



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL DA LUSOFONIA
AFRO-BRASILEIRA**

CAIO BARBOSA ALENCAR BRAYNER

Som e música na Umbanda:

Noções etnomusicológicas sobre as energias nos rituais de umbanda

Fortaleza

2024

Resumo

Este estudo, como o título já sugere, trabalha com as noções de som, fluxo e música no contexto da Umbanda cearense. O terreiro pesquisado é o “Centro Espírita de Umbanda Jesus Maria e José” (atualmente coordenado por Mãe Gardênia de Iansã) que, fundado em 1956, representa um dos terreiros mais antigos da cidade de Fortaleza e do Ceará como um todo. Trazendo os conceitos de percepção (principalmente a sonora) debatidos por Tim Ingold (2008) e o conceito de música de Anthony Seeger (2015), relaciono-os com o contexto dos conceitos, da história e das práticas dos povos de terreiro. Após descrever o “C.E.U. Jesus Maria e José” em relação às suas práticas e formas de viverem a umbanda, destaco o papel da música durante seus diferentes rituais (incluindo giras, firmamentos e festas). Além disso, o grupo artístico Torres de Oyá do “C.E.U. Jesus Maria e José” também é trabalhado na pesquisa, visto que, nesse ponto, a música vai para além do espaço da Casa. Ao final organizo e transcrevo as músicas trabalhadas pelo Terreiro e compreendo como as mesmas se organizam.

Palavras-chave

Umbanda; Etnomusicologia; Som; Estado de fluxo

Índice

Introdução	5
1. Algumas noções e teorias sobre “som”, “fluxo” e “música” em relação com os povos de terreiro	20
1.1 A noção de som e audição na tradição ocidental	20
1.2 A noção de música de Anthony Seeger	25
1.3 Contextualização histórica e bibliográfica dos povos de terreiro	28
1.4 Ideias sobre música em contexto de terreiro	43
1.5 Estudos sobre a umbanda cearense	52
Referências bibliográficas	58

Figuras

Figura 1: Altar da Casa em gira de Exu 8

Figura 2 - Tambores do terreiro 9

Figura 3 - Logotipo do C.E.U. Jesus, Maria e José 17

Introdução

O que as pessoas geralmente entendem por música, ao refletirem sobre o termo, está geralmente atrelado a diversas esferas da vida social, incluindo a da vida religiosa. No meu primeiro contato com uma gira¹ de terreiro de umbanda, pude notar que as peculiaridades sonoras, que eu entendia por música, se manifestaram de forma diferente das quais eu era acostumado em ambientes religiosos, justamente por ter tido uma vivência mais ligada ao catolicismo. Essas diferenças - que de início não eram, pra mim, questões nas quais eu despendia tempo em reflexões - despertaram em mim interesse de pesquisa. Desde então, dediquei meus esforços em estabelecer melhor uma questão, qual seja, o que eu entendia por música dentro dos terreiros, considerando que, desde muito novo, já tive contato com estudos de teoria musical. Porém, mais do que isto: o desenvolvimento dos interesses sobre o que meus interlocutores entendem, concebem e praticam em torno da música.

Apesar de ter um forte interesse em conhecer melhor sobre as práticas e preceitos da umbanda e escolher esse campo para minha dissertação de mestrado em antropologia, eu não me considero pertencente a nenhuma religião, apesar de ter tido, como já disse, fortes influências culturais do catolicismo devido à minha família. Reconheço que, como um homem identificado e lido como branco no Brasil, possuo certos distanciamentos de vivências das práticas religiosas de matrizes africanas e, devido a isto, situo-me reconhecendo esta questão como um desafio a parte do estudo e me vejo na obrigação de reinterpretar conceitos que, até então, julgava como dados. Para tomar, alusivamente, uma máxima de Roger Bastide (1961) que, ao efetuar sua pesquisa sobre o Candomblé de Rito Nagô, na Bahia, afirmou: um dos obstáculos da pesquisa “é a tendência para reinterpretar através da mentalidade ocidental os dados recolhidos.” (p. 14).

Meu material de pesquisa foi fruto de inúmeras a campo, contando com participação de giras, festas e duas entrevistas: uma com Mãe Garena postada na

¹ Na umbanda as giras são, de forma breve, rituais que juntam médiuns, mães e pais de santo do terreiro para a prática das incorporações e, a depender da gira, dar assistência aos visitantes que procuram algum aconselhamento e bênção espiritual. No caso do Terreiro da pesquisa há diferentes tipos de giras que, ao som dos tambores e ajuda dos auxiliares do Centro, compõem tais práticas.

internet² e outra efetuada por mim com Mãe Gardênia e Luiz Carlos no dia 17/02/2024. Além da minha participação mais passiva das giras, também conversei e observei momentos anteriores e posteriores ao ritual, principalmente nos momentos em que auxiliei na organização dos objetos das cerimônias, como o transporte de alguns materiais. Minhas noções sobre as práticas da umbanda, anteriores a esta pesquisa, se resumem ao conhecimento bibliográfico e à algumas idas às giras do terreiro de umbanda omolocô³ Abassá de Omolu e Ilê de Iansã, coordenado por Pai Wanglê, entre os anos de 2017 e 2019.

Reconheço, desde já, que apesar das relações e semelhanças entre as práticas dos povos de terreiro (como de umbandas, candomblés, catimbós, juremas e quimbandas), cada terreiro existe como um universo particular de conceitos, práticas, noções e princípios. Desta forma, as categorias êmicas em foco nesta pesquisa partem e são do “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”, o que não exclui uma série de complementos bibliográficos que auxiliem caminhos analíticos sobre o campo em questão, sejam estudos sobre som e música ou mais diretamente voltados para as práticas dos povos de terreiro.

O primeiro contato com o “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”

O terreiro “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”, atualmente liderado por Mãe Gardênia de Iansã, surgiu como uma ótima oportunidade de investir meus esforços analíticos para tentar compreender minimamente quais são os conceitos, ideias e práticas em torno do “som” e da “música” na umbanda. A descoberta do Terreiro ocorreu a partir da sugestão do pesquisador Leonardo Almeida como consequência do pedido do professor Kleyton Rattes a fim de auxiliar nos passos iniciais de mapeamento e definição de minha pesquisa. Uma das questões sobre o Terreiro que de imediato influenciou a escolha do lugar é o fato de que se trata de um dos mais antigos de Fortaleza (e do Ceará), logo, estudá-lo contribuiria significativamente para os estudos sobre a umbanda em Fortaleza. Em

² Esta entrevista foi fruto de uma live realizada perfil do Instagram “@sou_do_axee”, efetuada por Ronny Edney, de Alagoas, no dia 04/11/2023.

³ A umbanda omolocô, segundo os interlocutores do campo de pesquisa de Leonardo Almeida (2018), pode ser entendido, de forma breve, como uma forma específica de umbanda que “tem como principal característica combinar rituais destinados às entidades da umbanda e rituais destinados aos orixás” (p. 22). A partir disso, nesta forma de umbanda, existe uma série de especificidades rituais e preparativas para as práticas que lidam de forma mais “direta” com os orixás, se assemelhando às práticas do candomblé nesse ponto.

especial, há poucos trabalhos escritos sobre a Casa, então, somando tais elementos, o terreiro de Mãe Gardênia se mostrou ideal para a realização da pesquisa.

Por conta do Terreiro ter forte participação nas redes sociais digitais, não foi difícil encontrar o endereço do local e o contato de Mãe Gardênia. Organizado isso, tive meu primeiro contato com ela, via aplicativo de mensagem instantânea (WhatsApp), e anunciei minhas intenções de estudo, e em seguida perguntei as datas das giras que seriam abertas ao público, para assim eu ter meu primeiro contato presencial com a Casa. Para me acompanhar nas giras, chamei minha namorada, devido às suas afinidades e vivências com as práticas religiosas de umbanda, para que a mesma pudesse participar dos trabalhos de cura e limpezas espirituais que são comumente praticados e oferecidos nos rituais de umbanda.

Em sua resposta à minha mensagem via WhatsApp, Mãe Gardênia falou que a gira ocorreria na quarta-feira daquela semana, para comparecer lá às 18h, e para ir com roupas adequadas. Em situações posteriores ouvi Mãe Gardênia explicar que as vestimentas nas giras deveriam ser adequadas devido ao teor religioso do local. A vestimenta adequada para as giras são, em síntese, roupas que cobrissem razoavelmente o corpo, pois deveria ser evitado o uso de roupas decotadas, shorts /saias curtas (acima dos joelhos) e bermudas. Chegando lá me deparei, logo de cara, com a própria Mãe Gardênia preparando o incenso e espalhando sua fumaça na entrada do terreiro. Como muitas pessoas estavam entrando, no momento, acabei entrando junto sem me apresentar pessoalmente a ela.

Ao ingressar no Terreiro, minha primeira impressão foi que, a partir da entrada, o ambiente espacial se expandiu bastante adentro, com diversos adornos, pinturas e mobiliário. A primeira recomendação que eu e minha namorada recebemos de Léo (filho de santo da Casa, que estava recepcionando os visitantes) foi a de retirar os calçados, aviso esse que não ocorria para visitas no terreiro anterior que visitei. Logo, no móvel acima do local onde são postos os calçados de quem vai participar da gira, é mantido um recipiente para que os participantes guardem suas chaves, pois, segundo Rodrigo (filho de santo da Casa), a função das chaves é a de trancar, e isso não é algo desejado ao longo das giras no Terreiro, por isso a necessidade de mantê-las guardadas separadamente. Posteriormente entendi que a ideia de bloquear e abrir caminhos, isso inclui entre o plano terreno e espiritual, é atrelada às chaves e ao papel dos exus (entidades que possibilitam a

abertura e fechamento do caminho entre as entidades e as pessoas).

