pro mar/ Vou trabalhar, meu bem querer/ Se Deus quiser quando eu voltar do mar/ Um peixe bom eu vou trazer...”.

⁴⁹ “Jurema, o seu saio é tão lindo/ Seu capacete é de pena/ Como brilha o seu diadema/ Jurema é ê, Jurema é á/ Jurema filha de Tupinambá (bis)/ Ela sempre foi e sempre será/ Rainha da Jurema onde canta o sabiá”.

⁵⁰ Link da publicação com o ponto de sua autoria:

<https://www.facebook.com/100010442015662/videos/155916398099760/?theater> Acesso em 15/12/2015.

⁵¹ A festa foi realizada em Praia Grande, litoral paulista, onde há uma estátua com a representação de Iemanjá.

⁵² Pai Élcio de Oxalá é um ogã veterano e reconhecido de São Paulo, com vários discos gravados. Começou a carreira ainda na década de 1950 e continua cantando até hoje. Atualmente tem uma Escola de Curimba que leva o seu nome.

⁵³ Vídeo em que Pai Élcio canta junto com Júnior e os integrantes da Tambores dos Palmares: <https://www.facebook.com/leandro.caldas.73/videos/1074237059267040/> Acesso em 15/12/2015.



Imagem 4: Júnior, integrantes do Tambores dos Palmares e Pai Élcio (que está de pé atrás de J.R.). Reprodução do Facebook.

Antes da criação de sua atual página como figura pública, Júnior havia feito outra no Facebook, chamada Tambor Mirim. Ali se encontra a maior parte das postagens dele mesmo em sua função de ogã e foi por onde se tornou conhecido. O objetivo inicial era colocar vídeos de crianças cantando e tocando pontos de Umbanda, mas também se tornou um espaço para que divulgasse sua própria produção. As postagens mais antigas disponíveis para visualização são de junho de 2014. E foi em novembro deste mesmo ano que, em uma das publicações, ele cita a criação da página JR. Atabaques, a sua primeira *fanpage*. Nessa época, ele ainda fazia parte de outro grupo de Curimba, o Nostalgia da Umbanda. Foi com esse grupo que Júnior se apresentou no Festival Atabaque de Ouro de 2014 e em outros eventos competitivos. Neste mesmo mês publicava que estava ansioso pela chegada de seu *djembê* maior (pois antes ele já havia aparecido tocando outro menor).

Em janeiro de 2015, Júnior divulgou o projeto *Ogã Online*, já com a postagem do primeiro vídeo, no dia seguinte à estreia do blog. Esses vídeos passaram a ser disponibilizados também nessa página, à medida que eram publicados nos outros canais. No dia 20 do mesmo mês, ele fez uma postagem com um vídeo, dizendo: “Olá pessoal, esse é o primeiro de muitos que vão vir por aí”. Na gravação, ele explica que pretende colocar pelo menos um vídeo por semana em sua *fanpage* e que muitos o pediam para que ele criasse um canal no YouTube, mas que ele não sabia ainda como trabalhar com essa ferramenta e que por enquanto ele colocaria mais no Facebook mesmo. Como naquele dia se comemora o dia de São Sebastião, que na Umbanda é sincretizado com o orixá Oxóssi, Júnior cantou alguns pontos em

referência àquela data. Três dias depois, ele compartilhou a imagem de sua *fanpage* JR. Atabaques no Tambor Mirim.

A partir daquele momento, ele passou a avisar que tinha vídeo na sua própria página, mas não colocava o link. Depois, resolveu criar o canal do YouTube, mesmo alegando ter dificuldade para lidar com a ferramenta:

“Galera nao vou prometer nada mais ai esta o meu Canal vou começar aprender a mexer ai vou começar a postar as cantigas aqui mais vamos ver se consigo mexer heheheh.

Espero contar com ajuda de vcs ?

Obrigado e abraços no coração de todos.”⁵⁴ (TAMBOR MIRIM, 2015)

Nos dias que se seguiram, ele passou a alternar postagens dos vídeos do *Ogã Online* com as suas próprias produções. Os vídeos individuais tiveram uma média de 250 a 1.000 visualizações. Ele compartilhou os vídeos do *Ogã Online* a partir do YouTube, não do blog. Além disso, houve outras postagens apenas de trechos de letras de pontos de Umbanda. No dia 23 de março de 2015, colocou um novo vídeo com um ponto de sua autoria, para a entidade Pombagira Rosa de Ouro⁵⁵. Este teve 770 visualizações, cinco compartilhamentos e alguns comentários apenas elogiando o ponto ou trabalho realizado por este ogã. Três dias depois, ele colocou disponível outra canção de sua autoria, para Oxum⁵⁶, esta com 2.900 visualizações, sessenta e cinco compartilhamentos com outras páginas e apenas comentários de elogio novamente, para o ponto ou para a iniciativa. E encerrou aquele mês com mais algumas postagens daquele gênero, com cantigas próprias, seguindo este mesmo padrão.

No dia 23 de abril, em comemoração ao dia de São Jorge, Júnior convidou os seguidores da página a “puxarem” pontos de Ogum e, nos comentários, cada um respondia com trechos iniciais de uma cantiga ou com um próprio vídeo, como Júnior fez. Depois, ele fez outra postagem, do vídeo de um menino, identificado como Leozinho, que faz parte da Curimba Toque de Ouro (a mesma de seu parceiro Cristiano). No vídeo, a criança toca pontos de Ogum no atabaque. Este vídeo teve oito mil visualizações. Ainda neste dia, Júnior colocou dois outros vídeos de meninos tocando para Ogum e pedindo para que os seguidores “dessem

⁵⁴ Todas as citações de texto retiradas das páginas de internet que estão sendo descritas por este trabalho serão grafadas exatamente como estavam sendo exibidas originalmente para preservar a linguagem informal e virtual, a forma como foi comunicada para aqueles que as acompanham. Link: <https://www.facebook.com/Suingue-Afro-brasileiro-250747445131823/?fref=ts> Acesso em 15/11/2015.

⁵⁵ Link do vídeo para a Pombagira Rosa de Ouro:

<https://www.facebook.com/250747445131823/videos/375054519367781/> Acesso em 27/10/2015.

⁵⁶ Link para a cantiga de Oxum de autoria de Júnior:

<https://www.facebook.com/250747445131823/videos/375054519367781/> Acesso em 27/10/2015.

uma força para os umbandistas do amanhã”⁵⁷, ou seja, assistindo, curtindo e compartilhando aquele conteúdo.

Em maio de 2015, Júnior fez algumas enquetes para os seguidores da página. A primeira pedindo que cada um colocasse um ponto de Preto Velho e a segunda sobre qual era o ponto que eles haviam escutado quando pisaram em um terreiro pela primeira vez. As duas tiveram aproximadamente 20 comentários, cada uma respondendo às questões colocadas. Durante aquele mês, muitas das postagens foram da nova administradora da página, Kethy de Oyá. Poucos vídeos foram colocados no período. No dia 30, Júnior pediu que curtissem o canal do YouTube da Curimba Tradição da Umbanda, grupo do qual faz parte. Nos meses que se seguiram, as postagens foram se dividindo de acordo com quem as fazia. Júnior seguia com os vídeos e a divulgação do *Ogã Online*, Kethy colocava mensagens, enquetes e a outra administradora não atuou naquele período. Como agosto foi um mês em que ocorreram muitos eventos, o ogã também colocou vídeos dos mesmos, como a Festa dos Ogãs e o Samba de Seu Zé.

Em primeiro de outubro, Júnior fez um vídeo anunciando a homenagem que ele e Cristiano receberiam no prêmio Jovens do Axé⁵⁸, realizado pela Câmara Municipal de São Paulo. No mês de outubro, outros administradores entraram na página e passaram a colocar links de vídeos do YouTube de pontos de Umbanda de outros canais (nessa leva houve até mesmo a postagem de um link do *Pontos de Umbanda*, outra ponta de nossa rede), acompanhados da letra. Júnior quase não apareceu com seus vídeos próprios, somente colocando os do *Ogã Online* e também não houve mais postagens de crianças tocando atabaque. Perto do fim do mês, Júnior pediu para que as pessoas enviassem vídeo de crianças tocando. Uma maneira sutil de resgatar o objetivo inicial do Tambor Mirim e na postagem do dia 22 de outubro disse: “Olha galera quem tiver video de criança tocando ou quiserem grava e me manda vou essa divulgando esse lindo trabalho das criancinhas. Vamos juntos nessa levada...”⁵⁹ (TAMBOR MIRIM, 2015).

Acompanhado do texto acima, também havia a foto de uma criança vestida de branco debruçada em cima de um instrumento de percussão, que parecia um atabaque. Sete dias após

⁵⁷ É importante perceber que a atuação de crianças pode exercer forte apelo emocional ao ser midiaticizada na divulgação de religiões. Casos como estes do Tambor Mirim suscitam questões para investigações posteriores.

⁵⁸ O primeiro prêmio Jovens do Axé foi idealizado pelo vereador Netinho de Paula (PDT-SP) e realizado na Câmara Municipal de São Paulo no dia 07 de outubro de 2015. O evento teve como proposta homenagear jovens que desenvolvem trabalhos culturais dedicados à visibilidade dos povos de comunidades tradicionais e de terreiro. Tanto Júnior quanto Cristiano fizeram divulgação em suas páginas. No entanto, só Cristiano compareceu ao evento porque Júnior não pôde ir.

⁵⁹ Link: <https://www.facebook.com/250747445131823/photos/a.250892421783992.1073741828.250747445131823/463886033817962/?type=3&theater> Acesso em 13/11/2015.

o pedido é postado o link de um vídeo de Miguelzinho, um menino de três anos, tocando atabaque, com a legenda “Futuro da nossa Umbanda!”. No dia 31 de outubro, um vídeo de uma menina cantando um ponto de Pombagira, tocando violão. Ainda na mesma data, outra publicação com a mesma menina, Maria Luiza, e mais duas cantando durante uma gira. E as postagens seguintes foram todas sobre crianças, com mais vídeos até o final do período acompanhado.

Júnior tinha um perfil e *fanpage* anterior no Facebook que foram excluídos. Por isso, o acompanhamento de suas páginas está voltado para o que aconteceu a partir de outubro de 2015. Apesar do acompanhamento anterior, com a exclusão das mesmas, não há mais o registro do que havia sido publicado. A *fanpage* geralmente tem postagens que são a réplica do seu perfil pessoal e do Tambor Mirim, o que diferencia é o público, pois esta página tem mais seguidores do que as outras duas, sendo um total de 5.106 pessoas. A repercussão do projeto *Ogã Online* contribuiu para o aumento de sua visibilidade. No entanto, para seu parceiro Cristiano, não há como delimitar se foi sua notoriedade que resultou na criação do *Ogã Online* ou se ela aumentou mais ainda depois do projeto.

2.2.2 Ogã Cristiano: potencialidades de mediação

Cristiano, 20 anos, estudante de engenharia, vive na cidade de Guarulhos (SP). Não era umbandista, mas conheceu algumas músicas deste repertório nas aulas de capoeira. Depois começou a buscar mais informações e entrou em um grupo do Facebook chamado Amor de Ogã. Por causa do grande interesse na música, começou a gravar vídeos cantando pontos umbandistas. Em 2013 criou um canal do YouTube para compartilhar essas experimentações. A sua ida ao terreiro pela primeira vez só aconteceu quando já estava envolvido neste processo musical. E ao chegar em uma casa de Umbanda logo passou a ocupar o posto de ogã, trilhando um caminho diversificado para sua conversão.

A sua *fanpage* do Facebook foi criada em outubro de 2014, como consta postagem do seu perfil pessoal nesse dia, explicando que o objetivo dessa página era ajudar na divulgação dos vídeos do canal do YouTube e que outros, inéditos, seriam disponibilizados somente nessa nova página. O canal do YouTube Cristiano Umbanda foi criado em 05 de março de 2013 e atualmente, o canal possui 13.270 inscritos e 2.900.076⁶⁰ visualizações. Ao todo são 211 vídeos, contabilizados até dezembro de 2015. O primeiro vídeo feito era um ponto de

⁶⁰ Números de dezembro de 2015. Em fevereiro de 2016, o canal atingiu 3 milhões de visualizações.

Caboclo Flecheiro⁶¹, em que ele cantava e tocava, mas havia somente a gravação do áudio, com 2.228 visualizações. Depois de alguns vídeos com esse tipo de apresentação, no dia 04 de abril de 2013, Cristiano disponibilizou um vídeo em que ele aparecia tocando um bendir⁶² e cantando. Foi o primeiro vídeo com a sua imagem. Este vídeo não teve tanto alcance quanto o segundo e o terceiro que fez com essa mesma proposta (17.788 e 19.004 visualizações, respectivamente). Todos os comentários disponíveis são de elogios e alguns perguntavam sobre o uso daquele instrumento.

Inicialmente, quando era interpelado sobre outros pontos nos comentários dos vídeos do canal, ele respondia à pessoa que estava pedindo para que entrasse em contato com uma página no Facebook chamada Toque do Tambor⁶³. Ele era um dos administradores e as postagens se referiam ao universo umbandista, não somente letras ou vídeos de pontos de Umbanda. A prática de indicar o Toque do Tambor como um de seus contatos no YouTube deixou de ocorrer após o surgimento de sua *fanpage* do Facebook: esse foi mais um passo para a construção da visibilidade pública de Cristiano.



Imagem 5: Foto de capa da *fanpage* de Cristiano no Facebook. (Reprodução do Facebook)

Nesse tempo de existência do canal é possível acompanhar algumas variações, tanto estéticas quanto a respeito da qualidade dos vídeos. Os primeiros traziam apenas o áudio, depois o ogã começou a aparecer, tocando o bendir em seu quarto. Mais adiante, começou a produzir ao ar livre, alguns na cachoeira ou na praia, outros no terreiro do qual participa, trazendo mais elementos da própria Umbanda, como as referências à natureza e aos

⁶¹ Ponto muito conhecido na Umbanda, que foi gravado também por J. B. de Carvalho. Letra no Anexo A, número 1. Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=rGCwoqY-GrI> Acesso em 15/07/2015.

⁶² Instrumento de percussão muito utilizado na música árabe, com formato semelhante a de um pandeiro, mas sem os pratos metálicos.

⁶³ Link da página Toque do Tambor: <https://www.facebook.com/ToquedoTambor/?fref=ts> Acesso em 15/07/2015.

instrumentos sagrados, e não apenas a música. Em muitos de seus vídeos, ocorre o acompanhamento de outros ogãs, geralmente tocando o atabaque, e alguns deles também têm seus próprios meios de divulgação. No entanto, as mudanças não foram definitivas, havendo alternância entre pontos gravados dentro de casa ou no terreiro, com ou sem participação de outras pessoas, assim como a utilização de atabaque ou outros instrumentos. A estrutura para as gravações depende muito mais de sua disponibilidade do que qualquer outro fator. Na imagem abaixo é possível notar as páginas parceiras. Todas elas são de ogãs que também estão fazendo este mesmo tipo de conteúdo. E muitas vezes ocorrem gravações em que eles se reúnem para gravarem vídeos juntos.

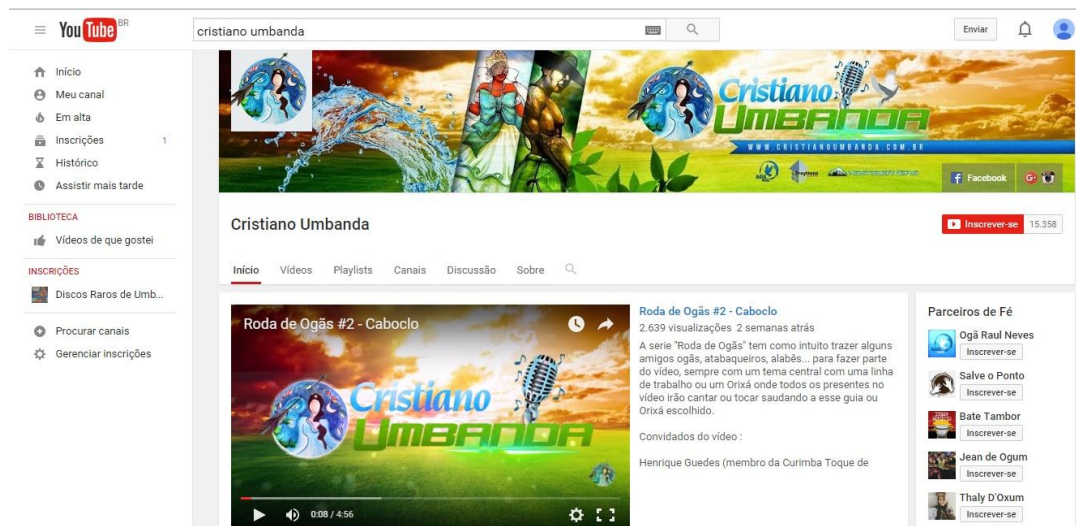


Imagem 6: Página inicial do canal de Cristiano no YouTube.

Quando começou o projeto *Ogã Online*, ele passou a colocar os vídeos em seu canal, como já mencionado anteriormente, aumentando assim o número de visualizações dos mesmos, visto que na página do blog, um mesmo vídeo que tinha uma média de 2.000 visualizações poderia chegar a 20.000 no YouTube pelo canal de Cristiano. Os três vídeos mais vistos do seu canal são de pontos para entidades da linha de Exu e Pombagira. O primeiro lugar, com 118.123 visualizações, foi colocado no ar em 11 de fevereiro de 2014. Era o ponto *O homem que eu amava eu matei*⁶⁴. O vídeo possui oitenta comentários, a maior parte elogiando (o ponto ou o todo – o ogã, a cantiga, a iniciativa), mas houve alguns casos de tensões religiosas (ver Anexo B), rebatidos por outros espectadores, não pelo próprio ogã. Este só respondeu a comentários sobre dúvidas ou observações, sendo que um deles ressaltava

⁶⁴ Letra do ponto: “Chorei... chorei/ O homem que eu amava eu matei/ Matei com 7 facadas em cima do coração/ Sou Pomba Gira menina não aceito traição”. Link do vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=f-yy_MKJnS0 Acesso em Acesso em 15/10/2015.

a importância de Cristiano gravar pontos mais antigos, que estavam caindo no esquecimento, e que não eram facilmente encontrados em outros endereços na internet.

Os vídeos ganharam uma introdução e uma logo fixas e depois passaram a ser divididos em categorias indicadas por cores e outros elementos que ajudam visualmente na identificação dos pontos para o espectador (Iansã - laranja, Oxum - amarelo, Iemanjá - azul turquesa, por exemplo). Cristiano começou a fazer *lives* em 2014. Foram seis ao todo, além da que foi feita para o *Ogã Online*. A primeira foi uma transmissão teste e a segunda com outros integrantes da Curimba Toque de Ouro. A partir da terceira, ele criou a sessão “Brincando de Atabaque” para denominar as transmissões ao vivo e nas duas últimas contou com a participação de convidados. Essa prática é muito comum nos terreiros, antes ou depois das giras, quando os ogãs da casa se reúnem para tocar o atabaque, em um ato conhecido como "esquentar o instrumento", ou ensaiar os pontos. Em geral, essas rodas de ogãs, com a participação de outros integrantes da comunidade religiosa, ocorre de modo mais descontraído, com risos e interrupções, diferente do ritual da gira, e sem o processo de incorporação e dança das entidades.

A primeira transmissão do Brincando de Atabaque foi feita em 27 de julho de 2015. Teve uma hora e treze minutos de duração e depois de ser disponibilizado como vídeo do YouTube passou a ter 2.955 visualizações. Foram 107 comentários e de novo pôde ser observado um padrão de elogios e agradecimentos. Os comentários críticos de cunho religioso novamente foram rebatidos por outras pessoas que estavam assistindo e não pelo próprio ogã. Em nossa entrevista, ele disse que não pretende se envolver nos conflitos que possam existir em suas páginas, assim como não pretende excluir nenhum comentário que seja colocado lá, seja ofensivo ou não. Mas na *live*, a maior parte dos comentários é de pedidos de pontos, já que uma das funções é justamente que os espectadores possam pedir quais pontos eles querem ouvir. Todas as transmissões ao vivo já feitas por Cristiano foram realizadas em sua própria casa e tiveram mais de uma hora de duração.

Outras iniciativas apareceram no canal a partir de novembro de 2015. A primeira foi a Roda de Ogãs, cujo objetivo era reunir ogãs e atabaquistas para cantarem pontos. Durante o tempo observado da pesquisa, só houve o primeiro vídeo dessa série, mas Cristiano propôs a continuidade. Este vídeo foi feito com pontos para a linha de Preto Velho. Em alguns dos comentários havia pedidos de melhoria da qualidade do vídeo, pois como eram mais ogãs, segundo alguns espectadores estava difícil de ouvir todos eles. Outros pediam uma melhor iluminação. O restante eram elogios para a iniciativa.

No mesmo mês foi criada outra sessão que tinha como objetivo expor pontos criados por internautas que acompanham o canal. No primeiro vídeo dessa categoria, ainda não havia um nome para a nova série. Ele pediu sugestões aos seus espectadores e definiu que o comentário que recebesse mais *likes* contendo uma sugestão de nome seria o escolhido. Ficou definido que o nome dessa série seria “Seu Ponto” e ele fez dois vídeos, um em novembro e o outro no início de dezembro. Cristiano pediu nos comentários que as pessoas enviassem não somente a letra, mas o áudio com a gravação dos pontos, pois sem a melodia ele não teria como gravá-los. Na descrição sobre o vídeo ele coloca o nome dos autores da curimba. Todos os pontos do canal também possuem o link, que possibilita o download dos mesmos. Isso permite que os pontos sejam utilizados em outros meios, como rádios de carro, celulares ou aparelhos de som. No terreiro de Ogum Iara, por exemplo, costumamos ouvir pontos enquanto fazemos a limpeza do quarto de santo.

Ao promover essa interatividade em suas páginas, Cristiano fortalece o seu capital social nas suas conexões das redes virtual e religiosa. Como lembra Luc Boltanski e Ève Chiapello (2009), o capital social, ou seja, o conjunto das relações que um indivíduo consegue totalizar, exige trabalho e está vinculado as outras pessoas. Criar ou atender às demandas específicas que aparecem em suas ações interativas pode fazer com que ele consiga movimentar esses espaços em que produz informação.

Em suas páginas do Facebook, tanto os dois perfis pessoais, como a *fanpage*, também têm as publicações de seus vídeos. A alimentação das páginas é similar quanto a essa questão musical. O que diferencia é que o seu perfil pessoal é o que possui mais postagens, pois por mais que a maior parte do conteúdo seja sobre a Umbanda, também há a exposição pessoal. No entanto, isso é mais presente no seu primeiro perfil, visto que o segundo foi criado apenas para suprir os inúmeros pedidos de amizade. Cristiano não poderia aceitar mais ninguém no primeiro porque já havia atingido o limite de pessoas (cinco mil) imposto pela rede social. Ele tenta alimentar o segundo perfil, mas das três páginas de Facebook das quais é administrador, esta é a que tem menos atualizações quando ele está com menos disponibilidade para interagir no mundo virtual. Sempre quando há postagens apenas de letra de pontos, nos comentários surgem pedidos para que ele grave o vídeo cantando os mesmos.

Sua *fanpage*, além dos tipos de vídeos já mencionados antes, traz letras de pontos inteiras ou trechos, geralmente colocadas pelos outros administradores da página, mas de modo geral, o que é mais pessoal não entra, a não ser que seja algo relacionado à religião mais diretamente. Os primeiros vídeos do canal do YouTube pouco a pouco foram aparecendo também, pois uma das administradoras se encarregou de colocá-los e Cristiano passou a

publicar os mais recentes e os inéditos. É perceptível em todas as suas páginas que além dos pontos, outros tipos de música são cantadas por ele com o acompanhamento do atabaque, assim como há pontos de Umbanda que são executados com a utilização de outros instrumentos musicais.

Um exemplo disso ocorreu em 4 de abril de 2015, quando ele colocou uma música em sua *fanpage*, intitulada *Dama de Ouro*⁶⁵, tocada no atabaque. Muito de seus seguidores pensaram se tratar de uma curimba. Pela letra seria mais compatível como cantiga para a linha de Exu, Pombagira ou Malandro, mas pelas características da própria música, era pouco provável que fosse uma música religiosa. Nessa postagem ele não comentou e foi um dos espectadores que esclareceu que se tratava de um forró e não de um ponto de Umbanda. Os outros comentários eram os habituais elogios.

Assim aconteceu também quando ele cantou *Trem das Onze*⁶⁶, tanto nos perfis como na *fanpage* (aparecem em datas diferentes nas páginas). Em um dos comentários, uma espectadora diz que essa música costuma ser usada como ponto de subida (ou seja, quando a entidade vai embora do terreiro) para as entidades Malandro ou Boiadeiro no centro que ela frequenta. Além dessas músicas não inseridas no contexto umbandista, também há a gravação de outras canções do repertório da MPB com referências aos elementos das religiões afro-brasileiras, mesmo que as citações sejam apenas de trechos delas. Exemplos disso são *Cordeiro de Nanã*, do grupo baiano Os Tingoãs; *Ponto de Nanã*, composição do baiano Roque Ferreira e gravado por Mariene de Castro; e *O Canto das Três Raças*, imortalizado na voz da cantora Clara Nunes⁶⁷.

Os pontos tocados com outros instrumentos também são frequentes, o que inclui o uso de pandeiro, violão e, em um dos seus vídeos mais recentes, ele tentou fazer a sincronia entre os vídeos do canto, do atabaque e da flauta doce para uma mesma canção. Foi apenas um trecho, cantando o Hino para Iemanjá⁶⁸. Ele gravou separadamente, cantando e tocando os instrumentos e, até o momento da conclusão da pesquisa, ele ainda não havia conseguido

⁶⁵ A música é um forró composto por Maciel Melo. Letra disponível em **Anexo A, número 2**. Link: <https://www.facebook.com/cristianoumbandaoficial/videos/811124435631864/> Acesso em 01/12/2015.

⁶⁶ Trem das Onze, composição de Adoniran Barbosa (1910-1982) e famosa pela gravação do grupo Demônios da Garoa, é mencionada em alguns *sites* na internet como música que pode ser tocada como ponto. Texto sobre o tema que apresenta interessante discussão: <http://espacoabertoestudosumbanda.blogspot.com.br/2010/12/se-vale-o-trem-do-adoniran-prq-nao.html> Acesso em 01/12/2015. Link do vídeo de Cristiano: <https://www.facebook.com/cristianoumbanda/videos/1626739700948360/> Acesso em 01/12/2015.

⁶⁷ No capítulo 3 haverá a discussão sobre as músicas de MPB com referências religiosas da Umbanda.

⁶⁸ Hino de Iemanjá é um famoso hino do Santo Daime. Letra disponível em **Anexo A, número 3**. Link: <https://www.facebook.com/cristianoumbandaoficial/videos/934278996649740/>

sincronizar todas as partes. Mas não é a primeira vez que a flauta doce aparece em suas publicações, outros pontos já foram tocados com esse instrumento.

Essa é a proposta, aliás, da página de sua namorada, Thalyta, que além do uso do Facebook, também tem um canal no YouTube (com o nome Thaly D'Oxum). As páginas foram criadas em agosto de 2015, depois de grande incentivo promovido por Cristiano em seus espaços na rede social, principalmente fazendo campanha entre seus amigos virtuais para que ela aceitasse fazer isso e ajudando na divulgação inicial. Thalyta pretendia gravar os pontos com o acompanhamento de outros instrumentos musicais, com o uso esporádico do atabaque. No entanto, ainda são poucos vídeos em seu canal, por questões de disponibilidade, segundo ela mesma afirmou. Nesses primeiros vídeos as músicas foram acompanhadas por um violão.

Por algumas vezes, Cristiano declarou em suas páginas sobre o seu começo na Umbanda e que chegou a enfrentar a resistência da família. Uma das situações foi em 28 de setembro de 2014 quando postou um vídeo de sua mãe cantando para Iemanjá e na descrição ele falava que “estava muito feliz com aquele presente”, pois no início seus pais eram contra o seu envolvimento com a religião. Dentre os comentários, uma jovem relatou que queria ter a coragem dele porque sofre com o preconceito da família e não sabe mais o que fazer. O assunto foi retomado quando completou dois milhões de visualizações no seu canal do YouTube, no dia 17 de agosto de 2015, ele fez uma postagem de agradecimento contando sobre sua trajetória na Umbanda:

“No dia 5 de Março de 2013 eu postei o primeiro vídeo no canal ‘Cristiano Umbanda’ no Youtube.. No começo foi mais por brincadeira, nem da religião eu era apenas havia escutado algumas cantigas de Umbanda e tinha me interessado e então resolvi ver como ficava na minha voz.. Depois de algum tempo meu tio que já era da religião (Marcio Tronquini) me adicionou no grupo ‘Amor de Ogã’ aqui mesmo no Facebook e então fui compartilhando alguns dos vídeos que fui gravando neste grupo e percebi que o pessoal foi . gostando....

Hoje mais de dois anos após o primeiro vídeo muita coisa já aconteceu, muitas águas já rolaram, tive a oportunidade de conhecer essa religião maravilhosa e me tornar um Ogã e dei continuidade ao trabalho que começou meio que por um acaso e que ontem bateu a marca de 2 MILHÕES DE VISUALIZAÇÕES, não vou citar nomes de pessoas que me ajudaram pois foram muitas e irei acabar esquecendo o nome de alguém porém gostaria de agradecer a todos vocês como um todo, agradecer todos que me apoiaram, que incentivaram, que compartilham os vídeos, que deixam comentários, mensagem no face, que assistem as Lives... Vocês são demais se não fosse por cada um de vocês nunca teria alcançado essa meta...

Estou muito emocionado pois nunca imaginei alcançar números tão expressivos..

Obrigado minha mãe Iemanjá por me acolher, por me guiar nessa missão, por trazer pra perto de mim tantas pessoas especiais..

Não sou muito bom com palavras mas é isso pessoal... GRATIDÃO!

#2Milhões #CristianoUmbanda #Gratidão #Fé #EuNãoEscolhiaUmbanda #ElaMeEscolheu”⁶⁹. (OGÃ CRISTIANO, 2015)

Foram 415 curtidas e quarenta e três comentários em seu perfil pessoal. Os internautas parabenizavam pela marca alcançada e faziam votos pela continuidade do trabalho e do sucesso. Ele também fez a mesma publicação na *fanpage*. Não só o ogã relatou que superou o preconceito familiar, mas houve manifestações de que ele teria ajudado outros que passavam pelo mesmo problema. Foi o caso relatado por ele no dia 11 de dezembro de 2015 (**Anexo C**), quando postou a mensagem que recebeu de uma seguidora de sua página que no passado sofria com a não aceitação de sua mãe por ter escolhido a Umbanda como religião. Ela dizia que sua mãe ainda não aceitava, mas que havia passado a respeitá-la. A moça também disse que seria batizada em um terreiro. Relatou ainda que conheceu a religião por causa dos vídeos de pontos de Cristiano. Ao final ela termina agradecendo e incentivando que ele continue postando mais curimbas. O ogã postou esta mensagem privada agradecendo pelas palavras dela e dizendo-se satisfeito por seus vídeos ajudarem a divulgar a religião.

Com esta situação, podemos retomar os conceitos de laços fortes e fracos, definido por Granovetter (1983 *apud* KAUFMAN, 2012), em que a adesão a Umbanda não foi feita através da família (havendo inicialmente a resistência da mesma). E Cristiano, além de ter passado por isso, depois tornou-se aquele que também ajudou no processo de conversão de outras pessoas. Como disse Dora Kaufman (2012), ao retomar os estudos de Granovetter e a relação com o ciberespaço, “as conexões geradas pelos meios digitais são importantes pelo potencial (e velocidade) de reduzir o grau de incerteza do indivíduo” (2012, p.216)”. Segundo a autora, com o fortalecimento do capital em número e consistência de conexões, o acesso a informações qualificadas seria maior, aumentando o potencial de capacidade de escolha.

Poucos dias após a publicação referente à marca de dois milhões de visualizações no YouTube, em 24 de agosto de 2015, Cristiano também fez um vídeo em que convidava todos os seus amigos de Facebook e seguidores da página oficial para a gira em homenagem ao Seu Zé Pilintra no terreiro do qual participava⁷⁰. Nessa festa ele também teria a sua consagração como ogã, ou seja, ele ainda era um “atabaqueiro”, como o próprio disse. Apesar de usar o termo ogã em seus perfis, nesta data é que ele foi, de fato, confirmado como representante daquela função dentro da cerimônia umbandista.

⁶⁹ Link: <https://www.facebook.com/cristianoumbanda/videos/1636548346634162/> Acesso em 20/10/2015.

⁷⁰ Em entrevista concedida posteriormente, Cristiano relatou que não estava mais frequentando o terreiro, por causa de algumas “questões”, mas que havia mantido muitas amizades na casa e guardava grande estima pelo Pai de Santo, afirmando que independentemente de qualquer coisa, não pretendia trocar o seu terreiro por outro.

As suas participações em festivais e eventos relacionados à sua função de ogã também estão presentes no espaço virtual. As relações entre o grupo de curimba e os espaços virtuais em que Cristiano participa começa pela divulgação de conteúdos relacionados à cantiga com a qual eles concorrerão, dias antes dos eventos. O ogã também publica imagens e vídeos das apresentações, assim como divulga fotos em que ele veste a camisa com o símbolo do grupo. Em nossa entrevista, ele afirmou que a Curimba Toque de Ouro, da qual participa, foi fundada com os integrantes do próprio terreiro que frequenta com o objetivo de participar dos festivais. No entanto, dois eventos ocorridos em São Paulo marcaram algumas polêmicas em seu Facebook durante o acompanhamento realizado nessa pesquisa.

A primeira envolveu o 3º Festival de Curimba e Dança da Web Rádio Batuqueiros da Luz⁷¹. A Curimba Toque de Ouro (CTO) havia ficado em primeiro lugar, mas houve uma recontagem dos votos e passaram para segundo. Cristiano fez a exposição do caso em suas páginas e primeiro declarou que a CTO não participaria mais de festivais. Depois, no mesmo dia, disse que ele sairia do grupo de curimba. Nos comentários, as pessoas lamentavam e diziam para eles (CTO e Cristiano) não tomarem decisões tão importantes de forma precipitada. Essas postagens aconteceram em 20 de julho, um dia após o festival. Os anúncios dessas decisões pareceram mais um momento de desabafo do que uma real atitude, visto que nenhum dos dois cenários apontados por ele aconteceu. Com a perda do primeiro lugar, não conseguiram a vaga para participar do Atabaque de Ouro de 2016.

No entanto, houve uma decisão anunciada em setembro pelos organizadores do evento de que os dois primeiros lugares participariam do “festival dos festivais” (o Atabaque de Ouro é assim conhecido por se tratar de uma disputa entre os vencedores das outras competições do país). Nesse mesmo grupo temático de postagens, por outro lado, ele agradecia a oportunidade de ter dividido o palco com a namorada Thalyta durante a apresentação. Os dois foram as principais vozes na música com a qual concorreram e houve a divulgação de fotos e o vídeo da apresentação⁷².

A segunda situação polêmica envolvendo resultado final de eventos foi com o que talvez possa ser considerado hoje o maior festival de curimba do estado de São Paulo: o Festival Aldeia de Caboclos. A Aldeia é uma escola de curimba da capital paulista criada em 1999, que tem crescido em participação e influência em eventos relacionados à Umbanda em seu estado. A realização de sua sexta edição aconteceu no dia 20 de setembro 2015. Houve

⁷¹ Batuqueiros da Luz é uma web rádio de São Paulo. O festival é um dos que garante vaga para o Atabaque de Ouro.

⁷² Link da apresentação da CTO no 3º festival da web rádio Batuqueiros da Luz: <https://www.youtube.com/watch?v=4N3zPZ9ZFXs> Acesso em 15/10/2015.

diversas postagens nas páginas de Cristiano sobre o festival, inclusive algumas delas começaram no mês anterior com a divulgação focada no ponto com o qual a CTO iria concorrer, em homenagem à entidade Ogum Beira-Mar⁷³ (em número de postagens superou a música inscrita no festival anterior citado acima). No próprio dia do evento, várias publicações na página se referiam aos encontros que aconteceram no local, assim como continham elogios à namorada, que havia se vestido de Ogum para a coreografia⁷⁴. Cristiano compartilhou também a postagem da CTO, após o festival, com fotos e uma publicação que dizia:

“Já chegamos ao festival com sentimento de campeão! Pra quem não sabe nos últimos meses o grupo passou por diversas turbulências e chegamos até a pensar que iria ser o fim da CTO. Graças a Deus tudo deu certo.. pessoas especiais foram chegando pra somar e hoje realmente somos uma grande família. Avaaaaante Toque de Ouro⁷⁵” (OGÃ CRISTIANO, 2015).

No entanto, no dia 23 de setembro, Cristiano fez uma postagem que abriu uma discussão em que questionava a existência dos festivais. O ogã começou o texto dizendo que muitos os estavam criticando (ele e a CTO) por “não saberem perder”. A indignação de Cristiano com o resultado aconteceu porque um cavalo foi usado na apresentação do grupo que venceu a disputa. Além disso, a curimba campeã também fazia uma homenagem a Ogum (mesma temática do ponto concorrente da CTO), com uma referência ao sincretismo com São Jorge, santo católico que aparece representado nas imagens montado em um cavalo⁷⁶.