Figura 1: Altar da Casa em gira de Exu



Fonte: Caio Barbosa Alencar Brayner

Já no salão principal da Casa pude notar que algumas pessoas já haviam chegado, e que estavam dividindo o espaço com alguns gatos, que pareciam muito bem acolhidos no ambiente (e bem alimentados). Também notei que estavam espalhadas diversas folhas de louro (*Laurus nobilis*) pelo chão, que me passaram uma sensação, somado com o fato de estar descalço, de “natureza” de alguma forma. Também notei os elementos familiares para mim pelo terreiro anterior que já visitei, a saber, as imagens de Jesus Cristo, Maria e José, imagens de santos (como São Jorge e Santo Antônio) e entidades da Umbanda (como Iemanjá e Caboclo Rei dos Índios). No altar também havia plantas Espada-de-São-Jorge (*Dracaena trifasciata*) e velas que dividiam espaço com as figuras. Logo ao lado direito do altar, na parede, havia o quadro de Mãe Balbina, a anterior coordenadora da Casa. A depender do dia da gira, o espaço ritual, que inclui imagens e adornos usados no

altar principal, muda, com cores características e signos que indiquem qual ou quais entidades estarão presentes naquele dia. Os tambores⁴, mais especificamente tumbadoras/congas, que estavam localizados no canto inferior direito em relação à entrada do salão, estavam cobertos com pinturas em tonalidades majoritariamente verdes (com imagens de indígenas). Próximo aos instrumentos, e junto a uma região levemente elevada do salão, havia uma planta, popularmente conhecida como “Comigo-ninguém-pode” (*Dieffenbachia seguine*).

Figura 2 - Tambores do terreiro



Fonte: Caio Barbosa Alencar Brayner

Enquanto eu esperava, sentado no chão do salão, o início das giras, a Mãe Gardênia ficou sentada em um banco logo ao lado da entrada do salão. Assim como

⁴ Tambor é uma definição abrangente que contempla os diversos instrumentos percussivos que podem ser tocados com ou sem auxílio de hastes. A principal característica dos tambores é o uso de uma membrana esticada sobre uma superfície que pode possuir diversas formas. Nas práticas dos povos de terreiro os tambores mais comuns de serem encontrados são as tumbadoras/congos e os atabaques.

no outro terreiro que visitei, as giras deram início (por volta das 18h30) com batidas mais “tímidas” nos tambores até que as mesmas se mantivessem fortes e constantes, construindo toda uma ambientação para o ritual. Como naquele dia a gira tinha sido de Exu, alguns elementos característicos, presentes na ocasião, me pareciam familiares, como: as vestimentas predominantemente pretas e vermelhas; o apagar das luzes durante o ritual; e o trancamento da entrada ao início do ritual e destrancamento ao final (pelo menos era assim que se esperava acontecer).

Ainda no início da cerimônia as rezas de “Pai Nosso”, de “Ave Maria” e de “Salve Rainha” foram efetuadas em unísono com todos que estavam presentes no salão. Metade das luzes do ambiente foi apagada. Após isso, diversas incorporações foram ocorrendo e, a partir disso, entidades incorporadas foram puxando diversos cantos, um atrás do outro, enquanto os percussionistas da gira acompanhavam com batidas em seus atabaques e em outros instrumentos de percussão que complementavam as batidas. Durante esse período, alguns Exus (presentes pela meditação de médiuns) estavam efetuando consultas, e as pessoas (que não eram poucas) faziam fila para se consultar. Nesse momento minha namorada foi se consultar tal qual os outros participantes estavam fazendo.

Após estes períodos de consulta, minha namorada acabou sentindo uma forte dor de cabeça e cansaço devido ao constante batuque das giras, segundo ela. As dores e o cansaço foram fortes a ponto de que ela teve que ser acompanhada para fora da Casa (e isso resultou no destrancamento da entrada em um momento não previsto) para tomar um ar e beber água. O marido de Mãe Gardênia (Luis Carlos) e outros rapazes, filhos da Casa, foram super receptivos e acolhedores para melhorar o estado dela. Uma situação muito reveladora para mim nesse momento foi que um desses homens explicou, já do lado de fora do Terreiro, que esse fenômeno havia ocorrido devido às vibrações em frequências muito diferentes entre ela e as entidades, e que, devido a tal divergência de intensidade, ela acabou sentindo mal estar. Vale já aqui salientar dois conceitos ênicos centrais com os quais trabalharei com mais vagar na pesquisa; a saber: “frequência e “vibração” - no momento, faço apenas esta alusão, de modo a frisar a importância dos mesmos e as relações que encetam com as pesquisas em torno do som, da música e da performance.

Após isso, ela passou a se sentir melhor, restando aproximadamente 30 minutos para acabar o ritual (por volta das 22h). Por estarmos do lado de fora no

momento do encerramento das giras, pude notar Mãe Gardênia (no momento incorporada) fazendo o ritual de trancamento de Exu (efetuado aos finais das giras) na entrada do terreiro, situação que eu nunca tinha presenciado visualmente pelo fato de que, em outras circunstâncias, eu estava do lado de dentro do terreiro.

Após o trancamento, vi vários integrantes pegando panelas (em uma casa logo à frente) e levando para dentro do terreiro, e pude concluir que estavam servindo comida (feijoada com arroz e farofa), tal qual foi mencionado pouco antes de iniciarem as giras. Quem servia comida era, dentre outras pessoas, a própria Mãe Gardênia, que falou pra mim e pra minha namorada “não parem de vir”. Após terminar meu pratinho, fui me apresentar formalmente a ela. Desta forma falei quem eu era, elogiei o espaço e a cerimônia e apresentei minha namorada. Assim, Mãe Gardênia me disse que, assim que pudesse, ela me contataria de volta para marcarmos uma conversa que não fosse em dia de gira. Fiquei muito grato pela recepção dela e agradei por tudo. Após isso, eu me retirei do local.

Uma breve apresentação do “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”

Passada minha primeira experiência na Casa durante uma gira, é importante descrever sobre o Terreiro estudado neste trabalho. O terreiro “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José” é localizado no bairro São João do Tauape, Fortaleza-CE e atualmente é guiado e coordenado, como já mencionei, pela Mãe Gardênia de Iansã (Maria Gardênia Freitas de Lima). Mãe Gardênia dá continuidade ao trabalho de sua mãe de sangue, a Mãe Balbina do Caboclo Rei dos Índios (Balbina Freitas de Lima), que faleceu em 2021. Mãe Balbina fundou o Centro Espírita de Umbanda em 15 de novembro de 1956 e, ao longo dos anos, também fundou o Instituto Mãe Balbina, em 30 de setembro de 2005, e o grupo artístico Torres de Oyá, em 24 de março de 1991 (na data do aniversário de Mãe Gardênia).

Mãe Balbina nasceu no dia 20 de janeiro de 1936 e passou a ter contato com a espiritualidade aos seus 20 anos de idade, por volta de 1956. Mãe Balbina era de família católica e, por conta disto, frequentava a igreja. Porém, devido a uma complicação de saúde, Mãe Balbina se viu na situação de ter que recorrer a métodos nomeados de espirituais a partir da recomendação do pai de santo João Cobra, que também declarou que Mãe Balbina tinha uma missão de caráter

espiritual a cumprir em terra.

Segundo Mãe Gardênia, apesar de Mãe Balbina inicialmente recusar tal chamado, a mesma foi dando continuidade aos trabalhos espirituais não católicos, e isso resultou em sua expulsão de casa por parte de sua família, obrigando-a a viver na casa onde hoje é localizado o Terreiro. Neste período ela tinha que trabalhar como doméstica em casas de famílias e atuava como rezadeira, prática esta que, segundo Airton de Farias (2012), é herdada das tradições dos povos indígenas (pajelança) que se situavam na região que hoje é entendida como Ceará. Segundo Farias (2012), “as rezadeiras, benzedadeiras ou curandeiras, ainda hoje existentes até nas periferias das cidades, são resquícios da tradição dos pajés indígenas, espécies de líderes religiosos e médicos, os quais curavam os enfermos espantando os ‘maus espíritos’.” (p. 55). Abordarei mais adiante no trabalho sobre a influência da pajelança nas práticas e história da Casa.

Devido ao contexto da época em que, nas palavras de Mãe Gardênia, “era na época da ditadura, que a polícia vinha, levava os tambores, levava pai de santo preso”, surgiu a necessidade de Mãe Balbina tomar uma medida que assegurasse sua proteção das medidas do Estado para a realização de suas práticas de terreiro. Nesse período Mãe Balbina passa a ter seu registro de centro de umbanda estabelecido por Manuel Oliveira, fundador da União Espírita Cearense de Umbanda. Desta forma o terreiro de Mãe Balbina passa a ter reconhecimento e uma certa proteção pelo Estado para poder efetuar suas práticas religiosas.

Importante deixar nítido que o contexto em que se inserem Manuel Oliveira e a fundação da União Espírita Cearense de Umbanda, nesta história, é parte de um processo mais geral conhecido, na literatura, como “umbandização” de expressões religiosas, como a macumba e o catimbó, que ocorreu por volta dos anos 1950, no Ceará. Manuel Oliveira funda a União Espírita Cearense devido suas desavenças com a antiga instituição que participava, a Federação Cearense de Umbanda (fundada por Mãe Júlia), que realiza, em 1954, o primeiro registro de terreiro no Ceará, estabelecendo assim o marco da implementação da Umbanda no Ceará (Pordeus Jr, 2011).

No dia 15 de novembro de 1956, Mãe Balbina funda o Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José, como chefe espiritual da casa o Caboclo Rei dos Índios Tupinambá. Este nome foi escolhido para o Terreiro, pois, segundo Mãe Gardênia, Mãe Balbina vinha do catolicismo e era devota de São José e da Sagrada

Família⁵. A respeito da nomenclatura “Centro Espírita de Umbanda”, Pordeus Jr. (2011, p. 13) afirma que tal nomeação representava uma tentativa de legitimação e codificação da religião umbandista da época, devido às possíveis perseguições, visto que o Espiritismo Kardecista (que atribui seus ambientes religiosos como centros espíritas) é uma religião originada de grupos etnicamente brancos e, por consequência, mais legitimados pelo Estado. A partir do Inventário dos Povos de Terreiro do Ceará, Almeida (2022) destaca que “38,1% dos terreiros e centros de Umbanda inventariados utilizam as iniciais C.E.U (Centro Espírita de Umbanda) ou fazem referência ao espiritismo em seus nomes” (p. 124), evidenciando uma forte permanência desta nomenclatura entre os povos de terreiro do Ceará.

Com o avançar dos anos, após a fundação do Centro, a terceira filha de Mãe Balbina, Mãe Gardênia de Iansã, nasce, no dia 24 de março de 1972. Uma questão importante para Mãe Gardênia é o fato da mesma ter nascido no próprio Terreiro. Em suas palavras, Mãe Gardênia diz: “já nasci num templo religioso de umbanda, muito forte [...] nasci dentro do templo do chão de Caboclo”. Em 23 de abril de 1972, quase um mês após seu nascimento, Mãe Gardênia é batizada, tendo como seu padrinho de batismo a entidade Caboclo Tupinambá, que é muito venerado e respeitado nas cerimônias recentes da Casa.

Mais adiante Mãe Gardênia, em 1986 e aos 14 anos de idade, passa por sua primeira experiência de incorporação, momento este muito antecipado pela mesma, pois marca um momento de transição na vida espiritual e religiosa de uma médium. A primeira entidade que incorporou foi a Cobra 18 Metros, que vez ou outra é lembrada por Mãe Gardênia, durante suas falas ao início das giras. Aos 15 anos Mãe Gardênia recebeu a entidade pombagira Maria Padilha que, segundo suas palavras, é uma guardiã em sua defesa, que possui todo seu respeito e amor.

Algum tempo depois Mãe Gardênia recebe uma notícia de Mãe Balbina, afirmando que eventualmente o posto de liderança da Casa seria passada a ela. Mãe Gardênia, na época, recebeu tal notícia com muita insegurança e medo, pois seus sentimentos e pensamentos focavam na presença de sua mãe, e não ausência. Porém, com o tempo, Mãe Gardênia foi aceitando esta futura tarefa, reconhecendo que tal escolha era desejo das entidades, e que assim deveria ser

⁵ A Sagrada Família, no catolicismo, é composta justamente por Jesus Cristo, sua mãe Santa Maria e seu pai São José. Na tradição católica muitas vezes ela é venerada e entendida como o modelo de família a ser seguido.

feito. Em 1996 Mãe Gardênia passa a auxiliar na coordenação da Casa junto à Mãe Balbina. Já em 2005 recebe a consagração do Caboclo Rei dos Índios por Mãe Balbina. E finalmente em 2007 Mãe Gardênia é consagrada mãe de santo do Terreiro. Com o falecimento de Mãe Balbina em 2021, Mãe Gardênia passa a coordenar integralmente a Casa, e sempre é lembrada ao início das giras como uma mulher forte, guerreira e que “viveu pela espiritualidade”.

A respeito da organização da Casa, como já foi dito, a coordenadora é a Mãe Gardênia de Iansã, e o chefe espiritual do Terreiro é o Caboclo Tupinambá. O esposo de Mãe Gardênia, Luis Carlos, exerce uma função administrativa da Casa e de suporte durante as giras. Cláudio é o principal ogã⁶ da Casa, irmão de Mãe Gardênia, batuca desde seus 5 anos de idade, e em todas as giras efetua seu trabalho de conduzir as energias do Terreiro. O filho de Claudio e sobrinho de Mãe Gardênia, Michael, também atua como ogã da casa, e comparece às giras para somar aos trabalhos percussivos do Terreiro. Outros ogãs também compõem o grupo de ogãs do Centro, que ficam revezando entre si o tocar dos instrumentos das giras. Estão também presentes os cambones, que auxiliam nas atividades durante as giras, como manuseamento e transporte de materiais religiosos, defumação, limpeza dos participantes e a desincorporação das entidades baixadas nas giras.

Em todas as giras abertas estão presentes os pais de santo Pai Darlan e Mãe Rosângela, que possuem uma relação de muita proximidade com a Casa, pois ambos participam de forma assídua nas giras do Terreiro, e sempre cumprimentando todos os convidados da gira enquanto incorporados. Ao longo das giras sempre há um dos filhos de santo da Casa que cumpre a tarefa de ficar na entrada do Terreiro, auxiliando e impedindo, caso necessário, a circulação dos visitantes, sempre pedindo para guardar os calçados e as chaves no corredor principal.

Atualmente, as giras abertas ao público no Terreiro são efetuadas às quartas-feiras, sendo a gira da primeira quarta-feira do mês sempre dedicada a Exu. Alguns eventos mais trabalhados também estão presentes no Terreiro, incluindo a cerimônia a Cosme e Damião, que contou com muitos recursos de festa (como carro de som, cama elástica, animadores de festa e quiosques de alimentos) a fim

⁶ A função do ogã nas giras e umbanda é a de conduzir as energias do ambiente do ritual a partir do ato de tocar os tambores e outros instrumentos percussivos, ação esta que é realizada após uma preparação específica para este cargo. A depender do terreiro, e no caso do Centro de Mãe Balbina, as giras são realizadas com mais de um ogã, que juntos compõem as batidas no ambiente.

de contemplar os visitantes e as crianças das comunidades próximas que foram convidados para integrar a festa. Eventos maiores como esse, que necessitam de mais recursos e tempo, geralmente reservam a semana anterior para a preparação. Quando ocorrem, é avisado na gira anterior ou nas redes sociais do Terreiro que não haverá gira devido às preparações da festa.

Além das “giras usuais” das quartas-feiras também há na Casa outros tipos de cerimônias: as “giras festivas”, que possuem o tom de festa nas datas comemorativas a entidades ou divindades da umbanda (Como é o caso da festa de Oxóssi, de Nego Chico Feiticeiro, de Mestre Sibamba, dentre outros); as “festas comemorativas”, em que não ocorrem giras e são efetuadas na área externa do Terreiro (como foi o caso do pré-carnaval da Casa); as “festas seguidas de giras”, em que ocorre a festa comemorativa do lado de fora da Casa e, após ela, ocorre a gira (como foi o caso da festa de Cosme e Damião); as “missas”, que também ocorrem na área externa do Terreiro e são regidas por um padre convidado (como foi o caso da missa de Mãe Balbina); e a “missa seguida e festa”, que, assim como a “festa seguida de gira”, possui dois momentos distintos, o da missa e o da festa (como foi o caso da 2ª Feijoada de São Jorge).

Sobre as giras no Centro, Luis Carlos, em entrevista, explica sobre o papel rítmico da música nos rituais ao atribuí-las à uma forma de alinhamento dos integrantes ali presentes. A noção de *egrégora*, muito importante em seu discurso, é posta como consequência do alinhamento espiritual das pessoas reunidas nas giras por meio da padronização de intenções, vestimentas, cantos e movimentos (sejam de dança ou de palmas). A própria ideia da iniciação no Terreiro, para quem quer se tornar filho de santo, parte da noção de se juntar a esta corrente estabelecida pelos integrantes do Centro.

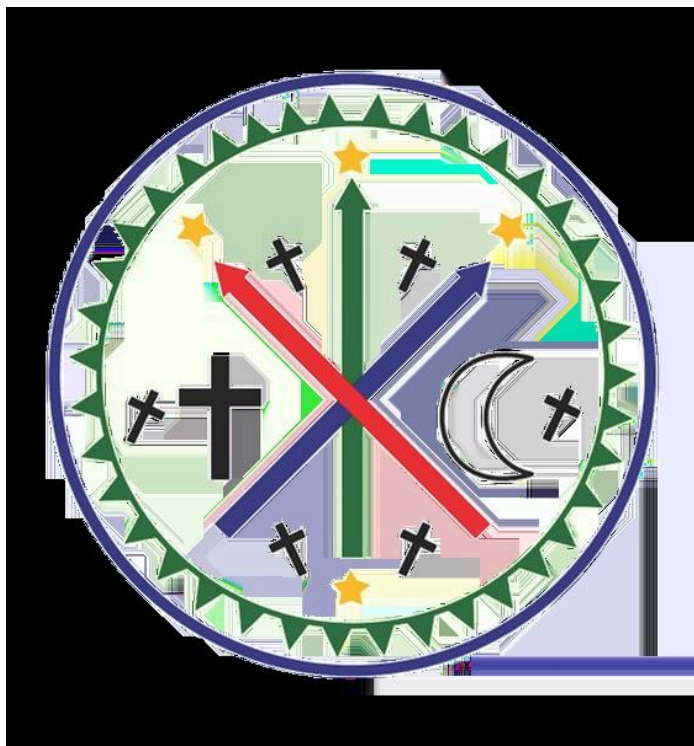
Ou seja, ao acompanhar, ao longo das giras, um determinado ritmo, existe a ideia de um ponto de referência para um alinhamento, tal qual, para fazer uma analogia rápida, o papel de um maestro em uma orquestra. Em certas giras que presenciei notei que, em certos momentos, os integrantes do Terreiro, quando puxam os cantos nas rezas, trazem um ritmo que é “corrigido” pelo ritmo dos atabaques, dando a entender que há uma “chamada” para alinhar o ritmo adequado para determinada reza. Desta forma todos os participantes da gira, incluindo visitantes, alinham seus cantos e palmas a partir do ritmo dos atabaques. Sobre isso abordarei melhor ao longo do trabalho.

Além das responsabilidades rotineiras como mãe de santo da Casa, Mãe Gardênia também exerce outras responsabilidades para o Terreiro para além das giras, como, por exemplo, se reunir com os filhos de santo da Casa toda primeira segunda-feira do mês para assim organizar possíveis diretrizes da Casa em relação à giras e eventos futuros.

Uma característica muito marcante do “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José” é sua atuação nas redes sociais digitais (Facebook, Instagram, Youtube e sua própria página na internet). Grande parte das informações gerais sobre a Casa pode ser encontrada em sua página na internet (<https://www.umbandajesusmariajose.com>). Nesta página, há informações básicas para se conhecer, de forma resumida, a história tanto do terreiro quanto de Mãe Gardênia. Também explicam brevemente sobre o grupo Torres de Oyá e o Instituto Mãe Balbina.

A página recebe postagens desde 2021, contendo imagens (geralmente das giras) e textos litúrgicos e explicativos, contendo, em certos momentos, a referência bibliográfica de onde foi trazida a informação. A primeira postagem foi efetuada em 19 de outubro de 2021. O site contém um layout muito funcional para seus usuários explorarem as páginas, tanto em termos visuais (contendo o nome e logotipo da Casa) como em termos práticos de mobilidade pelo site, que é dividido em cinco seções: “Página inicial”, “Blog”, “Vídeos”, “Sobre Mim” e “Contatos”. Na seção “Vídeos” são agrupados alguns vídeos que foram postados no canal do YouTube do Terreiro. Dentre os vídeos encontramos momentos das giras e uma entrevista de Mãe Gardênia falando sobre a festa à Iemanjá que ocorreu em julho de 2021, e aproveitou para falar dos procedimentos de distanciamento social devido à COVID-19.

Figura 3 - Logotipo do C.E.U. Jesus, Maria e José



Fonte: Página do C.E.U. Jesus, Maria e José
(<https://www.umbandajesusmariajose.com>)

A participação da Casa na rede social no Instagram pode ser considerada a mais frequente em relação às demais redes sociais em termos de visualizações e interações com o público, contendo atualmente mais de 20.000 seguidores, com postagens frequentes de vídeos das giras e festas acompanhadas de textos que enfatizam a liturgia umbandista e suas importâncias sociais.