Foi aberta uma discussão nos comentários sobre a utilidade de festivais, seus critérios de avaliação, vaidade *versus* humildade na Umbanda, comparações entre o comportamento das curimbas do Rio de Janeiro e de São Paulo, conforme **Anexo D**⁷⁷. Muitos criticavam a intenção dos festivais, pois estariam focados apenas no dinheiro, assim como haveria a falta de rigor nas avaliações. Nesse sentido, estava em debate a adoção de medidas para que a curimba fosse avaliada mais pelo valor musical do que por sua apresentação. Além disso, alguns mencionavam que as competições aconteciam de forma mais acirrada em São Paulo em comparação com o Rio de Janeiro. Do mesmo modo, também foi citado que, no caso carioca, os ogãs que disputavam entre si eram mais unidos e por isso não havia confusão quanto aos resultados. E por fim, apareceu um tema relacionado aos princípios morais da

⁷³ Link do vídeo com o ponto concorrente, em homenagem a Ogum Beira-mar:
<https://www.youtube.com/watch?v=ptglF4r5gnk> Acesso em 15/10/2015.

⁷⁴ Link da apresentação da CTO no 6º Festival Aldeia de Caboclos:
<https://www.youtube.com/watch?v=BmpTvoIU-ms> Acesso em 20/10/2015.

⁷⁵ Link da publicação: <https://www.facebook.com/cristianoumbandaoficial/timeline> Acesso em 20/10/2015.

⁷⁶ Link da apresentação da curimba vencedora do Festival Aldeia de Caboclos (grupo Irmãos na Fé):
<https://www.youtube.com/watch?v=BmpTvoIU-ms> Acesso em 20/10/2015.

⁷⁷ No **Anexo D** está a postagem completa, com todos os comentários.

religião: vaidade em detrimento à humildade, pois, para alguns dos que comentaram a publicação, a Umbanda não poderia ser o pretexto para a autopromoção. Também foi falado que a prática religiosa deixava de ser prioridade, já que os integrantes dos grupos de curimba passavam a se dedicar a atividades paralelas, como as competições nos festivais. Esta questão da moralidade religiosa *versus* festivais será discutida no próximo tópico.

Cristiano comentou apenas uma das repostas que foram colocadas e distribuiu *likes* somente em algumas delas. O tema do cavalo foi retomado, dias depois, em tom debochado, quando ele colocou uma imagem da cantora britânica Kate Perry, em cima de um cavalo durante a apresentação no Rock in Rio, que ocorreu exatamente uma semana após o festival. Os comentários continuaram em tom de brincadeira, resgatando até a situação de outros artistas que levaram o mesmo animal para o palco.

Durante aquela semana, em 24 de setembro, quatro dias após o festival, foi criada uma Liga das Curimbas Amigas de São Paulo (Licasp). A CTO e Tradição da Umbanda estavam presentes nessa fundação. Segundo os participantes, o objetivo é promover a união entre os grupos de curimbas e atuar ativamente junto aos organizadores de festivais “reivindicando cláusulas e regras que venham somente a beneficiar os grupos participantes, dentro de uma igualdade de concorrência, extinguindo o favorecimento de qualquer forma” (LICASP⁷⁸, 2015). Na data de criação eram sete grupos participantes: Tradição da Umbanda, Luz de Odara, Toque de Ouro, Vira Mundo, Umbanda Jovem, Caminhos de Oxalá e Ojuobá. Cristiano foi marcado em publicação do Facebook de uma pessoa que relatava o surgimento da Liga. Ele e outro integrante da CTO estavam presentes nessa fundação. Na página da Escola Aldeia de Caboclos também havia a confirmação da notícia de criação da Licasp.

Um mês após essas ocorrências, chegou a vez do Atabaque de Ouro, que foi realizado no dia 18 de outubro de 2015, em Duque de Caxias, Rio de Janeiro. Cristiano e Júnior foram ao evento, porém sem representar seus grupos de origem, que não haviam sido contemplados com vagas para apresentação nesse ano. Cristiano e outro integrante da CTO se juntaram para prestar apoio a um grupo do Paraná inscrito para se apresentar. Já Júnior veio para colaborar com uma equipe de São Paulo. E eu estava lá também para acompanhar o funcionamento deste que é considerado o maior festival de curimbas do país.

Por isso, tive a oportunidade de encontrá-los e apresentar-me pessoalmente. Conversamos um pouco e consegui acompanhar também o que eles fizeram durante o evento. Além disso, uma foto foi feita para registrar esse momento.

⁷⁸ Link da *fanpage* da Licasp: <https://www.facebook.com/Licasp-Liga-das-Curimbas-Amigas-de-SP-1498084357157927/> Acesso em 20/10/2015.



Imagem 7: O encontro no Atabaque de Ouro 2015: Licia, Cristiano, Júnior e Luiz Felipe.

Luiz Felipe, que também estava comigo, compartilhou esta foto no seu perfil pessoal do Facebook e assim, no mesmo dia, a foto foi republicada no perfil e na página oficial de Júnior. Naquele dia também me tornei amiga virtual da dupla do *Ogã Online*. É sobre o Atabaque de Ouro de 2015 e outros encontros que ele proporcionou que falarei no próximo tópico.

2.3 O Atabaque de Ouro no palco do samba: estendendo redes

O Atabaque de Ouro de 2015 foi a décima primeira edição de um evento que tem como função principal promover uma disputa entre as curimbas campeãs de outros festivais realizados no país. Estava marcado para começar às duas horas da tarde, mas iniciou com mais de uma hora de atraso. Quando chegamos havia fila para entrar, pois eles precisavam identificar os compradores das mesas e seus ocupantes, visto que a forma para assistir ao evento era adquirir a mesa com quatro cadeiras, por R\$160,00. O evento aconteceu na quadra da escola de samba Acadêmicos do Grande Rio, em Duque de Caxias, Baixada Fluminense. Era a primeira edição neste local. Em todos os outros anos (realizado desde 2004) havia acontecido na casa de shows RioSampa, localizada em Nova Iguaçu (RJ), na Rodovia Presidente Dutra. Era uma fila extensa porque além dos que estavam entrando apenas para assistir, também havia os integrantes das escolas de curimbas e dos grupos que iriam se apresentar, formando um entra e sai de instrumentos, itens de cenário, etc. Lá dentro havia venda de comidas e bebidas, que eram pagas à parte. Assim como havia barraquinhas com produtos ligados às religiões de matriz africana (roupas, acessórios, utensílios), assim como

CDs gravados por participantes e com cantigas das edições anteriores do evento também podiam ser adquiridos no local.

A Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio também era uma das apoiadoras do encontro, visto que cedeu o espaço para sua realização. A novidade do local foi um dos fatores para o atraso inicial, pois alguns detalhes da parte acústica ainda não haviam sido totalmente resolvidos quando entramos. Mesmo tendo pessoas com o mapa das mesas para nos ajudar, não conseguimos encontrar a nossa, porque muitos grupos se juntaram e provavelmente a que tinha o nosso número também foi colocada nesses pequenos aglomerados. Por fim, as pessoas do apoio nos colocaram em outra mesa e retiraram a numeração.



Imagens 8: Fila na entrada da quadra da Escola de Samba Grande Rio e o palco antes do início das apresentações.

Já na fila havia visto Júnior passar, entrar, sair e entrar novamente na quadra carregando instrumentos. Éramos quatro no meu grupo: Luiz Felipe, eu, Damiana e Marcus, um amigo que mora em Juiz de Fora (MG), mas que estava passando o final de semana conosco. Além disso, ele já havia participado de algumas sessões em nosso quarto de santo e estava familiarizado com o universo umbandista, embora não seja praticante da religião. O meu encontro com a dupla do *Ogã Online* se deu logo após resolvermos a questão das mesas, pois queria aproveitar que o evento não havia começado ainda.



Imagens 9: Barraquinhas dentro da quadra com produtos ligados a esse universo religioso.

Foi rápido, mas o suficiente para dizer que acompanhava o trabalho deles e também para apresentar o que eu estava fazendo, além de pedir a colaboração dos dois de uma forma mais enfática para a pesquisa. Eu tive a intenção de ir ao festival Aldeia de Caboclos, mas por uma série de motivos não pude me deslocar até São Paulo e o contato virtual não estava sendo tão fácil como eu imaginava inicialmente, por questões de disponibilidade deles.



Imagem 10: Público na quadra da Escola de Samba Grande Rio aguardando o início do evento.

Um olho no festival e o outro para verificar quem estava presente naquele evento. Entre os jurados, Tião Casemiro e Pai Élcio de Oxalá (representando Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente, são ogãs veteranos, reconhecidos e aclamados por boa parte dos concorrentes e da plateia ali presente). Também fazia parte o presidente da Federação Umbandista do Paraná, ogãs campeões de outros anos e líderes umbandistas de outros estados, como Goiás e Mato Grosso - esse recurso era uma forma de contemplar cada estado concorrente com pelo menos um representante no júri. No entanto, havia maior número de pessoas do Rio de Janeiro e de São Paulo para avaliar os concorrentes. Tião Casemiro foi o presidente do corpo de jurados. A apresentação do evento estava a cargo de Mãe Míriam de Oyá e Pai Renato de Obaluaê⁷⁹, figuras presentes nessa função em quase todos os festivais que acontecem no Rio de Janeiro.

As apresentações começaram e a primeira foi a do grupo campeão do ano anterior, o Terreiro do Tio Antônio, do Paraná (estado que ganhou por dois anos consecutivos). Além da música com a qual ganharam no concurso, também cantaram todas as cantigas campeãs dos

⁷⁹ São líderes conhecidos no meio das religiões afro-brasileiras. Geralmente participam como apresentadores de eventos como esse no Rio de Janeiro.

anos anteriores. Nesta 11ª edição, eles não podiam concorrer, mas foram aclamados como bicampeões. Suêzi, a voz do grupo do Tio Antônio, destacou que a participação deles no festival, desde 2011, quando ganharam pela primeira vez, foi um fator que fortaleceu a formação e consolidação de grupos de curimbas do estado do Paraná.



Imagem 11: apresentação de cantiga para Oxum

A competição começou. Foram dezoito apresentações de curimbas, a maior parte do Rio de Janeiro e de São Paulo, entremeadas por alguns intervalos para saudações ou discursos de autoridades políticas ou lideranças religiosas. As curimbas participantes foram compostas em homenagem ao seguinte conjunto de entidades: Exu, Pombagira, Pretos Velhos, Ciganos, Caboclos, Iansã, Oxum e Iemanjá. Desta vez não concorreram cantigas de Xangô, Ogum, Oxalá e Ibejada (ou Crianças). Cada apresentação durava uma média de dez minutos, pois demorava-se bastante na introdução, cantada apenas à capela para que o público fixasse a letra da cantiga. Somente após várias repetições é que rompiam os atabaques. Isso também conferiu um caráter exaustivo ao evento, que teve duração de cerca de sete horas. No entanto, essa foi uma característica observada neste festival, pois em outros que pude estar presente, as apresentações eram bem menores, talvez por terem mais de um tipo de competição e mais concorrentes.

Dentre os festivais de curimba realizados durante o ano, cujo prêmio é a vaga para o Atabaque de Ouro, alguns são promovidos pelos próprios grupos concorrentes do evento maior. A organização dos encontros também funciona como uma rede, pois os festivais de menor porte atuam como representantes do Atabaque de Ouro. O grupo de curimba que sedia uma competição, mesmo que esta seja de alcance local ou regional, não concorre no seu

próprio festival, mas pode participar de outras competições interligadas ao Atabaque de Ouro, e por isso, tem a chance de obter sua vaga.

Além da apreciação das cantigas, cada concorrente do Atabaque de Ouro de 2015 tinha coreografia, figurino e torcidas também sendo avaliadas. Não era apenas uma apresentação musical, mas da performance como um todo. As torcidas davam um ar carnavalesco ao evento, pois eram tão inflamadas quanto as de uma escola de samba ensaiando para um desfile ou acompanhando a apuração dos resultados, com cartazes e instrumentos musicais. Algumas interagiam bastante com a apresentação, como foi o caso de uma das curimbas que homenageava Exu, em que todos se levantaram empunhando tridentes⁸⁰ confeccionados com papelão, dançando e cantando juntos. Uma característica importante das torcidas é que elas tenham número e força para sustentar o ponto durante a apresentação no palco. Entre uma curimba e outra, os apresentadores sempre chamavam pelas torcidas de cada grupo. Algumas delas portando outros instrumentos de percussão, reforçavam a aura de carnaval dentro da quadra da escola de samba. A própria localização dos jurados no camarote da quadra também trazia essa referência de forma visual.



Imagem 12: Apresentação de cantiga para Iemanjá

⁸⁰ Ferramenta de trabalho de Exus e Pombagiras. São várias as versões sobre o uso do tridente e é um dos elementos que ajudam a estigmatizar essas entidades à figura do Diabo. Em uma das vertentes, o tridente representa a junção dos elementos terra, ar fogo e água, sendo que três de suas pontas estão viradas pra cima e haste central virada pra baixo é a terra. Isso significaria que ao mesmo tempo que são entidades muito ligadas ainda a vida terrena, estariam buscando a sabedoria e evolução espiritual. Outros dizem que estaria associado ao arpão do Deus Netuno/Poseidon, pois o Exu seria o “pescador” de espíritos perdidos. Também existem versões que dizem respeito à dualidade com que esta entidade é vista e há versões em que o tridente teria sido assimilado pelo sincretismo, pois o instrumento estaria diretamente ligado a alguns fatos da mitologia iorubá, como sua relação com Iemanjá e a sua função como orixá.

Aliás, pelos depoimentos de participantes de outras edições, o fato do evento ter sido transferido para uma quadra, trazia algumas modificações quanto a própria apresentação, pois nos anos anteriores havia uma cortina que se fechava e abria entre uma curimba e outra. Os bastidores não ficavam tão evidentes. No evento de 2015, além de vermos toda a preparação, também víamos o grupo seguinte esperar bem na entrada do palco. Mesmo assim, foi afirmado que isso não tirava o charme da apresentação, talvez criasse até uma aproximação maior com o público e o fato de ser em uma quadra de escola de samba deixava-os próximos das raízes musicais. Não por acaso, o encerramento do evento foi feito por um grupo de samba chamado Balacobaco.



Imagem 13: Apresentação de cantiga para Exu.

A performance não ficava restrita apenas ao palco; em alguns casos, a ideia era também envolver a plateia. Foi o que aconteceu com uma curimba em homenagem a Iemanjá, em que uma das participantes do grupo interpretava o orixá e outras moças vestidas como filhas de santo passavam pela plateia espalhando essência de alfazema, utilizada nos rituais associados a esse orixá. O perfume característico foi borrifado por toda a extensão da quadra e diversas pessoas abaixavam a cabeça, em sinal de reverência, como se estivessem sendo abençoadas ao receberem a essência de Iemanjá – nesse momento, a relação com o sagrado era evidenciada, embora estivessem em um espaço profano. Por outro lado, o perfume também se misturava com o cheiro das comidas vendidas na quadra (cachorro quente, frango a passarinho, batata frita, pipocas de micro-ondas e acarajé, este último como única comida de ritual presente). Outros grupos montavam coreografias essencialmente teatrais, trazendo pequenos cenários para o palco.

No quesito musical, as curimbas traziam os tipos de toques no atabaque que eram mais característicos às entidades e orixás que estavam homenageando. Havia também alguns grupos que distribuíam folhas contendo a letra do ponto com o qual iriam concorrer, para que a plateia pudesse cantar junto. Algumas curimbas tinham letras extensas, semelhantes a um samba-enredo, havendo duas ou três partes, mais o refrão. Os intérpretes contavam sempre com vocais de apoio e, no caso das escolas de ogã do Rio de Janeiro, as músicas eram cantadas pelo líder e os alunos assumiam a função de tocar o atabaque.

As cantigas concorrentes foram: “Axé do Caboclo Folha Verde”, “Caboclo Lanceiro” e “Louvação ao Caboclo Gira Mundo”, para homenagear os caboclos de Oxóssi; “Pai Antônio Conselheiro”, “Discriminação”, “África, raiz do meu axé” e “Louvação a vovó Maria Conga” para os Pretos Velhos; “Rainha dos Ventos” foi o único ponto para Iansã, enquanto Oxum e Iemanjá tiveram dois para cada – “Oxum, guerreira do amor” e “Minha mãe Yalodê” para a primeira; “Louvando a rainha do mar” e “Profundo - um louvor a Yemanjá”, para a segunda. “Lua Brilhou”, única curimba para Ciganos e “Dama de Preto de Rosa Amarela” para Pombagira. Para completar, “Ele gira o mundo”, “Exu, luz do meu caminho”, “Seu Tiriri é do mundo inteiro” e “Guardião da Encruzilhada” foram os pontos dedicados a Exu.

Os intervalos foram utilizados de diversas formas: em um deles houve a apresentação da Escola de Curimba Aldeia de Caboclos, organizadora de um importante festival em São Paulo, mas sem concorrer. Também houve a fala de uma representante da Secretaria de Assistência Social da Prefeitura de Duque de Caxias, um dos apoiadores do evento, que convidou outras autoridades políticas a falar. Ogãs conhecidos também foram convidados a se apresentar, como Pai Élcio de Oxalá, homenageado com o prêmio Atabaque de Ouro de voz veterana, e Ogã Daniel, um dos jurados de 2015 e vencedor de uma das edições do festival. Tião Casemiro, ogã célebre do Rio de Janeiro e um dos membros do júri, lembrou os momentos em que foi intérprete de samba-enredo, antes de sua trajetória como cantor umbandista. No entanto, para nós que estávamos apenas assistindo ao evento, sem nenhuma relação específica com os grupos envolvidos, sentíamos o cansaço e a confusão após tantas curimbas apresentadas. Tanto que quando começaram a anunciar os vencedores, demorávamos um pouco para reconhecê-los. Ainda ocorreu a reapresentação da curimba campeã de 2014 do Terreiro do Tio Antônio (Paraná).

Foram quinze categorias de premiação, a começar por voz veterana até o campeão principal, com a melhor curimba. Na edição de 2015, o Rio de Janeiro foi o estado com o maior número de prêmios, cenário um pouco diverso dos últimos anos em que houve maior destaque para São Paulo e Paraná. Foram nove prêmios no total destinados ao estado.

Inclusive, entre as cinco melhores curimbas, apenas uma era de São Paulo. As outras quatro eram do Rio de Janeiro, incluindo a campeã, na ordem da quinta para a primeira colocada: “Exu, a luz do meu caminho” (RJ); “Pai Antônio Conselheiro” (RJ); “Profundo – um louvor a Yemanjá” (RJ), “Discriminação” (SP) e “Minha mãe Yalodê” (RJ)⁸¹.

O prêmio de melhor letra foi para “Caboclo Lanceiro”⁸², interpretada por Tambores do Paraná, grupo em que Cristiano colaborou. O de melhor figurino foi para o grupo Emoriô de São Paulo e a melhor torcida para o Zoatabaque, equipe do Rio liderada pelo ogã Genário de Xangô, que ganhou como melhor curimbeiro. Havia também os prêmios de melhor coreografia, melhor intérprete e revelação. Alguns estrepantes no festival também foram premiados, como o caso do grupo CEXA, de Niterói, que recebeu o prêmio Revelação e o quarto lugar com a curimba “Pai Antônio Conselheiro”.

Os resultados foram anunciados às dez horas da noite. A quadra já se encontrava mais vazia, mas ainda com um número considerável de pessoas. Nós estávamos exaustos pela quantidade de informação recebida, o que também se percebia nos demais remanescentes da plateia. No entanto, ao final do anúncio de todos os resultados e entrega de prêmios, alguns ainda encontraram disposição para sambar com o Balacobaco. Nós não ficamos para o samba.

O momento do festival como produção fora do ambiente religioso, muitas vezes gera tensões entre os próprios umbandistas. Como foi visto no tópico anterior, para alguns, os envolvidos em eventos não estariam preocupados em fazer algo em prol da religião, mas apenas em uma autopromoção. Outra questão apontada é que a humildade, reforçada pelos religiosos como uma das principais características da Umbanda, estaria sendo esquecida, pois a vaidade teria dominando estes festivais. Sobre o fator da rivalidade que seria provocada pelos festivais, muitos já se manifestaram que poderia haver apenas eventos de cantigas sem competição (esta posição foi defendida por Júnior em sua entrevista). Já Cristiano (também em entrevista) afirmou que gosta muito dos festivais pelo prazer de participar com seu grupo e de poder assistir as produções dos outros.

Dos festivais em que estive presente, apenas no Rio de Janeiro, não percebi rivalidades latentes. No entanto, esta foi a percepção de alguém que estava conhecendo este meio. Apesar de não ter acompanhado os eventos de São Paulo pessoalmente, se levarmos em consideração

⁸¹ 5º lugar: não foi encontrado vídeo da apresentação

4º lugar: <https://www.youtube.com/watch?v=wEc3o3MNAQo> Acesso em 17/12/2015.

3º lugar: <https://www.youtube.com/watch?v=iUcPrp5LT00> Acesso em 17/12/2015.

2º lugar: não foi encontrado o vídeo da apresentação do Atabaque de Ouro, mas o link é do festival em que ganharam e garantiram a vaga Atabaque de Ouro de 2015: https://www.youtube.com/watch?v=_A51NZ-rytg

1º lugar: <https://www.youtube.com/watch?v=3a0NsiVDuvg> Acesso em 17/12/2015.

⁸² A letra encontra-se no **Anexo A**, número 4. Link da apresentação:

https://www.youtube.com/watch?v=WwgQb_JMsCk Acesso em 17/12/2015.

o que foi expresso nas redes sociais, haveria indícios de uma competitividade maior entre os grupos de curimbas. O que pode ter relação com o fato de os praticantes da religião sempre estarem envoltos em uma institucionalização da Umbanda. Não por acaso, uma liga de curimbas foi criada poucos dias depois de um festival ter gerado discordância em seus resultados, como foi visto no tópico anterior.

Ao pensarmos no festival como momento de performance artística com uma temática religiosa, podemos retomar *Mundos artísticos e tipos sociais* (1977) de Howard Becker, em que ele define os artistas em quatro gêneros e que estas classificações poderiam se aplicar ao social. No caso dos umbandistas, talvez se enquadrem melhor no que Becker definiu como *artistas populares*, ou seja, aqueles que fazem a arte, mas pertencem a uma comunidade e a atividade artística tem outras funções, além da estética. Por isso, talvez estas controvérsias que ocorrem em torno do festival seriam pelo fato de parte do segmento religioso acreditar que os participantes e organizadores estariam rompendo com as outras funções que estes eventos possuiriam como a divulgação de cantigas e a confraternização entre umbandistas. De todo modo, estes eventos também não deixam de ser mediadores e espaços onde ocorre a mediação pois é um local de encontro de muitos atores do meio umbandista.

2.3.1 Mediador entre gerações: Léo Batuke

Um fato não estava na programação dos organizadores do festival. Durante sua apresentação, o ogã Léo Batuke, do Rio de Janeiro, que foi chamado para ser uma das atrações dos intervalos finais, convidou os rapazes do *Ogã Online* para cantarem juntos no palco. Léo fez um discurso sobre a valorização dos jovens que dariam continuidade à Umbanda e juntos, os três cantaram duas cantigas, com Cristiano e Léo nos vocais e Júnior no atabaque. Marcelo Fritz, da organização do evento, entrou no palco para falar com Léo, enquanto Cristiano segurava o ponto que estava sendo cantado. Após esse momento, eles acabaram encurtando a apresentação, muito provavelmente porque se aproximava o horário de anunciar os vencedores do evento.

Conforme relataram depois nas entrevistas, os três ogãs têm se aproximado bastante e manifestaram o desejo de estabelecer parcerias para a produção de conteúdo. Léo Batuque é aquele que está no limiar entre o lugar tradicional do ogã e o novo papel ocupado nas redes sociais: ao mesmo tempo em que ministra aulas presenciais de atabaque, em Vila da Penha, Cascadura e em seu estúdio em Bonsucesso (bairros da zona norte do Rio de Janeiro), além participar de eventos e possuir discos gravados, ele também se utiliza dos dispositivos virtuais

para divulgação de seu trabalho. É reconhecido pelos outros dois colegas de São Paulo como um dos pioneiros dessa prática. Outros ogãs mais experientes também tem feito esse tipo de ação, mas dentre eles, Léo é o que tem o maior volume de material exposto virtualmente, tanto em quantidade como em tempo, além de sempre buscar formas que possam melhorar esse tipo de exposição.

O início de sua trajetória musical foi em 2007, quando ele começou a dar aulas de atabaque, segundo seu relato em entrevista, realizada em seu próprio estúdio, no bairro de Bonsucesso. O ogã cresceu em uma família umbandista e um de seus tios compõe pontos que obtiveram certo alcance no meio musical religioso. Começou a tocar ainda criança e quando sugeriram a ele que oferece aulas sobre o instrumento, o ogã resolveu encarar isso como uma profissão. Passou também a participar dos eventos, a gravar discos e a concorrer nos festivais. A influência familiar é uma das marcas na constituição das relações deste ator com a música de Umbanda. Além dos pais umbandistas e do tio compositor, que foi a pessoa que o levou a participar de festivais, a esposa e seus familiares também são umbandistas, sendo a sogra dirigente de um terreiro, que fica ao lado de sua casa, como contou em nossa entrevista.

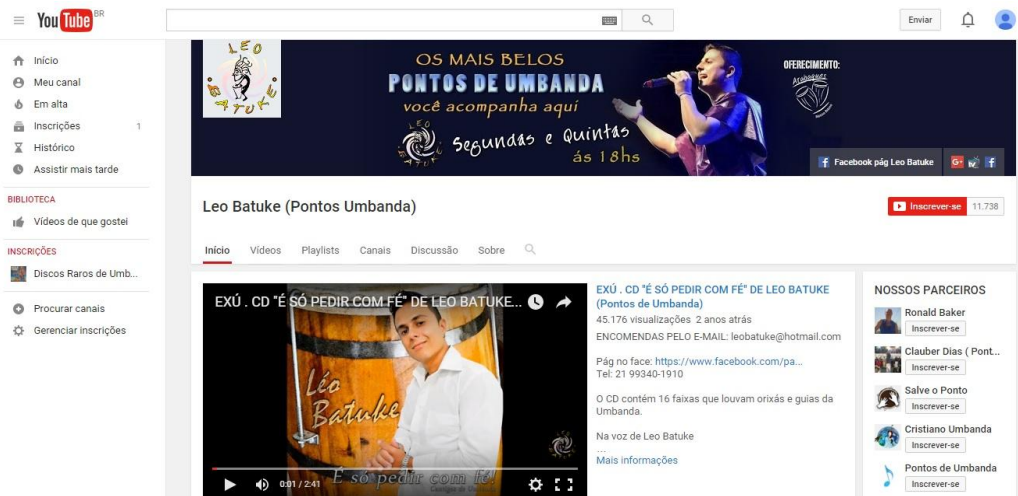


Imagem 14: Página inicial do canal do YouTube de Léo Batuke.

Quando começou a divulgação, ainda utilizava a rede social Orkut; seu canal no YouTube⁸³ surgiu em 2009, quando o *site* de vídeos do Google ainda não tinha o alcance e a influência alcançada posteriormente. Seu canal, assim como o de Cristiano, tem mais de 2 milhões de visualizações. No entanto, diferente da experiência do ogã de São Paulo, no caso de Léo, o alcance levou mais tempo para ser conquistado. Ele também tem o perfil pessoal e a *fanpage* no Facebook⁸⁴. A página oficial tem mais de quinze mil curtidas. Faz ampla

⁸³ Link do canal do YouTube: <https://www.youtube.com/user/batuke1000/featured> Acesso em 28/10/2015.

⁸⁴ Link da *fanpage*: <https://www.facebook.com/leo.batuke/?fref=ts> Acesso em 28/10/2015.

divulgação, enquanto se desdobra entre as giras, as aulas, os eventos, a família (casado e pai de dois filhos pequenos), gravações de CD e o seu estúdio, que é um dos locais de base para sua vida profissional.

Não me deterei no relato de suas páginas porque muito da estrutura utilizada por ele também é encontrada nas páginas de outros ogãs. Os vídeos são bem sinalizados quanto ao conteúdo, a quais entidades os pontos cantados se referem ou em que eventos foram produzidos. Ele também participa ativamente de sua *fanpage*, com a postagem de vídeos, letras de pontos e outros elementos do universo umbandista, assim como tem muita interação com aqueles que a acompanham. O perfil pessoal é dedicado à sua vida particular, mas como ela está muito intrincada ao universo religioso, os conteúdos muitas vezes são os mesmos de sua *fanpage*.



Imagem 15: Reprodução da *Fanpage* do Facebook de Léo Batuke.

Em nossas giras no Centro Espírita Ogum Iara Vence Demanda, nós já utilizamos um ponto que é famoso na voz de Léo Batuke. No dia 23 de abril de 2015, realizamos a sessão festiva para Ogum, a entidade principal da casa, pois também é comemorado o dia de São Jorge, com ele é sincretizado. Além da festa em homenagem ao nosso mentor espiritual, Ogum Iara, haveria também a saída do Caboclo Sete Flechas, após uma obrigação de sete dias pela qual passou seu médium, Luiz Felipe, para o fortalecimento do guia⁸⁵. Janinha, médium de Ogum Iara, pensou que não conseguiríamos segurar a gira cantando (mesmo porque Basileu poderia se atrasar para chegar na sessão, já que estava vindo de outra cidade) e, por isso, pediu a Damiana que separasse todos os pontos de Umbanda de caboclo de Oxóssi e de Ogum que tivéssemos em CDs para que fossem copiados em um *pendrive* para serem executados na hora da sessão em um aparelho de som. Segundo ela, a música não poderia parar.

⁸⁵ Entre as religiões de matriz africana, saída geralmente se refere ao momento em que se encerra uma série de preparos e rituais, mas as características e os preceitos variam entre cada segmento ou mesmo de terreiro a terreiro.

No entanto, paralelamente, eu estava preparando uma lista com as letras de pontos que poderíamos cantar e Basileu havia confirmado sua presença na festa, apesar de não ser feriado em sua cidade como é no Rio de Janeiro. Dias antes da obrigação, Luiz Felipe havia me mostrado um ponto em homenagem aos caboclos que achamos belíssimo e decidi que aprenderia para cantar no dia da gira. Passei o link com o ponto para Basileu, que também gostou, e ensaiamos individualmente. Quando o caboclo chegou ao terreiro, começamos com os habituais pontos de Sete Flechas (**Anexo A, números 5**) que cantamos para ele. Mas não havíamos combinado o momento certo para fazer a homenagem e decidimos executar justamente na hora errada.

A cantiga Senhor das Matas⁸⁶ é um ponto de batida mais suave e lenta, porém, o que era esperado na gira naquele momento eram pontos de ritmo mais ágil, próprios para o Caboclo dançar, porque as outras entidades da mesma linha eram chamadas para acompanhar Sete Flechas em sua dança. Com isso, Ogum Iara orientou que deveríamos cantar um ponto com batida mais rápida. Luiz Felipe nos explicou depois que poderíamos ter cantando o ponto novamente ao final, como homenagem, mas que naquele momento não era o indicado. Porém, como havíamos errado e a entidade nos orientou a trocar a cantiga, achamos melhor não arriscarmos novamente. Avaliamos que aquela foi uma oportunidade de aprendizado em nossa trajetória religiosa. Ao final, os comentários dos integrantes do centro, inclusive da dirigente, Janinha, disseram que aquela havia sido uma gira muito bonita, em que se pode observar a harmonia entre as incorporações, os cantos e as danças.

Léo Batuke, durante a conversa que tivemos para esta pesquisa, comentou sobre as iniciativas na internet em relação à música umbandista e falou sobre sua admiração com o *site Pontos de Umbanda* e o “ogã sem cabeça”, como ele mesmo se referiu. Léo está conectado tanto a essas frentes virtuais como aos ogãs mais experientes que também foram sua inspiração, atando as pontas de várias redes de ogãs. Desse modo, para fechar essa teia descritiva, encontra-se Pablo e a sua criação: *Pontos de Umbanda*.

2.4 Pontos de Umbanda: mediação e mídias digitais

Entre todos os espaços virtuais relatados nesta pesquisa, o primeiro que conheci foi o *Pontos de Umbanda*. Os vídeos tinham uma estrutura simples: um ogã que não mostrava o rosto tocava alguns pontos já conhecidos por mim, com destaque sobre as mãos que soavam o atabaque. Tudo começou quando eu queria descobrir como era cantado determinado ponto ou

⁸⁶ Letra disponível no Anexo A, número 6. Link do ponto: <https://www.youtube.com/watch?v=kblOrGYHzME>

estava em busca de sua letra. O *Pontos de Umbanda* é um *site*⁸⁷, mas também conta com o canal no YouTube, *fanpage* do Facebook, Twitter, Instagram e outras redes virtuais existentes na atualidade. Essa variedade de canais talvez se explique porque o “ogã sem cabeça” trabalha na área de Tecnologia da Informação (T.I.). Ele mesmo criou tudo o que está disponível sob o nome *Pontos de Umbanda* e sua equipe é formada por seu irmão e sua noiva. Para publicar os conteúdos, Pablo assumiu o codinome L’Ogan, pelo qual é conhecido entre visitantes e seguidores de suas páginas.

O *site*, segundo o próprio Pablo, foi criado em 2010, mas o canal do YouTube e a *fanpage* do Facebook surgiram em 2011. Nesta abordagem falarei apenas desses três espaços, apesar de ainda haver a divulgação em outras redes sociais. A justificativa é que todos os outros meios disponíveis remetem ao próprio site ou ao canal do YouTube, que atuam como um ponto de interseção para o qual convergem os demais canais que compõem a rede. Quando uma nova cantiga é postada em vídeo, o link também é divulgado no Twitter. O mesmo acontece com o Instagram, uma rede social de fotos, pois, desde 2015, percebe-se o aumento do uso de imagens, contendo parte de letra do ponto mais recente gravado por ele. Essa mesma imagem é divulgada no Facebook com o link para o vídeo. Portanto, com a utilização de vários meios, o canal já atingiu quase 13 milhões e meio de visualizações e sua *fanpage* tem 20 mil curtidas.

Em 2015, o *site* também passou por uma reformulação, entrou o novo *layout* e alguns novos itens que não havia anteriormente. A mudança facilitou a busca pelos tipos de ponto, pois, na versão anterior, as postagens mais antigas encontravam-se desordenadas. Na nova arquitetura, as categorias estão organizadas de acordo com a entidade e/ou Orixá e dentro delas encontram-se disponíveis os pontos que estão divididos em: Baianos (2); Bater Cabeça (1); Boiadeiros (13); Caboclos (29); Defumação (8); Descarrego (2); Espiritualidade (41 – postagens sobre variados assuntos envolvendo a religião, que estão muito ligadas ao início do *Pontos de Umbanda*); Eventos (9 – alguns dos eventos dos quais o ogã já participou, mas que não incluem todos aqueles disponíveis em seu canal do YouTube); Exu (101); Iansã (9); Ibejada (9); Iemanjá (16); Malandro (14); Marinheiro (0 – sem postagem, mas com indicação de que haverá em breve); Músicas (10 – músicas de outros gêneros com referências umbandistas); Nana Burukê (5); Obá (0 – igual ao Marinheiro); Obaluaê (10); Ogã (1); Ogum (28); Orações e Preces (13 – apenas orações, sem vídeo); Ossain (1); Oxalá (5); Oxossi (9);

⁸⁷ Apesar de ter algumas características de blog, inclusive pelo apelo ao público, o *Pontos de Umbanda* é considerado um site pela forma como está estruturado. No **Anexo E**, estão disponíveis imagens de todas as páginas que estão sob esse nome (site, canal do YouTube, Facebook, entre outros).

Oxum (8); Oxumarê (1); Povo Cigano (9); Pretos Velhos (22); Toques (6) e Xangô (23). Os números entre parênteses indicam a quantidade de postagens em cada categoria, que somadas dão um total de 403. No entanto, nem todas elas contêm vídeos.

Como é possível ver na figura a seguir, o site utiliza ícones que remetem à simbologia dos terreiros, para categorizar as cantigas de acordo com sua função ritualística ou linha de trabalho. Essas imagens lembram elementos presentes nos pontos riscados pelas entidades durante as giras, como o peixe para Iemanjá e os machados para Xangô⁸⁸.



Imagem 16: Categorias de acesso no topo do site *Pontos de Umbanda*

Ponto de Xangô – Olha meu destino Xangô

por L'Ogan / Xangô / fevereiro 01, 2016



OLHA MEU DESTINO XANGÔ QUE AFINAL EU SOU FILHO DE KAO PRA ESSE SEU MENINO AGO NASCIDO IGUAL PRA JUSTIÇA DO SENHOR OLHA MEU DESTINO XANGÔ QUE AFINAL EU SOU FILHO DE KAO PRA ESSE SEU MENINO AGO NASCIDO IGUAL PRA JUSTIÇA DO SENHOR TIRA OS ESPINHOS DO CAMINHO ONDE EU PASSAR ANDAR SOZINHO É DIFÍCIL DE CHEGAR QUE PEDRAS LANÇADAS SE TORNEM FLÔR ROLANDO ...

CONTINUAR LENDO

CATEGORIAS

- ≡ Balanos
- ≡ Bater Cabeça
- ≡ Boiadeiros
- ≡ Caboclos
- ≡ Defumação
- ≡ Descarrego
- ≡ Espiritualidade
- ≡ Eventos
- ≡ Exú
- ≡ Iansã
- ≡ Ibeijada
- ≡ Iemanjá
- ≡ Malandro
- ≡ Marinheiro
- ≡ Músicas

Imagem 17: Categorias na lateral da página do Pontos de Umbanda.