Organização da pesquisa

A fim de efetuar uma pesquisa antropológica no Terreiro em relação às suas práticas musicais, algumas questões serão fundamentais para se pensar a categoria “música” pelos integrantes da Casa. Desta forma, o presente trabalho está organizado em cinco capítulos mais as considerações finais. Neste primeiro capítulo reúno de modo pontual, topicalizando, algumas teorias e conceitos úteis para pensar o campo, perspectivas que vão desde noções sobre som e música até conceitos e teorias mais sistemáticos das formas de se pensar a estrutura sonora ou musical das práticas umbandistas. Sobre a noção de som mobilizo questões

presentes no trabalho de Tim Ingold (2008); e, sobre a noção musical, uso como ferramentas analíticas desenvolvimentos teóricos de Anthony Seeger (2015). Além disso, também organizei estudos sobre a umbanda cearense, a fim de situar bibliograficamente o campo estudado. Desta forma, a base teórica que irá dar sustentação ao trabalho será apresentada e organizada para se pensar os próximos capítulos da pesquisa.

Como o C. E. U. Jesus, Maria e José é o principal campo da pesquisa, elementos como sua história, organização do espaço, funções administrativas, ritualísticas e religiosas serão contextualizados no segundo capítulo, para que assim se possa dar continuidade ao trabalho, tornando possível apresentar as próximas etapas da pesquisa de forma situada. Também abordarei sobre as diferentes cerimônias realizadas pela Casa e suas relações mais gerais com o campo sonoro e musical.

No terceiro capítulo me concentro em apresentar questões que giram em torno do papel do som, da música e do ogã no Terreiro, reconhecendo que o ogã na umbanda possui um importante papel nas práticas ritualísticas e mágico-religiosas ao executar seus toques durante as cerimônias. Neste terceiro capítulo discutirei elementos e termos que são fortemente conectados com o papel do ogã na umbanda a partir das categorias êmicas do Centro. Também contemplarei a música “extra gira”, ou seja, as músicas que são consumidas durante as festas no Centro que não necessariamente são realizadas dentro do Terreiro, mas que possuem um papel recorrente nas práticas da Casa. Em relação especificamente sobre as práticas dos ogãs da Casa, usarei Almeida (2018) para entender tais práticas e suas especificidades conversano com o contexto do C.E.U. Jesus, Maria e José.

Ainda, no terceiro capítulo, focarei na compreensão de como são organizadas as formas e peculiaridades do fazer musical na Casa. As análises rítmicas das músicas terão como parâmetro metodológico o trabalho de Angela Lühning (1990), sobre o candomblé baiano. Em relação às análises melódicas, mobilizo o estudo de Ângelo Cardoso (2006) a respeito do candomblé de queto ou nagô. Já em relação às técnicas praticadas nos toques das giras e do Grupo, estabeleço um diálogo com o trabalho de Lamy e Ahlert (2018), que pesquisaram sobre o Terecô em Codó, Maranhão. E, por fim, estabelecerei, na última parte do trabalho, minhas considerações finais sobre as conclusões da

pesquisa em relação aos temas trabalhados no texto.

Capítulo 1: Algumas noções e teorias sobre “som”, “fluxo” e “música” em relação com os povos de terreiro

Considerando que esta pesquisa é um estudo antropológico a partir de uma perspectiva etnomusicológica, debates a respeito de noções como “som” e “música” serão fundamentais para guiar o escopo bibliográfico que, conseqüentemente, ajudará a pensar o campo “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”. Além das questões “audíveis” da pesquisa, é indispensável considerar também bibliografias que remetem aos temas que rodeiam os povos de terreiro do Brasil em geral. Temas estes que contribuem como importantes configurações heurísticas para se pensar não apenas a umbanda como um todo, mas também a umbanda cearense, que carrega consigo diversas peculiaridades que são cruciais para o estudo.

É importante ressaltar de início que a umbanda é uma religião que une, em seu corpo mitológico e ritualístico, elementos advindos, de forma geral, do catolicismo, do kardecismo, de religiões indígenas e africanas (Almeida, 2018, p. 41-42). Devido a esta característica, há, na umbanda, diversos elementos que fogem de perspectivas canônicas em contextos de sociedades ocidentais. Por conta disso, elementos como “música” e até mesmo “som” terão que ser minimamente debatidos antes que possamos discutir melhor as noções destes termos dentro do Terreiro.

1.1 A noção de som e audição na tradição ocidental

Antes de entendermos “música”, que em si já é uma categoria bem complexa (ainda mais se for considerar as diferentes formas de compreendê-la), precisamos entender o meio em que ela se vincula diretamente e que a antecede em termos teóricos: o “som”. Tim Ingold (2008) em seu texto “Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano”, originalmente publicado na obra *“The Perception of the Environment”*, trabalha questões que circundam o pensamento ocidental em relação às percepções humanas, em especial a visão e a audição, apresentando assim a proposta da antropologia da percepção. E, a partir disso, diversos elementos sobre o som, em contexto cultural, vão sendo destrinchados.

Seu texto consiste, adiante, em uma crítica às propostas que, diversos

antropólogos do séc. XX, trouxeram em relação à soberania ocidental da visão, os chamados antropólogos dos sentidos, para que assim seja dado espaço à antropologia da percepção, “quebrando as amarras” do monopólio visualista do pensamento. Os antropólogos dos sentidos⁷ trouxeram consigo diversas questões, para Ingold, valiosas para debates que o mesmo desenvolveu ao longo de sua obra. Porém, alguns elementos presentes no mundo que pareciam fugir da “soberania da visão”, nestas teorias reproduziam, sem perceber, elementos locais compostos a partir de contextos culturais específicos, no caso euroamericanos, como se fossem universais. Em suas palavras, Ingold diz que “parece que a única coisa que [nós, euroamericanos] não percebemos é a própria percepção” (p. 01).

A ideia de pensar a própria percepção consiste em toda a proposta de Ingold, pois os denominados por ele de “antropólogos dos sentidos” acabam reproduzindo a noção lógica da percepção sensorial de seu contexto cultural, “contaminando” assim perspectivas que não necessariamente conversam com tal perspectiva. A relação visão/audição - e aqui se trata dentro da tradição euroamericana, de acordo com o recorte metodológico do autor - é fundamental para se pensar a ideia destes mesmos conceitos, pois Ingold nota que, em diversos trabalhos dos antropólogos dos sentidos, há o contraste de visão sobre a audição, contraste esse que, por mais que possa parecer, universaliza acriticamente a nossa perspectiva cultural local.

Ingold destaca, a partir de uma revisão de certo cânone literário, que a visão é definida como não sendo contaminada pela “experiência subjetiva da luz”, característica esta que a faz ser entendida como capaz de produzir um conhecimento do mundo exterior que é racional, independente, analítico e atomístico. Enquanto a audição, que se baseia na experiência imediata do som, é entendida como uma capacidade que arrasta o mundo para dentro do perceptor, produzindo um tipo de conhecimento que é indutivo, engajado, sintético e holístico. (Ingold, 2008, p. 4). Em suas palavras, Ingold agrupa essa relação visão/audição seguinte forma:

⁷ Neste caso os ditos “antropólogos dos sentidos” são entendidos como os antropólogos que, ao longo do séc. XX, entendiam que a mudança da perspectiva ocidental ao efetuar pesquisas antropológicas se resumia à troca de sentidos ao tentar imaginar um contexto êmico, incluindo a troca da visão pela audição.

O que mais chama a atenção nos estudos [...] é que em todos os três há um contraste radical entre a audição e a visão em linhas que, como vimos, estão inseridas na tradição Ocidental. Entre os critérios de distinção, para recapitular, estão: que o som penetra enquanto a visão isola; que o que ouvimos são sons que enchem o espaço à nossa volta enquanto o que vemos são objetos abstraídos ou 'recortados' do espaço diante de nós; que o corpo responde ao som como uma cavidade ressonante e à luz como uma tela refletora; que o mundo auditivo é dinâmico e o mundo visual estático; que ouvir é participar enquanto ver é observar à distância; que a audição é social enquanto a visão é associal ou individual; que a audição é moralmente virtuosa enquanto a visão é intrinsecamente inconfiável; e, finalmente, que a audição é solidária enquanto a visão é indiferente ou, até, traiçoeira. (Ingold, 2008, p. 10)

De forma especulativa, acredito que essa perspectiva da “visão” como algo que pode ser traiçoeiro tenha contribuído para alguns ditados populares, como: “as aparências enganam”, “não se pode julgar um livro pela capa” e “nos menores frascos estão os melhores perfumes”. Ditados esses que são usados, juntamente com a ideia de ilusão de ótica, para exemplificar a proposta de relatividade da realidade a partir de uma perspectiva outra (mesmo que a mesma ainda se prenda às noções ocidentais sobre as percepções).

Voltando para a questão sonora, que é a parte que mais me interessa neste debate e, nele, é pensada como contraste à visual, é importante destacar a noção sobre “espaço acústico” que Ingold menciona a partir dos estudos de Edmund Carpenter. A título de contextualização, Carpenter, juntamente com Marshall McLuhan e Walter Ong, estabelece os fundamentos para o campo de pesquisa da antropologia dos sentidos (Ingold, 2008, p. 8), tornando-o fundamental para pensarmos as contribuições e críticas do pensamento da antropologia dos sentidos.

Carpenter traz a noção de “espaço acústico” em contraste com o “espaço pictórico” com base em seu trabalho de campo conduzido entre os Aivlik (célebres na literatura com o termo generalista “Inuit”), da ilha de Southampton, no ártico canadense. Uma importante afirmação de Carpenter é que “o mundo dos Inuit é definido, acima de tudo, pelo som em vez da vista” (Ingold, 2008, p. 08), ou seja, na tradução que Carpenter fez da noção, no contexto Inuit, há simplesmente uma troca dos sentidos ao invés de troca da relação com os sentidos. E ao definir o “espaço acústico”, Carpenter diz que tal espaço é algo dinâmico e sempre em fluxo, e que o

indivíduo, ao estar nesse espaço, acaba criando suas próprias dimensões momento a momento. A questão que aqui me interessa é: a noção de “fluxo” atribuído diretamente ao “espaço acústico”.

A ideia de “fluxo” também é trabalhada, em termos heurísticos, pelo musicólogo Victor Zuckerkandl, que, em sua obra *Sound and Symbol* (1956), pensa a separação visão/audição a partir da ideia de separação entre o “mundo da mente/consciência” e o “mundo exterior”. Esta divisão entre os domínios “interiores” da mente e “exteriores” do ambiente são fundamentais, nesta escolha de abordagem, para se pensar em um “espaço acústico” em fluxo. Para ele, a ideia de “visão” não põe o ser (mente) em total conexão com o ambiente, ou seja, no contexto visual, há uma barreira que separa a mente e o ambiente, pois essa relação se caracterizaria em uma interação de “mão única”.

Já na ideia da audição, a relação mente/ambiente é entendida como de “mão dupla”, ou seja, há um fluxo contínuo entre mente e ambiente, contribuindo assim para pensar o “ambiente acústico” como um “estado de fluxo contínuo”, muito semelhante ao que Carpenter disse sobre os Inuit quando diz que suas dimensões são criadas “momento a momento”. Logo, tanto para Zuckerkandl (teoria generalista) quanto para Carpenter (teoria etnográfica), a noção de fluxo está inteiramente conectada com a noção de “espaço acústico”, relação esta que ainda se encontra aos moldes da tradição ocidental. Sobre fluxo, desenvolverei, mais adiante, a respeito da noção de “estado de fluxo” (Victor Turner, 2015), conforme tratamento dado pelo psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi, que muito se assemelha à ideia de “momento de foco” (Martelli; Bairrão, 2019). Entretanto, no momento, vamos nos conter à crítica de Ingold sobre a antropologia dos sentidos e à noção de som como algo culturalmente contextualizado.

Condensando as principais críticas em relação à proposta da antropologia dos sentidos, Ingold afirma que muitos das pesquisas dos antropólogos dos sentidos, ao pensarem que estariam saindo da lógica visual ocidental, só estariam substituindo um sentido pelo outro, sem reconhecer como cada sentido é entendido de forma diferente a depender das concepções êmicas e das suas influências culturais. Em sua compreensão sobre luz e som, Ingold afirma que “como a luz, o som não existe nem no lado interno nem no lado externo de uma interface entre mente e mundo. Pelo contrário, ele é produzido como a qualidade experimental de um engajamento contínuo entre o perceptor e seu ambiente.” (p. 28). Ou seja, a

“qualidade experimental de um engajamento” entre o ser (corpo) e o ambiente é o que caracterizaria uma mudança da percepção sobre a percepção, sobre a qualidade do sentido, e não sobre o sentido em si. Questão que a antropologia dos sentidos, segundo Ingold, não se atentou o suficiente. Na presente pesquisa, entretanto, a proposta é justamente se atentar para a perspectiva da antropologia da percepção de Ingold (a respeito da “qualidade experimental”) para se pensar as atribuições êmicas do C. E. U. Jesus, Maria e José sobre “som” e como ele é entendido, percebido, concebido e praticado pelos integrantes da Casa. Para tanto, faz-se necessário o reconhecimento das teorias locais, êmicas, presentes no Terreiro, como guia e fundamento para encaminhar estas discussões e análises.

Em um de seus exemplos de pesquisas a título de exposição das diferenças entre a relação visão/audição entre uma perspectiva ocidental para uma não-ocidental, Ingold menciona o trabalho de Anthony Seeger, que, ao realizar pesquisas etnográficas com os Suyá (Kisêdjê, localizados em Mato Grosso, Brasil), reconhece que o sentido da audição, pra eles, é mais socialmente valorizado. Ou seja, para os Kisêdjê, a audição é um sentido moralmente superior, realizando assim um tipo de contraste entre visão/audição. Mas o ponto é que eles não compreendem a relação visão/audição da mesma forma que o ocidente, pois, para eles, aqueles que veem bem (nomeados como bruxos), mesmo sendo moralmente inferiores aos que ouvem bem, não são “desprovidos da verdade” tal qual a tradição ocidental insiste. Na realidade os dito bruxos são entendidos como videntes ao invés de meros espectadores, demonstrando assim que a diferença fundamental para os Kisedje não é trocar a visão pela audição, e sim pensar e praticar as qualidades relativas que cada sentido proporciona à percepção.

Entretanto, a respeito dos Kisêdjê, Seeger relata que fala e música se diferenciam uma da outra. Partindo dessa ideia de que a música possa existir como algo que se diferencia das demais formas de pensar o som seria possível traduzir, minimamente, o que podemos considerar por “música” no Terreiro. A saber, como algo que se destaca dos demais sons a partir da definição e aplicação de alguns conceitos de Seeger – que eu deliberadamente tomo de modo heurístico para me ajudar a pensar, junto aos meus interlocutores de pesquisa, as noções de som e música - sobre os Kisêdjê em sua obra “Por que cantam os Kisêdjê: Uma antropologia musical de um povo amazônico”.

1.2 A noção de música de Anthony Seeger

Na perspectiva de Seeger (2015), fica nítido que a noção de música atribuída a outros povos é, em quesito de nomenclaturas, significados e práticas, algo diretamente atrelado ao contexto cultural. Ou seja, a própria ideia do termo “música” já parte de uma concepção localizada do que ela é em relação a outros sons. Seeger entende que música pode ser, de forma simplificada, o que tal povo vai entender por música, algo diretamente relacionado a uma intencionalidade de produzir música. Nas próprias palavras de Seeger, a música é, de forma sintética, compreendida da seguinte forma:

A música é muito mais que os sons capturados pelo gravador. Música é uma intenção de fazer algo que se chama música (ou que se estrutura à semelhança do que *nós* chamamos de música), em oposição a outros tipos de sons. É a capacidade de formular sequências de sons que os membros de uma sociedade assumem como música (ou como quer que a chamem). Música é a construção e o uso de instrumentos que possuem sons. É o uso do corpo para produzir e acompanhar sons. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance. Música é também, claro, os próprios sons, após a sua produção. E, ainda, é tanto intenção como realização; é emoção e valor, assim como estrutura e forma. (Seeger, 2015, p. 16)

A noção da música como oposição a outros tipos de sons é fundamental para pensarmos essa comunicação entre música (lido como uma terminologia tradicionalmente ocidental) e outros sons que, juntamente com os próprios povos daquela cultura estudada, vão definir essa especificidade atrelada à ideia de música. Como já foi dito, música e fala são diferentes entre si para o povo Kisêdjê, e tal questão foi fundamental para a escolha desse povo e de sua metodologia para a pesquisa de Seeger.

Adentrando um pouco mais na metodologia de Seeger, é explicado que, considerando uma pesquisa em formato antropológico que dê algum ênfase na música a partir de um contexto cultural, de uma pesquisa situada emicamente, haverá uma distinção aparentemente sutil, mas que estrutura todo formato de uma pesquisa antropológica sobre música: a diferença entre antropologia da música e

antropologia musical. A antropologia da música pode ser entendida como uma pesquisa, de cunho antropológico, que aborda a maneira como a música é parte da cultura e da vida social de um dado grupo (Seeger, 2015).

Já a antropologia musical, em que o estudo etnomusicológico se enquadra, trata da maneira como as performances musicais criam muitos aspectos da cultura e da vida social (Seeger, 2015). Desta forma, nota-se que o elemento fundamental que dividiria a antropologia da música de uma antropologia musical (etnomusicologia) seria a separação entre “fazer parte” de uma cultura e da vida social e a de “ser criadora” de uma cultura e vida social. Em outras palavras, é uma questão de ênfase e em formato de como a ideia de música é trabalhada ao longo da pesquisa. Esta perspectiva etnomusicológica de Seeger complementa a justificativa de sua escolha de estudo do povo Kisêdjê, pois, a partir dele, é percebido em tal grupo que:

[...] aspectos centrais de sua vida social se constroem a partir de cerimônias e performances musicais, e por terem o costume de definir-se como grupo com base em certos gêneros de cantos e ornamentos corporais, os quais associam com a produção dos sons e a atenção a eles. (Seeger, 2015, p. 15)

Ou seja, o povo Kisêdjê se concebe, enquanto um povo, como um grupo que se definia a partir de seus gêneros de cantos e ornamentos corporais, o que ajuda a ter uma perspectiva dentro da música como criadora de cultura e de sua vida social. Fazendo um paralelo pontual, que necessita ainda de pesquisa empírica, pode-se dizer que o próximo pode ser notado a partir dos povos de terreiro no Brasil, visto que, como alguns estudos que trabalharei mais adiante na pesquisa, consideram que o elemento musical nos povos de terreiro, tanto do Candomblé quando da Umbanda, é um elemento fundamental para se pensar suas práticas rituais e mágico-religiosas.

É importante entender que a noção de música de Seeger vai de encontro com noções mais delimitadas sobre música (como definição por meio de presença de ritmo, melodia e harmonia) que muitas vezes são atribuídas à música em povos não ocidentais. A partir disso, Seeger, ao invés de “pressupor uma matriz social e cultural preexistente e logicamente antecedente, dentro da qual a música acontece”, ou seja, de assumir a ideia de música em uma cultura antes mesmo de ter um

denso contato com ela, Seeger vai examinar “a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais.” (Seeger, 2015, p 15). Desta forma, a ideia de música vai estar mais atrelada ao que aquele povo entende por música dentro de suas próprias categorias êmicas.

Na nota à edição brasileira de 2015 da obra “Por que cantam os Kisêdjê: Uma antropologia musical de um povo amazônico”, Seeger considera que, se tal pesquisa fosse realizada em anos posteriores (considerando que o lançamento original foi em 1987), o mesmo teria traçado “paralelos com com algumas excelentes etnografias” posteriores ao seu trabalho. Dentre tais etnografias, Seeger cita a de Eduardo Viveiro de Castro (1996) sobre cosmologia, que, junto com Tânia Stolze Lima (1996), desenvolveram noções cosmológicas características do povo Araweté e Juruna (respectivamente) a teoria etnográfica do “perspectivismo ameríndio”⁸. Cosmologia essa que é entendida como a criação de mundo e realidade a partir de origens mitológicas específicas.

A proposta de diferenciação cosmológica entre os povos ocidentais em relação aos não-ocidentais é fundamental para se pensar os povos de terreiro no Brasil pelo motivo que, como já mencionei, tais povos possuem diversas pontos de vistas locais, formulações e práticas que lhes são próprias, tanto sobre a ideia de música e som quanto da qualidade da realidade, entendida por sua cosmologia.