Um dos aspectos a ser observado é que a imagem do ogã não ocupa um lugar de destaque, pois ele permanece como um ator "sem rosto". Somente em um dos textos de apresentação do site (na aba "Sobre"), L'Ogan passou a mostrar um pouco mais de sua figura pessoal, ao inserir uma breve apresentação e uma foto com a equipe, especificando as funções de cada um. É também nesse espaço que o projeto *Pontos de Umbanda* é citado como o maior

⁸⁸ Os machados cruzados estão relacionados ao orixá Xangô. Seriam suas ferramentas de trabalho.

site de cantigas de Umbanda da internet. Formas de interação com o público são estabelecidas, por meio de alguns recursos do site, como na aba "Doações", que pede a colaboração de interessados para a continuidade do projeto, além de explicar com o que é gasto o dinheiro e como doar, por meio de um link para o *Pag seguro*. Outra parte interativa chama-se "Envie o seu ponto", na qual qualquer pessoa pode enviar uma cantiga, através de um link de referência ou arquivo de áudio. A equipe analisa e, se o ponto for aprovado, L'Ogan grava e posta no site. Ele também pede que, se o ponto for de autoria, que seja enviado também o nome do compositor. A categoria "Fale conosco" é parecida com a de outros sites, com o formulário que contém nome, email e espaço para envio de mensagens.



Imagem 18: L'Ogan em um dos vídeos.

A venda do CD *Pontos de Umbanda* também se encontra disponível no site (**Anexo E**). Segundo Pablo, o dinheiro obtido com as vendas se destina à manutenção do próprio projeto. A navegação pela página também conduz a outras redes e referências às quais o trabalho do ogã está relacionado, como links para o canal do YouTube e a *fanpage* do Facebook. Entre outras conexões que surgem, está o blog do terreiro do qual L'Ogan participa, a Casa de Caridade Portal de Aruanda, localizada no bairro de Campo Grande, zona oeste do Rio de Janeiro, cuja dirigente é a mãe de Pablo. Outra possibilidade de interação se dá por meio da sessão "L'Ogan no seu terreiro", que explica como o ogã pode participar de giras a convite dos usuários do site⁸⁹. Há ainda um link chamado "Terreiros de Umbanda",

⁸⁹ Nesta parte L'Ogan explica que não cobra para tocar, mas caso queiram fazer uma retribuição, ele sugere a doação de uma cesta básica para a Casa de Caridade Portal de Aruanda repassar àqueles que necessitam. Abaixo dessas explicações, há o formulário com nome de quem está fazendo o convite, e-mail, data do evento e um espaço para mensagem (onde ele pede que sejam descritos o endereço do terreiro, o tipo de gira e outras informações).

que seria um projeto idealizado por Pablo para fazer o mapeamento de casas de Umbanda, a partir de suas visitas presenciais e contatos pela internet. No entanto, é algo que ele afirmou em nossa conversa que ainda não pôde colocar em prática. Outro link referido é o "Escola de Ogans"⁹⁰, em que ele ensina o tipo de toque no atabaque, sem a letra da cantiga, semelhante aos vídeos categorizados como "Toques". Nessa categoria, estão as gravações dos ritmos que podem ser produzidos no atabaque e a tablatura⁹¹ dos mesmos. Em geral, nesses vídeos, ele começa tocando devagar para que o espectador possa entender como é a batida e depois vai acelerando até começar a diminuir novamente, de modo didático. Cada um deles tem uma média de dois a três minutos.

Após a reformulação do site, no segundo semestre de 2015, todos os vídeos passaram a contar com as letras das cantigas. Ao final de cada postagem, há um pequeno texto sobre L'Ogan com uma foto, além do espaço para comentários. O texto contém uma breve informação sobre sua trajetória religiosa e musical:

“Confirmado por Xangô Ayrá, L'Ogan é o idealizador do site Pontos de Umbanda. Já comandou os atabaques em terreiros de Umbanda e Angola. Atualmente é pai ogan na Casa de Caridade Portal de Aruanda, já cantou em diversos festivais de cantigas afro-brasileiras e dedica-se com amor ao compartilhamento de pontos de umbanda na internet” (PONTOS DE UMBANDA, 2015).

Em um dos comentários mais recentes, uma usuária elogiava a mudança que aconteceu no *site* porque havia ficado mais fácil encontrar os vídeos. No entanto, o mais comum é que tenha menos comentários no *site* e que a participação seja maior nos vídeos do canal do YouTube. Entre as participações, são bastante frequentes pedidos de algum ponto específico. Perguntam se o ogã já conhece a cantiga e às vezes enviam trechos da letra. Ao todo foram contabilizados 319 vídeos postados no canal até o princípio de 2016 (alguns deles não foram localizados no site, apenas no YouTube, mas a maior parte está presente nas duas mídias). Os pontos mais cantados são para as entidades ligadas à linha de Exus e Pombagiras.

No entanto, o ponto mais visto no YouTube foi *Eu vi mamãe Oxum na cachoeira*⁹². O vídeo é de 19 de novembro de 2012 e teve 410.460 visualizações e 238 comentários. Destes, a

⁹⁰ Ele usa a grafia *ogan*, apesar de nessa pesquisa usarmos a grafia *ogã*. O Escola de Ogans já possui alguns vídeos no canal do Pontos de Umbanda no YouTube, mas na reformulação do site, o Escola de Ogans tem o projeto de página própria, sendo que o link está referido na parte Outros Projetos, mas ainda não está disponível. Um exemplo desse tipo de vídeo pode ser encontrado em: <https://www.youtube.com/watch?v=mv-zaKyEc-w>; neste caso o exemplo é de samba cabula. Acesso em 02/10/2015.

⁹¹ Neste caso é uma notação não convencional de fácil assimilação para que os possíveis aprendizes entendam o som. Ex.: TUM / TA TUM / TA TUM TUM / TA TA / TUM TUM TUM.

⁹² Talvez seja um dos pontos mais conhecidos fora do meio umbandista e já foi gravado por cantores de outros gêneros musicais, como por exemplo, Zeca Baleiro. Letra: Eu vi mamãe Oxum na cachoeira/ Sentada na beira de

maior parte contém elogios sobre a escolha e o modo como o ponto foi cantado ou saúdam L'Ogan pela iniciativa ou pela voz. Porém, em alguns casos, as pessoas reclamam que o ritmo está diferente do modo como deveria ser tocado. Isso porque ele não tocou em Ijexá e usou o ritmo Samba Cabula, deixando o ponto mais veloz, diferente do modo como ele costuma ser executado nos terreiros. As batidas para entidades ligadas às linhas de Oxum e de Iemanjá geralmente são mais lentas para expressar a relação das mesmas com o fluxo das águas (doce e salgada, respectivamente).

Nas postagens de vídeos mais antigos, era comum o pedido das letras nos comentários e L'Ogan respondia para que buscassem no site, pois não era possível disponibilizá-las no YouTube. Atualmente, todas as postagens de pontos possuem as respectivas letras, localizadas na descrição de cada vídeo. Alguns comentários expressam dúvidas dos internautas, que procuram o ogã como uma referência até mesmo para orientar as mediações musicais no terreiro, como, por exemplo, se podem modificar um ponto em homenagem a uma entidade a fim de cantá-lo para outra. L'Ogan participa ativamente das postagens respondendo tanto aos elogios quanto às dúvidas. Não foram encontrados comentários ofensivos à religião ou ao ogã nos vídeos assistidos.

O primeiro vídeo do canal foi disponibilizado em 23 de maio de 2011. Também era um ponto de Oxum, chamado *Sob o clarão da lua*⁹³. Este vídeo possui 96.623 visualizações. Nele, L'Ogan estava de branco, com a câmera focalizando abaixo do pescoço, aparecendo apenas suas mãos e o atabaque. Não é possível ver exatamente o que estava ao fundo, pois a qualidade do vídeo não era muito boa. No entanto, com a evolução dos vídeos, percebe-se que o cenário sempre foi o mesmo, tendo como pano de fundo o seu terreiro. Suas gravações têm uma média de duração de um a três minutos. Quase sempre o ogã está de branco ou, então, com camisas de santos como São Jerônimo (sincretizado com Xangô) ou São Jorge (Ogum). Também há vídeos em que ele usa camisas do *Pontos de Umbanda* e do Girão de Amor.

O Girão de Amor é uma festa que já teve duas edições em seu terreiro, cujas gravações foram disponibilizadas no canal do YouTube. A gira é uma realização do *Pontos de Umbanda* em parceria com a Casa de Caridade Portal de Aruanda, terreiro dirigido por sua mãe, e conta com a participação de outros terreiros convidados. São vídeos maiores, com até trinta minutos de duração. Outras gravações com mais tempo são de eventos do qual participou, como o

um rio/ Colhendo lírio, lírio ê/ Colhendo lírio, lírio á/ Colhendo lírio para enfeitar nosso gongá. Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=1VtgdeaAVNk> Acesso em 02/10/2015.

⁹³ Letra: Sob o clarão da lua/ A água da cascata parece de prata/ É um lindo véu/ Que vem da fonte da Oxum/ Que vem do Céu/ Ora iê iê Ô Mamãe Oxum/ Dona do ouro/ Ora iê iê Ô/ A minha mãe é meu tesouro. Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=ecggida2Law> Acesso em 02/10/2015.

Ogãs em Ação, organizado por Tião Casemiro, único encontro no qual cantou publicamente até o presente momento. Também há vídeos da nona e da décima edição (2013 e 2014, respectivamente) do Festival Atabaque de Ouro. Foi assistindo a esses vídeos que percebi que o festival era um evento que não poderia ser desconsiderado nesta pesquisa.

As mídias utilizadas pelo projeto *Pontos de Umbanda* sempre estão interligadas. Na visão de Alex Primo (2007), a comunicação mediada pelos espaços digitais reconfigura os meios tradicionais de expressão, ao mesmo tempo que amplifica potenciais pouco explorados. A articulação entre meios novos e antigos se serve das características tecnológicas das mídias de massa, como o rádio (som) e a televisão (som e imagem), porém com uma redefinição de seus usos e papéis sociais, ao romper com o modelo de um único ator que se dirige para muitos receptores passivos. Em paralelo, possibilita o exercício da comunicação interpessoal (de muitos para muitos). Para o autor, “as interações mediadas por computador (...) vieram demonstrar que pensar a produção e a recepção como polos que se negam prejudica a compreensão do processo midiático enquanto complexidade não redutível ou particionável” (PRIMO, 2013, p. 30).

Desse modo, para analisar essas formas de interação é preciso questionar o lugar de sujeito e objeto e perceber que tanto agentes humanos e não humanos podem atuar como atores. Além disso, Primo também considera que é necessário se atentar para o “entre”, isto é, para aquilo que não é este ou aquele polo, mas que se efetiva no transcorrer do processo comunicacional. Portanto, seja nas análises do projeto *Ogã Online*, seja nos vídeos de Léo Batuke ou nos canais do *Pontos de Umbanda*, não se trata apenas das emissões de um ogã para divulgar curimbas na internet. O que ocorre é um conjunto de interações, na qual os elementos visuais, sonoros e técnicos, além dos comentários, estabelecem novas funções sociais para as cantigas de Umbanda.

No caso do projeto coordenado por L'Ogan, o Facebook costuma ter mais atualizações que seguem o que foi colocado no Instagram, ou seja, apenas imagens. Mas na maior parte dos casos, a imagem também é associada a um ponto de Umbanda e no final da postagem há o link para o vídeo da cantiga. As imagens também tem aparecido nas postagens mais recentes do site, deixando-as de forma padronizada com a seguinte estrutura: começa com o título do ponto (que é o mesmo da postagem, indicando também de qual linha é a cantiga). Depois aparecem, na sequência, a imagem, a letra, o vídeo do YouTube, um link com a chamada da Escola de Ogans com o tipo de toque (e atualmente com a tablatura do mesmo) e a autoria, se houver (geralmente são pontos compostos mais recentemente, em que o autor foi identificado).



Imagens 19: Estas imagens estão em todas as mídias do *Pontos de Umbanda*

Em 21 de novembro de 2015, foi utilizada uma imagem relativa ao seriado *Game of Thrones*⁹⁴, que tem audiência considerável no Brasil entre jovens adultos. A foto mostrava uma das personagens principais sentada em trono imponente, que é um elemento importante da trama e foi usada nas mídias do *Pontos de Umbanda* para se referir a uma curimba de Pombagira chamada *Pra ser rainha não é só sentar no trono*⁹⁵. Nos sete comentários que havia na postagem do Facebook, apenas um fez referência à série por meio da sigla reconhecida pelos fãs (GoT). Os outros comentários são relativos aos pontos de Pombagira. Houve quinze compartilhamentos da publicação. No entanto, a imagem não se encontra mais no site na postagem do ponto, apenas no fim da página, juntamente com outras que já foram publicadas no Instagram.

⁹⁴ Série produzida pelo canal pago norte-americano HBO baseada nos livros do escritor George R. R. Martin. “A história da série gira em torno do trono de ferro, uma guerra civil entre varias famílias disputando um trono, o poder. Com o decorrer da jornada são apresentados para o leitor [dos livros que inspiraram a série] diversos personagens que de certa forma estão conectados” (JOHN, WAGNER, 2013).

⁹⁵ Há outras versões, mas a que foi cantada por L’Ogan é: “Pra ser rainha não é só sentar no trono/ Pra ser rainha tem que saber governar/ Sentada no seu trono/ Mandaram lhe chamar/ Boa noite gente/ Maria Padilha estava lá. Link do vídeo: <http://www.pontosdeumbanda.com.br/exu/ponto-de-pombo-gira-pra-ser-rainha-nao-e-so-sentar-no-trono.html> Acesso em 08/12/2015.



Imagem 20: A imagem de Game of Thrones que circulou pelos canais do *Pontos de Umbanda*.

Em nossa entrevista, Pablo (L'Ogan) expressou a vontade de continuar o projeto de visitação de terreiros para iniciar um mapeamento das casas de Umbanda. Ele e eu chegamos a considerar a possibilidade de que ele pudesse tocar no terreiro de Ogum Iara durante alguma gira. No entanto, pensei que poderia ser algo para um momento mais distante. A oportunidade surgiu em janeiro de 2016 por ocasião da festa de Caboclo. Eu estava muito preocupada com a situação musical daquela sessão, visto que Basileu e Eduarda não poderiam comparecer e, assim, não teríamos o atabaque. Como era uma festa em homenagem aos Caboclos, pensava que o silêncio do instrumento seria, no mínimo, triste, visto que os pontos de Caboclos são cantados em ritmos mais velozes e é uma gira com muita dança. De qualquer forma, havia me preparado para cantar, caso não tivesse mais alguém pra ajudar nesta tarefa, mas continuava inconformada por não ter outra solução, principalmente pelo fato de ainda não ter aprendido a tocar.

Foi quando o convidei, depois de ter recebido autorização para fazê-lo. A situação estava indefinida porque não havíamos chegado a um consenso sobre a data da gira⁹⁶, mas quando tudo se resolveu, decidi convidá-lo, apesar de estar muito perto do dia em que ocorreria a festa. Ele agradeceu o convite e mostrou-se bastante interessado em vir. Chegamos a combinar como seria a vinda, mas sua visita acabou não ocorrendo porque ele não conseguiu se organizar para participar. No entanto, durante a primeira metade da sessão,

⁹⁶ Como nosso grupo é pequeno, geralmente as datas das sessões são definidas de acordo com a disponibilidade da maior parte dos integrantes e da dirigente, Janinha, que não reside mais no Rio de Janeiro, seguindo uma média de uma ou duas sessões a cada mês. Para a festa dos Caboclos, queríamos uma data próxima ao dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião, sincretizado na Umbanda com Oxossi. A sessão ocorreu no dia 16/01/2016.

Basileu e Eduarda chegaram. Naquele dia, Basileu, que também é médium de incorporação, ficou quase toda a gira em transe, mas Eduarda tocou o atabaque, enquanto eu e Lucas cantávamos. E Pablo deixou a promessa de um dia vir tocar conosco.

2.5 Pontos cantados, pontos de conexão: considerações sobre atores-redes

Até este momento foram apresentados alguns dos atores que compõem as redes constituídas a partir dos usos da música religiosa umbandista, mais conhecida como pontos ou curimbas. Neste tópico, a análise se deterá nas conexões entre os atores, mediadas pela música. Além de possuir uma função ritualística e de expressar a identidade religiosa, a música também pode ser considerada um dos atores, de acordo com a perspectiva da Teoria do Ator-Rede, pois faz a mediação com os demais agentes, formando assim as associações, os agrupamentos, pois segundo Bruno Latour (2012, p.54), “as formações de grupos deixam muito mais traços em sua esteira do que as conexões já estabelecidas [...]”.

Ao pensar nas conexões a partir da Teoria do Ator-Rede (TAR), podemos encontrar e explorar nos limites desta dissertação, alguns dos seguintes atores: a música umbandista, os integrantes do terreiro envolvidos com as cantigas, o festival Atabaque de Ouro, o Ogã Cristiano, Júnior Atabaque, Léo Batuke, L’Ogan e *Pontos de Umbanda*, entre tantos outros. Em relação ao *Pontos de Umbanda*, consideraria todos os canais utilizados sob esse nome também como atores, pois até o presente momento eles têm tanta ou mais relevância do que o próprio L’Ogan para aqueles que os acessam, mas os mesmos não existiriam tais como são conhecidos se não houvesse a atuação de quem os criou. Sob a perspectiva da TAR, nessas redes há muito mais atores envolvidos, pois embora estes sejam os sujeitos considerados no relato, seria possível chegar a estes e outros atores através de uma multiplicidade de conexões. Para Latour, a rede “é uma expressão para avaliar quanta energia, movimento e especificidade nossos próprios relatos conseguem incluir. Rede é conceito, não coisa” (LATOUR, 2012, p.193). Na perspectiva de André Lemos, também estudioso da Teoria do Ator-Rede:

“A rede é assim o que se forma nas mediações. Ela é mobilidade das associações e se faz e se desfaz a todo momento. Ela não é, portanto, a grade, a malha ou o tecido por onde passam coisas, mas justamente o que se forma da relação entre esses objetos. Sendo assim, a rede não é infraestrutura e está sempre se fazendo e se desfazendo, sendo móvel, rizomática, sempre aberta” (LEMOS, 2013b, p. 35).

Os atores também são redes, por isso, o uso da expressão hifenizada para caracterizar o conceito. “Na expressão ator-rede, o ator não é o indivíduo e a rede não é a sociedade. O ator é a rede e a rede é um ator, ambos são mediadores em uma associação” (LEMOS, 2013a, p. 23). O que pode acontecer é que os atores possuam tamanhos diferentes, de acordo com as conexões, mas Latour (*apud* SANTAELLA; CARDOSO, 2015, p.178) fala em questão de relevância, sendo que o critério são as conexões desiguais que cada elemento possui. Os “nós relevantes” seriam aqueles que, “caso fossem desconectados da rede, o impacto seria sentido por uma boa parcela da rede, ao passo que elementos menos relevantes, quando desconectados, impactariam pouco nas conexões de um modo geral” (SANTAELLA; CARDOSO, 2015, p.178). Além disso,

“Um ator-rede é rastreado sempre que, no curso de um estudo, se toma a decisão de substituir atores de qualquer tamanho por sítios e locais e conectados, em vez de inseri-los no micro e no macro. As duas partes são essenciais, daí o hífen. A primeira parte (ator) revela o minguado espaço em que todos os grandiosos ingredientes do mundo começam a ser incubados; a segunda (a rede) explica por quais veículos, traços, trilhas e tipos de informação o mundo é colocado dentro desses lugares e depois, uma vez transformado ali, expelido de dentro de suas estreitas paredes”. (LATOURE, 2012, p. 260)

Ao pensar nessas redes também sob o ponto de vista do terreiro de Ogum Iara, o que se observa é a situação em que alguns membros da casa tornaram-se atores, provocados pela *mediação* de outros agentes, como a música umbandista e, ao mesmo tempo, o silêncio causado pela falta dela. Para Latour (2012), a mediação é a ação, a criação de uma conexão que não existia antes e que modifica dois elementos ou agentes. A mediação também é chamada de tradução, pois trata-se de “uma conexão transporta, por assim dizer, transformações [...] uma relação que não transporta causalidade, mas induz dois mediadores à coexistência” (LATOURE, 2012, p.160).

Ainda não sabemos como todos esses atores estão ligados, mas podemos declarar como a nova posição preestabelecida antes do estudo começar, que todos os atores que vamos desdobrar podem estar associados de tal modo que eles fazem outros fazerem coisas. Isso não se faz transportando-se de uma força que permaneceria a mesma por todo o percurso como um tipo intermediário fiel, mas gerando transformações manifestadas pelos numerosos eventos inesperados desencadeados nos outros mediadores que os seguem por toda parte. [...] a concatenação dos mediadores não traça as mesmas ligações e não requer o mesmo tipo de explicações como um séquito de intermediários transportando uma causa (LATOURE, 2012, p.158).

Para Latour, “não existe sociedade, não existe domínio social nem existem vínculos sociais, *mas existem traduções entre mediadores que podem gerar associações rastreáveis*”⁹⁷, (LATOURE, 2012, p.160). O desejo pelo retorno da música impulsionou a ação dos praticantes, assim como o silêncio que havia no ambiente quando ocorria o esquecimento das cantigas. Mas outros agentes também atuam nesse contexto, como as entidades incorporadas que podem “puxar um ponto” ou orientar a condução dos cantos durante a sessão. Não seria possível dizer que apenas um deles é o ator, e sim o conjunto (aqueles envolvidos em manter a música durante a gira), pois todos estão agindo e precisam de interação mútua para encontrar o resultado desejado por eles e por outros que integram a prática religiosa do terreiro (incluindo outros participantes e até mesmo as entidades). Quando um dos agentes não se faz presente, a conexão entre música e religião não deixa de acontecer, mas o resultado é diferente, assim como a soma desse conjunto difere da época anterior quando havia o ogã.

João Carlos também foi mediador na medida em que provocou em nós o desejo da continuidade, mesmo que não pudéssemos reproduzir o modo como era feito em sua época. Em relação à existência desta pesquisa, ele também atuou, pois, desde que o vi tocar pela primeira vez e em todo o nosso período de convivência, as músicas com referência à identidade religiosa de matriz africana entraram de tal forma no meu cotidiano que me conduziram ao processo de pensar um projeto de pesquisa sobre este assunto, mesmo que originalmente não tivesse cogitado inserir João como um dos atores presentes nesta dissertação.

No entanto, os atores que hoje são responsáveis pela música do terreiro de Ogum Iara também estabelecem conexões com outros de *maior relevância* (expressão usada por Latour) para esse cenário umbandista. Afinal, estes atores com grande capital social circulam por muitos outros locais de culto, além dos espaços ocupados na internet e festivais. A diferença é que, nesse caso, uma das integrantes do terreiro de Ogum Iara transforma-se em ator também quando pesquisa a situação em que está inserida e estabelece contato com esses outros atores, fazendo também a mediação entre eles.

Lemos (2013b, p.35), a partir de Callon, afirma que a mediação, ou tradução (CALLON, 1986 *apud* LEMOS, 2013b) “é a capacidade de um actante manter outro envolvido, modificando-se e reinterpretando seus interesses. Ela é comunicação, produção de sentido, percepção, interpretação e apropriação”. Para Michel Callon (2008, p.308), o conceito de tradução estaria mais ligado à circulação, quando ele propõe que a ação não

⁹⁷ Grifo do autor.

poderia ser descrita a partir de pontos ou agentes, mas através da circulação, pois nesse caso, “as relações são mais interessantes que os pontos relacionados, mas essas relações não se referem ao sentido formal do termo, mas, sim, às coisas que circulam”. A tentativa de descrever as páginas, os eventos e as situações foi uma maneira de conseguir chegar à circulação dessas conexões.

Em relação ao ogã Cristiano, como ele mesmo afirmou em nossa conversa, seu encontro com a Umbanda se deu por causa da música. Ele conheceu as curimbas quando fazia capoeira e depois seu tio o indicou para um grupo do Facebook chamado *Amor de Ogã*. A partir daí, surgiu seu próprio canal no YouTube, em que ele cantava as músicas umbandistas. Porém, ele somente entrou para o terreiro após esse envolvimento com a música — e o ponto de contato foi um pai de santo que também era colega de trabalho de sua mãe, dirigente da Casa de Caridade Caboclo Tupinambá, Mãe Iemanjá e Ogum Beira-Mar. O terreiro também se localiza em Guarulhos (SP), cidade onde vive o ogã. Tanto em sua entrevista para esta pesquisa quanto em postagens feitas no Facebook, Cristiano relatou casos de pessoas que chegaram ao terreiro que ele frequentava motivadas pelos vídeos postados por ele. Alguns continuaram e foram estabelecendo outras conexões. O mesmo se dá com o grupo de curimba do qual faz parte: a Toque de Ouro nasceu a partir da motivação de membros do terreiro. Com o seu afastamento da casa, relatado por ele, é possível que esses vínculos e conexões sejam alterados.

Cristiano afirmou que inicialmente seus pais eram contra o fato de ter escolhido a Umbanda como religião. De família católica e com alguns membros evangélicos, ele passou por momentos de não aceitação entre os familiares. No entanto, aos poucos seus pais passaram a respeitar suas escolhas, assim como seu irmão, que não tinha ligação com a Umbanda, começou a tocar com ele, tanto em vídeos como no grupo de curimba. Quanto à namorada Thalyta, Cristiano disse que a história dela é um pouco diferente, porque ela pertence a uma família de músicos. Hoje Thalyta também integra a Curimba Toque de Ouro e o ogã foi um dos incentivadores para que ela criasse um canal de vídeos musicais com essa mesma temática religiosa, porém com apresentações que se utilizam, em geral, de voz e violão.

Assim como a namorada, outros amigos também fazem essa divulgação de vídeos na internet e Cristiano estabeleceu conexões com outros agentes que produzem esse mesmo tipo de conteúdo no espaço virtual. Além disso, existem pessoas que seguem suas páginas e comentam, criando por vezes algumas tensões e/ou questionamentos. Alguns exemplos foram relatados, como as polêmicas em torno do resultado de dois festivais do qual a Curimba

Toque de Ouro participou. Diante dessas situações de discussão e acirramento de tensões, é possível retomar o conceito de controvérsia, a partir da Teoria do Ator-Rede de Latour. A controvérsia é o que permite rastrear as conexões sociais, enquanto os atores não estão estabilizados (Latour, 2012). Na definição de Venturini (2009, 2010), que se especializou neste conceito da TAR e criou a Cartografia das Controvérsias, essas seriam constituídas pelos conflitos, debates, negociações em que os atores podem discordar entre si ou quando percebem que estão em desacordo. Seria a situação em que um ator não poderia mais ignorar o outro, o que gera a explosão do conflito — ou optam por trabalhar conjuntamente para promover relações de convivência.

No exemplo do vídeo com a canção para Pombagira, há os mais diversos tipos de comentários, inclusive a exposição de tensões religiosas. Cristiano optou por não apagar os comentários, fossem eles ofensivos ou não à sua própria religião, como também não excluiu as manifestações daqueles que, em resposta ao primeiro ataque, também reagiram com agressividade. E não se pronunciou sobre este assunto, respondendo apenas àqueles que levantavam outros temas nos comentários daquela postagem. Mas o fato de não ter apagado, assim como o de ter afirmado tanto em nossa entrevista como em suas páginas que não pretende excluir nenhum comentário de suas publicações, denota que não está alheio às situações conflituosas que possam surgir em seus canais de expressão. Ao mesmo tempo, os comentários ofensivos de ambas as partes (ataques mútuos entre aqueles que gostaram do vídeo e os que repudiaram) expostos também pode configurar como uma estratégia do ogã para não ter que reagir ao conflito diretamente, não se expor, tentando inicialmente preservar a convivência entre os grupos.

Outro tipo de conexão abrange as pessoas que afirmam ter se interessado pela Umbanda após a visualização dos vídeos e buscaram um terreiro onde pudessem praticar a religião, assim como há aquelas que relatam que conseguiram ou estão tentando vencer o preconceito que sofrem, principalmente de seus familiares quanto à escolha religiosa. Outra mediação vivenciada por Cristiano foi a criação do blog *Ogã Online*. Além de ter conhecido Júnior e a partir dali ter firmado uma relação de amizade e uma parceria musical com a temática umbandista, o contato também possibilitou a expansão de seus canais de divulgação de conteúdos.

Com Júnior o processo é parecido. A visibilidade de que dispunha antes do projeto *Ogã Online* foi construída no Facebook, mas a inserção no ambiente virtual foi permeada por outras conexões relacionadas à história familiar e à trajetória religiosa. A partir de sua origem nordestina, ele possui vínculos com as tradições locais e com práticas religiosas características

da região, como o Catimbó e a Jurema, que levou para sua vivência em São Paulo e para as conexões na internet. Ele também está diretamente envolvido com uma grande loja de artigos religiosos de matriz africana chamada Sol de Aruanda. A loja cada vez mais produz eventos com a temática umbandista em São Paulo. Júnior é muito presente em eventos como ogã, seja nos grupos de curimbas dos quais participou, seja sozinho ou com o *Ogã Online* e estabelece muitos contatos nesses locais de encontro, além de manter as que já foram feitas antes.

Talvez a maior diferença entre Júnior e Cristiano, baseada em seus relatos e nas observações que fiz, refira-se ao modo como constituíram as relações mediadas pela música umbandista: para Cristiano, o ambiente virtual atua como local inicial para a formação de novas relações, enquanto para Júnior é a possibilidade de manutenção das já existentes. E com os eventos ocorreria o contrário, pois para Júnior, que possui muitas participações, a cada dia encontra novas pessoas, enquanto que para Cristiano, além de ser também uma oportunidade para isto, é uma forma de encontrar pessoalmente aqueles com quem sempre está mantendo contato virtualmente. Não trata de encaixar essa percepção em um dualismo, mas perceber como se engendram as conexões para cada um dos dois, não necessariamente fechada nessa fórmula. Tanto Cristiano quanto Júnior afirmaram que sentem o desejo de seguir na carreira musical, portanto, os dois ambientes (os meios virtuais e os eventos) são importantes como mediadores para que cada vez mais possam adquirir visibilidade.

Já Léo Batuke como umbandista, professor de atabaque, cantor, compositor de pontos, pai de família e precursor da divulgação de pontos na internet, também estabelece uma multiplicidade de conexões. Um exemplo é o contato que mantém com aqueles que estão fazendo o mesmo trabalho que ele, como os dois ogãs citados anteriormente. A mediação acontece a partir do momento em que os agentes levam essa relação adiante e planejam parcerias. Como professor, instrui aqueles que vão seguir por outros terreiros como atabaquistas ou ogãs e talvez esteja ensinando alguém que pretenda seguir uma carreira parecida com a dele ou que crie algo novo em relação à religião. Como sua família se encontra envolvida no contexto religioso umbandista, inclusive como dirigentes de terreiro e curimbeiros, novos atores talvez possam surgir do próprio convívio familiar. Ao mesmo tempo, esses terreiros-base⁹⁸ pelos quais ele circula também impactam em suas decisões e motivações, visto que nesses locais ele está mais envolvido por outros atores de convívio contínuo, sejam eles os terreiros, as entidades espirituais, os médiuns e seus familiares.

⁹⁸ Léo Batuke circula por muitos terreiros, mas utilizei a expressão terreiros-base para falar daqueles onde ele tem uma ligação específica e até mesmo familiar.

Além disso, sua carreira como ogã-cantor o conduz pelos mais diversos terreiros e eventos, o que permite que ele estabeleça relações com outros atores do cenário umbandista, sejam os organizadores dos encontros, o evento em si, compositores parceiros, ogãs de grande reconhecimento no meio (e alguns fora dele), os fãs, militantes religiosos, as pessoas que assistem aos eventos ou que comprem seus discos e os meios de que dispõem para comercializá-los. Assim como há também os seguidores de suas páginas na internet e os próprios canais virtuais, que foram o caminho que ele encontrou para divulgar o seu trabalho e isso impactou para que conseguisse o reconhecimento e a constante evolução desse tipo de função.

No caso de L'Ogan e do *Pontos de Umbanda*, a configuração da rede possui algumas especificidades. O fato de L'Ogan não ter a preocupação de divulgar sua imagem faz com que a marca *Pontos de Umbanda* seja um ator também. É o canal mais visualizado com essa temática no YouTube, reconhecido como o maior site com tal tipo conteúdo e suas outras redes virtuais (como Facebook, twitter, instagram) possuem relevância por si só. O nome *Pontos de Umbanda* aparece como uma das primeiras fontes em *sites* de buscas quando surge a dúvida ou a curiosidade por cantigas da religião. Mais do que o vínculo com sua trajetória pessoal, como acontece com Cristiano, Junior e Léo Batuke, a experiência do *Pontos de Umbanda* se afirma como um canal de interação, divulgação e aprendizado de cantigas, com uma temática religiosa definida.

No entanto, se ele está estruturado como tal é por causa de L'Ogan. Por não priorizar sua imagem, muitas vezes causou o burburinho nas páginas do *Pontos de Umbanda*, pois alguns seguidores achavam que ele deveria se mostrar também. L'Ogan resolveu essa questão se expondo um pouco mais, dizendo quem é, mostrando o rosto e indicando o nome de seu terreiro, mas não muito além disso. No entanto, a proposta do *Pontos de Umbanda*, tal qual se apresenta na internet, foi elaborada por ele e por seus colaboradores, que emergem do convívio cotidiano e familiar, como o irmão cinegrafista e a noiva que ajuda na administração. Também a tecnologia que permitiu a divulgação e o aprimoramento dos usos da música umbandista pode ser considerada um ator nessa rede.

O caso citado da foto que relaciona a entidade Pombagira a uma série televisiva de apelo ao público jovem, também deixa algumas pistas tanto sobre Pablo quanto a respeito do tipo de espectadores que ele pode atrair com o uso dessa imagem, mesmo que os fãs da série não gostem dessa apropriação. Não dá para afirmar qual a intenção pela qual ele fez essa associação, se por gostar da série ou não, mas sabia que poderia atingir os fãs. Tal apropriação pode promover encontros “inesperados” entre o público da série e os praticantes da religião e

gerar reações diversas, como revolta, admiração ou até mesmo indiferença. Na visão de Law (1989 *apud* VENTURINI, 2009), se algo não faz diferença, não existe para o conjunto, assim como quem é ator em um evento, pode não ser em outro, já que isso não acontece de forma pré-estabelecida.

Pablo (L'Ogan) também está em contato com o meio musical umbandista, mas não participa sempre de encontros e festivais; na maior parte das vezes, comparece apenas como espectador. Ele afirma que gostaria de estar mais próximo daqueles que fazem o mesmo tipo de exposição na internet, mas que ainda não houve essa oportunidade. Ele me questionou sobre ser a pessoa que poderia impulsionar o contato entre eles. Como minha entrevista com Cristiano e Júnior foi depois de ter conversado com Pablo, fiquei pensando sobre essa formulação que ele fez. E por mais que eu tenha comentado sobre um e outro, neste caso, é mais provável que ainda seja apenas uma intermediária até que ações entre eles possam mostrar a transformação em mediação.

Pela repercussão alcançada por sua identidade como L'Ogan, Pablo também vai a outros terreiros, além daquele do qual participa, para representar o *Pontos de Umbanda*. Ele, assim como Léo Batuke, estabelece contato com outras casas. Mas, de acordo com o que ele mesmo disse, o seu objetivo é conhecer os terreiros para fazer uma espécie de mapeamento e observar também as práticas de outras casas de Umbanda. Não é apenas uma questão de cantar e tocar. Nessa rede, Pablo é ele mesmo e é L'Ogan. O mesmo ator, mas com duas posições que se mesclam.

Atualmente, *Pontos de Umbanda*, Ogã Cristiano e Léo Batuke são os canais no YouTube mais populares relacionados à música umbandista. Eles são, respectivamente, o primeiro, o segundo e o terceiro em número de visualizações, totalizando mais de dezenove milhões na soma dos três canais. Na visão de André Lemos (2013b, p.34), a cibercultura pode ser uma área proveitosa para utilizar a Teoria do Ator-Rede, “por ser um campo privilegiado de análise da relação de mediadores humanos e não humanos, e por suas ações deixarem rastros (digitais, materiais) cada vez mais visíveis”. Lúcia Santaella e Tarcísio Cardoso (2015, p.181) concordam com Lemos, pois o humano e o técnico não são considerados opostos e “a linha de fronteira se perde quando as ações na web são sempre compartilhadas, são sempre interativas”. No próximo capítulo, haverá a retomada da discussão sobre a cibercultura.

Para além do espaço virtual, é preciso retomar o festival Atabaque de Ouro como um dos atores dessa rede. Tal evento é o ponto de encontro destes e de muitos outros ogã e promove um espaço de expressão musical relacionado às religiões de matriz africana, assim como mobiliza diversas pessoas para sua realização. Ao mesmo tempo, ao premiar as

curimbas campeãs de outros festivais, ele impulsiona a ação de grupos oriundos de diferentes regiões do país e não apenas do local em que ocorre. Na edição de 2015, por ter sido realizado em uma quadra de Escola de Samba, talvez tenha até mesmo recuperado conexões perdidas com o samba e com outros momentos da história dos festivais.

Outra questão importante é que, em eventos como esse, há o encontro não só entre ogãs ou grupos de curimbas, mas entre praticantes e simpatizantes da religião. Alguns desses atores podem já ter aparecido, mesmo que indiretamente, neste primeiro relato, enquanto outros estarão mais presentes no próximo capítulo, que discutirá a relação da música umbandista com os espaços por onde ela circula, assim como o seu uso em funções fora do ritual religioso.