Desta forma, a ideia das práticas ditas musicais como criadoras de aspectos de uma cultura também tem que ser contextualizada, a iniciar pela ideia de cultura ao efetuar a pesquisa. A noção de cultura que mais cabe à proposta deste trabalho, como eu entendo, é atrelada à noção de construção cultural de Roy Wagner (2010)⁹,

⁸ Um ponto central para se pensar uma diferente cosmologia a partir do perspectivismo ameríndio é a de entender a noção de “multiculturalismo” que, a princípio, parecia universal mas que, a partir de uma diferente percepção, ela está inserida em seu contexto cosmológico. A ideia de multiculturalismo (em contraponto com o multinaturalismo existente no perspectivismo ameríndio) pressupõem uma forma de separação entre cultura/natureza de forma bem específica, em que todos os seres humanos possuem a mesma natureza (corpo físico) mas diferentes culturas (consciência/mente). Esta separação contextualizada é explicada por Bruno Latour (1994), em sua obra “Jamais fomos modernos”, ao caracterizar tal relação natureza/cultura como algo diretamente atrelado ao modernismo europeu influenciados por uma cosmologia específica.

⁹ Wagner entende a ideia de construção cultural a partir de uma lógica de interação com diferentes grupos que possuem diferentes formas de criatividade. Ao construir sua própria cultura a partir de si, o sujeito, ao ter contato com outro grupo e outras criatividade, vai acabar criando para si uma imagem cultural deste outro grupo, e desta forma, passa a olhar para a própria cultura de outra forma, concluindo assim o processo de construção da própria cultura - via *contrastes se inventam* culturas. O foco na construção cultural a partir do contato com diferentes criatividade é a força motriz da invenção de uma cultura. Quando Wagner se refere a “diferentes criatividade” é em relação às diferentes formas de se pensar determinados interesses e raciocínios de determinados

que desenvolve uma noção específica a respeito.

Organizando minimamente a noção de som, música e cultura, podemos voltar a compreender melhor a perspectiva etnomusicológica do trabalho. Na perspectiva de Luhning (1991), instrutiva para nossa análise porvir, a noção de etnomusicologia consiste na junção dos interesses musicológicos com interesses antropológicos. Enquanto os interesses de estudo musicológicos se detiam, no início do séc. XX, em estudar as músicas e teorias musicais atreladas às tradições europeias, a junção dela com a antropologia se dá justamente na quebra dessa amarra do contexto europeu. Desta forma, os estudos musicológicos passaram a reconhecer formas outras de se pensar a música, pois, tal qual a antropologia faz, a comunicação e tradução de outras formas de se pensar conceitos, com ênfase local situada, antes entendidos como universais (como o próprio conceito de música), passa a ser uma das características fundamentais dos estudos etnomusicológicos.

1.3 Contextualização histórica e bibliográfica dos povos de terreiro no Brasil e suas organizações de forças

Muitas das bibliografias acionadas logo acima para organizar ideias fundamentais da pesquisa demonstraram como conceitos aparentemente dados, como som e música, estão diretamente relacionados com elementos culturalmente contextualizados. Porém, é necessário entendermos tais conceitos a partir do contexto específico dos povos de terreiro, que possuem noções situadas bem características e que, a partir da sua especificidade, demonstram mais peculiaridades ainda entre suas diversas formas, tal qual os candomblés e umbandas.

Importante ressaltar que o termo “povos de terreiro” existe como referencial de grupos que vão além da ideia de religiões de matriz africana, pois, como Almeida (2022) explica, quando nos referimos à povos de terreiro, estamos nos referindo à:

grupos. Desta forma, a noção sobre os sentidos em si, no caso o som (como debatemos a respeito dos escritos de Ingold) é resultado de uma criatividade a partir de uma construção de realidade própria de um determinado grupo.

[...] uma gama de expressões afro-indígenas, afro-brasileiras e de matrizes africanas que, em sua experiência em sociedade, comumente transitam ou mobilizam ênfases em torno de pertencimentos étnicos, enquanto povo e cultura; e reivindicações do status de religião, entre outras formas de constituição de identidades. (Almeida, 2022, p. 117)

Dentre estas diversidades de expressões enquanto povo e cultura, vários aspectos da vivência humana são englobados na categoria “povos de terreiro”, demonstrando assim toda uma forma de se perceber e construir realidades. Desta forma, como o foco desta pesquisa é em elementos e práticas rituais do som e da música no “C. E. U. Jesus, Maria e José”, reúno debates que circundam o universo religioso dos povos de terreiro para que, a partir disso, seja possível organizar e estabelecer uma noção geral básica da música em tais universos religiosos.

Sobre religiões afrodescendentes (ou afro-brasileiras) me apoio na definição de Marcio Goldman (2009) para ajudar a conceituar as diversas formas de se pensar as incontáveis variações das mesmas. Em “Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetriação antropológica”, Goldman (2009) diz:

Para simplificar muito, denomino aqui “religiões afro-brasileiras” um conjunto algo heteróclito, mas certamente articulado, de práticas e concepções religiosas cujas bases foram trazidas pelos escravos africanos e que, ao longo da sua história, incorporaram em maior ou menor grau elementos das cosmologias e práticas indígenas, assim como do catolicismo popular e do espiritismo de origem europeia. (Goldman, 2009, p. 106)

A ideia de compreender as religiões afro brasileiras como um conjunto de elementos heteróclitos e, ao mesmo tempo, articulados, é fundamental para reconhecer a complexidade das diversas formas de manifestações religiosas de matrizes africanas ao mesmo tempo que seus elementos se mobilizam e se relacionam de alguma forma. Na categoria de religião afro brasileira existe uma criação de fronteira que, ao mesmo tempo que separa outras possíveis formas de religiosidade, também agrupa e vincula tais religiões para pensarmos as mesmas como formas importantes de mobilizar movimentos sociais, debater noções identitárias e considerar elementos para se pensar tais religiões a partir de uma

perspectiva antropológica (e etnomusicológica).

A fim de organizar os diversos trabalhos socioculturais a respeito das religiões dos povos de terreiro do Brasil, Gabriel Banaggia (2008) conclui, a partir de um estudo bibliográfico, que existe uma divisão entre dois períodos principais de estudos sobre religiões afro brasileiras: o primeiro, entre o final do século XIX e a metade dos anos 1940; e o segundo, a partir do início dos anos 1970. A primeira fase de estudos é entendida como mais “romântica”, de tal forma que ignorava questões como a inserção de tais religiões no sistema de classe brasileira. Já a segunda fase traz tais campos de estudos para a área sociológica, levantando novas questões e debates sobre o tema.

Um dos autores mais influentes e conhecidos do período de consolidação desta segunda fase de estudos foi Roger Bastide (1961, 1971), que, ao longo de suas pesquisas, se propôs a uma compreensão sociológica das religiões afrodescendentes de uma forma mais densa e para além da ideia de “democracia racial” proposta por Gilberto Freyre no início do séx. XX. A obra de Bastide que busca compreender tais religiosidades e como as mesmas foram sofrendo processos de sincretismo ao longo dos séculos é sua tese “As Religiões Africanas do Brasil: Contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações”, publicada originalmente em 1960.

Uma característica fundamental de sua obra (e importante para a presente pesquisa) é que, como sua tese trata de um estudo sociológico, Bastide vai relacionar os movimentos e desenvolvimentos culturais dos povos de terreiro com os movimentos socioeconômicos da sociedade brasileira, acionado assim escritores (como Karl Marx, Émile Durkheim e Max Weber) que discutem as relações de classes e de produção que conversem com o contexto brasileiro. Devido a tal teor sociológico, Bastide faz uma breve crítica à antropologia cultural da época, alegando que:

A antropologia cultural fundamenta-se, em certa medida, na distinção das civilizações das estruturas sociais, sob o pretexto justamente de que as civilizações podem passar de uma estrutura a outra. Que podem transformar a sociedade. Mas o seu ponto fraco está em estudar quase exclusivamente os fenômenos de "aculturação" como simples fenômenos de contato e de mistura de civilizações, sem levar suficientemente em conta

as conjunturas sociais novas em que acontecem esses encontros. (Bastide, 1971, p. 219)

Porém, a antropologia contemporânea não isola (ou pelo menos não deveria isolar) essa relação de desenvolvimentos culturais com questões socioeconômicas da atualidade. Por tais motivos, o atual trabalho entende a multiplicidade de elementos socioculturais “novos” e urbanos como influentes para se pensar os povos de terreiro no Brasil. Assim como Goldman (2011) escreve:

Depois de ter sido considerada uma das principais contribuições ao estudo das chamadas religiões afro-brasileiras, a obra de Roger Bastide vem sendo, há mais de trinta anos, objeto de uma série de críticas. Este trabalho parte da hipótese de que a maioria dessas críticas não leva em consideração um dos postulados centrais do trabalho de Bastide, a saber, que a compreensão das religiões africanas no Brasil dependeria da combinação entre uma perspectiva etnográfica e uma sociológica. Ou seja, dependeria da possibilidade de conciliar o imperativo de levar a sério o que dizem os nativos com a tentativa de construção de um quadro mais amplo dessas religiões. O fato de ter separado essas perspectivas em dois livros distintos sugere que a dificuldade não foi resolvida. O objetivo deste trabalho é tentar demonstrar que o aprofundamento da perspectiva etnográfica é o único meio para atingir a generalização sociológica. (Goldman, 2011, p. 407)

A perspectiva de Bastide a respeito das supostas limitações da antropologia cultural é evidenciada quando o mesmo tenta expor, de forma dicotômica, as oposições entre o trabalho etnográfico e o trabalho sociológico. Assim como Marcio Goldman (2011) explica, a partir dos escritos de Bastide, “a etnografia acaba reduzida a um empreendimento de coleta de dados a serem interpretados pelo sociólogo” (p. 417), enquanto que, nessa relação, o papel sociológico se limitaria a “um modelo historicista” no qual não se detém suficientemente bem às “experiências vividas” pelos povos de terreiro.

Para lidar com essa dicotomia excludente da perspectiva de Bastide, Goldman (2011) considera que “[...] o único modo de articular a generalização “sociológica” com a perspectiva “etnográfica” não é aumentar o fosso entre ambas, mas, bem ao contrário, aprofundar a segunda e estendê-la por meio de

transformações.” (p. 418). Ou seja, em sua proposta, é necessário reconhecer a complexidade e abrangência dos métodos etnográficos, aos quais não se limitam nem entendem a categoria de “povos tradicionais” como grupos isolados de todas as outras esferas sociais da atualidade, abrangendo assim os mais diversos campos do conhecimento.