3 "NA MACAIA DE MEU PAI TEM SAMBA"⁹⁹: CURIMBAS EM DIFERENTES ESPAÇOS

As mediações entre a música e a Umbanda partem das experiências vivenciadas nos terreiros, onde se origina a combinação entre gestos, palavras e sons para expressar a devoção às entidades. O terreiro é, por excelência, o local criativo das representações religiosas, que se servem da música em dupla função: de um lado, como canal de comunicação entre a realidade concreta em que vivem os praticantes e o plano extrafísico (Astral ou Aruanda); e de outro, como espaço de afirmação e resistência cultural. Assim como possuem uma função ritual específica, que varia de caso a caso, as curimbas ou pontos cantados também expressam marcações identitárias associadas ao imaginário umbandista, que, por sua vez, se relaciona a elementos da cultura popular brasileira. No entanto, nos limites do terreiro, as palavras, as danças características de cada guia e até mesmo o som do atabaque estão a serviço do sagrado, isto é, desempenham um papel definido.

Mas as curimbas não silenciam com o fim da gira: ao contrário, extrapolam os limites do terreiro e entram em contato com praticantes e não praticantes. Ao serem deslocadas de sua função original, assumem novos sentidos, assim como estabelecem mediações novas. A reprodução da música religiosa afro-brasileira para além dos muros do terreiro é uma prática antiga: já em 1909, o cantor César Nunes gravou a música "Imitação d'um batuque africano" em disco de 78 r.p.m (rotações por minuto), como registra o acervo virtual do site Goma Laca¹⁰⁰. Entre os anos 1940 e 60, tornaram-se famosos os discos com coletâneas de pontos cantados de autoria de J. B. de Carvalho, muitos deles ainda hoje entoados nos terreiros. No rádio, surgiu em 1948 o programa "Melodias de Terreiro", tendo à frente o radialista Attila Nunes e dedicado à reprodução de cantos das religiões afro-brasileiras. Esses precursores históricos mostram que a música de terreiro estabeleceu, em diferentes épocas, mediações com outros espaços além daquele em que foi gerada.

Como foi visto no capítulo 2, é possível pensar em redes que ligam os mais diversos atores pelas mediações entre a música e a Umbanda: as conexões são estabelecidas através dos meios virtuais, dos terreiros, dos eventos que levam à divulgação dos pontos e às interações entre atores em outra escala. Já nesta etapa do trabalho, busquei compreender a função da música umbandista em diferentes espaços: nos terreiros, nos festivais, na internet e no repertório musical brasileiro. Em cada uma dessas instâncias, é preciso perceber os usos, as

⁹⁹ Referência a um ponto de Caboclos de Oxossi que diz "Na macaia de meu pai tem terra/ Que alguém jamais pisou/ Chão de seu Mata Virgem/ Pedra de meu pai Xangô".

¹⁰⁰ Goma-Laca: <http://www.goma-laca.com/> Acesso em 15/04/2015.

apropriações e os novos sentidos que a música religiosa assume e como tais mediações influenciam as práticas nos terreiros.

Também nesta parte há o encontro com mediadores do meio umbandista que não estiveram presentes nos capítulos anteriores, mas que também estão inseridos na rede descrita. Suas ações também têm impacto sobre o que os outros atores fazem, mesmo que eles não tenham relação direta de convívio. Na primeira parte deste capítulo, analiso as funções da música umbandista em cada um dos três espaços citados (terreiros, festivais e internet), buscando entender cada uma dessas instâncias não como locais estanques, mas inter-relacionados, pela perspectiva da ação em rede. Já na segunda parte, o foco se volta para as interações entre os cantos dos terreiros e outros gêneros musicais, notadamente a Música Popular Brasileira (MPB). Em cada novo cenário de apropriação das curimbas, é preciso levar em conta duas questões: Como é compreendido o caráter ritual dos pontos cantados em cada espaço e em que medida as cantigas exercem o papel de construção da identidade religiosa e de afirmação cultural?

3.1 Dos terreiros à internet: os espaços e as apropriações da música umbandista

A utilização da música religiosa afro-brasileira em espaços diferentes daquele em que ela foi “idealizada”, nos limites do terreiro, ocorre por processos de apropriações e ressignificações: o mesmo ponto "Vestimenta de Caboclo" cantado para "saravar" as entidades durante a gira, quando entoado em outros cenários, adquire novos sentidos e funções para a religião. Em um evento público no Parque Madureira, zona norte do Rio, ocorrido em agosto de 2015 (Umbanda Rio), praticantes da religião dançavam com alegria ao som desta cantiga, alguns imitavam os gestos dos guias sem, contudo, ocorrer o processo de incorporação. Enquanto isso, como se trata de um espaço público de lazer, frequentado por famílias e pessoas de todas as idades, principalmente aos domingos, as danças eram observadas pelos transeuntes do parque: alguns se aproximavam para ouvir o som dos atabaques, por curiosidade ou por simpatia com a religião; outros comentavam entre si, de longe, sem se aproximar; e ainda havia aqueles que sequer dirigiam o olhar para o evento. A menos de trinta metros dali, um bar com mesas lotadas, que também funciona no interior do parque, tocava música em som alto.

Seja nos festivais ou eventos públicos, na internet ou nas releituras pela Música Popular Brasileira, as curimbas são adaptadas a cada contexto, com funcionalidades específicas em cada espaço. Ocorrem também deslocamentos na função ritualística, porque,

dentro dos terreiros, os pontos possuem sentidos definidos pelos procedimentos da gira: auxiliam na invocação, na dança para louvação, em demandas, na doutrinação e no processo de desincorporação ("subir" ou "ir a oló")¹⁰¹. Ao serem deslocadas de seu espaço de origem, as curimbas se adequam às novas regras do contexto e não se mantêm estáticas. Também as relações que os indivíduos estabelecem ao cantarem ou ouvirem são influenciadas por cada cenário em que esta música se insere. Portanto, este tópico pretende tratar das mediações da música no terreiro, nos festivais e no ambiente virtual.

3.1.1 Território do sagrado: a música no terreiro

*“Trazidos por navios negreiros
Do solo africano para o torrão brasileiro
Os negros escravos
Que entre gemidos e lamentos de dor
Traziam em seus corações sofridos
Seus Orixás de fé
Hoje tão venerados no Brasil
Nos rituais de Umbanda e Candomblé”*

("Tributo aos Orixás", samba de Mauro Duarte, Rubem Tavares e Noca da Portela, gravado por Clara Nunes em 1972)

Em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e na Bahia, "terreiro" é uma palavra com sentidos múltiplos: pode significar o quintal da casa, varrido na roça com vassoura de mato; mas é também o local de festa e práticas religiosas afro-brasileiras ou ainda um território musical, que deu origem aos chamados "sambas de terreiro". Essa interpretação é apontada por Muniz Sodré (1998, p. 65), que compreende o termo como "o espaço de organização da comunidade religiosa negro-brasileira: o egbé". Em "O terreiro e a cidade", de 1988, o autor compreende esse espaço - especialmente, aquele em que é praticado o Candomblé, no caso de Sodré - como uma forma social negro-brasileira com marcas fortes da subjetividade histórica das classes subalternas no Brasil.

Na visão de Sodré, terreiro é também um local de potência, em que uma etnia com condições desiguais no exercício da cidadania encontra espaços de expressão: por meio de músicas, danças e religiosidade. Mas o autor também aponta a dimensão "mágica" ou ritual deste território, associado ao sagrado:

¹⁰¹ Há pontos específicos para a despedida ou "desincorporação", quando se crê que o guia deixou o corpo do médium. Esse ato é chamado no terreiro de "cantar pra subir" ou "ir a oló".

“ele não se confina no espaço visível, funcionando na prática como “entre-lugar” – uma zona de interseção entre o invisível (orum) e o visível (ayê) – habitado por princípios cósmicos (orixás) e representações de ancestralidade à espera de seus “cavalos”, isto é, de corpos que lhes sirvam de suportes concretos.” (SODRÉ, 1988, p. 75)

A música, a partir de seus usos no terreiro, é um elemento de grande relevância em uma gira (e em muitos casos, essenciais), como visto anteriormente. No espaço dos terreiros, as curimbas carregam elementos do sagrado; portanto, são também objeto de respeito por parte dos praticantes, assim como envolvem tabus, pois para cada uma há um jeito certo de cantar e algumas delas não seriam apropriadas para se entoar fora de sua função ritual, como o caso dos pontos de descarga. Em uma coletânea de 3.000 mil letras de Umbanda e Candomblé publicada pela Editora ECO em 1974, afirma-se que “não se deve abusar”, pois os pontos cantados representam as forças dos terreiros, sejam elas de magia, de descarga ou de desenvolvimento dos médiuns, e muitos deles são impróprios para determinados momentos. A recomendação é que se “cante os seus pontos em harmonia, sem exageros, com cadência própria, porque a harmonia dos sons é uma das mais importantes partes da magia (...)” (3000 PONTOS, p. 07).

A canção religiosa presente nas redes apresentadas por este estudo provocou novas buscas quando ela se tornou precária no terreiro objeto de meu estudo de caso (o Centro Espírita Ogum Iara Vence Demanda), impulsionando a assimilação de novos conhecimentos ou a rememoração de conteúdos já sabidos por alguns dos membros da casa. A curimba voltou de uma forma diferente de como era conhecida antes, não mais centralizada na figura de tio João que detinha todo o conhecimento e conduzia este elemento da gira conforme a necessidade apresentada. Os outros participantes não se preocupavam com a música ou a falta dela porque havia alguém capacitado para cuidar desse aspecto e apenas acompanhavam o trabalho feito pelo ogã da casa.

Atualmente, cada gira no quarto de santo estabelece um novo aprendizado, pois com os erros e acertos daqueles que estão dirigindo a música deste terreiro, aos poucos conseguem adquirir a experiência para saber o que fazer e em qual momento. Apesar de ser um trabalho coletivo, essa noção sobre como agir musicalmente na gira varia de acordo com os membros, pois uns podem se entregar mais ao toque ou ao canto, mesmo ainda não tendo assimilado mais conhecimento sobre as funções de cada tipo de ponto. Há também aqueles que buscam aprender a hora certa de recorrer a cada canto, de acordo com os procedimentos rituais da gira. E isto foi percebido pela médium Damiana, que observou essa mudança no andamento das sessões. Ela disse quanto a minha participação, que acreditava que além da boa vontade

em procurar os pontos, via que aos poucos eu já estava começando a identificar a hora certa de cantar e qual curimba chamar. Quanto aos outros integrantes responsáveis pela parte musical:

“[...] vejo no Lucas aquela entrega toda, aquela paixão, aquele amor com que ele canta, eu acho muito legal. Eu vejo, eu sinto nele. Da última vez ele tava muito empolgado. Ele bota muito amor, muita energia no canto dele. E acho que ele ainda não tem maturidade, nem consegue perceber o que cantar e quando. Não tem isso, mas ele faz com muito amor. E acho muito legal ver isso nele e ver esse trabalho, eles fazendo. E a mesma coisa Basileu e Eduardinha, que a gente brinca muito, mas eu vejo eles muito concentrados enquanto estão batendo [o atabaque]. Acho que existe ali, principalmente no Basileu uma doação muito grande de energia também. E isso é muito importante para o trabalho da gente. Muito legal que seja assim, que a gente tenha essas... essas pecinhas, esses coraçõezinhos doando. E cada um doa aquilo que tem e aquilo que sabe fazer melhor” (DAMIANA, informação verbal).

Janinha, a dirigente de nosso terreiro, também contou um pouco de sua trajetória com a música umbandista, já que foi iniciada na religião ainda muito jovem. Ela também falou sobre a importância da música no ritual:

“Ainda na infância, ouvi os sons dos atabaques que eram praticamente o que comandava a gira. Na época eles me incomodavam, diria até que me atordoavam, mas eu nada sabia da religião. Quando fui iniciada na religião como cambona¹⁰², aí sim eu passei a gostar da música, que fazia com que eu ficasse atenta as reações dos médiuns. Hoje tenho a consciência de que a música é um fator muito importante em qualquer prática que precise da paz, estímulo e concentração. A música é um instrumento muito favorável a concentração, pois ela tem o poder de nos facilitar a parar de usar a mente para pensar no que nos cerca e nos entregarmos aos sons que tem o poder de que entremos com maior facilidade no estado de transe. A música envolve tanto o material quanto o espiritual, ela é poderosa, pois, ao mesmo tempo, ela pode excitar como acalmar, pode machucar ou curar; pode engrandecer ou destruir. A música usada de maneira correta faz com que a prática religiosa tenha melhores resultados, comparando: Com água suja nada se limpa, assim como com a música errada nada se consegue, logo a água deve ser limpa e a música deve ser apropriada para dar bons resultados” (JANINHA, informação verbal).

Um dos ogãs mais reconhecidos no meio umbandista, Tião Casemiro, cuja voz grave é uma das características responsáveis pelo seu sucesso, além das inúmeras composições campeãs de títulos em festivais, também se refere à importância de saber o momento certo e a função de cada ponto. Segundo ele, é essencial que o ogã saiba o que está cantando. Um exemplo que ele mencionou foram os pontos de demanda (ver página 46 para definição). Ele diz que um ponto utilizado para a entidade trabalhar contra a demanda de alguém, se for cantado fora de contexto, pode gerar uma confusão desnecessária entre as pessoas, pois é como se um estivesse desafiando o outro pelo canto.

¹⁰² Cambone, cambono ou cambona é aquele médium que não incorpora e auxilia o chefe de terreiro a administrar a casa durante a gira.

“É o que eu digo: canta sabendo o que está fazendo. [...] Uma cantiga que chamam de demanda: ‘vovó não quer casca de coco no terreiro/vovó não quer casca de coco no terreiro/ que é pra não lembrar do tempo do cativoiro’ [canta]. Eles chamam essa cantiga de demanda, mas ela só se torna demanda se eu canto quando você estiver chegando. Mas se for a preta velha que estiver consultando alguém, a casca de coco é o que tá ali atrapalhando aquela pessoa, cortando a vida daquela pessoa. Então a velha tá cantando pra tirar [a negatividade] daquela pessoa. Não é uma demanda pra você. Tá cantando uma demanda para aquele encosto que tá ali. Tá pedindo pra sair fora. Entendeu? É outro tipo de coisa. Depende de onde vem a demanda. A demanda tem dois caminhos: a que eu vou cantar pra você e a que a entidade vai cantar porque tá precisando” (CASEMIRO, informação verbal).

Lévi-Strauss, em seu ensaio chamado *A Eficácia Simbólica* (2008), sobre o canto do xamã para ajudar mulheres com dificuldades na hora do parto, descreve a função da linguagem para que o rito possa ser executado de maneira a conseguir o resultado almejado. “E é a passagem para essa expressão verbal [...] que provoca o desbloqueio do processo fisiológico, isto é, a reorganização, num sentido favorável, da seqüência de cujo desenrolar a paciente é vítima”.

No entanto, Lévi-Strauss questiona se essa eficácia acontece porque a mulher está passando por um momento de trauma e as palavras que o xamã usa lhe dariam o conforto, uma vez que ela sabe que algo está sendo feito por ela. Aqui entra a questão da eficácia simbólica. Já em relação à força das palavras nas canções umbandistas, que inclui a hora certa de cantar e o ponto adequado, os umbandistas crêem que conseguiram vencer a força espiritual que está atrapalhando alguém, no exemplo da demanda, comentado anteriormente. Nesta situação, cantar de forma descontextualizada poderia ter consequências imprevisíveis, como a rixa entre dois ogãs, se um deles cantar demanda para o outro. Mas essa ocorrência somente se torna um problema caso haja uma inserção da música em contexto diferente do ritual. É o que ocorrem com outros pontos que contém elementos de “desafio”:

“Quem samba fica
Quem não samba vai embora
(Ponto de Boiadeiro)

ou

Caboclo da Pedra Preta
Ele gosta de ver tinir
Quem não gosta de Umbanda
O que veio fazer aqui?”
(Ponto de Caboclo)

A performance do canto durante a gira também remete ao conceito de liminaridade, definido por Victor Turner em *O Processo Ritual* (1974). Neste caso, cantar o ponto também pode ser uma forma de liminaridade, pois possibilita a criatividade e a transformação. Isso explica porque a música ou falta dela interfere bastante no andamento do culto e porque cada gira é única. Por mais que possa haver muitos elementos parecidos entre uma sessão e outra, o ritual nunca ocorre da mesma forma. A liminaridade também está no fato de que os ritos dos terreiros seriam compostos por seres materiais e espirituais, de acordo com a crença dos praticantes; haveria a conexão entre os dois mundos, quando a sintonia do ogã com os guias é expressa nos pontos que serão cantados, e a possibilidade de transformações está aberta a todo o momento.

“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. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua” (TURNER, 1974, p.117).

Para Turner, a liminaridade pode ser considerada “como um tempo e um lugar de retiro dos modos normais de ação social, pode ser encarada como sendo potencialmente um período de exame dos valores e axiomas centrais da cultura em que ocorre” (1974, p.202). Portanto, no ritual da Umbanda, não só através da música, mas tendo esta como mediadora, seria possível experimentar uma forma de estar entre o cotidiano vivido e a expressão da imaterialidade. Para isso, a música, as entidades e os participantes da gira precisam de alguém que seja o canal para a comunicação entre todos estes elementos: o ogã.

3.1.1.1 A “essência” do ogã

O ogã no terreiro é, por sua vez, o ator que sempre tem uma relação direta com a música, mas não somente. Como disse o próprio Tião Casemiro, durante a entrevista, “ele é o responsável por tudo que está acontecendo dentro da casa de santo. [...] Ele é os olhos da casa. [...] Além de ser diretor do culto¹⁰³, ele tem que ter esse compromisso de tomar conta”. Ou seja, a sua ação musical seria aquilo que determina o andamento da gira, pois o ogã não sofre o processo de incorporação como os outros médiuns e assim está consciente de tudo o que

¹⁰³ A expressão “diretor de culto” usada por Casemiro refere-se ao fato de que o ogã está apto a conduzir a gira através do uso da música, sabendo quais cantigas entram em cada momento.

está acontecendo, podendo interferir nas situações. No entanto, segundo Casemiro, isso não quer dizer que ele não esteja sofrendo a ação da espiritualidade.

É o que afirma também Flávia Pinto, socióloga e mãe de santo da Casa do Perdão (RJ). Além de dirigente umbandista, ela é militante do movimento negro e em lutas por direitos humanos e liberdade religiosa. Para Flávia, o ogã tem que estar preparado “para receber essa conexão e passar [adiante]. Quantas vezes eu fui cantar um ponto, que eu sei que traz certa energia, e quando eu vou chamar, o ogã já tira o ponto engatilhado”. Em seu livro *Umbanda, religião brasileira*, Flávia Pinto aponta que a preparação, a humildade e a vivência do ogã farão com que ele se sintonize mais rapidamente “com as Entidades-chefes que vão lhes inculir os pontos certos para serem cantados, trazendo as energias específicas para a adequação do trabalho que está sendo feito (PINTO, 2014, p.36).

No capítulo 1, foi mencionada a dissertação de mestrado de André Almeida, na qual um dos apontamentos era de que os umbandistas acreditam que o ogã também participa como receptor de mensagens espirituais através da música. Mas, para Tião Casemiro, apenas uma pessoa cantando não produz vibração. Por isso, em sua interpretação, o importante seria que os pontos cantados durante a gira fossem curtos e de fácil memorização para que todos os que não estão incorporados cantem junto com o ogã. Também é uma maneira de evitar possíveis conversas paralelas e outras situações que possam “quebrar” a corrente espiritual.

Versos curtos e de fácil memorização são características que encontramos nos pontos de raízes, tal como os citados no capítulo 1. Por terem sido disseminadas desde o início dos cultos de Umbanda e terem alcançado circulação pelos mais diversos terreiros, não é possível identificar a autoria dessas cantigas, encontrando-se atualmente em domínio público. Na visão de Luiz Felipe, médium do Caboclo Sete Flechas (entidade considerada Pai Pequeno no quarto de santo de Ogum Iara), “apesar de não ser o ideal, não seria tão problemático quando ocorre de somente uma pessoa cantar os pontos, pois geralmente isso é feito de modo intercalado com outros que todos já conhecem”. Essa é uma situação que ainda ocorre com certa frequência, mas à medida que essas cantigas vão sendo repetidas durante as sessões, já se percebe uma memorização das mesmas, ainda que de forma parcial. A introdução de pontos que não eram habituais tornou-se necessária para evitar a repetição exaustiva de outros que eram cantados sempre, em menor número, e que não eram suficientes para ocupar toda a gira, principalmente em ocasiões festivas.

É possível também estabelecer um paralelo entre o ogã e um ator que aparece no estudo de E. E. Evans-Pritchard sobre a festa da cerveja entre o povo azande, na África. O pesquisador detalhou todo um sistema ritualístico, que inclui diferentes tipos de tambores, os

movimentos do corpo, as disputas para ocupar lugares de destaque como, por exemplo, daquele que vai tocar o tambor de couro. Evans-Pritchard (2014) também se refere à figura do líder de canções, cuja função é bastante similar à do ogã, se este for pensado como “os olhos da casa”, como expressou Tião Casemiro. Sobre a liderança, o autor aponta que:

A dança, como qualquer atividade coletiva, produz necessariamente a liderança, cuja função é a de organizar a própria atividade. O problema da distribuição dos papéis na dança é resolvido levando em consideração o status dos envolvidos. Se houver brigas, o líder de canções arbitra. [...]. Ainda que não se deva pensar que ele esteja investido de grandes poderes ou que sua posição hierárquica seja altamente desenvolvida, o líder de canções tem prestígio e reputação consideráveis e um papel social definido a ser desempenhado na dança. (EVANS-PRITCHARD, 2014, p.30)

Do mesmo modo, o ogã tem um papel social definido no culto. Para assumir a função, todos com quem conversei para esta pesquisa afirmaram que a pessoa pode tomar essa decisão ou pode ser designada por uma entidade (ou pela mãe ou pai de santo). Aliás, a maior parte deles afirmou ter sido escolhido. Nesse caso, eles têm a opção de recusar se não puderem responder por esse compromisso, explicando para quem os apontou os motivos da recusa. Mas para aqueles que assumem, todos disseram que é preciso estar atentos às responsabilidades adquiridas. Cristiano, por exemplo, nas primeiras vezes em que estive no terreiro que frequenta, foi apontado como ogã e decidiu assumir essa função, apesar de atualmente estar afastado. Com L'Ogan ocorreu a mesma situação, sendo que também ele já possuía um envolvimento anterior com a música. Ele também foi iniciado como ogã no Candomblé, pois teve uma passagem por esta religião. A mãe de santo Flávia Pinto confirma que o fato de uma pessoa já ter um envolvimento com a música também é um indicador de que a mesma tem o potencial de tornar-se um ogã:

“É dom que vem de outras vidas! É comum eles terem alguma relação com a música. Às vezes a pessoa chega aqui, a entidade fala: você é ogã! A gente nem conhece a pessoa, nem sabe quem ela é, que a pessoa é músico. Não importa o sucesso, mas às vezes a pessoa trabalha com isso. O dom está na coroa do ogã” (PINTO, informação verbal).

Em nosso grupo, João Carlos sempre é lembrado pela conexão que tinha com o atabaque. Basileu, em uma postagem de Luiz Felipe no Facebook para homenagear João¹⁰⁴,

¹⁰⁴ Basileu encontrou em seu celular uma gravação de um momento de descontração antes de uma sessão com tio João e outros integrantes do grupo cantando. É o único registro que temos da voz de nosso antigo ogã comandando o atabaque. Luiz Felipe decidiu publicar no Facebook e no YouTube como homenagem e para que outras pessoas que conheceram João tivessem acesso.

Link do Facebook: <https://www.facebook.com/luizfelipe.ferreirastevanim?fref=ts> Link da postagem no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=25zZnaM9B50&feature=youtu.be> Acesso em 10/10/2015.

comentou esta ligação homem-instrumento da seguinte forma: “nunca soube explicar se era Tio João que tocava o atabaque ou se era o atabaque que tocava Tio João... só sabia que a energia que fluía de suas mãos nos enchia de amor e alegria” (BASILEU, 2014). Janinha também explicou um pouco sobre a trajetória do irmão como ogã, em seu depoimento para esta pesquisa:

“Meu irmão sempre gostou muito de música e sempre teve ritmo para tocar tarol. Eu frequentava o Centro Trabalhadores Humildes como médium e ele como assistente. Ele passou a desenvolver a mediunidade aí em nosso quarto de santo. Um dia faltou um ogã e ele por estar sempre presente e conhecer a todos, foi convidado a ajudar no atabaque, tocou com o coração e nunca mais parou. E assim foi cada vez mais fazendo parte do ritual como ogã, sem nunca ter tido nenhuma iniciação ou ter aprendido. Tocava por pura intuição e fazia com que o som vibrasse em nós de maneira tal que a incorporação acontecia com firmeza. Ele chegou até a bater em minha saída de Iaô¹⁰⁵, passando a também tocar no abassá¹⁰⁶ Rosa de Ouro. João Carlos tinha o poder de falar com os Orixás pelo som dos atabaques, ele nos fazia entrar em transe com facilidade, se entregava de coração e deixava fluir a fantástica energia criada pelo seu toque e cantar louvando os Orixás” (JANINHA, informação verbal).

Basileu, que relatou em nossa entrevista, ter tido o primeiro contato com o atabaque ao ver o tio João tocar, disse que essa experiência foi muito enriquecedora e que o transformou. No centro que frequenta em Juiz de Fora não há a utilização do instrumento (as sessões são durante dias da semana à noite e o terreiro fica em uma área residencial), mas ele teve a oportunidade de tocar algumas poucas vezes com João. Basileu acredita que a conexão com a espiritualidade a partir da música é muito forte e que o uso do atabaque é muito importante para essa ligação.

“Toco de uma forma que nem eu sei o que estou fazendo. [...] Quando acaba, olho pra minha irmã e pergunto que que eu fiz? Consigo perceber em alguns momentos que eu sentado no atabaque sou instrumento para que a gente possa fazer a caridade para o próximo, para que a gente possa elevar a vibração. [...] O contato regularmente com o atabaque me fez pesquisar, passei a contar os dias para poder ir pro Rio de Janeiro, fez com que eu sinta falta por não ter em Juiz de Fora. Eu sinto falta daquela energia. A cada toque do atabaque é uma vibração que sobe, é um guia que incorpora, é um orixá que mostra sua força. Eu acho a vibração mais elevada, mais forte. Acho que isso engradece, não no sentido de vaidade, que o atabaque deixa a vibratória maior. Eu sinto isso, mesmo nas sessões que a gente precisa tocar pontos mais calmos, [...] mais cadenciados a vibratória é mais forte” (BASILEU, informação verbal).

Tião Casemiro explica que, entre as responsabilidades adquiridas a partir do momento em que uma pessoa se torna ogã, está o compromisso: mais do que com as pessoas, com o santo, com a entidade. Além disso, quem assume essa função deve ser disciplinado, cumprir

¹⁰⁵ Janinha foi iniciada também no Candomblé na nação Angola, mas não seguiu adiante nesta religião.

¹⁰⁶ Terreiro de Candomblé que segue os preceitos da nação Angola, segundo Pequeno Dicionário Yorubá-Português do Templo do Vale do Sol e da Lua. Disponível em:

<http://www.templodovaledosoledalua.org.br/artigos-e-textos/pequeno-dicionario-yoruba-x-portugues/> Acesso em 09/02/2016.

com as regras da casa em que trabalha ou onde estiver visitando, assim como precisa se doar. Outra recomendação levantada por ele é que o ogã deve ir a muitos terreiros para aprender mais, pois assim conseguirá atingir um parâmetro e discernir o que é bom para ele que possa ser aproveitado em sua função. Ele ainda faz uma comparação entre os pontos e outros tipos de música ao dizer que o ogã precisa renovar o repertório:

“Porque é aquele negócio, principalmente o diretor do culto, o ogã, ele tem que tá renovando, ele não pode cansar... É tipo uma música de MPB, você vai escutar 300, 400 vezes, ela é bonita, mas uma hora ela cansa. E os pontos também são assim. Todo mundo tem o ponto de firmeza do terreiro e tem aquelas coisas que tem que ser mantidas, mas a louvação tem que ser modificada até pra dar um incentivo a mais na corrente” (CASEMIRO, informação verbal).

André Meireles, ogã da Casa do Perdão, terreiro de Flávia Pinto e também companheiro de militância da mesma, comentou sobre essa questão de visitar outros terreiros:

“É muito natural do ogã; e a mãe de santo sempre deixa a gente muito à vontade pra conhecer as casas. Sem distinção nenhuma. E aí a gente conhece casas boas, casas não tão boas, casas super diferentes e a mãe sempre ensinou a gente que o certo é a sua casa e a casa que você for visitar é só diferente. Por mais que você veja coisas gritantes, você tem que fingir que tá tudo bem, mas não precisa fingir que tá interagindo. Sempre fico lá no meu cantinho e várias vezes já fui em casa assim que mal deu vontade de ir lá no atabaque tocar. E tem casas que é só chegar e vem a entidade chamando pra gira. Então cada casa tem uma energia, cada casa tem uma sintonia.” (MEIRELES, informação verbal).

Também Tião Casemiro aponta que não existem terreiros bons ou ruins, são apenas diferentes e o que não muda de um para outro é a “essência do ogã”:

“Eu conheço mais de 5 mil terreiros no Rio e no Grande Rio e o que acontece: eu não vi um terreiro que trabalhasse igual ao outro, mesmo com as suas filiais. Traduzindo: não existe terreiro errado. Existem sim terreiros diferentes. A única coisa que não muda nesses terreiros todos é a essência do ogã. A essência do ogã tanto faz aqui no Rio de Janeiro ou São Paulo, Cuiabá, Paraná, que você chega lá e vai começar os trabalhos. O procedimento da abertura do terreiro, da composição, da magia daquela casa, você não entra, mas você entra numa outra situação, na magia que o ogã tem. Eu vou chegar lá e vou cantar: ‘defuma com as ervas da Jurema’ [canta] lá no Paraná. Depois lá no Mato Grosso: ‘defuma com as ervas da Jurema’ [canta]. Vou chegar aqui: ‘defuma...’ [canta]. A essência nossa não muda. Nossos pontos, tanto faz cantar aqui como lá, o que muda são os preceitos de cada casa. Então não existe casa de santo errada, existe casa de santo diferente” (CASEMIRO, informação verbal).

Sobre "essência do ogã", Tião se refere à responsabilidade de trazer a energia do atabaque, de promover os cânticos, de atuar na comunicação com as entidades para saber qual é o tipo de ponto a ser cantado, dentre outras funções. Aliás, andar por vários terreiros foi a primeira alternativa que Tião Casemiro encontrou para divulgar suas músicas em uma época em que não existia internet. Dos ogãs que são relatados nesta pesquisa, todos fazem essas visitas por outros terreiros. Mas no caso de Cristiano, Júnior e L'Ogan, isso também acontece

a partir dos pedidos que surgem em suas páginas. Com o responsável pelo projeto *Pontos de Umbanda*, isso é mais explícito, já que essa é umas das iniciativas envolvidas em seu trabalho. Léo Batuke, cuja trajetória está relacionada tanto à internet quanto à circulação em eventos, também recebe muitos convites para participar de outras giras.

Na perspectiva de Evans-Pritchard, o líder de canções usa a magia para compor as músicas e cantar. Segundo o etnógrafo, o prestígio do líder está condicionado à sua “habilidade na composição de canções e no canto, mas tal habilidade aos olhos dos azande, deve-se à posse da magia certa. Homem algum, sem esta magia, poderia ser autor ou cantor de boas canções” (EVANS-PRITCHARD, 2014, p. 30). O ogã, como diretor de culto de uma gira, recebe as intuições para executar as cantigas necessárias aos trabalhos. Para o líder de canções e para o ogã, é necessária a mediação com o mundo espiritual para que seu objetivo seja cumprido com eficácia. O líder de canções faz o feitiço e o ogã, ao invocar um ponto, está buscando determinada energia, como acreditam os umbandistas. A questão das habilidades do líder também remete ao que Tião Casemiro chamou de “essência do ogã”, sendo algo próprio de cada um, suas particularidades na maneira de cantar.

A questão do aprendizado com os outros também pode ser colocada como mais uma característica, já que Evans-Pritchard fala daqueles que viajam para aprender a cantar ou tocar (2014, p.31). Com as visitas, ocorre o processo de circulação do conhecimento, baseado sobretudo na tradição oral. A prática de visitar outras casas provavelmente contribuiu para a divulgação de pontos entre os terreiros e, embora hoje existam as escolas de curimba, com função comercial, a visitação a outros terreiros ainda faria parte da dinâmica da formação de um ogã quando ele está vinculado a um centro, para afirmá-lo nesta função. Mesmo que seus primeiros conhecimentos tenham sido adquiridos de outras maneiras como nas escolas de curimba ou na internet.

3.1.1.2 *O terreiro e as territorialidades*

Outro ponto a ser analisado é o terreiro, como espaço físico e simbólico que esse local de culto ocupa. Todos os entrevistados falaram sobre a migração dos terreiros para locais cada vez mais afastados dos centros urbanos. A utilização de atabaque não é sempre possível, de acordo com a região em que o terreiro está localizado, principalmente se estiver em um local mais urbanizado. Nós mesmos estamos passando por um momento de incerteza se poderemos continuar tocando o instrumento. Há a possibilidade de termos que deixar a casa de Vista

Alegre, pois o dono pensa em vendê-la. Neste caso, por mais que não saibamos ainda o que ocorrerá, talvez não consigamos encontrar um local em que o som provocado pelo instrumento possa ser mantido na gira. Nós nunca sofremos intolerância em nossa vizinhança e nunca houve reclamação quanto ao som emitido durante as sessões. Mas por mais que procuremos nos informar sobre o que estará ao nosso redor em uma nova casa, não é possível ter garantias de que não teremos problemas na utilização do atabaque e da realização da própria gira.

Como mostra uma pesquisa realizada por Denise Fonseca e Sônia Giacomini (2013), que envolveu o mapeamento de terreiros (Umbanda, Candomblé e outras denominações de matriz africana, que elas intitularam como casas de axé) no Rio de Janeiro, a maior parte dessas casas encontra-se na Baixada Fluminense, na Zona Oeste e na Zona Norte do Rio de Janeiro. Segundo as autoras, a soma das casas de axé localizadas nas três regiões citadas, que formam as regiões conhecidas como “subúrbios cariocas”, chegam a quase 80% do total das que foram pesquisadas. Outro fator é que quanto maior e mais visibilidade tiver o terreiro, maior a chance de que ele possa sofrer ações discriminatórias em comparação a casas com poucos frequentadores e adeptos.

No entanto, o que hoje se percebe é que mesmo nesses locais onde há mais presença de casas de santo, a permanência dos terreiros encontra-se ameaçada, pois há o grande crescimento das tensões motivadas por intolerância religiosa promovida por segmentos de igrejas cristãs neopentecostais que se instalam bem próximas a esses terreiros com o intuito de silenciá-los ou expulsá-los. Outra questão é que, com o deslocamento do crime organizado para regiões onde antes não havia esse tipo de conflito, os cultos também encontram dificuldades por causa da violência. Christina Vital da Cunha (2015, 2016), em sua pesquisa sobre a relação dos traficantes com os segmentos religiosos evangélicos, mostra que os terreiros que existiam nas comunidades estudadas foram perdendo o espaço e sendo silenciados, por uma ação que conta, ainda, com a participação do próprio Estado.

Esta é uma das preocupações atuais de Flávia Pinto, que também colaborou na pesquisa do mapeamento de terreiros citada acima. O seu terreiro, localizado em Campo Grande (Zona Oeste do Rio de Janeiro), em uma área mais rural, tem sentido os efeitos da aproximação da violência em comunidades próximas. Em sua visão, que se preocupa com os moradores e também com os projetos sociais que são realizados pela Casa do Perdão, o local encontra-se ameaçado. Giras já foram canceladas por causa de conflitos, como ela relatou

durante a entrevista¹⁰⁷. Os outros ogãs do Rio também confirmaram a questão do afastamento dos centros urbanos. Tião Casemiro relatou que a repressão policial acontecia desde a origem da Umbanda, exemplificando o processo de gentrificação sofrido pela cidade: “você não podia mais bater tambor [...] nos lugares mais habitados porque incomodava os vizinhos. Então tinha que ir pra roça [...], porque lá você podia bater que não incomodava ninguém” (CASEMIRO, informação verbal). Nesse processo teriam surgido muitas casas de santo na Baixada Fluminense e Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Outro fator, apontado por Leonardo Carneiro (2011) em seu estudo sobre as territorialidades afro-brasileiras no Rio de Janeiro, é que nessas regiões os terrenos seriam mais baratos e assim estariam mais próximos de áreas verdes e outros recursos naturais de forma mais abundante (nesse caso, de extrema importância para o Candomblé e também para a Umbanda). Sobre a questão do espaço, território e as relações com a religião, para Zeny Rosendahl (2003), o lugar “é reivindicado, possuído e operado pela comunidade religiosa”. Ela diz que dependendo das relações de poder de uma comunidade sobre outra, o resultado é associação, dominação ou exclusão e que a posse de um território é “seguida de um ritual que simboliza o ato da criação. O território é ocupado e, dessa forma, consagrado, protegido e reconhecido pela comunidade” (ROSENDAHL, 2005).

Sobre a relação espaço e território, há alguns posicionamentos entre os estudiosos. Para Hergé Gumuchian (1991), o território é construído a partir do espaço e ele “se apresenta à análise como o resultado de ações em curso ou já chegado ao término, ações conduzidas, qualquer que seja a escala retida, pelos atores realizando um projeto” (*apud* OLIVEIRA JÚNIOR, 2008, p.95). Nos estudos de Milton Santos (1982, 1985, 1988, 1996), de maneira geral, o espaço seria sua principal categoria de análise geográfica, sendo que em alguns momentos os territórios estão no espaço geográfico, como concepção de área ou Estado-nação. Posteriormente, o autor ampliou a discussão e relacionou o território como espaço geográfico socialmente organizado (SANTOS, 1994). Já para Claude Raffestin (1993[1980]), o território não é um recorte do espaço. O espaço serve de base para a sua construção.