Em relação à “musicalidade” entre os povos de terreiro é sabido sobre sua influência na construção e mescla de novos “estilos musicais” (como a Música Popular Brasileira e o samba) inseridos na indústria fonográfica. Indústria essa remetida à estudos “mais urbanos” e, devido a isso, comumente atrelados a estudos de teor sociológicos. Um exemplo desta questão é o de Rachel Bakke (2007), que explica que os valores das religiões afro brasileiras (como umbanda e candomblé) têm forte influência na MPB, reconhecendo que tais valores, símbolos, experiências e elementos do ritual “ultrapassam os limites dos locais de culto tais quais terreiros, igrejas, templos etc.”. Em sua perspectiva, Bakke (2007) conclui que o MPB “é um importante veículo divulgador do universo religioso afro-brasileiro [...] contribuindo para a conformação de um imaginário sobre o mesmo que se encontra diluído na cultura nacional” (p. 85).

Dessa forma não seria capaz de se pensar o “universo religioso” dos povos de terreiro (incluindo a perspectiva sonora e musical) como algo separado de debates e estudos de temas comumente atrelados a questões urbanas tradicionalmente pensadas para a área sociológica. Não à toa existem influentes obras que reconhecem valor antropológico nas camadas urbanas, como é o caso de Vagner Gonçalves da Silva (2008) que, em seu texto “As Esquinas Sagradas: o candomblé e o uso religioso da cidade” faz uma etnografia dos terreiros de candomblé de São Paulo e debate as formas que tais grupos religiosos se inserem na Cidade, levando em conta sua luta e reapropriação do espaço urbano.

Para fins de contextualização, sabe-se que os povos de terreiro têm suas histórias relacionadas diretamente com os processos violentos a partir da colonização sobre os povos negros e indígenas. Devido a isto, é importante que haja um pensamento minimamente situado sobre o processo de colonização. A partir de um breve contexto histórico do processo de colonização portuguesa no território americano, Bastide (1971) explica que, no início do processo colonizador, Portugal não possuía interesses de povoamento no Continente, o que resultou nas criações de feitorias e no início do processo violento sob os povos indígenas de

expansão cultural de forma violenta (papel esse muito empenhado pelos jesuítas ao “espalharem a palavra” em tom de conversão forçada).

Eventualmente, segundo Bastide (1971), devido às necessidades coloniais de produção agrícola na América, Portugal iniciou um processo de substituição da mão-de-obra indígena pela dos povos negros escravizados. A partir disso povos trazidos da África trouxeram consigo seus valores culturais, que foram se espalhando e desenvolvendo a partir de sincretismos (ou relação de forças) e adaptações com os modelos socioeconômicos do Brasil. Dentre os valores culturais trazidos, em relação aos elementos sonoros musicais não foi diferente, visto que os instrumentos e os toques praticados nas giras, tanto dos candomblés como das umbandas, remetem às tradições de origens africanas.

Recorreu-se naturalmente, de início, à mão-de-obra que se encontrava no país, isto é, à mão-de-obra indígena. Esta devia se manter por muito tempo ainda, sob formas mais ou menos hipócritas, nos extremos Norte e Sul do Brasil; porém, nas grandes plantações de cana, o africano, desde o fim do século XVI e sobretudo no século XVII, devia substituir gradualmente o índio. (Bastide, 1971, p. 49)

As festas e datas comemorativas realizadas pelos povos africanos no Brasil, no período colonial, foram cruciais para a perpetuação e renovação dos valores africanos aqui no País. Porém, agora entra uma questão importante: como tais valores culturais africanos se mantiveram até a atualidade apesar das violências e tentativas de apagamento constantes? Bastide (1971), ao abordar sobre o contexto posto em pauta, explica que esse transporte de valores foi possível a partir de dois principais motivos: o econômico e o religioso.

Em questões econômicas, para os senhores de engenho, era lucrativo preservar as festas e datas comemorativas dos povos negros escravizados pois as mesmas garantiam uma produtividade mais satisfatória, considerando que os senhores de engenho “tinham notado que os escravos trabalhavam melhor quando podiam divertir-se livremente de tempos em tempos, e não quando exigiam deles um trabalho contínuo, um esforço sem interrupção, dia após dia” (Bastide, 1971, p. 72) Ou seja, a ideia de haver um momento de “descontração” para por em prática suas tradições e renovar a força de seus símbolos ao redor do fogo e ao som de atabaques resultava em uma “recarga” de energia que influenciava nas tarefas

escravistas e, por consequência, em um maior lucro para o senhor de engenho. Neste ponto é possível notar a importância do papel das práticas musicais de origem africana (com o tocar dos atabaques ao redor do fogo) na perpetuação de seus valores em solo brasileiro.

Ainda na questão econômica, Bastide (1971) também destaca que as práticas sazonais dos povos escravizados influenciavam a população negra a praticar mais intercursos sexuais entre eles, o que, na perspectiva de animalização dos povos negros pelos brancos, era entendido como algo lucrativo para a maior reprodução de mão de obra escravizada.

Importante destacar aqui a importância histórica das práticas musicais oriundas dos povos africanos tanto no transporte quanto na preservação das práticas culturais afrodescendentes no Brasil. Não à toa tais práticas são elementos característicos para se perceber uma prática cultural proveniente dos povos de terreiro.

Já em relação ao motivo religioso, os povos negros escravizados no Brasil possuíam uma justificativa que os permitia, por parte dos brancos, praticar seus cantos, danças e batuques sem que os mesmos fossem impedidos: sua suposta devoção à religião católica. Desta forma, Bastide (1971) explica que “diante do modesto altar católico erigido contra o muro da senzala, à luz trêmula das velas os negros podiam dançar impunemente suas danças religiosas [...]” (p. 72). Assim Bastide (1971) segue, afirmando que:

O branco imaginava que eles [os povos negros escravizados] dançavam em homenagem à Virgem ou aos santos; na realidade, a Virgem e os santos não passavam de disfarces e os passos dos bailados rituais cujo significado escapava aos senhores, traçavam sobre o chão de terra batida os mitos dos orixás ou dos voduns... A música dos tambores abolia as distâncias, enchia a superfície dos oceanos, fazia reviver um momento a África e permitia, numa exaltação ao mesmo tempo frenética e regulada, a comunhão dos homens numa mesma consciência coletiva. (Bastide, 1971, p. 72)

Entretanto, tais preservações das tradições africanas proporcionadas a partir de situações econômicas e religiosas ocorreram mais nas zonas de trabalho agrícola do Brasil, diferentemente das zonas de mineração escravista, que

possuíam condições de escavidão bem diferentes. Uma diferença fundamental eram as condutas de trabalho, em que “não estava submetido como o trabalho agrícola ao ritmo das estações” (Bastide, 1971). Desta forma a justificativa de manifestações rituais sazonais negras que se alinhassem com a periodicidade dos rituais da tradição católica não ocorriam. Devido a isto, e somado a uma vigilância mais intensa nas minas devido aos casos de roubo de pedras preciosas, “nas zonas de mineração, com algumas exceções, essas religiões não sobreviveram” (Bastide, 1971, p. 73).

Sabendo como as tradições africanas puderam ser de alguma forma preservadas no contexto colonial brasileiro, nos resta saber como as mesmas perduraram ao longo dos séculos e no contexto urbano. Segundo Bastide (1971), os chamados “negros de ganho” representariam as primeiras camadas de adentramento das culturas africanas nas cidades. Em suas palavras:

Primeiro, a cidade conheceu os "negros de ganho", ou seja escravos que trabalhavam fora da casa do senhor e que aí se encontravam de noite, trazendo seus salários; eram arrendados como empregados domésticos, ou, outras vêzes, fornecia-se-lhes um tabuleiro de mercadorias que eram encarregados de vender nas ruas. Mas, vagabundeando assim todo o dia, êsses negros encontravam compatriotas, falavam do país de origem, e nos feriados ou nos dias de festa populares reuniam-se em associações de originários de um mesmo país. (Bastide, 1971, p. 75)

Ou seja, os “negros de ganho” seriam responsáveis pela disseminação e organização das “nações” africanas no meio urbano, representando assim um marco na permanência das tradições dos povos de terreiro em contextos urbanos. Em meio a conflitos, resistências e negociações com as manifestações culturais tradicionalmente brancas. E essa luta por espaço também ocorria, e ocorre, entre os próprios grupos de terreiro a fim de conseguirem espaço no cenário das cidades, como Vagner Gonçalves da Silva (2008) demonstra em seu estudo sobre os terreiros de candomblé em São Paulo em sua obra “As Esquinas Sagradas: o candomblé e o uso religioso da cidade”.

Entretanto, apesar da abolição da escravatura ter sido realizada no papel em 13 de maio de 1888, é sabido, a exemplo dos escritos de Franz Fanon (1968, 2008) a respeito das formas de firmção e perpetuação do colonialismo e da escavidão,

que a lógica herdada do sistema escravocrata ainda reside nos valores sociais brasileiros, e isso se reflete diretamente nas religiões dos povos de terreiro atualmente. É importante reconhecer que tal lógica sistemática racista e escravocrata se mantém pois, diferentemente das conclusões analíticas de Gilberto Freyre (2002) em que haveria o mito da “democracia racial”, os movimentos que os povos de terreiro foram articulando, e articulam até hoje, são resultados de um resistências e de negociações, que muitas vezes resultam em relação de forças e práticas religiosas.

O tema do “sincretismo” (ou “organização de forças”, como desenvolverei melhor logo adiante) é fundamental para pensar as práticas religiosas dos povos de terreiro ao longo dos anos, ainda mais se for pensar na umbanda, considerando que a mesma é uma religião nascida do “sincretismo” e, devido a isto, entendida como uma religião “original” do Brasil. Ainda tendo em mente as problemáticas da conclusão analítica de Freyre (2002) sobre uma “democracia racial”, Bastide (1971) tem como ponto importante de seus estudos o reconhecimento das questões problemáticas dessa “mistura” e adaptação de figuras e sentidos dos povos de terreiro em relação às práticas católicas, o que vai de encontro com a perspectiva harmoniosa e romântica dessas misturas sugeridas por Freyre (2002). Bastide (1971) entende que a “assimilação” de práticas tradicionalmente brancas representaria uma espécie de “contaminação” para as religiões provindas dos povos africanos, que resultaria no desaparecimento de tradições negras.