Outro autor de importância para esta temática é Robert Sack (1983, 1986), para quem os conceitos de território e territorialidades andariam juntos e o território seria a área delimitada pelas ações humanas que influenciam, afetam ou controlam grupos, indivíduos ou

¹⁰⁷ Em nossa entrevista durante uma tarde, na Casa do Perdão, ela também se preocupou de não estendermos até a noite, porque talvez ficasse perigoso para voltarmos (Luiz Felipe me acompanhou durante a entrevista, porque ele já conhecia o local e somente ele possui habilitação para dirigir). Na ocasião, havia uma sessão agendada para o próximo final de semana, que talvez fosse desmarcada por causa dos conflitos na região. Não foi o caso desta, mas, como divulgado no dia 05 de janeiro pela página da Casa do Perdão no Facebook, uma corrente foi desmarcada “em virtude do local estar em conflito”.

objetos. A territorialidade corresponderia a essas ações. Para o autor, também é possível que aconteça o não-território, onde não há delimitação e efetivação de relações de controle e influência por certa autoridade (SACK *apud* SAQUET, 2009, p.86). Para Marco Aurélio Saquet (2009), os territórios e as territorialidades seriam sobrepostos e estariam configurados em redes. “Há redes nos territórios e territórios em redes bem como movimento do território e das redes. Os territórios e as territorialidades humanas são múltiplos, históricos e relacionais” (2009, p.86).

O geógrafo Rogério Haesbaert (2007) define que a relação de poder que existe no território, não está apenas ligada à dominação, mas também em um sentido mais simbólico, de apropriação. Haesbaert também argumenta em sua obra sobre os processos de multiterritorialidade como um conceito alternativo ao de desterritorialização como proposto por Deleuze e Guattari (1996 [1980] *apud* HAESBAERT, 2004), pois “estamos na maior parte das vezes vivenciando a intensificação e complexificação de um processo de (re)territorialização muito mais múltiplo, ‘multiterritorial’” (2007, p.19). Desta forma, a partir de várias formas de pensar o território, como algumas das que foram citadas acima, e as territorialidades¹⁰⁸ que surgem a partir dessas conceituações, Haesbaert propõe que estaríamos vivenciando várias formas delas ao mesmo tempo.

“[...] a existência do que estamos denominando multiterritorialidade, pelo menos no sentido de experimentar vários territórios [e/ou territorialidades] ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla, não é exatamente uma novidade, pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma ‘multiterritorialidade’” (HAESBAERT, 2004, p.344).

O geógrafo diz que essa multiterritorialidade contemporânea teria uma mudança quantitativa, porque seriam mais territórios disponíveis, e qualitativa, pois teríamos “a possibilidade de combinar de uma forma inédita a intervenção e, de certa forma, a vivência, concomitante, de uma enorme gama de diferentes territórios e/ou territorialidades” (HAESBAERT, 2007, p.37). Sobre as relações entre o terreiro e suas territorialidades, podemos pensar na questão da música como fator que define a situação territorial. A casa religiosa e seus praticantes podem experimentar diversas vivências mediadas pela

¹⁰⁸ Haesbaert (2007) também faz uma divisão sobre as formas como as territorialidades foram estudadas, classificando-as como territorialidade em um sentido epistemológico: quando é uma “condição genérica (teórica) para a existência do território (dependendo, assim, do conceito de território proposto)” (2007, p.25). Também a territorialidade poderia ser pensada com enfoque ontológico como: “materialidade (ex. controle físico do acesso através do espaço material, como indica Robert Sack)” (2007, p.25); “imaterialidade (ex. controle simbólico, através de uma identidade territorial ou ‘comunidade territorial imaginada’)” (2007, p.25); como “‘espaço vivido’ (frente aos espaços neste caso, territórios, formais-institucionais), conjugando materialidade e imaterialidade” (2007, p.25).

territorialidade, na qual a música também exerce um papel importante: nas relações com os vizinhos, com os transeuntes e com os espaços urbanos. Em contextos com a presença de tensões motivadas pela intolerância, muitas vezes a casa religiosa passa por situações que ameaçam sua continuidade, pelo menos em determinado local. O recomeço ou a reterritorialização também pode significar a transformação em um novo terreiro, não só pela mudança de território, mas porque as experiências vividas tornam-se diferentes.

Para a Umbanda, a ligação com o chão é um elemento constitutivo da identidade religiosa, uma vez que cada espaço de culto é delimitado por firmezas que indicam os limites onde começa e termina o terreiro. Na entrada existe a porteira, local em que se encontram as imagens ou assentamentos de Exus e Pombagiras. Outros locais que simbolizam o sagrado são espalhados pelo espaço da casa — um deles é o gongá ou altar principal, onde os filhos “batem” cabeça em sinal de reverência (ajoelhados ou deitados). Em algumas casas, a noção de sagrado associada ao solo é tão forte que se pisa no chão com os pés descalços: no quarto de santo de Ogum Iara, os médiuns e a assistência ficam descalços durante a sessão; na Casa do Perdão, em razão do espaço do terreiro ser de chão batido, essa prática também é comum. Algumas cantigas também simbolizam a relação da terra com o sagrado:

“Sua terra é muito linda
 Coisa igual eu nunca vi
 Caboclo, peço licença
 Pra saudar em Guarani”
 (Ponto cantado no Centro Espírita Ogum Iara para os Caboclos)

Também há os terreiros que possuem filiais: do ponto de vista da materialidade, seria uma prática de expansão de território; porém, no que se refere à dimensão simbólica, a experiência nas filiais pode ser totalmente diversa daquela vivenciada nos terreiros-matrizes, uma vez que não existe uma relação igual à outra. Outra questão é como a música pode interferir na territorialidade de um terreiro, visto que funciona como algo que demarca o território, ao demonstrar que naquele local prevalece o poder dos sons. Por outro lado, o som do instrumento pode ser também um dos argumentos para aqueles que pretendem silenciar os terreiros, quando há tentativas de que as casas sejam retiradas de um determinado local. Nesse caso pode culminar na falta do atabaque, com a manutenção apenas das palmas, como relatado por Basileu na experiência do terreiro que ele também frequenta em Juiz de Fora (Minas Gerais), o terreiro funciona na casa da mãe de santo. As tensões não estão relacionadas apenas à conquista de território material, mas à extinção do simbólico, dos significados que aquele terreiro carrega, da territorialidade vivida naquele local.

Poderiam os ogãs, como responsáveis pela música no ritual, ajudar na afirmação do território do terreiro, mesmo que de maneira simbólica? Esta é uma questão que aparece diante da experiência de ogãs que divulgam a música umbandista em outros espaços, como festivais, na internet ou até mesmo em outros terreiros que não o seu de origem (quando, pelo menos durante algumas horas, outro local passa a ser o seu território religioso). Para Haesbaert (2007), a virtualidade faz parte dos processos multiterritoriais e seria capaz de promover reterritorializações, diferentemente de Pierre Lévy (1999), que em suas obras fala em desterritorialização a partir do ciberespaço. Sob o ponto de vista da multiterritorialidade, talvez o ogã, de todos os participantes do terreiro, seja aquele que consegue passar pelos mais diversos tipos de territorialidades: ao circular por outros espaços, ele também traz um pouco do ensinamento de outros territórios em si e passa a compartilhá-los com os membros de sua casa original.

Diante de outras possibilidades de territorialidades de um terreiro e sendo a música também um elemento que participa ativamente desse processo, é preciso passar por outros cenários. Nos eventos ligados à Umbanda, por exemplo, as curimbas se fazem muito presentes. Mesmo que seja uma sessão solene em comemoração ao dia da Umbanda na Câmara dos Vereadores, seja em uma conferência ou palestra, a chance de ter alguma apresentação de um ogã com um atabaque ou de um grupo de curimba sempre é grande. Mas a maior expressão musical em eventos são os festivais de cantiga e dança de Umbanda. Ali, a música e a performance adquirem status artístico, como será discutido no próximo tópico.

3.1.2 Curimbas no palco: As mediações da música entre a Umbanda e os festivais

Nas décadas de 1960 e 1970, época considerada por alguns autores como o auge da Umbanda (Brown, 1977 [apud Negrão, 1996a]; Negrão, 1993; 1996a), os festivais de cantigas de religiões afro-brasileiras eram realizados em grandes espaços, como o estádio do Maracanãzinho. A partir dos eventos, eram lançados os discos, o que favoreceu, direta ou indiretamente, o surgimento de uma variada discografia, geralmente produzida por dirigentes de terreiros, por ogãs ou outros religiosos que decidiam gravar esse tipo de repertório. Foi a partir dos festivais que alguns nomes, como Tião Casemiro e Pai Élcio de Oxalá, conseguiram notoriedade, e são ainda hoje referências para a música umbandista.

Léo Batuke, que têm em seu convívio muitos dos que participaram desses antigos festivais, contou que as disputas aconteciam por eliminatórias durante cinco domingos e que, ao final, sobravam dez finalistas. Também havia mais participação dos próprios terreiros e

menos ogãs independentes (não é o caso de dizer que os ogãs atuais não integrem casas de Umbanda, mas hoje é mais comum, principalmente no Rio de Janeiro, a apresentação de ogãs e seus alunos e não do terreiro). Infelizmente não é fácil conseguir material iconográfico desta época, muitos itens encontram-se indisponíveis. A principal fonte das informações está nos relatos orais e na memória daqueles que vivenciaram o período e alguns poucos materiais estão disponibilizados na internet.

Atualmente, os festivais são promovidos por muitas casas de Umbanda, ainda que sejam eventos de alcance mais local. Esses terreiros recebem o apoio de outras instituições, como, por exemplo, a União Espiritualista de Umbanda (sediada no Rio de Janeiro e que costuma ceder seu espaço para alguns festivais), associações culturais, lojas de artigos religiosos e outros comerciantes que de alguma forma contribuem para a realização dos eventos. O público pode ser considerado reduzido em número, em razão de fatores como a invisibilização desses festivais, principalmente os de caráter local. Para Flávia Pinto, as redes sociais são a melhor forma de poder ajudar na divulgação.

Há festivais que são realizados em espaços de grande capacidade, como o Festival de Cantigas de Umbanda do Paraná. Em todos os anos, desde sua criação (em 2016 será realizada a sexta edição), o evento teve como palco o Teatro Guaíra, o maior de Curitiba. A Federação de Umbanda do Paraná é uma das responsáveis pelo acontecimento. O investimento que se teve neste tipo de evento no estado também passou por uma progressão com a crescente mobilização dos grupos de curimbas. O que teria ocasionado o maior envolvimento foi o primeiro título do Paraná no festival Atabaque de Ouro em 2011. Em 2014, o estado voltou a vencer a premiação.

Outro festival citado anteriormente, o Aldeia de Caboclos, também realizou sua sexta edição em 2015. Ele foi crescendo e hoje talvez seja o maior festival em São Paulo. Tanto no Paraná, quanto em São Paulo é perceptível uma maior organização institucionalizada, há uma presença maior das federações. Em São Paulo foi criada uma Liga de Curimbas, como citado no capítulo 2. O Paraná, por sua proximidade com São Paulo, talvez tenha importado esta tendência de institucionalização. Esse processo já foi estudado por Lísias Negrão (1993, 1996a) no Estado de São Paulo em sua obra *Entre a Cruz e a Encruzilhada*.

O maior festival é realizado no Rio de Janeiro, promovido pelo Instituto Icapra (Instituto Cultural de Apoio e Pesquisa às Tradições Afro). Seu maior responsável, Marcelo Fritz, coordenador desta instituição, é pai de santo de um terreiro de Candomblé e já teve um programa de rádio sobre as religiões afro-brasileiras. Um dos objetivos do Instituto é ajudar na mobilização dos terreiros, com a promoção de eventos, circulação de jornal, entre outras

ações porque, segundo ele, essa matriz religiosa só terá “condições de enfrentar o ataque de outras religiões, quando nos organizarmos”. Realizar o Atabaque de Ouro é uma das tentativas de mobilização de terreiros e religiosos deste segmento. Este festival talvez tenha a mesma quantidade de público dos outros dois citados acima, mas como reúne as campeãs de vários locais e ocasiona o encontro de diversos grupos, ganha o título de maior, porque seria a “grande reunião”.

A música é o carro-chefe da disputa, mas muitos elementos performativos presentes na apresentação podem interferir no resultado, como o cenário, o figurino e a dança. Quando a curimba está sendo julgada, pressupõe-se que os jurados estão avaliando apenas a letra, a melodia e o encaixe das vozes com a percussão. Mas a emoção causada na plateia e nos próprios jurados por causa desses outros elementos extra-musicais são fatores que também podem ser levados em conta. Mesmo havendo premiação para melhor figurino, melhor coreografia, entre outros, as polêmicas surgem. No capítulo 2, quando me referi ao episódio em que Cristiano questiona o resultado do festival do qual participou por causa do campeão ter utilizado um cavalo no palco, uma das pessoas que respondeu seu comentário disse que ficou muito emocionado com aquela apresentação e que eles foram merecedores do título. Independentemente da performance ser definidora de resultados, a controvérsia sempre aparece neste tipo de evento.

O conceito de liminaridade de Turner (1974) também está presente nessa situação, pois ali está o estado limiar entre ritual religioso e performance artística, por mais que não haja a incorporação mediúnica (ou possessão¹⁰⁹). Turner explica que é na liminaridade, na marginalidade e na inferioridade estrutural que as condições de geração de mitos, símbolos, rituais e obras de arte são formadas. As formas culturais proporcionam “um conjunto de padrões ou modelos que constituem, em determinado nível, reclassificações periódicas da realidade e do relacionamento do homem com a sociedade, a natureza e a cultura” (1974, p.156). A performance se dá de forma a convencer a plateia que ali está uma entidade, um orixá, ou pelo menos uma história que poderia acontecer dentro do terreiro. Para isso precisa de elementos reproduzidos no palco, a coreografia e/ou atuação.

Quando a cantiga é em homenagem aos orixás, geralmente a representação recorre a elementos do Candomblé. Isso é identificável tanto pelas roupas e adereços quanto pela

¹⁰⁹ Na dissertação de mestrado de Kelson Chaves (2010), *Os trabalhos de amor e outras mandigas*, ele explica sobre o uso das palavras incorporação e possessão: “É verdade que *incorporação* é um termo mais usado do que *possessão* nos terreiros onde realizei pesquisa de campo. Aqui alterno entre o uso de incorporação, categoria nativa dos umbandistas, e o termo transe de possessão, este último definido por Maria Helena Villas Boas Concone (1987)” (2010, p.31 – grifos do autor).

dança, que nesse caso simbolizam a pessoa em transe com o orixá. Se no terreiro nem sempre as origens africanas dos cultos aparecem ou ganham destaque, no festival é o momento em que elas ficam mais evidentes. Zeca Ligiéro (2011b), em seu estudo sobre motrizes culturais a partir de práticas performativas afro-brasileiras, expressa sobre a performance ser o caminho por “onde se processam as motrizes culturais afro-brasileiras e onde a tradição encontra formas de se manter viva ao transformar-se. As motrizes culturais são e serão sempre ferramentas de transporte [...]” (2011b, p. 143). Um exemplo pode ser visto na foto a seguir:



Imagem 22: A coreografia representa o banho do orixá Oxum.

Uma hipótese é que dessa forma seria mais fácil para o público reconhecer a representação de Oxum do que em sua forma sincretizada, pois a dança e o gestual do transe no Candomblé resgatam elementos conforme a história do Orixá na mitologia Iorubá. De outro modo, em um terreiro de Umbanda, uma entidade identificada como Cabocla de Oxum¹¹⁰ pode dançar durante a incorporação com movimentos parecidos com o transe de um iniciado no ritual de Candomblé, mas não seriam a mesma coisa, de acordo com a crença. Nesta outra religião, segundo os preceitos, não haveria a possessão de espíritos, pois o transe consistiria na conexão entre o iniciado e a energia do Orixá. No caso das cantigas para Iemanjá, já foi possível encontrar as duas formas: uma similar a representação de Oxum mostrada acima, variando apenas as cores da roupa e os elementos ligados ao Orixá das águas

¹¹⁰ Como explicado no capítulo 1 sobre as linhas de trabalho na Umbanda, nesse caso seria o espírito que trabalha com a energia do orixá Oxum que estaria dançando e não o próprio Orixá.

salgadas¹¹¹; e outra como uma mulher morena e de cabelos longos, lisos e pretos. Zeca Ligiéro explica porque esse tipo de representação de Iemanjá é mais conhecida, até mesmo do público não religioso:

“Diferentemente das suas representações na África, a grande mãe negra de seios fartos e ventre grávido é representada pela figura morena sensual de cabelos lisos e negros, tal qual a mulher indígena idealizada dos antigos calendários ou de um anúncio de shampoo. Ela paira sobre as ondas do mar como se fosse uma santa católica, deixando cair pétalas de rosa branca de suas mãos estendidas em direção ao mar, embora, ao contrário daquelas entidades, ela deixe entrever as curvas sinuosas de seu quadril e mostra o colo seminu. Nessa representação típica, a Iemanjá cabocla torna-se um ícone suficientemente atraente para promover a integração sonhada por Gilberto Freyre, mesmo dos indiferentes e curiosos de outras etnias e culturas, promovendo num plano temporário e celebratório uma mítica capaz de transportar participantes e públicos para um reino mítico sobre as escumas do mar” (LIGIÉRO, 2011a, p.144).



Imagem 22: Iemanjá representada no centro do palco por mulher branca e de cabelos longos.

A questão da coletividade da dança é abordada tanto pela obra clássica de Evans-Pritchard quanto por Ligiéro ao estudar a tríade que compõe as performances Batucar-cantar-dançar. Na visão de Evans-Pritchard, além de todo o esforço do movimento físico, a dança é intensificada por ser uma participação coletiva. “Assim não podemos pensar na dança como uma simples atividade lúdica, ela é parte integrante de um importante investimento social associado ao cerimonial religioso” (EVANS-PRITCHARD, 2014, p.37). Já Ligiéro diz que os atos de “Batucar-cantar-dançar” estariam promovendo o equilíbrio entre o próprio ser, os membros de sua comunidade e faria fluir a energia também entre os vivos e os mortos. Por

¹¹¹ Vídeo da apresentação em que Iemanjá é representada na figura do Orixá. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=iUcPrp5LT00>

isso, é possível “entender que a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, que são formas complementares dentro do mesmo ritual” (2011a, p.135). Mesmo o festival de cantigas e danças não sendo o ato religioso em sua forma completa, também promove essa conexão da comunidade umbandista.

Márcia Leitão Pinheiro, em sua tese de doutorado sobre os jovens evangélicos que frequentam eventos de *Black music gospel* (2006), explica logo no início que utiliza o termo “festa” porque seria o mais usual entre os frequentadores para expressar o que é aquela reunião. As relações na festa não estão restritas ao sentido religioso e é possível pensar dessa forma em relação aos festivais, pois é uma reunião de um mesmo grupo religioso, dividido em subgrupos com um mesmo objetivo inicial: concorrerem na premiação ou torcerem. No entanto, há muitos elementos que geram uma mobilização dos grupos, pois possibilita os mais diversos tipos de encontros, em um ambiente com a presença de elementos dessacralizadores, como música profanas e uso de bebidas (mesmo se pensarmos na presença de bebida alcoólica no contexto do ritual, não são todos os terreiros que a utilizam e naqueles que fazem uso, o consumo é feito apenas pela entidade).

A sensação de estar acompanhando um evento como se fosse algo relacionado ao carnaval, principalmente em relação aos desfiles de escola de samba, foi muito forte na pesquisa de campo do Atabaque de Ouro, especialmente se for comparado aos outros festivais de menor porte que pude acompanhar. O fato de ocorrer na quadra de uma escola de samba, a grande quantidade de quesitos avaliados e premiados, a duração, a participação das torcidas, a proporção do evento e a presença de cerveja e petiscos típicos de festas de rua¹¹² são elementos que caracterizam o festival e que também se remetem ao carnaval. Em sua entrevista, concedida no terreiro em que atua como ogã e oferece cursos de atabaque, Tião Casemiro¹¹³ falou dessa relação entre a Umbanda, o Candomblé e o samba no Rio de Janeiro, a partir de suas origens comuns¹¹⁴, relacionando-as com a questão da Pequena África e de Tia Ciata. Ele também se lembrou de como os sambas de antigos carnavais traziam temas como a escravidão, o índio e exaltações à pátria e à natureza, alguns dos elementos que também são referenciados nas casas de Umbanda, e lamenta que hoje não seja tão frequente esse tipo de tema.

¹¹² Nos outros festivais, a bebida e comida não ficavam no mesmo ambiente da apresentação e a consumação podia ser feita lá dentro, mas boa parte das pessoas fazia isso perto das barraquinhas, conversando. A disposição não foi algo proposital, apenas uma questão espacial, pois as mesmas não caberiam dentro do salão.

¹¹³ Tião Casemiro é o principal ogã da Casa de Mãe Juçara de Oxossi, na Taquara, zona oeste do Rio de Janeiro. Ele também utiliza o espaço para ministrar aulas de curimba e atabaque.

¹¹⁴ Roberto Moura (1995) relacionou as origens do samba e da Umbanda com a chegada das baianas, dentre elas Tia Ciata e o reduto chamado de Pequena África no Rio de Janeiro. Tião Casemiro retomou essa história em sua fala quando se referiu à relação entre o samba e a música umbandista.

Roberto Moura, em sua obra *Tia Ciata e a Pequena África* (1995), traz uma fala do compositor Pixinguinha sobre como se organizavam as festas que duravam vários dias: “em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala do fundo e a batucada no terreiro” (Moura, 1983, p. 83). Todos os gêneros estavam convivendo em um mesmo espaço. Essa disposição também é citada por Muniz Sodré em *O Terreiro e a Cidade* (1988).

No entanto, de todos os itens que poderiam lembrar a performance de uma escola de samba, o mais significativo era a própria curimba: tanto em sua execução com a longa introdução e repetição sem atabaques, para que o público fixasse pelo menos o refrão, como o tamanho da letra, geralmente com um enredo contendo princípio, meio e fim. E essa percepção foi confirmada por Casemiro, quando o perguntei se existia diferença entre a música de terreiro e de festival. Ele, que também já foi intérprete de sambas-enredo em carnavais do Rio de Janeiro, disse que a música de festival precisa exatamente desses três itens (o início, o meio e final):

“Você tem que ter duas maneiras de interpretar e fazer suas cantigas. Você tem que fazer a cantiga para o festival e a cantiga para o terreiro. Isso é igualzinho à escola de samba. Vou dar um exemplo: se você vai num ensaio de escola de samba, na quadra dela, é aquele barulhão. Você vai pro estúdio, é uma coisa. A gravação do estúdio é totalmente diferente do que acontece na quadra. Como é totalmente diferente o que tá na quadra e o que vai acontecer na avenida. [...] E o nosso festival de cantiga de Umbanda tem que ter princípio, meio e fim. Quando a pessoa faz só o princípio fica a toada. Principalmente hoje que faço parte de júri de festivais, às vezes a pessoa pergunta: ‘por que? É só ter princípio!’. Quando você faz só o princípio, você está perguntando alguma coisa, então fica só a toada. Então a cantiga tem que ter princípio, meio e fim. Mesmo com doze linhas. Faz quatro, quatro e quatro. Quando você faz um pouquinho maior, que você vai contar a história de um orixá, aí você leva ela pro festival e depois tu reduz aí. Ela para o terreiro, o importante é reduzir, que é no terreiro que precisa de cantigas pequenas, que é pra todo mundo cantar. Não adianta eu ter um ‘samba-enredo’ e cantar sozinho. Eu não busquei a energia que preciso aqui no terreiro.” (CASEMIRO, informação verbal).

Ele ainda complementa dizendo que algumas músicas que ele gravou, provenientes de festival, foram reduzidas para a gravação porque o que ele deseja é que a música esteja no terreiro. Para ele, não é interessante que fiquem restritas apenas aos palcos e que não cheguem aos locais de culto. Diferentemente da coreografia e do uso do atabaque na música, as letras das cantigas nos eventos são em português, não trazem referências iorubás. O que é comum é o vocabulário voltado para o panteão mítico da Umbanda, das entidades e dos orixás na forma como são caracterizados na religião. A união com o Candomblé e a ancestralidade africana torna-se mais próxima quando as apresentações estão ligadas a terreiros traçados, ou seja, aqueles que trabalham com as duas práticas religiosas.

Em relação ao Atabaque de Ouro, evento no qual tive a companhia dos médiuns do terreiro de Ogum Iara, Luiz Felipe e Damiana, além da presença do amigo Marcus, as opiniões dos três sobre o evento foram parecidas (com poucas variações) e, no geral, gostaram do que viram. O que pesou contra para eles foi a duração (Damiana não pôde ficar até o final) e as apresentações muito longas. Eles disseram que durante o anúncio do resultado, ficava difícil de ligar o nome do grupo premiado à apresentação assistida por causa da quantidade de categorias e grupos que participaram. Mas ao mesmo tempo, perceberam que aquele evento é importante, que mobiliza um número razoável de pessoas em prol da religião. Além disso, gostaram de quase todos os grupos e músicas que foram apresentadas. E mesmo Marcus, que não domina tanto os códigos religiosos da Umbanda por não praticá-la sempre, gostou pelo lado artístico. O fato de ter sido realizado em uma quadra de escola de samba famosa também foi um dos pontos destacados por ele, já que ele gosta muito de assistir aos desfiles e também sentiu essa aproximação entre o samba e a curimba.

Sobre os festivais, os ogãs-atores da nossa rede disseram que gostam muito desse tipo de evento. O mais reservado quanto a isso é L'Ogan, que costuma ir apenas para assistir, mas já gravou vídeos de duas edições do Atabaque de Ouro para colocar no canal do *Pontos de Umbanda* no YouTube. Cristiano e Júnior assumem o entusiasmo que têm por esse tipo de evento e foi um sentimento que surgiu desde que começaram a concorrer. Cristiano afirma que a curimba Toque de Ouro foi criada para que pudessem participar de um festival e ficaram satisfeitos porque já nesse evento foram premiados com o segundo lugar. Outro ponto que considera importante é a qualidade das cantigas concorrentes, que ele costuma aprender para utilizar no terreiro. Ainda segundo ele, seu irmão, que tinha medo da Umbanda, passou a se interessar pela religião quando começou a acompanhá-lo em festivais. Já para Léo Batuke, que participa de festivais desde 1999 e ganhou algumas vezes, a internet impactou para o surgimento e/ou ampliação desses encontros em outras regiões do país, pois houve uma expansão do acesso a esse tipo de canção, estimulando o surgimento de grupos e composições próprias nesses locais. E o próximo tópico é sobre esse espaço da música umbandista na internet.

3.1.3 Ponto para todo canto: a música umbandista no ambiente virtual

O uso da internet e, mais recentemente, das redes sociais, já foi objeto de estudo de autores como Pierre Lévy (1999) sobre cibercultura e ciberespaço, Manuel Castells (1999) sobre a sociedade em rede, André Lemos (2013) e a aplicação da Teoria do Ator-Rede no

meio virtual e Raquel Recuero (2009, 2012) sobre as redes sociais virtuais. Para esta pesquisa é muito relevante também pensar no uso da internet para fins religiosos. Neste caso, autores como Emerson Sena (2014) e Valter Avellar (2014) trazem questões a respeito da metodologia de pesquisas que envolve a religião e a internet, assim como outros estudos sobre a religiosidade no ciberespaço.

Somente a relação da música de Umbanda com o ciberespaço já seria outra pesquisa, portanto, o foco neste trabalho não foi centralizar o uso da internet e das redes sociais para a religiosidade, mas enxergá-las como um dos atores que constrói conexões e mediações. O ambiente virtual seria apenas um dos caminhos por onde passa a música religiosa e circulam os ogãs e os umbandistas como um todo, mas não o único. No entanto, como mídia, talvez seja um dos poucos espaços que restou aos praticantes da religião para se expressarem, para exercerem o direito à comunicação e se defenderem dos ataques que sofrem, visto que em outros meios a participação é restrita. Mas as práticas e expressões que têm lugar na internet não se encontram deslocadas das vivências concretas, pois há vários fatores em jogo, como explica Pierre Lévy:

“É impossível separar o humano de seu ambiente material, assim como dos signos e das imagens por meio dos quais ele atribui sentido à vida e ao mundo. Da mesma forma, não podemos separar o mundo material – e menos ainda sua parte artificial – das ideias por meio das quais os objetos técnicos são concebidos e utilizados, nem dos humanos que os inventam, produzem e utilizam” (LÉVY, 1999, p. 22).

Para Pierre Lévy (1999), o ciberespaço, como um universo que abriga todas as informações que circulariam da interconexão virtual entre a técnica e o humano, teria a cibercultura como o seu resultado. Essa, por sua vez, corresponde ao “conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (1999, p.17). No entanto, Alex Primo (2013) questiona se a cibercultura realmente propiciaria a democratização do exercício da comunicação. Segundo o autor, com a popularização das mídias digitais, essa mudança não aconteceu de forma plena, mas mesmo assim, “o cenário da mídia e as inter-relações entre todos os atores envolvidos (pessoas, grupos, corporações, nações, tecnologias etc.) de fato se transformaram significativamente (PRIMO, 2013, p. 15).

Manuel Castells, que estudou sob a perspectiva das sociedades em rede, afirma que esta se originou em um momento de reestruturação global do capitalismo, assim como foi sua ferramenta para que isso acontecesse. Assim, a nova sociedade emergente desse processo de transformação seria tanto capitalista como informacional, “embora apresente variação

histórica considerável nos diferentes países, conforme sua história, cultura, instituições e relação específica com o capitalismo global e a tecnologia informacional” (CASTELLS, 1999, p.50). Para Latour (2012), quando Castells decidiu usar o termo rede, este adquiriu tanto o sentido de técnica quanto de associação de agentes, porque a rede se tornou “um modo privilegiado de organização graças justamente ao alcance da tecnologia de informação” (2012, p.190).

Por isso, como afirmam estes autores, se a sociedade também foi agente para que essas técnicas fossem desenvolvidas, para André Lemos (2003 *apud* Avellar, 2014), é preciso evitar o “determinismo no que se refere às novas tecnologias e nos concentrar nas oportunidades que se abrem”. Portanto, no que compete às formas de religiosidade, a internet passou a ser utilizada também no vivenciamento da fé, conforme Valter Avellar (2014). Para o autor, mesmo estando em um nível de realidade virtual, “o internauta pode ter experiências verdadeiramente profundas” (AVELLAR, 2014, p.54). Emerson Silveira (2014) também verificou esta possibilidade de aprofundamento e novas formas de religiosidade ao estudar as páginas e redes sociais de católicos carismáticos.

Já Zuleica Campos (2014, p.256), que analisou a relação entre ciberespaço e prática religiosa a partir do uso de redes sociais em um terreiro de Pernambuco, diz que “a nova geração de devotos das religiões afro-brasileiras tenta incluir-se e divulgar a religião através de vias que as gerações passadas jamais imaginariam, construindo novos processos de comunicação no mundo virtual”. Raquel Recuero (2009), ao estudar a dinâmica das redes sociais, aponta dois elementos como determinantes para esta definição: os atores (pessoas, instituições ou grupos), que seriam os “nós da rede”, e suas conexões. Portanto, a rede seria apenas um modo de ver como se conduzem as conexões entre os atores. “A abordagem de rede tem, assim, seu foco na estrutura social, onde não é possível isolar os atores sociais e nem suas conexões”. (RECUERO, 2009, p. 24).

Nesta pesquisa, os principais meios de expressão no ciberespaço utilizados por nossos interlocutores foram os canais do YouTube, responsáveis pelo compartilhamento de vídeos e as páginas do Facebook. São dois tipos de mídias sociais que sempre passam por transformações. No caso do Facebook, é a rede que mais teria dado visibilidade aos ogãs que foram citados nesta pesquisa. Quem se diferencia neste caso é o *Pontos de Umbanda*, porque seu responsável tenta agrupar todas as formas de comunicabilidade ao seu dispor para divulgação do site e do canal do YouTube. No entanto, os outros fazem bastante uso do Facebook e a partir dele é que conseguem ampliar sua divulgação, como foi o caso de Cristiano que conseguiu impulsionar o seu canal do YouTube a partir da outra rede social,

afirmado por ele mesmo em nossa conversa.

No terreiro de Ogum Iara, existe um grupo fechado no Facebook, onde são compartilhados avisos sobre as sessões, informações, fotos, entre outros tipos de materiais. Sempre é algo relativo ao próprio terreiro ou sobre a religião. Além disso, foi criado um grupo no aplicativo de comunicação *whatsapp* com essa mesma função de troca. Nos dois grupos participam médiuns da casa e algumas pessoas que frequentam com certa assiduidade. Também há a característica de haver um número considerável de pessoas da nossa turma de graduação, pois a participação de Luiz Felipe, Paulo, Basileu e a minha levaram outros a frequentarem o terreiro, mesmo que esporadicamente. De uma turma de vinte e cinco alunos, dez já estiveram presentes no quarto de santo, em diferentes graus de aproximação.

O espaço virtual também é utilizado pelo terreiro para buscar a música umbandista, seja a letra, o áudio ou o vídeo (que pode conter apenas o áudio e a letra ou ser algo performativo). A nossa busca por pontos de Umbanda na internet não é compartilhada nos grupos virtuais comentados acima. Partiram de atitudes individuais, que às vezes são compartilhadas entre esses que estão buscando. Apenas em alguns momentos, trocamos esse tipo de informação nos grupos virtuais. Seja porque encontramos algum ponto (ou música que retrata esse universo religioso) que não conhecíamos e achamos bonita ou interessante, seja porque lembramos de algum membro do grupo ou de alguma entidade.

Todos os entrevistados para essa pesquisa colocaram seus pontos de vista sobre o espaço virtual não só em relação à música como em outros aspectos da religião. A partir da minha percepção inicial, eu acreditava que, pelo menos para alguns deles, haveria algum tipo de resistência ou cautela sobre a Umbanda ocupar esse espaço. Mas, de maneira geral, todos vêm esse uso de forma positiva. Para Flávia Pinto, foi o único local que sobrou para que a religião possa ter alguma visibilidade: “O espaço público da Umbanda está muito limitado. [...] A internet é o canal de mídia que nos restou. E ainda bem que tem internet, porque se não tivesse a gente estava mais limitado”.

Para todos os ogãs entrevistados nesta pesquisa, a internet revolucionou e proporcionou um espaço para eles e para religião. Exceto pelo caso de Tião Casemiro, todos são ainda muito jovens. Eles nasceram e/ou cresceram em um momento em que os avanços tecnológicos estão cada vez mais presentes no cotidiano da vida em sociedade. Léo Batuke, que é um pouco mais velho que os outros, lidou com essa transição e se interessou por esse tipo de comunicabilidade tornando-se inspiração para os outros que também fazem tal trabalho. O número crescente dessas páginas de ogãs são promovidas em sua maioria por jovens. Quando há um veterano fazendo esse uso da internet, é porque ele já possui alguma

fama no meio umbandista, mas a alimentação desses canais é mais contínua entre os jovens. Afinal, os ogãs mais reconhecidos se dividem em outras dinâmicas como aulas, eventos e até mesmo outros trabalhos. A maior parte não se sustenta financeiramente pela atividade de ogã.

Em seu texto sobre a guerra entre as religiões afro-brasileiras e os neo-pentecostais, Ari Pedro Oro (1997) discorre sobre a desvantagem e a inércia dos religiosos de matriz africana perante os ataques sofridos. No entanto, Christina Vital (2014) aponta que esse quadro estaria mudando desde os anos 2000 e vem ganhando alguma visibilidade, inclusive com a criação da Frente Parlamentar Mista em Defesa dos Povos Tradicionais de Terreiros. A internet e redes sociais também podem funcionar como canais midiáticos disponíveis para o enfrentamento. Foi percebido, especialmente entre os mais jovens, o engajamento para uma mudança de posicionamento. Há alguns grupos virtuais formados por jovens umbandistas em que ocorre muita troca de informações e estímulo a mobilizações. Quando acontecem ataques e ofensas nas páginas da internet, motivados por preconceito, com frequência essas manifestações não ficam sem resposta. Os jovens umbandistas aparentam estar mais dispostos a enfrentar a exposição, mesmo porque muitos buscam exatamente a visibilidade. A dúvida que permanece é se, na medida em que esses jovens forem amadurecendo, o interesse em se expor por motivos religiosos ainda será combativo e/ou defensivo ou se eles estarão envolvidos em outras demandas sociais e assumirão posturas tradicionais.

Tião Casemiro também vê o uso do espaço virtual de forma positiva e foi algo que ajudou muito na divulgação de seus discos, inclusive em outros países. Sobre os ogãs, especificamente, ele também acha válido, mas reforça a ideia do ogã saber o que significa o que está cantando: “Eu acho até legal colocar a Umbanda na internet, mas tem que colocar coisas com conteúdo. Só não pode botar lá igual eu vi que o cara botou: ‘ah me vale sete diabos’ [canta], “seu Tranca Rua é o diabo’ [canta]. Não pode.” É interessante notar que o próprio Tião Casemiro já cantou pontos com essas referências, como no exemplo que será citado a seguir. No entanto, o alerta de Casemiro se referia mais uma vez à questão do ogã sempre procurar saber o que ele está cantando e entender seu significado.

Em nosso terreiro, também há essa questão de não poder cantar alguns pontos. Foi um conhecimento que tivemos a oportunidade de adquirir ainda com o tio João. Durante as sessões, Ogum Iara também já havia nos explicado que certos pontos não buscariam a energia necessária para os trabalhos ou, dependendo do que acontecesse, traria uma energia até mesmo contrária. Quando comecei a buscar pontos na internet, ficava um pouco confusa quanto a certas cantigas que tinha escutado de uma forma na época de tio João e, na procura em sites, blogs e redes sociais, apareciam com outras letras. Geralmente havia trechos de

sentido dúbio ou que não estariam em conformidade com os trabalhos realizados no quarto de santo.

Dois exemplos com esse tipo de situação aconteceram com pontos de Exu. O primeiro deles é um ponto de Exu Caveira, entidade que era incorporada pelo tio João. Nosso ogã, apesar de sua função, cumpria um trabalho mediúnico com algumas entidades importantes para a casa. Em sua época, as sessões transcorriam de uma forma em que havia um equilíbrio entre os momentos em que ele estava no atabaque e aqueles em que estava incorporado. Sobre a cantiga de Exu Caveira, a que cantávamos era um pouco diferente da letra que está na internet. A maior parte das páginas veicula a primeira versão que será mostrada abaixo:

“Refrão: Ê, Caveira, firma seu ponto¹¹⁵ na folha da bananeira, Exu Caveira!

Quando o galo canta é madrugada,
Foi Exu na encruzilhada, batizado com dendê.
Rezo uma oração de trás pra frente,
Eu queimo fogo e a chama ardente aquece Exu , Ô Laroîê.
Eu ouço **a gargalhada do Diabo,**
Ê Caveira, o enviado do Príncipe Lúcifer.
É ele quem comanda o cemitério,
Catacumba tem mistério, seu feitiço tem axé. Ê Caveira!

Refrão

Na Calunga¹¹⁶, quando ele aparece,
Credo e cruz, eu rezo prece pra Exu, dono da rua.
Sinto a força deste momento,
E firmo o meu pensamento nos quatros cantos da rua.
E peço a ele que me proteja,
Onde quer que eu esteja ao longo desta caminhada.
Confio em sua ajuda verdadeira,
Ele é Exu Caveira, Senhor das Encruzilhadas. Ê Caveira !

Refrão”

(Versão veiculada em diversos sites, grifos nossos)

Já a versão cantada por João Carlos (a mesma está gravada em um dos discos de seu pequeno acervo) era a seguinte:

“Refrão: Ê, Caveira, firma seu ponto na folha da bananeira, Exu Caveira!

Quando o galo canta é madrugada
Põe Exu na encruzilhada batizado com dendê
Eu rezo uma oração sempre pra frente
Queimo fogo, a chama ardente que aquece Exu, Ô Laroîê
Eu ouço **a gargalhada de Tranca-Rua**
Ê Caveira, o enviado dos quatro cantos da rua
É ele quem comanda o cemitério
Catacumba tem mistério
Seu feitiço tem axé, Ê Caveira
Refrão

¹¹⁵ Em alguns casos este trecho do refrão aparece como: “Ê Caveira, afirma ponto ...”

¹¹⁶ Calunga é o local onde repousam os mortos, no caso, o cemitério, mas a calunga também pode ser o mar, que geralmente é chamado de calunga grande.

Na calunga quando ele aparece
 Credo em cruz, eu rezo em prece
 Para Exu dono da rua
 Sinto a força deste momento
 E firmo meu pensamento
 Nos quatro cantos da rua
 E peço a ele que me proteja
 Aonde quer que eu esteja
 Ao longo desta caminhada
 Confio em sua ajuda verdadeira
 Ele é Exu Caveira, senhor das encruzilhadas
Refrão”

Eu só percebi que eram letras diferentes quando houve a primeira festa de Pombagira e Exu depois da ausência de tio João. Eu já havia escutado o ponto nos CDs que pertenciam a ele, mas ao procurar a letra na internet, estranhei a versão que aparecia de forma recorrente na busca. Mas como Augusto¹¹⁷ ainda estava conosco, ele cantou a versão que seu pai costumava fazer. Depois houve uma sessão de Exu e Pombagira que para mim foi muito difícil porque não havia ninguém para tocar e cantar e me determinaram que quando as entidades já estivessem incorporadas era para colocar um CD. O resultado não agradou as entidades e eu não tinha outros meios para reverter aquela situação. Maria Padilha, principal Pombagira da casa e que é recebida por Janinha, havia reclamado da falta da música. Resolvi tirar o disco porque foi pior do que quando estava sem música. Por isso, quando houve outra festa, tentei pelo menos garantir o canto. Como Basileu e Eduarda já estavam conosco nessa época, eu sabia também que tínhamos o atabaque. Portanto, resolvi fazer uma nova compilação das letras de pontos de Exu e Pombagira e novamente veio a dúvida sobre esse ponto de Exu Caveira.

Busquei a letra na internet e vi que não coincidia com o que estava nos materiais de tio João e era diferente do que cantávamos. No entanto, como havia tempo que esse ponto não entrava em sessões, eu não sabia mais todos os versos e queria consultar a letra. O que me esclareceu foi uma apostila que Damiana trouxe de um centro que ela frequentou durante certo tempo. Neste caso, estava difícil de recorrer a outras pessoas porque coincidiu com o período da obrigação para o Caboclo Sete Flechas relatada no capítulo anterior. Com isso, na hora de cantar, usei a apostila para esse ponto. Era praticamente a mesma versão cantada por tio João, com alguma palavra ou outra diferente, mas bem próxima da que tinha em seus CDs.

A música do Exu Caveira foi gravada por Tião Casemiro e é uma das mais conhecidas de seu repertório. A versão que ele gravou é a mesma que aparece de forma recorrente nas páginas da internet, inclusive está no *Pontos de Umbanda*. Outro exemplo é um ponto para a

¹¹⁷ Como já relatado no capítulo 2, esse é o único nome fictício.

entidade Zé Pilintra, chamada *Bravo, senhor, bravo*. A versão que cantamos tem um sentido totalmente diverso do que encontramos em algumas páginas da internet. Mas nesse caso é mais fácil achar tanto a versão que cantamos quanto outras. É um ponto que causa controvérsia porque em algumas versões ele aparece como aquele que matou todos que estavam em seu caminho; já em outras, surge como o responsável pela salvação. No terreiro cantamos a versão em que ele salvou os que o cercavam. Abaixo, as duas formas da cantiga:

“Bravo senhor bravo
Seu Zé Pilintra chegou
ele **salvou** pai,
salvou mãe,
salvou padrinho e madrinha,
salvou um cego na estrada
e um aleijado na linha”

ou

“Bravo senhor bravo
Seu Zé Pilintra chegou
ele **matou** pai,
matou mãe,
matou padrinho e madrinha,
matou um cego na estrada
e um aleijado na linha”

As duas versões são as que mais aparecem quando procuradas na internet. No entanto, por causa da entidade Zé Pilintra ser proveniente do Catimbó¹¹⁸, é possível encontrar também a mesma cantiga com outra letra. Conforme em sua obra sobre o malandro, Zeca Ligiéro (2004) contou que Zé Pilintra personifica alguém que veio do Nordeste e depois tornou-se o malandro boêmio do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, como hoje é popularmente conhecido. Em sua pesquisa, Ligiéro aponta que muitos confirmam a existência do personagem histórico, mas de todo modo, como mito ou ser espiritual foi incorporado ao panteão do Catimbó e da Umbanda. A letra a seguir foi encontrada em páginas com conteúdos referentes ao Catimbó:

“Bravo senhor bravo, seu Zé Pilintra chegou
Bravo senhor bravo, seu Zé Pilintra chegou
ele não tem pai, **não tem** mãe,
não tem padrinho, **nem amor**
salvou um cego na estrada
e um aleijado **curou**.” (cantiga do Catimbó)

De todo modo, os pontos de Umbanda que costumam ter várias versões, proibições e polêmicas são geralmente ligados à linha de Exus, Pombagiras e Malandros. Isso se deve ao

¹¹⁸ Zé Pilintra, como um dos Mestres da Jurema, assume a forma daquele que vem para curar. Em algumas casas de Umbanda, ele não vem na linha de Exus, Pombagiras e Malandros e sim na linha de Pretos Velhos por causa dessa característica.

fato das particularidades desta linha não serem uma unanimidade entre os umbandistas. Prandi, em seu artigo *Exu, de mensageiro a diabo* (2001), mostra muito bem essa relação específica da Umbanda com esse orixá, que foi associado à chamada linha de esquerda da Umbanda. Segundo Prandi, a demonização do Exu (enquanto orixá) começa ainda na África com os primeiros contatos dos europeus com a devoção iorubá, por causa da presença de suas representações com símbolos fálicos, além da própria mitologia associada, que tem a dubiedade em seus atos como uma de suas características.

“Exu é o portador das orientações e ordens, é o porta-voz dos deuses e entre os deuses. Exu faz a ponte entre este mundo e o mundo dos orixás, especialmente nas consultas oraculares. Como os orixás interferem em tudo o que ocorre neste mundo, incluindo o cotidiano dos viventes e os fenômenos da própria natureza, nada acontece sem o trabalho de intermediário do mensageiro e transportador Exu. [...] Como mensageiro dos deuses, Exu tudo sabe, não há segredos para ele, tudo ele ouve e tudo ele transmite. E pode quase tudo, pois conhece todas as receitas, todas as fórmulas, todas as magias. Exu trabalha para todos, não faz distinção entre aqueles a quem deve prestar serviço por imposição de seu cargo, o que inclui todas as divindades, mais os antepassados e os humanos. Exu não pode ter preferência por este ou aquele. Mas talvez o que o distinga de todos os outros deuses é seu caráter de transformador: Exu é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança. Não é pois de se estranhar que seja considerado perigoso e temido, posto que se trata daquele que é o próprio princípio do movimento, que tudo transforma, que não respeita limites e, assim, tudo o que contraria as normas sociais que regulam o cotidiano passa a ser atributo seu. [...] Exu é o patrono da cópula, que gera filhos e garante a continuidade do povo e a eternidade do homem. [...] É da relação íntima com a reprodução e a sexualidade, tão explicitadas pelos símbolos fálicos que o representam, que decorre a construção mítica do gênio libidinoso, lascivo, carnal e desregrado de Exu-Elegbara” (PRANDI, 2001, p.50).

Já na Umbanda, os Exus seriam espíritos, assim como as outras entidades, mas teriam a função de serem guardiões dos trabalhos, impor o respeito aos espíritos menos evoluídos e perturbadores e impedirem que eles atrapalhem o andamento da gira. Seriam as entidades com a vibração mais próxima da Terra (por isso o uso da bebida e do fumo em seus trabalhos, o que varia de casa para casa). De acordo com a doutrina umbandista, essas entidades assumiriam a forma de sujeitos marginalizados socialmente, como malandros, prostitutas, ladrões, etc, para conseguirem, desse modo, chegar mais facilmente aos espíritos perturbadores, assim como nos locais do plano espiritual em que estes se encontram. Assim, agiriam com mais eficácia do que seres de alta evolução espiritual, cuja luz seria repelida por aqueles que ainda não conseguiriam vê-la, já que haveria um choque de energia entre evoluídos e perdidos. Apesar de Negrão (1996b) ter citado a questão da moralização dos Exus, sobre as casas que proibiram a bebida, o fumo e a matança, a crença confere a questão de haver necessidade de tal ato ou não para o andamento dos trabalhos e, se não é considerado

necessário, não é realizado. Ainda segundo a crença, a decisão sobre o uso destes elementos deveria partir das entidades, principalmente do guia chefe do terreiro.

Conforme Negrão (1996b), dirigentes de templos umbandistas e agentes de federações também participaram do processo de moralização de Exus, tentando estabelecer padrões de conduta e o que o autor chamou de doutrinação (1996b). As casas teriam passado a doutrinar essas entidades para que elas perdessem os vícios. No entanto, se na crença umbandista todos procuram a evolução espiritual e se existem vários graus a serem atingidos, os Exus e Pombagiras também estariam buscando a sua elevação e, na medida em que fossem conseguindo cumprir suas missões, deixariam de trabalhar como Exus para assumir outras formas no plano espiritual. No entanto, no caso dos “não-doutrinados” que atenderiam a todo o tipo de pedido, inclusive para o mal, Negrão explica que passam a ser vistos como amorais; “se ‘estão nas trevas’, podem ‘ganhar luz’ desde que aceitem praticar exclusivamente o bem e evoluir até tornarem-se guias de direita, quando, então, deixariam de ser exus” (1996b, p.84).

Já as referências ligadas à figura do diabo e ao inferno, como Exu Lúcifer, Maria Padilha da Figueira do Inferno e Pinga Fogo, teriam surgido, segundo a crença, justamente por causa do trânsito entre mundos diferentes. Algumas páginas na internet sobre Exus remetem a essa questão, como por exemplo, na página do Facebook chamada Magia do Axé¹¹⁹, em que houve uma postagem exatamente sobre este assunto. A explicação teria sido dada por uma entidade que diz que alguns Exus precisam assumir esta forma para efetivamente conseguirem ajudar espíritos perdidos que se encontrariam em camadas mais baixas do plano espiritual. Isso aconteceria mesmo com Exus que já tivessem bastante luz, ou seja, espíritos mais evoluídos. Em nossas giras, não cantamos utilizando estes termos, porque segundo as entidades que guiam a casa, principalmente Ogum Iara, não é necessário para os tipos de trabalho que são feitos.

No ambiente virtual, como um local de disponibilização de um acervo, é possível encontrar os mais diversos tipos de materiais, contanto que já tenham sido digitalizados. Em relação à Umbanda, nem sempre conseguimos achar tudo o que buscamos, há muita coisa que provavelmente se perdeu ao longo do tempo. Muitos materiais também trazem informações imprecisas, que às vezes nos fazem desconfiar de sua veracidade ou não conseguimos encontrar mais detalhes sobre o que estamos procurando. Isso também acontece quando estamos procurando canções de outros gêneros musicais que falam sobre a Umbanda.

¹¹⁹ Link da postagem:

<https://www.facebook.com/amagiadoaxe/photos/a.269774539757317.58681.269771836424254/927297204005044/?type=3&theater> Acesso em 15/02/2016.

Encontrar a letra é sempre uma das dificuldades se for uma música mais rara ou antiga. E o próximo tópico é sobre as relações da Umbanda com a música brasileira.

3.2 “Saravá Pai Oxalá, que meu samba inspirou”: a relação entre as curimbas e outros gêneros musicais

*Lua alta, som constante
Ressoam os atabaques
Lembrando a África distante
E o rufar dos tambores, lá no alto da serra
Personificando o misticismo
Que aqui se encerra*

*Saravá pai Oxalá
Que meu samba inspirou
Saravá todo povo de Angola, Agô
Agô ôôô agô ôôô*

*Lá na mata tem mironga
Eu quero ver
Lá na mata tem um côco
Este côco tem dendê*

*Das planícies às cochilhas
O misticismo se alastrou
Num torvelhinho de magia
Que Preto Velho ditou
E o fetiche e o quebranto
Ele nos legou*

*Eu venho de Angola
Sou rei da magia
Minha terra é muito longe
Meu gongá é na Bahia*

*Tem areia ô tem areia
Tem areia no fundo do mar, tem areia*

(Misticismo da África ao Brasil: Império da Tijuca - Marinho da Muda, João Galvão e Wilmar Costa, 1971)

Este samba-enredo de 1971 da Escola de Samba Império da Tijuca conquistou o oitavo lugar da premiação principal do carnaval daquela época. Nesse mesmo ano, Clara Nunes lançou o disco que determinaria a virada em sua carreira e incluía a regravação dessa música. A ideia de transformá-la em sambista e inserir referências religiosas de matriz afro-brasileira em seu repertório e performance começava a ganhar forma e depois se tornaria a sua

marca para a posteridade. Este samba possui em seus refrões alguns versos de pontos de Umbanda. Os primeiros que aparecem são “Lá na mata tem mironga/ eu quero ver/ lá na mata tem um côco/ esse côco tem dendê”. E o segundo refrão, que é ainda mais forte, contém partes de um ponto de Preto Velho: “Eu venho de Angola/ sou rei da magia/ minha terra é muito longe/ meu gongá é na Bahia”, finalizando com versos que, junto com o primeiro refrão, fazem parte de um mesmo ponto: “Tem areia ô tem areia/ tem areia no fundo do mar, tem areia¹²⁰”.

Na gravação da cantora, a música começa exatamente com este refrão, tornando ainda mais explícita essa relação com a religião e porque é o ponto mais forte deste samba, visto que é o refrão principal. Esta é uma de suas primeiras gravações desse estilo, mas coincide com o momento auge das religiões de matriz africana, como relatado anteriormente. Além do pioneiro J. B. de Carvalho, que durante toda sua carreira gravou pontos de Umbanda, muitas vezes referidos como macumba desde os anos 1930. Mais tarde, nas décadas de 1960 e 1970, a presença de grupos ou cantores com essas referências religiosas se tornou forte, conforme estudo de Vagner Gonçalves da Silva e Rita Amaral (2006). Nesse trabalho, os autores fazem um histórico de toda presença das referências religiosas de matriz africana na música brasileira, desde o início do século XX até a data da realização da pesquisa. Isso mostra que assim como essas religiões, o movimento musical também acompanha a evolução e transformações ocorridas. Mesmo porque muitos dos compositores eram provenientes desses grupos religiosos (conforme Moura, 1995; Vianna, 1995, entre outros).

De acordo com Amaral e Silva (2006), a relação da música popular brasileira com essas religiões passou por muitas fases, acompanhando a trajetória evolutiva das mesmas. Em um primeiro momento, as referências aparecem junto com samba, como forma de expressarem toda uma classe que não tinha voz socialmente. Depois com J. B. de Carvalho também vivenciaram o momento de repressão quando o próprio compositor foi preso por causa de seu programa de rádio quando houve possessões de espíritos transmitido para os ouvintes. Já a partir da década de 1960, a música com essa temática começa a aparecer de forma mais pedagógica e até mesmo ideológica, “como forma de falar às classes populares, seja em termos de potencial de união e mobilização dessas religiões, seja como referência para ação transformadora mais efetiva” (AMARAL; SILVA, 2006, p.205).

¹²⁰ Esses versos foram encontrados em vários pontos que se apresentavam de maneiras diversas, geralmente na linha de Pretos Velhos ou Baianos. No entanto, o segundo refrão do samba é mais frequentemente referenciado como ponto de Preto Velho. Os versos “tem areia ô [...] no fundo do mar tem areia” também são encontrados em pontos para Iemanjá.

No entanto, para Tina Jensen (2001), o fim da perseguição aos umbandistas pelo Estado em 1945, foi substituído por uma cruzada católica na década de 1960, que terminou com o Concílio do Vaticano em 1965. A partir daquele momento, a estratégia da Igreja Católica foi o diálogo com as religiões de matriz africana. Jensen aponta também que a legitimação da Umbanda na década de 1960 seria de interesse ao Regime Militar para promover o nacionalismo. E em contrapartida, “a classe média branca do sudeste, de forma crescente, se voltou para o oriental, o místico e o ocultismo, na busca das origens da cultura brasileira. Sua atenção se voltou para a Bahia, o berço do Candomblé” (JENSEN, 2001). Dessa forma, as religiões de matriz afro teriam sido menos perseguidas naquela época e com mais espaço midiático.

A partir desse contexto, houve o reconhecimento nacional com dois expoentes desse tipo de música, como Clara Nunes e Martinho da Vila, segundo Amaral e Silva (2006). No caso de Clara, o trabalho de Rachel Bakke (2007) mostra a trajetória como artista, as fases de sua obra e como as religiões de matriz africana apareciam em seu repertório e performance nos três momentos de sua carreira. Ela traça paralelos entre a posição artística e religiosa da cantora e a própria identidade musical nacional.

“Ela caminha progressivamente do bolero e da música romântica, de forte influência estrangeira, em direção a estilos cada vez mais tidos como brasileiros, marcha-rancho, samba-canção, bossa nova, forró e, principalmente, samba. Também na religião, seu trânsito entre o catolicismo, o espiritismo, a umbanda e o candomblé aparece como exemplar da constituição do campo religioso afro-brasileiro que ela tão bem cantou como arte, mas também como opção de conversão pessoal. Neste aspecto, o fato de manter uma atitude ambígua em relação à religião afro-brasileira quando se tratava de "momentos oficiais" de sua vida também é uma característica das manifestações de adesão pública do povo-de-santo. Ter seu casamento celebrado por um padre ou seu teatro batizado também por um sacerdote católico, diz muito sobre essa "ambiguidade". Mas sua explicação sobre a correspondência entre Oxalá e Jesus parece mostrar um aspecto recorrente das correlações que constantemente os adeptos dos cultos afro-brasileiros fazem, o que permite seu trânsito entre esses universos.” (BAKKE, 2007).

A carreira de Clara Nunes com este tipo de repertório foi construída inicialmente pelo produtor Adelzon Alves, que se inspirou em Carmen Miranda e adotou a mestiçagem como norte, principalmente a partir da herança africana. “Foi nesse embalo que as religiões afro-brasileiras ganharam espaço não só na performance da cantora, como também em seu repertório que divulgou uma imagem bem específica dessas religiões” (BAKKE, 2007). Mas assim como transitou pelas chamadas “crenças espíritas”, como Umbanda, Candomblé e Kardecismo, mudanças em sua vida pessoal também promoveram transições em seu repertório e, por isso, Bakke classificou a carreira da artista em três fases. O elemento

religioso não foi extirpado, mas as referências que antes eram mais diretas e descritivas (encontradas em músicas como *Banho de Manjerição*, *Mandinga*, *Nanaê Nana Naiana*, entre outras) passam a ser mais gerais, no que Bakke diz ser um desejo de pertencer a todas as crenças e à cultura nacional como um todo, não apenas uma cantora de macumba.

No que diz respeito à relação entre a música brasileira e as religiões de matriz africana, Muniz Sodré (1998) aponta o caráter de resistência do samba e o “terreiro” como espaço de afirmação simbólica da identidade, da religião e da música negra, argumentando que: “perpassado por ambiguidades, avanços e recuos, característicos de todo discurso dessa ordem — o samba é ao mesmo tempo um movimento de continuidade e afirmação dos valores culturais negros” (1998, p. 56). Essa característica encontrou vários exemplos nos anos 1960-70, tais como Clementina de Jesus, Clara Nunes, Martinho da Vila, Noriel Vilela e Os Tincões. No caso do grupo baiano Os Tincões, originário da cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, o seu repertório é fortemente marcado pela influência do samba de roda¹²¹, além das referências às religiões de matriz africana. Entretanto, a produção desses artistas não seria considerada pelo público e pela crítica como “música religiosa”, tal como a música gospel é claramente identificada socialmente como tal.

Clementina de Jesus, por exemplo, vinha de uma família de ex-escravos e apesar de não ter uma ligação explícita com a Umbanda ou o Candomblé, trouxe para o seu repertório canções que ouvia ainda na infância (Sá; Silva, 2012). As referências em suas músicas são diretamente da Umbanda, chegando a gravar alguns pontos. Um exemplo é *Fui pedir às almas santas*, de 1973, em que retoma um ponto da corrente de Pretos Velhos (também chamada de "Linha das Almas"). Ali constrói uma referência à herança africana, pois, de acordo com a crença, estas entidades da Umbanda correspondem basicamente a espíritos que viveram na época da escravidão. A letra também evoca as dificuldades como "não ter nada pra comer", vivenciadas por escravos e ex-escravos:

“Eu andava perambulando/
sem ter nada pra comer./
Fui pedir às almas santas/
para vir me socorrer (bis)/
Foram as almas que me "ajudou" (bis)/
Meu divino Espírito Santo/
Louvo a Deus Nosso Senhor (bis)/
Quem pede às almas,/
as almas dá/
Filho de pomba é que não sabe aproveitar” (domínio público) .

¹²¹ O samba de roda do Recôncavo Baiano foi proclamado, em 2004, pelo IPHAN, como Patrimônio Cultural do Brasil. Posteriormente, em 2005, tornou-se Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, título declarado pela UNESCO.

Clara Nunes, na fase de sua carreira em que cantou mais explicitamente sobre a Umbanda e o Candomblé, trouxe na música *Banho de Manjerição* (ver Anexo A) mais uma vez a referência à Linha das Almas, quando cita Pai Benedito, Pai Antônio, Vovó Maria, que fazem parte dessa linha e coloca em cena os pedidos às entidades, dessa vez para "rezar o quebranto/ cortar mau olhado". Nesse caso, também vale destacar o registro audiovisual¹²² da música, em que a cantora aparece toda de branco dançando e se benzendo, com direito a velas (objetos ritualísticos) e cachoeira (espaços de culto), característicos em algumas das produções que foram feitas para suas músicas naquela época.

Mais recentemente, fazendo referência à outra entidade da Umbanda, Rita Ribeiro, em seu disco *Comigo* e depois no projeto *Tecnomacumba*, apresenta a música *Moça Bonita*, uma descrição de uma Pombagira, como ela se apresenta e o que ela faz (ou pode fazer):

“De vermelho e negro/O vestido à noite/
O mistério traz/De colar de contas/
Brincos dourados/A promessa faz/
Se é preciso ir/Você pode ir/
Peça o que quiser/Mas cuidado, amigo/
Ela é bonita/Ela é mulher/
E no canto da rua/
Zombando, zombando, zombando está/
Ela é moça bonita/
Girando, girando, girando lá
Oi girando, laroîê¹²³!
Oi girando, laroîê!
Oi girando, laroîê!
Oi girando,laroîê!
Oi girando lá...” (Jair Amorim - Evaldo Gouveia).

A música já havia sido gravada antes, em 1976, pela cantora Ângela Maria, mas na gravação de Rita Benneditto (anteriormente Rita Ribeiro), há a modernização com a introdução do tecno, ao mesmo tempo em que evoca a figura da Pombagira, geralmente relacionada ao espírito de mulheres que se envolveram com prostituição, tanto no caso de cortesãs de luxo, como de moças que trabalhavam em cabarés, sendo essa a figura descrita na música. Além da descrição, em todas as versões dessa música feitas pela cantora, é presente a gargalhada característica da entidade na performance da cantora. Tanto Bakke (2007), quanto o estudo de Jussara Sá e Carlos Alberto Silva (2012), com o estudo sobre Clementina de Jesus, tratam da questão de Clara Nunes e Clementina não serem compositoras, mas que por

¹²² Link do clipe de Banho de Manjerição: <https://www.youtube.com/watch?v=WFL7SL0tqa4> Acesso em 08/06/2015.

¹²³ Saudação a Exus e Pombagiras.

causa de sua performance, voz e a conexão com o conteúdo que estão cantando a transformam em autoras também. Pelo trabalho que foi feito por Rita Benneditto nas canções do Tecnomacumba, poderíamos classificá-la nesta situação de autoria visto que além da performance nas músicas, ressignificou as músicas transformando-as em tecno.

Nestes exemplos, a primeira música é um ponto que é bastante cantado nas giras de Pretos Velhos. Na segunda, as referências diretas à religião vão além da música quando é possível visualizar o videoclipe. E na última, foi uma música composta nos anos 1970, mas que há registros de que ela seja utilizada como ponto em alguns terreiros. E isso abre uma questão citada no capítulo 2, ao falar sobre as páginas de Cristiano, que acontece de algumas músicas de outros gêneros serem utilizadas durante a gira, sendo este um assunto que ainda divide opiniões. Na opinião do ogã Júnior (em entrevista), é preciso cuidado ao fazer essa transposição da música de outro gênero para o terreiro porque, para ele, “os pontos são orações cantadas”, então não poderia qualquer uma ser transposta e sim apenas aquelas que realmente agregariam algo para a gira. No terreiro de Ogum Iara, por exemplo, há uma entidade, Malandra Rosa, que gosta da música “Alguém me avisou” de Dona Ivone Lara e sempre pede para cantarmos com ela. Quase sempre canta os versos “Foram me chamar/ eu estou aqui o que que há...” abraçada com Lili, a cambona da casa, que também aprecia bastante essa canção. A mesma música já foi encontrada em páginas da internet sobre a Umbanda com a finalidade de ser cantada para os Pretos Velhos.

Os entrevistados para esta pesquisa aprovam o uso das referências religiosas na música popular porque gostam do tipo de música e porque ajudam a promover a religião como tentativa de quebrar preconceitos. Flávia Pinto acredita que é de extrema importância, ainda mais em um contexto onde outros segmentos musicais ligados a outras religiões crescem também: “essas são as pessoas a quem mais a Umbanda deve agradecer. Todo artista que colocou em sua música um elemento da nossa cultura, ele está promovendo uma defesa da religião. Ele é corajoso¹²⁴”. Ela também disse que quando acontece é feito por cantores atuais também é a oportunidade para dialogarem com outros públicos, principalmente os mais jovens.

O ogã André Meireles vê esse tipo de música como forma de agradecimento que os artistas fazem aos orixás e às entidades por darem a permissão para que eles se expressem através da música, mesmo que eles não tenham consciência de que estejam fazendo isso. Para Tião Casemiro é uma maneira de se conseguir o respeito: “Eu fico feliz quando alguns

¹²⁴ Flávia diz que essa é uma fala de Seu Zé, entidade de seu terreiro que será mais comentada adiante.

cantores resolvem louvar os orixás através do samba. [...] Nós somos muito perseguidos. A gente não quer o espaço de ninguém. A gente só quer que as pessoas nos respeitem”.

A maior parte dos médiuns do quarto de santo também gosta desse tipo de música e/ou dos artistas que as cantam. Para Rosângela, que está junto de Janinha desde o início dos trabalhos de Ogum Iara, esse tipo de música ajuda bastante a difundir a religião, mesmo que os artistas não se assumam como pertencentes a um segmento religioso de matriz afro. Ela disse também que o que existe hoje de mais moderno nesse tipo de música, com os artistas que fazem esse tipo de trabalho, só foi possível graças a abertura que existiu em um momento anterior. Nesse caso, ela estava se referindo ao final da década de 1960 e a de 1970. No entanto, assim como as referências à Umbanda, o Candomblé sempre esteve muito presente nas músicas brasileiras através dos compositores e cantores baianos, de Dorival Caymmi a Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gilberto Gil, conforme Amaral e Silva (2006). Mas na última parte do texto, falando sobre o contexto contemporâneo, os autores abordam justamente o encontro dessas referências não apenas no samba ou na MPB, como nos mais variados gêneros musicais, como, por exemplo, o pop rock e o rap, mesmo que o samba ainda seja predominante nessa união.

Basileu disse que foi ao se tornar umbandista que percebeu que alguns sambas que sempre gostou de cantar trazia referência a pontos. Ele já cantava sem saber o que significava. Cristiano, Júnior, Léo Batuke e Pablo também consideram positiva a inserção de pontos umbandistas em outros gêneros musicais. Pablo vê de forma positiva porque a “mensagem religiosa pode chegar até aqueles que curtem o estilo musical, por exemplo, o samba, mas não são umbandistas”. Ele também diz que isso é natural e as outras religiões também fazem e que ele acompanha trabalho de artistas de outros segmentos religiosos.

Cristiano faz o uso da mescla de gêneros musicais em suas postagens, pois para ele o mais importante é a música, como afirmou em nossa entrevista. Ele justificou o fato de também modificar a música religiosa quando a toca em outro instrumento: busca experimentações. Mas como ele mesmo afirmou, nem todos que vêem suas postagens compreendem qual é a intenção e o criticam por ele “profanar” a curimba. O mesmo acontece quando ele toca alguma música de outro gênero no atabaque. “Muitos pensam que são pontos e me perguntam. Aí eu respondo que não coloco só pontos, mas nem sempre entendem”. Alguns deles destacaram também a questão da intuição que fazem artistas gravarem e/ou comporem músicas com esse tipo de conteúdo, mesmo que eles não tenham consciência de que passam por um processo intuitivo.

3.2.1 “A voz de um anjo sussurrou em meu ouvido”: Composição de curimbas

Seja para fazer uma música de outro gênero ou a música umbandista, todos os ogãs participantes falaram sobre suas composições ou as inspirações que outros artistas têm. Para eles é o mesmo processo. Os entrevistados compõem, em menor ou maior grau. Da dupla paulista, Cristiano ainda não compõe muito e quem faz mais é Júnior, que divulga suas composições em suas páginas. Pablo disse que um dos motivos pelo qual também não concorreu ainda em festivais é que “a espiritualidade ainda não me mandou nenhuma cantiga com a qual eu pudesse concorrer”.

A música para Léo Batuke, de maneira geral “é intuitiva, é inspiração, só que quando se trata de música religiosa, isso é ainda mais evidente”. Isso, porque segundo o ogã, além das próprias vivências e inspirações que tem, ele diz que “algumas outras são coisas que a gente traz de outro plano, são os guias que trazem pra gente aquela intuição e a gente passa ali pro papel, bota a melodia, enfim...”. Sobre o processo de compor, ele diz que também varia muito, mas que, às vezes, andando na rua, surge uma parte, um refrão e hoje em dia quando isso acontece, ele grava trecho com o telefone celular para depois colocar no papel. Ao mesmo tempo, ele disse que teve ponto que demorou mais de um ano para ficar pronto.

Tião Casemiro também afirma sobre esse processo intuitivo e diz que sempre tem caneta e papel ao seu lado quando dorme porque costuma, às vezes, acordar no meio da noite e escrever. E que isso acontece também em outros lugares. Também relatou que pode acontecer de compor um ponto e a entidade dizer a ele que não estava adequado, como foi o caso de um ponto para a Pombagira do terreiro onde atual. Ele a descreveu como se ela fosse morena e quando ela ouviu, disse a ele que a música era muito bonita, mas que a sua aparência era loura e de olhos azuis. Outro exemplo que deu foi sobre a composição de um de seus pontos de bastante reconhecimento, chamado Senhor das Matas¹²⁵.

“Aqui no terreiro, não sei se você viu, tem uma imagem de um caboclo de Oxóssi bonito. Eu sentei do lado de cá e aí fiquei olhando pra imagem... acho que estava esperando alguém chegar pra aula. Fiquei parado olhando pra imagem... aí peguei a caneta e comecei a escrever. Aí se tu chegar lá vai ver que o que escrevi tá lá na parede. Tem o luar, tem o Oxóssi e aí escrevi: ‘Sob o luar de prata/ meu senhor das matas/ Oxóssi caçador/ Com seu arco e sua flecha/ Uma voz divina lhe chamou de Ibô’ [canta]. E o pior: quando escrevi, escrevi que ‘Uma luz divina lhe chamou de Ibô’ [canta novamente essa primeira versão com a palavra luz no lugar de voz]. Fui pro estúdio. E no estúdio comecei: ‘Sob o luar de prata/ [...]/ Uma voz divina lhe chamou de Ibô’ [canta]. O rapaz que estava operando o áudio falou: ‘Tião, é uma luz

¹²⁵ Apesar de ter o mesmo nome, não é o mesmo ponto que foi citado no capítulo 2. Letra completa: Sob o luar de prata/ Meu senhor das matas/ Oxóssi caçador/ Com seu arco e sua flecha/ Uma voz divina lhe chamou de ibô/ Okê aro/ Okê aro/ Okê aro/ Uns lhe chamam ibualama/ Outros apenas ibô.

ou uma voz?’. Eu disse: ‘uma voz’. Eu errei e acertei no estúdio. Eu disse ‘uma luz ou uma voz? Uma luz clareia e a voz é que lhe chamou de Ibô, então pode ser uma voz’. Do nada acontecem essas coisas”.



Imagem 23: Pintura do Caboclo que inspirou a composição do ponto por Tião Casemiro.

Partindo das falas sobre a composição de pontos, o que se sabe, no âmbito religioso, é que as cantigas mais antigas, cantadas pelo menos desde os primeiros relatos sobre a religião seriam músicas que estão no domínio público, de autoria desconhecida. Com o passar do tempo e o desenvolvimento das atividades de ogãs, também os pontos passaram a serem compostos por membros das casas de santo. Mas nessa situação, pode haver a participação das entidades espirituais. Conforme o relato dos ogãs, seja em forma de avisos em sonhos, em lembranças de conversas com a entidade ou até mesmo em uma conversa direta durante a gira (mesmo que ela não passe a música, é possível que dê dicas sobre o que deve ser feito). O processo de composição de canções umbandistas cresceu, os eventos começaram a existir também como forma de divulgá-las. No entanto, quanto a essas novas composições serem incorporadas no repertório das giras em outros terreiros dependerá não somente do ogã, mas também das entidades em aceitarem estes pontos. Se não houver contestação é porque aquela canção atende a necessidade e pode ser cantada. Flávia Pinto comentou em nossa entrevista que haveria um grupo de ogãs tentando pesquisar sobre as origens dos pontos mais antigos.

3.2.2 “A história de um certo Zé que eu agora vou contar¹²⁶”: Seu Zé e a função da música

Um fato ocorrido em campo foi que ao conversar com Flávia Pinto e o ogã André, eles contaram sobre uma entidade do terreiro deles que tem uma relação muito próxima com a Música Popular Brasileira. Quando estive lá, eles estavam organizando os preparativos para a festa em homenagem a essa entidade. Infelizmente não pude comparecer à festividade porque a data coincidia com a nossa sessão. No entanto, muitas das contribuições que Flávia e André fizeram em nossa conversa estão pautadas pelos dizeres desta entidade chamada Seu Zé, que é da linha de malandros, mas segundo André, este não seria tão urbano, como os que podem ser encontrados em outros terreiros.

Seu Zé tem a particularidade de gostar muito de dois cantores e compositores da MPB: João Bosco e Gonzaguinha. Este último, morto em 1991, teria uma ligação com Seu Zé, mesmo que tenha sido apenas de forma espiritual, como afirmou André. Apesar do repertório de Gonzaguinha não ter referências diretas às religiões de matriz afro, a predileção da entidade pelo mesmo seria pela forma como ele cantou sobre o povo brasileiro. Já João Bosco, principalmente em sua parceria com o compositor Aldir Blanc, sempre trouxe em sua obra, referências ao universo umbandista, mas inseridas no cotidiano. Grande parte das músicas que contém essas menções funciona como se fossem crônicas de uma época e relatam especialmente um lugar: o subúrbio do Rio de Janeiro. Algumas músicas que trazem esse tipo de temática são: *Escadas da Penha*, *De frente pro crime*, *Tiro de Misericórdia*, *Genêsis (Parto)*¹²⁷, dentre tantas outras, mesmo em discos que fez com outros parceiros.

Flávia e André explicaram que quando é festa dele geralmente começam com os atabaques e depois começam a tocar os discos. A festividade que estava marcada seria para a inauguração do reduto dele. É a entidade quem decide quais serão os cantores que serão tocados durante a gira, sejam eles vivos ou mortos. O mais importante para ele seria “a quantidade de corações e almas que as canções daqueles cantores conseguiram alcançar”. Flávia diz que Seu Zé afirma ser este o verdadeiro êxito do músico: mesmo que o artista tenha feito muito sucesso materialmente, não necessariamente obteve o mesmo resultado

¹²⁶ Ponto de Zé Pilintra: A historia de um certo Zé/ Que agora eu vou contar/ Ele fez uma promessa/ Nos braços de Iemanjá/ A canoa já virou/ foi a marola lá do mar/ Se salvasse a sua vida/ Da bebida ele ia largar/ Por causa dessa promessa / nego Zé se transformou/ Saravá seu Zé Pilintra/ Na umbanda ele é Doutor.

¹²⁷ Nesta música, o destaque é para o papel do Exu: Quando ele nasceu foi no sufoco/ Tinha uma vaca, um burro e um louco/ Que recebeu **Seu Sete**/ Quando ele nasceu foi de teimoso/ Com a manha e a baba do tihoso/ Chovia canivete/ Quando ele nasceu, nasceu de birra/ Barro ao invés de incenso e mirra/ Cordão cortado com gilete/ **Quando ele nasceu sacaram o berro/ Meteram faca, ergueram ferro/ E Exu falou: ninguém se mete!** Quando ele nasceu tomaram cana/ Um partideiro puxou samba/ Oxum falou: esse promete! (João Bosco e Aldir Blanc).

espiritualmente. A explicação de Seu Zé, segundo a mãe de santo, é que o músico também é um médium e que as canções, ao transformarem as emoções das pessoas, estão gerando energias que podem melhorar e até mesmo salvar aqueles que estão em aflição.

“Seu Zé explica que os músicos, os compositores são médiuns, não necessariamente médium como a gente com roupa branca, dentro do terreiro, mas espíritos que foram tocados por Deus e através desse dom alegrarem a humanidade [...] a música tem o poder de penetrar, limpar suas emoções. Ela te deixa em estado de relaxamento, ela te coloca pra chorar e com isso ela limpa você. Ela traz alegria, ela traz emoção, ela traz sentimentos. E sentimentos geram energias que colocam você em padrões vibratórios positivos. Uma única canção pode mudar totalmente teu campo vibratório. E por isso a importância dos músicos, dos artistas, dos humoristas, de todos aqueles que de alguma maneira fazem um trabalho para alegrar, para descontrair. [...] Ele diz: faça um pequeno baile em casa. Bote as melhores canções e pegue a vassoura e vá dançar com a vassoura. Mas dance, extravase porque a música tem esse poder”.

Segundo a dirigente da Casa do Perdão, Seu Zé também teria explicado que a música cria um campo vibratório e energético que funciona como uma defesa. Flávia recuperou essa fala da entidade quando contava sobre as festas que ela já fez em espaço público como praias, por exemplo: “a música inibe o ato preconceituoso. Estou ali disposta a te apedrejar e de repente você está ali e canta algo que me dá uma leveza, uma paz, uma calma... Como vou te apedrejar?”. Segundo ela, Seu Zé afirma também que casas que ouvem boas músicas também estão protegidas espiritualmente. Mas em relação aos músicos e artistas, estes seriam pessoas que reencarnam com muita expectativa sobre eles e também estariam mais suscetíveis a ataques espirituais e por isso, muito deles seguiriam por um caminho que os distanciaria de suas missões.

Alan Merriam, um dos grandes referenciais sobre etnomusicologia, principalmente por causa de sua obra *The Anthropology of Music*, de 1964, listou os mais diversos tipos de funções para a música. Ela pode ser usada, por exemplo, como expressão emocional, prazer estético, entretenimento, comunicação, representação simbólica, respostas físicas, conformidade às normas sociais, validação de instituições sociais e contribuição à continuidade e estabilidade da cultura (1964, p. 221-225 *apud* SEEGER, 2008). Dentre algumas destas citadas, Merriam confirma que a música pode comunicar, fazer o corpo reagir, mas para ele, estas situações aconteceriam de forma mais restrita, como a comunicação que só seria efetiva se quem estivesse ouvindo a música dominasse o mesmo idioma da canção. Porém, ao pensarmos no caso da Umbanda, cujas cantigas muitas vezes trazem conteúdos, referências ou palavras cujos significados, às vezes, não são conhecidos por aqueles que participam do ritual. O mesmo poderia ser dito quanto às reações físicas da música, pois

indivíduos podem sentir as vibrações dos guias mesmo que estejam entrando em um terreiro pela primeira vez.

É possível pensar em algumas das funções da música propostas por Merriam (1964) em relação a este estudo. Primeiramente, a música funcionaria como representação simbólica de ideias, comportamentos e outros elementos em todas as sociedades. E por isso, uma das funções seria também de integrar a sociedade. O exemplo que ele dá são as execuções de música para um grupo. Em nosso caso, seja no terreiro, no festival ou no ambiente virtual a interação é promovida, ainda que no ciberespaço essa dinâmica ocorra de modo diferente. Também há a função em relação aos ritos. “Os sistemas religiosos são validados, como no folclore, através da recitação do mito e da lenda em canções, assim como através da música que expresse preceitos religiosos” (MERRIAM, 1964, p.224).

Flávia revelou que gostaria de fazer um festival para homenagear os artistas que fazem a referência à Umbanda em suas músicas. Mas ela acredita que seria algo um pouco mais difícil porque necessitaria de muitos recursos e mídia. No entanto, algo que também observei durante a pesquisa seria o crescimento de homenagens a artistas que continham esse repertório em suas carreiras.

3.2.3 – “Vou contar pra quem não sabe que o passado nunca encerra¹²⁸”: Memórias, mito e identidade

Além do Atabaque de Ouro 2015, estive em um festival realizado pelo ganhador deste mesmo concurso. Uma parte do evento era para premiar músicas feitas às entidades da linha de Boiadeiros e na segunda parte estariam concorrendo canções para todas as linhas. O festival foi realizado no dia 13 de dezembro de 2015 na sede da União Espiritista de Umbanda do Brasil (UEUB), em Todos os Santos, zona norte do Rio de Janeiro. Lá é um dos locais onde costuma acontecer os festivais de menor porte. Durante um dos intervalos, um trio de jovens cantou *O Canto das Três Raças*, gravado por Clara Nunes em 1976.

Nas redes sociais já havia acontecido esse tipo de homenagem à cantora como, por exemplo, no *Ogã Online*, e com essa mesma canção. De acordo com Marcos Napolitano (2010), esta música estaria dentro do grupo “canções de abertura”, referindo-se ao período de 1975 a 1982, em que o repertório da MPB trouxe o desejo de uma mudança que ainda não

¹²⁸ Trecho da música Zambelê, gravada por Clara Nunes em 1978, composição de Catoni e Rosa Silva : Ô Zambelê, pomba branca voou, caiu n'areia/ A água clara molhou, mas secou na lua cheia/ Já vi coisas neste mundo/ que não deu no meu olhar/ Mas eu tenho o peito fundo,/ quero é tempo pra contar/Pra contar.../ Vou contar pra quem não sabe/que o passado nunca encerra/ A maior distância cabe/ em sete palmos de terra/ De terra... / [...]/ Zambelê partiu pensando no caminho de voltar,/ Mas o mundo foi rodando, e parou noutra lugar/

havia acontecido, de afirmação das expressões culturais e sociais marginalizadas. Não é possível saber ainda quais os motivos que levam os jovens a cantarem *O Canto das Três Raças* neste contexto religioso, mas algumas questões surgem a partir dessa experiência.

“Ninguém ouviu
Um soluçar de dor
No canto do Brasil
Um lamento triste
Sempre ecoou
Desde que o índio guerreiro
Foi pro cativo
E de lá cantou
Negro entoou
Um canto de revolta pelos ares
No Quilombo dos Palmares
Onde se refugiou
Fora a luta dos Inconfidentes
Pela quebra das correntes
Nada adiantou
E de guerra em paz
De paz em guerra
Todo o povo dessa terra
Quando pode cantar
Canta de dor
ô, ô, ô, ô, ô, ô (4x)
E ecoa noite e dia
É ensurdecedor
Ai, mas que agonia
O canto do trabalhador
Esse canto que devia
Ser um canto de alegria
Soa apenas
Como um soluçar de dor”.
(O Canto das Três Raças – Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte)

O vídeo do *Ogã Online* não é o único que tem a apresentação de ogãs cantando esta música no atabaque (inclusive no canal de Léo Batuke também tem uma gravação). Mas esse é o que obteve mais visibilidade. Também existem os registros da própria Clara Nunes na performance desta canção ou, pelo menos, áudios disponíveis, principalmente no YouTube, assim como as regravações feitas por outros artistas. A música também é usada como ponto de Preto Velho no terreiro estudado por Miriam Santos (2014) em sua dissertação “Ponto cantado, encantando o ponto: Clara Nunes na interpretação dos cânticos de Umbanda e Candomblé na vida musical brasileira”.

São duas questões que surgem a partir do uso desta música. A primeira, como Rachel Bakke (2007) afirmou em sua pesquisa, é que pelo fato de Clara Nunes ter morrido no auge da carreira e pelas circunstâncias do seu falecimento terem sido muito midiaticizadas¹²⁹, a

¹²⁹ A cantora se internou em uma clínica famosa do Rio de Janeiro para a realização de uma cirurgia de varizes, mas um problema, (a versão mais conhecida seria a de um choque anafilático que provocou uma parada

autora encontrou indícios durante sua pesquisa de que a artista estaria sendo venerada como “ser de luz”¹³⁰, ou seja, seria um espírito de grande elevação que estaria ajudando as pessoas com dificuldades. A outra questão se refere ao caso específico desta música. Apesar de todo um repertório com inúmeras referências mais diretas à religiosidade da Umbanda, esta música é a que está colada nas lembranças sobre a artista feitas pelos umbandistas. Nos comentários do vídeo do *Ogã Online*, um músico disse que adora cantar esta canção em forma de curimba. Também em outras publicações de ogãs, alguns comentários confirmam o uso desta música como ponto em seus respectivos terreiros.

Sobre Clara Nunes ter se transformado em ser mítico após sua morte, podemos retomar os estudos de Michael Pollack sobre memória. A memória é considerada um “fenômeno individual, mas também coletivo e social, porque sempre está submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes” (POLLACK, 1992, p.2). Os elementos que constituem a memória (individual ou coletiva) são os acontecimentos, as pessoas (ou personagens) e os lugares de memória. Para Michael Pollack, os acontecimentos podem ser aqueles que são vividos pessoalmente ou os “vividos por tabela”, ou seja, aqueles que são vividos pela coletividade ou pelo grupo ao qual a pessoa pertence ou se sente pertencer. E nesse caso, os jovens que estão produzindo este tipo de conteúdo nasceram anos depois da morte da cantora. Eles estariam “vivendo por tabela” a memória de umbandistas de gerações anteriores que acreditam que Clara Nunes foi alguém importante para a religião.

Podemos pensar também que o mito está vinculado à textualidade em torno de Clara Nunes, seja nos materiais disponíveis sobre ela, as músicas que gravou e os relatos de pessoas que viveram a época do seu auge. Para a teórica canadense Linda Hutcheon, “o acesso ao passado muitas vezes é condicionado pela textualidade.[...] conhecemos o passado por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências e até seus relatos de testemunhas oculares” (1991, p.34). Já para Maurice Halbwachs, que estudou a memória coletiva (1990), as memórias não são restituições fiéis do passado, mas reconstruções, continuamente atualizadas

cardíaca) levou a artista ao coma. E assim permaneceu por vinte e oito dias até a morte no dia 02 de abril de 1983. Segundo Bakke (2007): “Devido ao clima de suspense, provocado pela divulgação de boletins médicos pouco explicativos, muitas foram as versões levantadas na imprensa sobre as circunstâncias da cirurgia e o que realmente teria causado a morte da cantora. Sua agonia e posteriormente morte se tornaram uma epopéia, minuciosamente relatada pelos meios de comunicação da época”.

¹³⁰ O cantor e compositor João Nogueira compôs uma música chamada “Um ser de luz” para homenagear a cantora logo após a sua morte, mas já nos primeiros versos, ele traz a ideia de que cantora foi alguém de grande evolução espiritual que passou sobre a Terra com a missão de cantar: Um dia/ Um ser de luz nasceu/ Numa cidade do interior/ E o menino Deus lhe abençoou/ De manto branco ao se batizar/ Se transformou num sabiá [...] / Sua voz então a se espalhar/ [...] / Onde chegava espantava a dor/ Com a força do seu cantar [...].

e reconfiguradas. As memórias (e as identidades) são construções sociais e, por isso, não seria possível concebê-las fora da linguagem.

Portanto, com o acesso a essas reconstruções, os jovens se apegaram à cantora como alguém que poderia ter sido decisiva para a visibilidade da religião, mas possivelmente não associaram à figura milagrosa, apesar de existirem páginas na internet que também reafirmam os indícios apontados por Bakke, do culto ao espírito¹³¹ de Clara. Os quadros sociais da memória não são estáticos, sempre se tem a ilusão de repetição e assim a memória parece querer rever o passado. No entanto, na medida em que o papel do indivíduo muda dentro de um grupo, os quadros de memória também se modificam. Segundo Henri Bergson, “nosso passado, pois, manifesta-se-nos integralmente por seu ímpeto e na forma de tendência, embora apenas uma tênue parte dele se mostre representação” (2006, p.48).

E nesse ponto entra também a repercussão da música “O Canto das Três Raças”, que conforme citado acima, foi uma das canções da MPB que passou a fazer parte do repertório de algumas casas de Umbanda. O uso da mesma como curimba de Preto Velho tem um forte apelo principalmente pelas referências ao “canto de dor”, ao quilombo, ao trabalho árduo e tal apropriação foi relatada no terreiro pesquisado por Santos (2014). Nas outras publicações em que se falava sobre o uso dessa música, os comentaristas não informavam qual a finalidade desta canção em seus respectivos terreiros. Apesar da falta dessa informação, é possível pensar que toda a carga simbólica da música estaria presente também no constitutivo de uma das faces identitárias da Umbanda, com a presença do índio, do negro e do branco¹³², todos sofredores, compondo o povo brasileiro.

Para Halbwachs (1990), a memória seria o lugar em que as identidades coletivas são fundadas, e assim, os indivíduos escolhem no interior de um repertório: representações, mitos históricos, crenças, ritos, heranças, tudo isso dentro de um registro memorial. Já Pollack (1992, p.5), afirma que a construção da identidade é um fenômeno que se faz por meio da negociação direta com outros. E por isso, juntamente com a identidade, a diferença também está inserida nessa negociação com o outro. Tomaz Tadeu da Silva (2013) dialoga justamente com a chave identidade e diferença e diz que as relações de poder interferem diretamente nesse jogo em que a “afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as

¹³¹ Foram encontradas páginas com reproduções de uma carta que seria uma psicografia da artista; fotos e vídeos de giras e outros eventos religiosos em homenagens a ela; depoimentos de pessoas que teriam sido ajudadas pelo espírito da cantora. Um exemplo é a matéria publicada durante o carnaval de 2016, em que integrantes da Escola de Samba Portela, da qual a cantora participou em vida, teriam visto ou se aconselhado com o espírito dela. Link: <http://sambarazzo.com.br/e-ai-noticias/revelacao-presidente-e-destaque-da-portela-fazem-contato-com-clara-nunes/> Acesso em 08/02/2016.

¹³² No caso da música, o branco é o que lutou por um ideal e não o dominador, colonizador.

operações de incluir e de excluir. [...] Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora” (2013, p.82).

Afirmar que “O Canto das Três Raças” é algo identificável com os preceitos religiosos da Umbanda seria uma maneira de expor mais uma vez não só a junção dos elementos que constituem o panteão religioso assim como, no atual contexto em que reaparecem casos de intolerância, também pode ser uma forma de propagar e dar continuidade à religião, apesar das tentativas de silenciamento. Como explicou Halbwachs, o grupo religioso teria a necessidade de se apoiar “sobre um objeto, sobre uma realidade que dure, porque ele próprio pretende não mudar” (1990, p.155), mesmo que todo o contexto social ao seu redor mude. Portanto, apesar de não saber a verdadeira intenção individual de cada um daqueles que trouxeram essa música para um novo lugar na cena umbandista, ao pensarmos no coletivo, é possível verificar que esta canção e sua intérprete ainda estão no imaginário dos praticantes da religião como algo que não deve ser esquecido.

Por fim, como elo que intersecciona os diferentes pontos de conexão abrangidos pela música umbandista, apontados ao longo deste capítulo, a presença das curimbas para além dos terreiros é um processo dinâmico, em que mais uma vez as cantigas desempenham a função de mediadoras das relações entre religiosos, simpatizantes e atores não-religiosos. No entanto, é possível afirmar que essa inserção no repertório musical brasileiro não é um fenômeno novo, pois a história da música brasileira está entrelaçada com as influências das religiões de matriz africana. Essa relação entre pontos cantados e canções populares data, pelo menos, do início do século XX, com uma expansão observada nos anos 1960 e 70, mas permanece viva ainda hoje. Tais apropriações mostram um processo de deslocamento em que as curimbas saem do terreiro e assumem novos sentidos no espaço da música artística, mas esse movimento não é unidirecional, ou seja, somente na direção dos terreiros para a MPB. Assim como na utilização nos festivais e na internet, as cantigas em forma de repertório artístico retornam para a comunidade dos terreiros, influenciam os gostos e as aspirações dos praticantes e dialogam com seu imaginário cultural e religioso.

Além disso, a presença da temática religiosa afro-brasileira na MPB também integra o movimento de inserção da religião no espaço público - que não é novo, mas se torna cada vez mais diverso, em razão das inúmeras influências, da interseção com outros gêneros musicais e dos conflitos religiosos recentes. Porém, ao alcançar o espaço artístico, essa canção não tem o propósito de conversão ou proselitismo — mas antes sobressai a função artística e de afirmação cultural. Também pode provocar algumas tensões com a prática e a moralidade dos terreiros, porque, no espaço da MPB, a música não tem função religiosa, mas destaca-se a

performance artística. Como se verá na conclusão deste trabalho, a partir de um fio condutor que une os diferentes pontos da rede de conexões, a música umbandista fora do terreiro não se limita a romper com os repertórios, os valores e as práticas da religião, mas antes estabelece reapropriações, outras funções e sentidos, que contribuem para o diálogo desse universo religioso com o espaço público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial desta investigação era discutir como o uso da internet na divulgação de novos e antigos pontos de Umbanda, as chamadas curimbas, era avaliada por diferentes atores desse universo religioso. A partir da constatação de que essas músicas ultrapassam os limites do terreiro, o propósito era o de perceber como se dava a produção e a difusão das cantigas em festivais e no ciberespaço e como essa expansão tornava possível a ressignificação e a continuidade da religião. Como hipótese, acreditávamos que a presença das curimbas no ambiente virtual criaria tensões com as moralidades tradicionais da Umbanda, o que poderia ser revelado nas falas dos atores, uma vez que o terreiro seria consagrado como o local original das práticas religiosas, em outras palavras, onde elas seriam percebidas como autênticas. Desse modo, a intenção era entender como diferentes praticantes da religião compreendiam a presença das curimbas em espaços para além do terreiro e se tais integrantes se mostrariam contrários a essa expansão.

No entanto, ao longo da pesquisa de campo, as falas e as observações colhidas no terreiro, nos festivais e no ciberespaço revelaram processos dinâmicos em que a música atua como mediadora entre diferentes atores, espaços e situações. A investigação também mostrou a necessidade de perceber como são forjados os processos de interação e mediação. A conclusão central é que a expansão das músicas de Umbanda para outros contextos, como uma tendência de inserção da religião no espaço público, não representa apenas rupturas com a moralidade dos terreiros, mas constrói redes de relacionamentos entre praticantes, simpatizantes e outros atores não-religiosos, assim como contribui para ressignificar e reafirmar sentidos e valores. As curimbas podem ser compreendidas como um elemento transformador e propiciador dessas conexões em rede, ao mesmo tempo em que reelaboram as práticas e a moralidade.

Ainda assim, foi possível perceber que as apropriações e os usos em relação à música umbandista são adaptados a cada contexto ou território. Conclui-se que as tensões geradas pela presença das curimbas na internet não significam um rompimento com as crenças e práticas do terreiro, mas antes atuam em continuidade, por meio de exposição ou reelaboração dos sentidos religiosos, assim como cumprem um papel de resistência e manutenção das tradições culturais. Já em outros espaços, como os festivais, em que se insere os elementos da performance e da competição, as tensões tendem a promover algum grau de ruptura com os conceitos e os valores característicos da religião, ainda que também contribuam para inseri-la no espaço público.

Para desenvolver as reflexões propostas, a teoria do Ator-rede, especialmente na perspectiva apresentada por Bruno Latour, possibilitou pensar a curimba como mediadora entre atores religiosos, não-religiosos, humanos ou não. Não era apenas produto das mediações feitas pelos sujeitos, conforme Latour (2012). O mesmo pode ser dito quanto aos espaços em que a música umbandista se insere (terreiros, festivais, ciberespaço e referências na música brasileira), pois também são nós das redes de conexão, ou seja, as interligações das conexões formadas pelas interações da rede. Quanto aos atores humanos, especialmente os jovens ogãs que fazem uso da internet, é possível dizer que estes transitam pelos diferentes espaços observados na pesquisa, produzindo novos significados da religião, sendo aqueles que levam essa música para circularem em terreiros, internet e eventos; porém, essas conexões mediadas pela música integram também outros praticantes, lideranças religiosas, ogãs tradicionais, simpatizantes e até mesmo pessoas que até então não tinham relação com a Umbanda.

Portanto, a música umbandista não apenas se insere em diferentes espaços, como é elemento responsável por construir conexões em rede entre os atores de cada um desses contextos. Em seu uso original nos terreiros, as curimbas têm a função de conduzir os momentos de transe, além de outros papéis específicos dentro do ritual: para pedir proteção, saudar, defumar, invocar, dançar, vencer demanda, firmar a vibração, despedir, confraternizar. Além do sentido religioso, essas cantigas também constroem referências morais e práticas para os integrantes da religião, que afirmam por meio delas seus símbolos e seus valores. Em outras palavras, a música também promove as relações culturais, fundadas na expressão da fé — fator que deve ser levado em conta sobretudo por se tratar de uma religião de matriz africana, marcada no contexto brasileiro por processos de perseguições e marginalizações.

A expansão das curimbas para os espaços virtuais, sobretudo pela iniciativa de jovens ogãs ou outros praticantes que divulgam os pontos cantados na internet, pode ser compreendida como uma alternativa encontrada pela religião umbandista para se inserir no espaço público. Entre as motivações expressadas pelos ogãs ouvidos na pesquisa, destacou-se a divulgação das cantigas para que mais pessoas passassem a conhecê-las, além da promoção de interações entre religiosos e simpatizantes propiciadas pelas redes sociais, conforme apresento, principalmente, no capítulo 2. Desse modo, ao levarem as curimbas para a internet, estes atores buscam preservar e expandir as tradições religiosas, como afirmado por vários deles durante as entrevistas, o que mostra que essa prática não rompe com as vivências religiosas praticadas no terreiro, antes, expande-as.

No entanto, as conexões entre a música umbandista e o ciberespaço não ocorrem sem provocar tensões e reposicionamentos. Uma delas se deve à duplicidade de papéis desempenhados pelo "ogã virtual": o jovem que toca o atabaque e ajuda a entoar as cantigas nos dias de gira é também um personagem do ciberespaço com reconhecimento público ampliado, cuja produção musical é divulgada para milhares ou às vezes milhões de interlocutores. O ogã que também se encontra inserido no espaço virtual em geral permanece ligado à prática religiosa nos terreiros, mas pode não se vincular mais a uma casa específica, como ocorria com os ogãs Cristiano e Júnior¹³³ no momento da conclusão dessa pesquisa. Essas tensões são ampliadas quando tais religiosos também se inserem no espaço das competições dos festivais, pois outros fatores, como a performance e a disputa pelos prêmios, devem ser levados em conta.

Apesar de alguns desses tensionamentos, uma das minhas conclusões foi que os integrantes da religião, dos mais velhos aos mais jovens, veem com naturalidade ou acham muito importante o uso da internet e de outros suportes midiáticos para a difusão e entoação das músicas religiosas. A presença das curimbas no ambiente virtual não é em geral vista como um problema, como poderia supor inicialmente em razão das interpretações que privilegiavam o território do terreiro como principal ou único para o uso legítimo da curimba. A expectativa era de que alguns atores religiosos fossem contra a utilização dos pontos cantados no ciberespaço, mas todos os que participaram desta pesquisa reagiram de forma positiva, alguns apenas recomendando o uso com cautela. Para os mais experientes, como Tião Casemiro, por exemplo, acreditam que o ogã sempre deve estar consciente sobre o que está veiculando na internet.

No entanto, os festivais que já existem na história da Umbanda desde a década de 1960, são vistos de maneira contraditória, pois muitas vezes um evento que era apenas para celebrar a composição de novas curimbas e promover encontros, torna-se uma competição acirrada. As polêmicas das competições não estiveram presentes nos eventos que presenciei pessoalmente, no entanto, naqueles acompanhados virtualmente, houve o registro de discordâncias quanto a resultados, regras e posicionamentos envolvendo essas situações. Muitos questionaram que os valores religiosos seriam esquecidos perante a vultuosidade dos festivais, levantando um debate sobre a moral religiosa.

¹³³ Cristiano, como relatado no capítulo 2, afastou-se por algumas questões internas no terreiro e por motivos pessoais, mas disse que pretendia voltar e que sente muita estima pelo pai de santo da casa. Júnior afirmou que por causa do horário de trabalho não tem conseguido ir ao terreiro, mas sempre está em contato com os membros de lá.

Logo, as tensões em relação à moralidade dos terreiros foram mais evidentes no caso dos festivais, nos quais a mediação provocada pela música pode assumir dois sentidos contrapostos: de um lado, está o uso ritual, em que a cantiga é considerada sagrada e envolve expressões de respeito e devoção; de outro, encontra-se a finalidade estética, no sentido apontado por Turner (1974). Ao longo da pesquisa, algumas falas e observações apontaram a emergência de questões nos festivais que entram em contraste com o discurso moral dos terreiros, como a estética demasiada, a exibição e a falta de humildade. É o que se observou no episódio em que um dos grupos de curimba que competia levou um cavalo como de representação do orixá Ogum, o que foi considerado exagerado pela fala de um dos entrevistados. O elemento da competição é uma das críticas centrais no que se refere aos festivais, quando o espírito de confraternização deveria imperar, de acordo com falas que repercutem a moral dos terreiros.

Ainda que essas tensões não sejam explicitadas a todo o momento, elas demonstram as diferenças contextuais no uso da música: no terreiro, como elemento de conexão com o sagrado, propiciadora do transe; no festival, como encenação ou apresentação artística, ainda que motivada pelo sentimento religioso. Em outras palavras, por mais que as exhibições se baseiem em elementos da própria matriz religiosa africana, para os “filhos” estariam diante de uma simulação, como em uma peça de teatro. Mas isso pode não ser tão claro para todos que assistem. Os participantes oscilam em reconhecer essa dimensão teatral e lidar com aquilo como se “fosse verdade”, retomando a liminaridade, segundo Turner.

Por outro lado, e a despeito dessas tensões, os festivais também são compreendidos como espaços de encontro e socialização entre os religiosos, além de cumprir a função de afirmar as expressões culturais e religiosas afro-brasileiras. Em comparação com a divulgação dos pontos cantados no espaço virtual, esses eventos tornam evidente o seu caráter artístico, além de estabelecer interseções com outros universos musicais, como o samba — como aconteceu no Atabaque de Ouro 2015, realizado na quadra da Escola de Samba Grande Rio, em Duque de Caxias. No entanto, não se deve ignorar que os terreiros, o ciberespaço e os festivais possuem áreas de interseção, pois os atores (tais como os jovens ogãs da internet) se inserem em cada um deles, assim como muitas discussões e interlocuções perpassam ou repercutem nesses contextos diversos.

Já os processos de interlocução possibilitados pelas tecnologias digitais de comunicação também permitem novas conexões entre diferentes terreiros, como constatado nas situações em que ogãs decidem visitar outras casas e contribuem para a criação de vínculos entre religiosos, simpatizantes e até mesmo não praticantes. É preciso levar em conta

que, exceto pelo papel desempenhado por algumas federações (NEGRÃO, 1993, 1996a), a Umbanda é uma religião pouco integrada e marcada pela fragmentação em diferentes terreiros, cada qual com características próprias. Pode-se supor que essas conexões mediadas pela música na internet possam contribuir para fortalecer vínculos e intercâmbios.

Além disso, a relação entre o terreiro e a internet é dinâmica e não ocorre apenas em uma direção, ou seja, restrita apenas à divulgação dos pontos cantados no ambiente virtual por integrantes das casas religiosas. Ao invés disso, os dois espaços se interseccionam, com fluxos em ambas as direções, pois a pesquisa revelou situações em que pessoas que desconheciam a religião passaram a se interessar de forma mais intensa por essa prática até se transformarem em umbandistas. Assim também, a busca na internet pelos pontos cantados pelos integrantes do terreiro é um meio de renovar o repertório de cantigas entoadas, já que muitos dos que estão acessando essas cantigas querem aprender para dar continuidade aos trabalhos de seus próprios terreiros. Os que levam o aprendizado mais a fundo também podem se tornar atores das redes, ao inovar e criar novas possibilidades quanto à divulgação e ressignificação da prática religiosa.

Deste modo, as curimbas podem ter sido um dos caminhos para que a religião conseguisse um pouco de abertura para expor suas características no espaço público, em um contexto marcado por disputas religiosas, sobretudo nas duas últimas décadas. Esse percurso de construção de canais para a publicização das músicas umbandistas também representa um esforço desses religiosos em ocupar um lugar de fala, para ter voz e sair do anonimato.

Entretanto, a inserção da temática afro-brasileira no espaço público, por meio da música, não é um processo recente: ao contrário, a relação entre as religiões de matriz africana e a musicalidade brasileira é intrínseca e data do início do século XX, mesma época considerada oficialmente como o surgimento da Umbanda, embora tenha havido um auge dessa expansão nos anos 1970, como indiquei na pesquisa. As curimbas se fizeram presentes no rádio, nos discos, nos antigos festivais, na televisão e na Música Popular Brasileira, a partir de referências como Clara Nunes, João Bosco, Os Tingo's, Noriel Vilela e Clementina de Jesus, além de outras mais recentes, como Rita Benneditto (Ribeiro). As novas mediações propiciadas pelo ambiente virtual, contudo, possibilitam que novos atores, mesmo sem uma trajetória artística pregressa, possam atuar como "produtores" de conteúdo musical vinculados à religião. As conexões em rede ampliam os lugares de fala desses sujeitos religiosos, assim como constitui acervo para memória e divulgação de antigos pontos cantados e canções do repertório brasileiro com temática afro-brasileira.

Inicialmente, minha percepção era de que a música fora do terreiro, principalmente no ciberespaço, ressignificava a cultura religiosa por ter o contato com outras territorialidades. No entanto, ao longo deste trabalho, fui percebendo que todas as ações estão conectadas, seja dentro ou fora do terreiro, e que as mediações são responsáveis pelas ressignificações da religião como um todo, isto é, novos sentidos e usos para os símbolos e elementos presentes no repertório religioso. Isso ocorre com os pontos cantados, com os instrumentos utilizados, com o vestuário, com as imagens e outros acessórios religiosos: por exemplo, uma curimba que servia de louvação ou para invocação de uma entidade passa a ter a função de divulgação, aprendizado ou, até mesmo, artística. O terreiro age sobre aqueles que utilizam o ciberespaço para divulgar a curimba, que por sua vez também modificam as dinâmicas dos festivais.

Outra questão é que a música umbandista pode constituir um elemento de resistência cultural perante o esvaziamento vivenciado pela religião em relação ao número de fiéis, assim como em contextos de ocorrências de intolerância religiosa, visto que a música sempre foi elemento que conseguiu atravessar a fronteira do terreiro com eficácia ocupando outros espaços. Na perspectiva da conexão em redes, também é preciso destacar que eu mesma me inseri nessa mediação de duas formas diferentes: como pesquisadora, ao analisar a veiculação das curimbas; como praticante da religião, que utiliza esses canais e dialoga com alguns dos atores que aparecem na pesquisa.

Por fim, este estudo se soma a outros que discutem e analisam novas formas de ocupação do espaço público pela Umbanda e outras religiões de matriz africana. Toda pesquisa requer um recorte, portanto, muitas questões foram abordadas talvez de uma forma em que possam não ter sido exploradas em sua totalidade, mas que deixam perguntas para trabalhos posteriores, como os estudos de recepção dos sites e redes sociais com este conteúdo musical religioso, o aprofundamento sobre as situações de intolerância religiosa e as territorialidades envolvidas na mediação da música com a internet. E como teria dito Seu Zé, uma das entidades citadas na pesquisa, se a música tem o poder transformador de energia, é possível que ela seja uma das maiores fontes de permanência de uma prática religiosa, capaz de romper o silêncio que tentam lhe impor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, André Luiz Monteiro de. *A música sagrada dos ogãs no terreiro de umbanda “Ogum Beira Mar e vovó Maria Conga” da cidade goiana de Itaberaí: Representações e Identidades*. Dissertação (Pós-graduação em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.
- AMARAL, Rita; SILVA, Vagner G. da. Foi conta para todo canto: As religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. In: *Afro-Asia*. Salvador: UFBA, v. 34, p. 189-235, 2006.
- AVELLAR, V. L. Cibercultura e religiosidade: interfaces. In: SILVEIRA, E. S; AVELLAR, V. L. (orgs.). *Espiritualidade e sagrado no mundo cibernético*. São Paulo: Loyola, 2014, p.51-72.
- BAKKE, Rachel R. B. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. In: *Religião & Sociedade*. Rio de Janeiro: vol.27, n.2, Dec. 2007.
- BARBOSA JÚNIOR, Ademir. *O livro essencial da Umbanda*. São Paulo: Universo dos Livros, 2014, 336p
- BARROS, Sullivan Charles. As entidades “Brasileiras” da Umbanda. In: ISAIA, Artur Cesar; MANOEL, Ivan A. (orgs.). *Espiritismo e religiões afro-brasileiras: História e Ciência Sociais*. São Paulo: Editora Unesp, pp. 291 – 317, 344p., 2012.
- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo, Pioneira, 1971.
- BECKER, Howard. “Mundos artísticos e tipos sociais”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2006.
- BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BORGES, Mackely Ribeiro. *Gira dos escravos: A música dos exus e pombagiras no centro umbandista Rei de Bizara*. Dissertação (Pós-graduação em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- BRANDÃO, M. C.; RIOS, L. F. O Catimbó-Jurema do Recife. In: PRANDI, Reginaldo (org.). *Encantaria brasileira: O livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- CALLON, Michel. Dos estudos de laboratório aos estudos de coletivos heterogêneos, passando pelos gerenciamentos econômicos. In: *Sociologias*, Porto Alegre, ano 10, nº 19, jan./jun. 2008, p. 302-321. Entrevista concedida a Antonio Arellano Hernández e Ivan da Costa Marques.

- CAMPOS, Z. D. P. Religiões afro-pernambucanas e internet: os usos do mundo virtual. In: SILVEIRA, E. S.; AVELLAR, V. L. (orgs.). *Espiritualidade e sagrado no mundo cibernético*. São Paulo: Loyola, 2014, p.245-260.
- CARNEIRO, Leonardo. Territorialidades afro-brasileiras no rio de janeiro: *Considerações sobre o candomblé e a umbanda*. In: *Revista Geografia*. Juiz de Fora: v.1, n.1, 2011.
- CARVALHO, José Jorge de. Estéticas da opacidade e da transparência: mito, música e ritual no Culto Xangô e na tradição erudita ocidental. In: *Série Antropologia*. Brasília: Universidade de Brasília, 108, p.1-30, 1991.
- _____. Um panorama da música afro-brasileira. In: *Série Antropologia*. Brasília: Universidade de Brasília, 275, p.1-40, 2000.
- CASTELLS, Manoel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 1.
- CHAVES, Kelson G. O. *Os trabalhos de amor e outras mandingas: A experiência mágico-religiosa em terreiros de Umbanda*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2010.
- CONCONE, Maria Helena Villas Boas. Caboclos e pretos-velhos na umbanda. In: PRANDI, Reginaldo (org). *Encantaria brasileira: O livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- _____. *Umbanda, uma religião brasileira*. São Paulo: CERUSP/EDUSP, 1987.
- ECO EDITORA (org.). *3000 PONTOS Riscados e cantados na Umbanda e no Candomblé*. Rio de Janeiro: Editora Eco, 1974.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. A dança [1928]. In: CAVALCANTI, M. L. (org). *Ritual e performance: 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p.21-38.
- FONSECA, D.; GIACOMINI, S. *Presença do Axé: mapeando terreiros no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Pallas/Editora Puc-Rio, 2013, 184p..
- FONSECA, Edilberto. “O toque da campânula: tipologia preliminar das linhas-guia do Candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro”. In: *Cadernos do Colóquio*. Rio de Janeiro: UNIRIO, v. 1 n 5, p.8-19, 2002.
- FREITAS, Morena Barroso Martins de. De doces e crianças: a festa de Cosme e Damião no Rio de Janeiro. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Orientador: Renata de Castro Menezes.
- FRY, Peter; HOWE, Gary Nigel. Duas respostas à aflição: Umbanda e pentecostalismo. [S.I.]: *Debate e crítica*, no. 6: 75-94, 1975.
- GEERTZ, Clifford. A religião como sistema cultural. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

- GIUMBELLI, Emerson. Zélio de Moraes e as origens da umbanda no Rio de Janeiro. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org.). *Caminhos da Alma: Memória Afro-brasileira* vol. 1. São Paulo: Selo Negro Edições/ Summus, 2002, p.183-218.
- GOMES, Edlaine Campos. Onde está o pluralismo: manifestações da religião na metrópole. In: *Enfoques*. Rio de Janeiro: v. 7, p. 1-24, 2008.
- HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. In: *GEOgraphia*. Niterói: vol. 9, n. 17, p.19-46, 2007.
- _____. *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" a multi-territorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 103-133.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.
- JENSEN, Tina G. Discursos sobre as religiões afro-brasileiras – da desafricanização para a reafricanização. In: *REVER – Revista de Estudos da Religião*. São Paulo, n. 1, p. 1-21, 2001.
- KAUFMAN, D. A força dos “laços fracos” de Mark Granovetter no ambiente do ciberespaço. In: *Galaxia* (online). São Paulo: n. 23, p. 207-218, jun. 2012. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/5336/7580> Acesso em 25/01/2016.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador/Bauru: Edufba/Edusc, 2012, 399p.
- _____. “O que é iconoclash? ou, há um mundo além das guerras de imagem?”. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, 2008.
- _____. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994, 152 p.
- LEMONS, André. *A comunicação das coisas: teoria ator-rede e cibercultura*. São Paulo: Annablume, 2013a.
- _____. A comunicação das coisas. Internet das Coisas e Teoria Ator-Rede. Etiquetas de radiofrequência em uniformes escolares na Bahia. In: Pessoa, Fernando (org.). *Cyber Arte Cultura. A trama das Redes*. Seminários Internacionais Museu Vale, ES Museu Vale, Rio de Janeiro, 2013b, pp. 18-47.
- LÉVI-STRAUSS, C. [1949]. A eficácia simbólica. In: *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.201-220.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo : Ed. 34, 1999.

- _____. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo. Edições Loyola, 1998.
- LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. In: *Aletria*. Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p.133-146, jan./jun. 2011a.
- _____. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às praticas performativas afro-brasileiras. In: *Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís, v.8, n.16, p.129-144, jul./dez. 2011b.
- _____. *Malandro divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa Carioca*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2004.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, 360p.
- MATTA E SILVA, W. W. *Umbanda do Brasil*. 4 ed. São Paulo: Ícone Editora, 2012, 436p.
- _____. *Umbanda e o poder da mediunidade*. São Paulo: Ícone Editora, 1997, 248p.
- MAUSS, Marcel [1950]. Esboço de uma teoria geral da magia. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 49-181.
- MERRIAM, Alan P. *Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. 358p.
- MOREIRA, Carina. Metáforas da Memória e da Resistência: uma análise dos pontos cantados na Umbanda. *XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo, USP, 2008.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). In: *Estudos Avançados*. São Paulo: vol.24, n.69, 2010.
- NEGRÃO, Lísias N. *Entre a Cruz e a Encruzilhada: Formação do Campo Umbandista em São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 1996a.
- _____. Magia e Religião na Umbanda. In: *Revista USP*. São Paulo: 31, 76-89, 1996b.
- _____. Umbanda: Entre A Cruz e A Encruzilhada. In: *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 5, n.1-2, p. 113-122, 1993.
- OLIVEIRA JÚNIOR, A. P. *Territorialidades ambivalentes: A luta dos tupinikim e dos guarani frente à monocultura de eucalipto no ES*. Dissertação (Pós-graduação em Geografia). Universidade Federal Fluminense, 2008.
- OLIVEIRA, José Henrique Motta de. Eis que o caboclo veio à Terra “anunciar” a Umbanda. In: *História, imagem e narrativas*, Rio de Janeiro, nº4, 2007.

- ORO, Ari Pedro. Neopentecostais e afro-brasileiros: quem vencerá esta guerra? In: *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 1, n. 1, p.10-36, novembro de 1997.
- ORTIZ, Renato. *A Morte Branca do Feiticeiro Negro: Umbanda e Sociedade Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. “Do sincretismo à síntese”. In: *A consciência fragmentada – ensaios de cultura popular e religião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 91-108.
- PEREIRA, Edilson. O espírito da oração ou como carismáticos entram em contato com Deus. In: *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p.58-81, 2009.
- PIERUCCI, A. F. Religião como solvente, uma aula. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.75, jul. 2006.
- PINHEIRO, André de Oliveira. Revista Espiritual de Umbanda: representações, mito fundador e diversidade do campo umbandista. In: ISAIA, Artur Cesar; MANOEL, Ivan A. (orgs.). *Espiritismo e religiões afro-brasileiras: História e Ciências Sociais*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, 344p., p.221-256.
- PINHEIRO, Márcia Leitão. *Na “pista” da fé: música, festa e outros encontros culturais entre os evangélicos do Rio de Janeiro*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – Antropologia Cultural). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- PINTO, Flavia. *Umbanda Religião Brasileira: Guia para leigos e iniciantes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014, 168 p.
- POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.
- _____. “Memória e identidade social”. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-215, 1992.
- PRANDI, Reginaldo. As religiões afro-brasileiras nas ciências sociais: uma conferência, uma bibliografia. In: *Revista Brasileira de Informações Bibliográficas em Ciências Sociais*, São Paulo, n. 63, p.7-30, 2007.
- _____. Música de fé, música de vida. In: *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.175-187.
- _____. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v.18, n. 52, p. 223-238, 2004.
- _____. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. In: *Revista USP*. São Paulo: n° 50, 2001, pp. 46-65.
- _____. *Herdeiras do Axé*. São Paulo, Hucitec, 1996.
- _____. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1991.

- PRESTES, Míriam M. *Desvendando a umbanda*. Rio de Janeiro: Pallas, 1994, 84p.
- _____. *Umbanda: crença, saber e prática*. 2 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2010, 210p.
- PRIMO, Alex. Interações mediadas e remediadas: controvérsias entre as utopias da cibercultura e a grande indústria midiática. In: PRIMO, Alex. *Interações em rede*. Porto Alegre: Sulina, 2013, pp. 13-32.
- _____. *Interação mediada por computador: comunicação, cibercultura, cognição*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- RAFFESTIN, Claude [1980]. *Por uma geografia do Poder*. São Paulo: Ática, 1993.
- RECUERO, Raquel. *Redes Sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- _____. Recuero, Raquel. *A Conversação em Rede: A Comunicação Mediada pelo Computador e as Redes Sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- REIS, Sérgio Martins dos. *Universo umbandista*. 3 ed. [S.I.]: Clube de Autores, 2014.
- ROCHA, Gilmar. Marcel Mauss e o significado do corpo nas religiões brasileiras. In: *Interações – cultura e comunidade*, Belo Horizonte, v. 3, n. 4, p.133-150, 2008.
- ROSENDAHL, Zeny. Território e territorialidade: uma perspectiva geográfica para o estudo da religião. In: X Encontro de Geógrafos da América Latina, 2005, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2005. Disponível em: <http://www.observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Geografiasocioeconomica/Geografiacultural/38.pdf> Acesso em 04/02/2016.
- _____. Espaço, cultura e religião: dimensões de análise. In: CORRÊA, R.L. e ROSENDAHL, Z. (orgs). *Introdução a Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, pp.187-224.
- SÁ, J.; SILVA, C. A. Clementina de Jesus: a autoria pela voz midiaticizada e performática através do canto. In: *Revista Querubim*, Niterói, out.2012.
- SANTAELLA, L. CARDOSO, T. O desconcertante conceito de mediação técnica em Bruno Latour. In: *Matrizes*. São Paulo. v. 9, n. 1, p. 167-185, 2015.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. O retorno do território. In: SANTOS, M. et. al. (Orgs.). *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1994. p.15-20.
- _____. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Espaço e método*. São Paulo: Nobel, 1985.
- _____. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1982.

- SANTOS, Miriam. *Ponto cantado, encantando o ponto: Clara Nunes na interpretação dos cânticos de Umbanda e Candomblé na vida musical brasileira*. Dissertação (Pós-graduação em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.
- SAQUET, M. A. Por uma abordagem territorial. In: SAQUET, M. A.; SPOSITO, E. S (orgs.). *Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p.73-94.
- SARACENI, Rubens. *O código da escrita mágica simbólica*. São Paulo: Madras, 2007, 198p.
- _____. *Umbanda sagrada: religião, ciência, magia e mistérios*. 6 ed. São Paulo: Madras, 2012, 208 p.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In: *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença”. IN: SILVA, Tomaz (org.). *Identidade e diferença*. 13 ed. Petrópolis, Vozes, 2013, pp. 73-102.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. *O Antropólogo e sua magia*. São Paulo: Edusp, 2006, 200 p.
- SILVEIRA, E. S. Católicos.com: devoção e religiosidade na era das redes e dos hyperlinks. In: SILVEIRA, E. S.; AVELLAR, V. L. (orgs.). *Espiritualidade e sagrado no mundo cibernético*. São Paulo: Loyola, 2014, p.145-176.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- _____. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SOUZA, Leal de. *O Espiritismo, a Magia e as Sete Linhas de Umbanda*. Rio de Janeiro: [s.n], 1933.
- STRATHERN, Marilyn. Os limites da autoantropologia. In: STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata (Orgs.). *Religiões em movimento: o censo de 2010*. Petrópolis, Vozes, 2013, 360pp.
- TURNER, Victor. *Floresta de símbolos: Aspectos do ritual Ndembu*. 1 ed. Niterói: Eduff, 2005, 488 p.
- _____. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. 1 ed. Petrópolis: Vozes, 1974, 245p.
- VENTURINI, Tommaso. *Building on faults: how to represent controversies with digital methods*. In.: Public Understanding of Science, 21 - 7 (Forthcoming), 2010. Disponível em: http://www.medialab.sciences-po.fr/publications/Venturini-Building_on_Faults.pdf. Acesso em 20 dez. 2015.

_____. Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory. Draft version, 2009. Disponível em: <http://www.tommasoventurini.it/web/uploads/tommaso_venturini/Diving_in_Magma.pdf>. Acesso em 20 dez. 2015.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VITAL DA CUNHA, Christina. "Intolerância religiosa, UPPs e traficantes em foco: processos e práticas performadas pelo Estado em favelas cariocas". In: *Religião e Conflito*. VITAL DA CUNHA, Christina e AFRA, Melvina (orgs.). Curitiba: Editora Prismas, 2016.

_____. Religiões X Democracia?: reflexões a partir da análise de duas frentes religiosas no Congresso Nacional. In: *Comunicações do ISER*. Rio de Janeiro:, v. 69, p. 119-130, 2014.

ANEXOS

Anexo A

1) Caboclo Flecheiro:

Vocês estão vendo aquele meu Caboclo
 Que está em cima daquele lajedo
 Olhando o tempo para não chover
 Pedindo a lua pra sair mais cedo
 Okê Caboclo
 Okê Caboclo Flecheiro
 E toda a tribo deste meu Caboclo
 Adora o canto de um rouxinol
 De manhã cedo segue o meu Flecheiro
 Caçar a ema ao nascer do sol

2) Dama de Ouro:

Quando eu te vejo
 Eu fico torto
 Eu fico e penso
 Meu amor é tão imenso
 Cada vez aumenta mais
 Sou o rei da espada
 Tô esperando seu jogo
 Meu amor pegando fogo
 E você escondendo ás
 Tu és a dama de ouro que eu preciso
 Meu coração indeciso
 Fica pra lá e pra cá
 E nesse jogo só o meu que apanha
 Toda vez que você ganha
 Você vem me maltratar
 Ó dama de ouro
 Pega o rei de espada
 Dê essa cartada e depois venha me buscar
 Solta esse valete
 Venha desmarcada
 O amor estará sempre a lhe esperar

3) Hino de Iemanjá

Luar se fez um raio prateado
 iluminando o céu
 e as espumas do mar
 Lindo clarão a beira mar
 vejo Mamãe Iemanjá

Lá vem, lá vem junto
 com as suas sereias
 nos abençoar

Rainha Iemanjá
 Dona das águas
 tu és mãe
 és Janaina, Odoiá

Iluminai minhas profundas águas
 para eu decifrar mistérios do meu mar
 nesse meu mar de emoções
 Rainha vem iluminar
 Iemanjá, princípio gerador
 amor fundamental
 tão puro e maternal
 Iemanjá, vem confortar
 és Janaina, Odoiá.

4) Letra da curimba Caboclo Lanceiro, eleita melhor letra do 11º Festival Atabaque de Ouro:

Doce perfume do mel de abelha
 Vamos saudar Caboclo da pele vermelha
 Okê Arô Caboclo Lanceiro
 Oxóssi nos envia esse grande guerreiro

} Refrão

Cheiro de sangue pairava no ar
 A caça estava próxima, o caboclo a procurar
 Na cachoeira, o rastro se esvaía
 Caboclo farejava e a presa corria
 Atira sua lança, com a maior velocidade
 Para conseguir seu pão, não para fazer maldade
 Mas se preciso for, como todo guerreiro
 Dispara sua mandinga pra derrubar feiticeiro

Repete refrão

Vem das Matas de Oxóssi, Vem das Águas de Oxum
 Quem a ele pedir, não sofrera mal algum
 Pela justiça divina vem girar no meu terreiro
 Atabaque bate forte, chama Caboclo Lanceiro

Repete refrão

Invoca sua Águia Dourada, fazendo uma oração
 Pede proteção as matas, pra quem tem bom coração
 Mensageiro de Oxossí, firma seu ponto aqui
 São Sebastião Guerreiro venha cá nos acudir
Repete refrão

5) Pontos para o Caboclo Sete Flechas cantados no Centro Espírita Ogum Iara

Ponto que foi gravado por J.B. de Carvalho em 1953.

Ê rê rê (Caboclo 7 flechas)

E rê rê , rê rê rê rê rê rê á

Caboclo Sete Flechas no gongá

[refrão]

Saravá seu Sete Flechas

Ele é o rei da mata

A sua bodoque atira

Ó paranga

Sua flecha mata

Ponto do Caboclo Sete Flechas

Caboclos Sete Flechas nasceu

No jardim das oliveiras

Trazia amarrado em sua cinta uma Coral

Ô Sucuri, Jibóia na aldeia

Ô Sucuri, Jibóia

Quando vem beirando o mar

Olha como brocoiou

A sua cobra-coral

Segura essa cobra não deixa ela fugir

O nome dessa cobra é cobra sucuri

6) Ponto de caboclo Senhor das Matas, cantando por Léo Batuke

Oh! Senhor das Matas

Nesta sua paz eu vou me abrigar

Neste chão de igualdade vou sentir liberdade

Com o senhor vou caçar

Vou parar nesse verde de Oxóssi esperança pra mim

Entre folhas caindo, pé no chão vou seguindo

Eu vou viver

Acordar quando o sol no horizonte nascer

Me banhar nos seus rios, liberto a correr

Folhas verdes no frio irão me guardar

Santa paz de Oxóssi vai me agasalhar.

7) Banho de Manjeriçã – João Nogueira e Paulo César Pinheiro

Eu vou me banhar de manjeriçã

Vou sacudir a poeira do corpo batendo com a mão

E vou voltar lá pro meu congado

Pra pedir pro santo
Pra rezar quebranto
Cortar mau olhado

E eu vou bater na madeira três vezes com o dedo cruzado
Vou pendurar uma figa no aço do meu cordão
Em casa um galho de arruda que corta
Um copo d'água no canto da porta
Vela acesa, e uma pimenteira no portão



É com vovó Maria que tem simpatia pra corpo fechado
É com pai Benedito que benze os aflitos com um toque de mão
E pai Antônio cura desengano
E tem a reza de São Cipriano
E têm as ervas que abrem os caminhos pro cristão

Anexo B

Comentários do vídeo do ponto de Pombagira *O homem que eu amava eu matei* no canal do YouTube de Cristiano

coment. 1 3 meses atrás

Endemoniado.

Responder .  

[Ocultar respostas](#) ^




Cristiano Umbanda 3 meses atrás

coment. 1 Abençoado !=D

Responder . 2  



coment. 2 2 meses atrás

cada pessoa coloca em prática o que sua religião ensina, pois a minha ensina a ter respeito pelas outras religiões ja a sua acho eu que não ensina esse tipo de coisa. Desejo axé pra você

Responder . 1  



coment. 3 2 meses atrás

Cara , dexa de ser inguinorante .Intolerância religiosa e crime endemoniado e vc que fica condenando as pessoas ... Procura Deus muita luz muita paz pra vc....e slv slv nossa umbanda slv slv todas as pombas giras

Responder .  

coment. 1 2 meses atrás

Kkk se vc n sabe, Pomba Gira é um demônio :)

Responder .  

coment. 4 1 mês atrás

coment. 1 Covarde kkkk

Mostrar a cara tu não quer ? hahahahaha BOTA O PEITO PARA BATER ...

Responder .  



coment. 4 1 mês atrás

coment. 1 ENTÃO TOMARA QUE A MINHA TE ENCONTRE NOS TEUS DIAS
HAHAHAHAHAHA LAROYE POMBA GIRA MENINA DAS ALMAS

Responder . 1  



coment. 5 1 semana atrás

coment. 1 esse teu nome também é nome de demonio. bolaxxu?é nome de demonio sim
kkkkkkkkkkkkkkkk

Responder .  



coment. 1 1 semana atrás

hue

Responder .  

coment. 6 1 semana atrás

coment.1 desculpa não sei de onde você tirou que pomba gira e um demônio foi.seu
padre seu professor ai sabe das informações

Responder .  

coment. 7 5 dias atrás

coment. 1

RESPEITE A RELIGIÃO DOS OUTROS SE VC E CONTRA PQ ENTROU NO VIDEO??

SEU BOSTO VC NAO DEVE TER NEM RELIGIÃO

(PAU NO CÚ FILHO DA PUTA DO CARALHO VC QUE E O ENDEMONIADO AKI NESSA
PORRA LIXO!!)

[Mostrar menos](#)



coment. 8

1 ano atrás

Cara adoro vc, vc poe os pontos q a gente nao acha no youtube obg!!

Responder . 5  **Cristiano Umbanda** 1 ano atrás



Obrigado amigo !! minha intenção é realmente essa, colocar aqui pontos que não da pra encontrar na internet de jeito nenhum !! assim podemos compartilhar essas lindas cantigas com muita gente

Responder . 7  

coment. 9

1 ano atrás



+Cristiano Umbanda pontos antigos que estão sendo esquecidos pela nova geração , sao fortes e importantissimos pois fala da historia e da força de nossos doutrinadores obg pelo resgate e pela dedicação.

Responder .  

coment. 6





1 semana atrás

sou gira e não aceito traiçao

Responder .  

coment. 10


1 mês atrás

lindoo ponto  Responder .  

coment. 11

« 5 meses atrás

Vão aceitar Jesus Cristo por que ele está voltando pra buscar o seu povo desse mundo.

Responder . 1  

coment. 12

4 meses atrás

coment. 11 E o seu povo também né Rubenilson!



Ou com Jesus você não vai?

Responder . 1  

coment. 13





3 meses atrás

cara não acho um ponto de Maria mulata minha dama

Responder .  

coment. 14

7 meses atrás

Adorei esse ponto Me identifico demais com ele! Responder . 1  

coment.13



3 meses atrás

nossa

Responder . 1  

coment. 15

2 meses atrás

coment. 1 segunda a sua crença Jesus não ensinou o respeito aos discipulos?
motumba pra vocêResponder .  

Anexo C

Postagem de 11 de dezembro de 2015 na *fanpage* de Cristiano sobre a moça que tornou-se umbandista após conhecer a religião através das gravações de pontos que ele fez.

The image shows a Facebook post and two screenshots of a WhatsApp message. The Facebook post is from Cristiano Umbanda, dated December 11, 2015, at 16:55. The post text is: "O que dizer de uma mensagem dessas ? Ganhei meu dia.. Muito bom saber que de alguma forma meus videos possam estar ajudando as pessoas a conhecer a Umbanda ! Muito obrigado pelas palavras irmã". Below the post are two side-by-side screenshots of a WhatsApp message. The message is from "Thaly" to "Cris" and discusses how Cristiano's videos led her to become an Umbanda practitioner.

Facebook Post:

Cristiano Umbanda adicionou 2 novas fotos — 😊 sentindo-se muito feliz.
 11 de dezembro de 2015 às 16:55 · 🌐


O que dizer de uma mensagem dessas ? Ganhei meu dia.. Muito bom saber que de alguma forma meus videos possam estar ajudando as pessoas a conhecer a Umbanda ! Muito obrigado pelas palavras irmã

WhatsApp Message:

Thaly: Oi Cris! Há mais de 1 ano te mandei mensagem dizendo que minha mae nao aceitava a umbanda como minha religião. Bom, hoje ela ainda nao aceita muito bem, mas respeita. Estou frequentando um centro aqui no Rio e vou me batizar ano que vem! Bom, tenho que te agradecer pois mesmo vc nao sabendo, foi com os seus videos de pontos que me fizeram ter interesse em conhecer a umbanda. E olha, aqui estou, virei umbandista. Virei não, me descobri pois a umbanda me escolheu muito antes de eu nascer. Um marinheiro na gira disse que eu sou uma deles, que sou da umbanda. E isso me deixou tão feliz... enfim, é isso! Continue postando os seus pontos, tenho certeza que como eles me fizeram ter interesse em conhecer, despertará isso em mais um monte de gente! Beijos e axé. E alias, vc e a Thaly fazem um casal lindo, sou fã. Bjs

Anexo D

Postagem sobre o resultado final do Festival Aldeia de Caboclos no perfil pessoal de Cristiano.



Ogã Cristiano
23 de setembro de 2015 · 🌐




Vi algumas pessoas dizendo "vocês não sabem perder", " eles mereceram ganhar"...

A questão não é saber perder mas é complicado o que aconteceu no festival ! Pra quem não sabe nós grupos de Curimba não ganhamos nada (pelo menos não financeiramente) pra se apresentar ! Pelo contrario.. Além de todo tempo, gasto com figurino, um corre daqui outro corre lá, ainda temos que pagar o ingresso pra entrar no evento, ou seja, nós pagamos pra se apresentar e mesmo assim fazemos tudo com muito gosto ! Todo ano procuramos levar alguma novidade, passamos horas ensaiando. Quantas vezes já deixei de sair com meus amigos, minha namorada pra ir ensaiar com o grupo ! É claro que todos nós criamos expectativa de ganhar.. Não vou ser hipócrita e falar que não criamos, porem esperamos pelo menos que tenha um disputa justa, saudável entre os competidores. Como vamos disputar com um cavalo ? Porra !!!! É um cavalo no palco ! Alguem ai já tinha visto isso ? Acho que não né... É claro que incendiou a torcida, foi lindo demais porem fez todo o trabalho de todos os outros grupos cair por terra pois os jurados não souberam avaliar seriamente, ficaram tao encantados com o cavalo que parece que esqueceram de observar a letra, o interprete, a Curimba. Deixo bem claro que não tenho nada contra os vencedores, eles simplesmente foram lá se apresentar e receberam as notas que lhe deram. Na minha opiniao deveriam ter jurados especificos

Quesito letra: compositores, pessoas que estudaram música
Interprete: Pessoas que fizeram aula de canto, estudaram técnicas vocais e etc..
Curimba: percussionistas

Nada contra os jurados que estavam na banca.. Porem olha ai o que acabou acontecendo.

223 pessoas curtiram isso.

coment. 1 Falou e disse   

Curtir · 23 de setembro de 2015 às 12:16

coment. 2 Concordo Cristiano... na minha opinião os jurados votaram na emoção do momento... realmente foi lindo o cavalo... causou alvoroço na galera... mas teve curimbas melhores...


Enfim... o show tem que continuar, não me canso de dizer que a CTO fez uma bela apresentação... achei uma das melhores apresentações do festival... Parabéns!!!

Curtir · 7 · 23 de setembro de 2015 às 12:19

coment. 3 Então...

Mas porque não contar o quesito criatividade?
Vocês poderiam levar um cavalo, um gado, mil pássaros, um elefante... mas se este não fosse bem treinado, não fosse bem conduzido... tudo iria por água abaixo!... Ver mais

Curtir · 4 · 23 de setembro de 2015 às 12:31

 Ogã Cristiano - Lei Municipal 14.014, de 30 de junho de 2005: proíbe no Município de São Paulo, a utilização de animais de qualquer espécie em apresentação em circos e congêneres.

Curtir · 3 · 23 de setembro de 2015 às 13:58

coment. 3 Logooo... use isso a seu favor, leve até os organizadores do evento!


Se existe uma lei que impede o uso de animais em apresentações, eles devem ser desclassificados.
E de acordo com as leis, o prêmio vai para o segundo colocado.


🙄

Curtir · 2 · 23 de setembro de 2015 às 14:01


coment. 4 perfeita a primeira resposta.Gente, para com isso!!! denunciar é quase assinar: "Estou com inveja"... Cristiano vc chamou o festival de circo???? rrsrrs

Curtir · 2 · 23 de setembro de 2015 às 23:26


coment. 5 
Curtir · 23 de setembro de 2015 às 12:35


coment. 6 #semmais
Curtir ·  1 · 23 de setembro de 2015 às 12:51


coment. 7 concordo com vc cris
Curtir · 23 de setembro de 2015 às 13:18

coment. 8 Novamente a MESMA história, festivais de curimba só geram problemas, discussões pra ver quem "ganhou", rola dinheiro, demanda e é só o começo. Qual foi o ultimo problema que rolou aqui no face? problema com festivais. E isso só se repete...
Curtir ·  3 · 23 de setembro de 2015 às 13:31

coment. 4 Umbanda e vaidade não combinam....
Curtir · 23 de setembro de 2015 às 23:27


coment. 8 Na minha opinião, muitos discordam, Curimba é dentro de terreiro e nos cd's e lp's por exceção. Em quanto muitos passam horas e horas ensaiando para um festival, como fica no terreiro?
Curtir ·  8 · 23 de setembro de 2015 às 13:34

coment. 4 Curti mil, pensamos a mesma coisa.....
Curtir ·  1 · 23 de setembro de 2015 às 23:27

coment. 8 Não quero causar polêmica, só to dando a minha opinião depois de várias observações
Curtir ·  2 · 23 de setembro de 2015 às 13:34


coment. 4 falou com coerência e 99% dos umbandistas pensam como vc
Curtir · 23 de setembro de 2015 às 23:27

Bate.

coment. 6 Posso falar por nossa curimba.... jamais deixamos um gira de lado, um trabalho ou uma atividade de terreiro parar ensaiar.... primeiro o terreiro e a religião, em segundo plano pensamos e ensaiamos com a curimba.... tudo se encaixa sendo adm de forma q todos os membros se adequem.... quanto as tretas... sempre vao existir, inclusive dentro de terreiro, q tem gente q sorri e fala mal por trás.... porém aprendi q sapo vc tem duas opções, engole e esquece ou cospe pra fora.... as curimbas so querem #respeito
Obs. Nenhuma curimba ganha nenhum centavo com o q faz....
Curtir ·  11 · 23 de setembro de 2015 às 13:46


coment. 8 Então, concordo c td que vc disse, mas vc vê oq esses festivais geram, só uma demanda a mais, e não é a 1 vez q ocorre com o Ogã Cristiano
Curtir ·  1 · 23 de setembro de 2015 às 13:51

coment. 6 O cris e eu... somos da mesma curimba.... no festival passado ocorreu um erro... uma infelicidade..... nesse domingo a festa foi linda e maravilhosa..... porem teve alguns pontos que discordamos..... isso acontece.... e sem não ha protesto as coisas jamais mudam.....
A igual a religião, quite muitos preferem se calar....e continuar levando pedrada..... abraço
Curtir ·  3 · 23 de setembro de 2015 às 14:26


coment. 9 Concordo plenamente com o Ogã Cristiano , não foi avaliado o que estava em questão, eu mesmo fiquei paralisadaaaa e emocionadissima com a entrada do cavalo, apresentação lindaaa, mas foi o cavalo que causou essaaa sensação, o #toque_de_ouro# naooo, f... Ver mais
Curtir ·  2 · 23 de setembro de 2015 às 15:21 · Editado

coment. 10 No Rio de Janeiro tem esses Problemas???

Um tempo atrás falei que em relação a Festivais deveriam acabar com as disputas e fazer mais apresentações Culturais em Nome da Umbanda, Da Nossa Religião, Apresentar Em Locais Públicos Como Escolas e Nos Ceus que abrem esse Espaço a Todos, Pra Mim isso Eleva a Religião como um Todo, Faz Crescer Ainda Mais O Público, Etc... Só Amadurecer essa Idéia e Todos serão Ganhadores, Axé!


Curtir  8 · 23 de setembro de 2015 às 14:31

coment. 8 ótima ideia!


Curtir  1 · 23 de setembro de 2015 às 14:32

coment. 11 excelente ..

Ver tradução

Curtir  1 · 23 de setembro de 2015 às 15:08

coment. 9 Bom seriaaa


Curtir  1 · 23 de setembro de 2015 às 15:09


coment. 13 Verdade! Seria até melhor!


Curtir · 10 de outubro de 2015 às 21:28

coment. 12 Eu penso assim...

- A criação e eleição democraticamente correta e sem parcialismo de uma Liga que protegerá todos os direitos dos grupos e escolas;
- Definir os jurados conforme experiência comprovada e renomada em cada quesito;... Ver mais

Curtir  3 · 23 de setembro de 2015 às 14:43

coment. 9 Dissee td coreografia tem que ser julgada a parte 


Curtir  1 · 23 de setembro de 2015 às 15:11


coment. 12 Eu penso assim...


- A criação e eleição democraticamente correta e sem parcialismo de uma Liga que protegerá todos os direitos dos grupos e escolas;
- Definir os jurados conforme experiência comprovada e renomada em cada quesito;
- Interação e concordância dos participantes na escolha, assim como veto de algum jurado escolhido;
- Proteção de direitos autorais ABSOLUTOS das cantigas com a finalidade de eliminar plágios;
- Acompanhamento e apuração de votos de maneira precisa (computador), acesso direto as notas ao final do evento para evitar descredibilizar os organizadores e jurados;
- O uso de instrumentos que não façam parte da religião devem ser expressamente proibidos, os organizadores devem comunicar e pedir consenso junto aos demais concorrentes quanto ao uso de algo inesperado para que assim os mesmos não se sintam lesados;
- Atentar aos pontos que irão ser imprescindíveis para definir o campeão do evento;


Julgo eu, que no festival intitulado como de curimba a coreografia tem que ser julgada à parte e sem que haja interferência na decisão do grupo campeão.


São apenas algumas sugestões de um macaco velho que em algumas participações em eventos do gênero foi notado falhas de contagem, julgamento e benefícios.


Curtir  3 · 23 de setembro de 2015 às 14:43


coment. 9 Dissee td coreografia tem que ser julgada a parte 


Curtir  1 · 23 de setembro de 2015 às 15:11


coment. 12 Ah e respondendo ao irmão... Sabe porque no RJ não tem disso ?
Porque lá é todos pra todos, ou seja, são extremamente UNIDOS. Um toca pro outro cantar sem frescuras.
Seu Tião, Seu Mano Lopes, Seu Zé Carlos, Genário, Marcio Barravento, Léo Batuke e assim vai... Um pelo outro sem hipocrisia e demagogia.
Curtir -  11 · 23 de setembro de 2015 às 14:49


coment. 10 Por isso coloquei a pergunta, Todos Podem Colaborar para Melhorar.
Curtir -  1 · 23 de setembro de 2015 às 14:53


coment. 12 Irmão, aqui em Sampa isso não funciona porque o orgulho vai na frente de tudo.
Já cansei de oferecer minhas cantigas para os grupos e convidar intérpretes pra participar comigo mas sempre há uma controvérsia.
Tenso...
Curtir -  1 · 23 de setembro de 2015 às 14:56

coment. 10 Pedir uma estrutura musical para a Umbanda acho difícil, já que são muito poucos os que estudam música de forma profissional, fica difícil ter jurados especializados ...
Curtir -  1 · 23 de setembro de 2015 às 14:59

coment. 12 Mas há praticantes da religião formados que auxiliariam
Curtir -  2 · 23 de setembro de 2015 às 15:01

coment. 14 Esses eventos são uma merda!!!! Pronto falei! Outra coisa vcs aí que fica reclamando da bancada evangélica quero ver agora com a bancada da macumba chegando forte! Esses eventos agora também É uma ótima oportunidade para propaganda política quem já foi sabe que falo a verdade! Outra coisa vamos ser sinceros ninguém está fazendo nada pela umbanda É sim por vcs MSM!
Curtir -  2 · 24 de setembro de 2015 às 02:31

coment. 14 Cara na boa um cavalo É susa veio, perto dos figurinos ridículos!
Cara teve uma curimba que se fez uma apresentação aah uns 2 anos que foi o verdadeiro halloween!! Os maluco tudo fantasiado de vampiro mano se loko cachorro kkk na boa cara festival de curimba É uma coisa que foge os bons costumes é só amplia a vaidade de cada terreiro!
Curtir -  1 · 24 de setembro de 2015 às 02:38

coment. 15 Menino, tive o prazer de conhecê-lo pessoalmente um dia e passei dias com a cantiga na cabeça ; sabe aquela de Ogum "Meu Pai São Jorge Guerreiro ...que apresentaram no Céu Jambeiro.
Fiquei encantado com tudo ali, e vi naquele momento a grandiosidade da religião .O objetivo dos festivais sempre deve ser o fortalecimento da Umbanda e principalmente dos umbandistas, líderes espirituais, médiuns, atabaqueiros. Aquele dia foi marcado, pois apenas levei comigo boas lembranças. Fui aprender a tocar...mas nunca esquecerei do conselho de quem me indicou o caminho: cuidado com o ego. Gosto de acompanhar você e o Jr., mas não deixe transpassar o que é só teu. Parabéns Ogã Cristiano pelos trabalhos. Nas curvas da vida sempre tem um espelho que não reflete.
Curtir -  6 · 24 de setembro de 2015 às 03:06

Anexo E

Imagens de todas as mídias ligadas ao *Pontos de Umbanda* (site, canal do YouTube, Facebook, entre outros):

Site *Pontos de Umbanda*:



Sobre a reformulação do site:



Chamadas do site para os outros canais:

Lançamento

PONTOS DE UMBANDA

• + 150 pontos

• Caboclos, Pretos-Velhos, Exús, Orixás e muito mais.

EU QUERO ->

CURTA NOSSA fan page no Facebook

INSCREVA-SE NO CANAL no YouTube

Sobre a venda do CD:

PONTOS DE UMBANDA

CD PONTOS DE UMBANDA

Adquirir agora mesmo o novo CD do Pontos de Umbanda. Tenha todas as cantigas do maior site de cantigas de Umbanda do Brasil em um único CD.

por apenas

R\$ **29,90**

EU QUERO !!!

- + de 150 pontos em MP3
- + 3h de cantigas de Umbanda
- Caboclo, Exú, Preto-Velho, Cigano, Ibeijada, Orixás, Descarrego e muito mais

Canal do YouTube:

The screenshot shows the YouTube channel page for 'Pontos de Umbanda'. The header features a blue banner with a musical note icon, the channel name 'PONTOS DE UMBANDA', and the text 'terças, quintas e sábados NÃO PERCA !!'. Below the banner, the channel name 'Pontos de Umbanda' is displayed with a subscriber count of 36,819. The main content area includes a video titled 'Seja bem-vindo ao Pontos de Umbanda' with 3,787 views. To the right, there are social media links for Facebook, Twitter, and Instagram, along with a 'Mais informações' link. A sidebar on the left contains navigation options like 'Início', 'Meu canal', and 'BIBLIOTECA'. A right sidebar lists 'Canais relacionados' such as 'Cristiano Umbanda' and 'Leo Batuke (Pontos...)'. The top navigation bar includes the YouTube logo, search, and user profile icons.

Fanpage do Facebook:

The screenshot shows the Facebook fanpage for 'PontosDeUmbanda'. The header includes the Facebook logo, the page name 'PontosDeUmbanda', and a search bar. The main cover image features the text 'OUVIR, CANTAR & SENTIR O AXÉ DA UMBANDA' and the channel logo. Below the cover, the page name 'PontosDeUmbanda' is displayed with the description 'Blog pessoal'. Navigation tabs include 'Linha do Tempo', 'Sobre', 'Fotos', 'Curtidas', and 'Vídeos'. The main content area shows a status update with the text 'Escreva algo nesta Página...'. On the right, there is a 'Criar Página' button and a 'Recentes' list showing years from 2015 to 2011. A 'Patrocinado' section at the bottom right features an advertisement for 'Imovelweb'.

Anexo F

Centro Espírita Ogum Iara Vence Demanda, Rio de Janeiro:

Início da sessão comemorativa de Ogum, 23/04/2015:



João Carlos aguardando início de sessão (2011/2012?)



Espaço externo, ao lado do quarto de santo, enfeitado para uma gira comemorativa de Cosme e Damião (Festa das crianças), 27/09/2014:



Gongá para uma sessão externa realizada próxima a uma cachoeira (Nov/2011):