Ainda assim, mesmo reconhecendo os pontos trazidos por Bastide (1971), neste trabalho, não pretendo definir as práticas de organização de forças como objetivamente negativas ou positivas, compreendendo que as práticas humanas não se resumem a atos a favor ou contra uma estrutura social vigente, mas sim como caminhos híbridos entre ambos os “lados” que vão corresponder com suas propostas e eficácias. Além disso, bater o martelo e afirmar que uma prática desta natureza é positiva ou negativa pode ser uma atitude autoritária, ainda mais considerando que um grupo possa ver a ideia de sincretismo como algo importante para a identidade de sua comunidade.

Este meu posicionamento se reforça ao considerarmos que a ideia de Bastide (1961) em estar a procura de uma manifestação afro-brasileira “mais pura” como um fator que influencia sua escolha de “nação” de candomblé para efetuar seu estudo. A questão é que a terminologia “pura” pressupõe a ideia, por

consequência, de impureza das demais manifestações culturais, e esta abordagem não contempla as intenções deste trabalho. Sendo assim, optei por considerar os próprios valores dos integrantes do “Centro Espírita de Umbanda Jesus Maria e José” nesta pesquisa.

Atualizando este debate, Marcio Goldman (2015) - ao escrever sobre o tema da relação entre práticas religiosas de matrizes indígenas e africanas - explica que tais processos de organização de forças são fruto de um “processo de reterritorialização” (p. 643). Ou seja, há, no ato de organização de práticas por meio de determinados grupos culturais, um movimento de afirmação como uma religião a partir de seu próprio contexto espaço-temporal. Ao falar sobre as religiões de matrizes africanas formadas ao longo do séc. XIX (e a umbanda pode ser entendida como consequência direta deste período), Goldman (2015) explica que:

Provavelmente formadas ao longo do século XIX, essas religiões [de matriz africana], como as conhecemos hoje, incorporaram, assim, ao longo de sua história, em maior ou menor grau, elementos das cosmologias e das práticas indígenas, do catolicismo popular e do espiritismo de origem europeia. (GOLDMAN, 2015, p. 644)

Esta ideia de incorporação de cosmologias e práticas deve ser entendida como uma questão tão legítima quanto às diferentes práticas religiosas que a antecedem. Além disso, as práticas religiosas que antecedem as formadas posteriormente não deixam de existir ou não se mantêm como “mais puras”, mas simplesmente passam a ser entendidas como duas práticas que coexistem. Segundo esta postura, Goldman (2015) diz que “[...] essas forças estão sempre em coexistência e [...] não podem ser dispostas segundo um esquema histórico linear indo da unificação à desagregação ou desta para a primeira.” (p. 644). Esta proposta não linear a respeito das organizações de forças das religiões de matrizes indígenas e africanas dá base para o pensamento contra a ideia de mestiçagem e sincretismo. Goldman (2015) explica que a ideia de mestiçagem e sincretismo tem como cerne a ideia de “assimilação” a partir desse pensamento linear, e que por isso a proposta de “organização de forças” contempla melhor as práticas das religiões atualmente.

Já há algum tempo, José Carlos dos Anjos (2006) nos revelou tudo o que teríamos a ganhar abandonando os clichês dominantes da miscigenação, da mestiçagem ou do sincretismo em benefício de imagens oriundas de nossos próprios campos empíricos de investigação. [...] As diferenças são intensidades que nada têm a ver com uma lógica da assimilação, mas sim com a da organização de forças, que envolve a modulação analógica (contra a escolha digital) dos fluxos e de seus cortes, bem como o estabelecimento de conexões e disjunções. Esse modelo heterogenético apoiado nas variações contínuas permite opor termo a termo mestiçagem e sincretismo, de um lado, contramestiçagem e composição (no sentido artístico do termo), de outro. (GOLDMAN, 2015, p. 653)

Esta noção de organização de forças dá espaço para que levemos a sério o pensamento dos próprios praticantes de uma determinada prática religiosa, levando em conta que, a partir de Goldman (2015), há uma necessidade de que consideremos os pensamentos êmicos dos interlocutores ao longo da prática etnográfica. E tais pensamentos, principalmente quando diferem dos nossos (como não pertencentes ao grupo), contemplam a prática antropológica.

A necessidade de que os outros pensem é uma abertura para seu pensamento, a aceitação de que as pessoas realmente pensam, mesmo, ou principalmente, quando pensam diferente de nós. Desterritorialização do pensamento próprio por meio do pensamento de outrem, espécie de participação, discurso livre indireto, única justificativa, talvez, para a prática antropológica.” (GOLDMAN, 2015, p. 652)

Segundo esta lógica, as falas de Luis Carlos a respeito da organização de forças que compõem as práticas de umbanda realizadas pelo “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José” são fundamentais para executar esta parte da prática antropológica. Em entrevista, Luis Carlos explica, a respeito da ideia de sincretismo, que os rumos que a umbanda tomou para chegar ao que hoje é o Terreiro de Mãe Gardênia foram mais necessários no passado, mas não tanto hoje em dia. Entretanto, a permanência desses elementos provenientes de “outras religiões” ainda tem sua função: a de “manutenção da história”. Em sua própria fala, Luis Carlos diz:

Tu vai olhar no altar aqui tem toda a representação no meu altar, é só saber interpretar. O Santo Antônio, quem é que é? Santo Antônio é o que tem o menino no colo... ele é um Exu, Santo Antônio é Exu.

Esse sincretismo que acontece, né?

O sincretismo é necessário, muitos querem tirar isso, e eu acho que não deve tirar isso. Isso é importante, faz parte da formação. Era imposto e era necessário para aquele momento, hoje não é mais necessário [como antes], hoje nem precisa ter nada disso aqui, mas isso é a manutenção de uma história. (Luis Carlos, fevereiro de 2024)

Dando continuidade a esta questão, pensando sobre como os diversos elementos se relacionam hoje na prática da Casa, Luis Carlos traz a ideia de que cada terreiro possui suas *tendências* a determinados elementos das outras práticas religiosas. Tais elementos dão pistas da origem das práticas que são efetuadas atualmente pela Casa, mas sem necessariamente considerá-las exclusivamente de uma religião só e nem mais nem menos pura que a outra. Em sua fala, Luis Carlos diz:

*Ela [a umbanda] tem 4 pilares pra assentar: o espiritismo (que é a religião do branco abastado); o catolicismo (que é a religião do branco de classe média a baixo); a pajelança (que é o culto indígena); e candomblé (que é o culto do negro). Você vai ver num terreiro e encontra tudo isso. E todos os terreiros vai ver a mesma coisa, talvez um com uma **tendência** mais, outra com a **tendência** menos. Tipo assim. Você visitou quantos terreiros?*

Eu já visitei alguns poucos.

*Observe quando for sempre nos tambores. Tu vai olhar tem 5 tambores ali [Luis Carlos aponta para um cômodo do Terreiro onde são guardados 2 tambores extras], mas sempre vai tocar 3, tocando com a mão, não tocado com a baqueta, porque isso é uma **tendência** do candomblé de angola. Na Angola faz isso. Ai se tu chegar na casa, na entrada do terreiro, normalmente é nessa posição correta aqui [Luis*

Carlos aponta para a região do salão onde ficam os instrumentos], mas por uma questão de espaço as pessoas fazem em outro lugar, tem o espaço adequado. (Luis Carlos, fevereiro de 2024)

Esta noção de tendência levantada por Luis Carlos conversa com a lógica de relação de forças trabalhada por Goldman (2015). Porém, para levarmos a sério os pensamentos de outrem no fazer antropológico, reconheço que existem muitos movimentos de “busca pela africanidade” dentre dentre os praticantes de umbanda. Exemplo disso é o apresentado por Leonardo (2018) quando relata que Pai Cesar¹⁰ demonstra certo descontentamento ao se deparar com uma reza puxada que não foi cantada em língua africana, referida como “dialeto” (p. 168). Esta, dentre outras, é uma prática característica da umbanda omolocô praticada no “Abassá de Omolu Ilê de Iansã” com fins de trazer mais elementos do candomblé nas práticas umbandistas, mas este não é necessariamente o caso do “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”.

O tema das diferentes *organizações de forças*, muitas vezes entendidas como sincretismo, surge como consequência de um pensamento muito pertinente sobre os grupos e povos brasileiros: o da diversidade cultural e religiosa (inclusive entre os próprios povos de terreiro). Edson Carneiro (2019) muito tem a acrescentar ao tema da diversidade de noções e práticas entre as religiões de matriz africana. Em sua obra “Candomblés da Bahia” (2019) - que já reconhece, no título, o valor plural das diversas formas de candomblé - Carneiro deixa nítido como essa diversidade é marcante ao explicar que entre as práticas de diferentes povos de terreiro o contato entre suas formas, condutas e jeitos pode causar um certo “estranhamento” entre as diferentes vertentes a respeito das práticas rituais e litúrgicas no geral. Em suas palavras, Carneiro (2019) levanta a seguinte questão:

¹⁰ Pai Cesar é um pai de santo que participa das giras do terreiro “Abassá de Omolu Ilê de Iansã”.

O tocador de atabaque de qualquer ponto do país ficará surpreendido e atrapalhado ao encontrar esse instrumento montado sobre um cavalete, horizontalmente, com um couro de cada lado, no Maranhão. Que o pessoal das macumbas do Rio de Janeiro se apresente uniformizado, e não com vestimentas características de cada divindade, não pode ser entendido por quem freqüente os candomblés da Bahia, os xangôs do Recife ou os batuques de Porto Alegre. E, vendo dançar o babaçuê do Pará com lenços (*espadas*) e cigarros de tauari, os crentes de outros Estados certamente franzirão o sobrolho. Se tais coisas normalmente acontecem, não será porque esses cultos são diversos entre si? (Carneiro, 2019, p. 06)

Entretanto, como já mencionei antes, ao definirmos as práticas comuns entre os povos de terreiro nos deparamos com a noção de fronteira (que separa mas também une). Sendo assim, Carneiro (2019) destaca as peculiaridades que existem nas noções dos povos de terreiro em comparação com outras religiosidades no Brasil, e o que mais se destaca são as particularidades das possessões.

Carneiro (2019) explica que, diferentemente da possessão no espiritismo e na pajelança, entre os povos de terreiro há a incorporação de divindades por meio dos fiéis médiuns. No espiritismo, quando há incorporação, ela é realizada a partir de espíritos de pessoas mortas sob os fiéis médiuns do espiritismo. Já na pajelança, no resumo contrastivo oferecido por Carneiro, a principal característica que difere da incorporação dos povos de terreiro é quem a realiza. Ou seja, na pajelança, mesmo que haja a incorporação de entidades (se assemelhando assim às práticas dos povos de terreiro), só o pajé detém a capacidade de incorporar tais entidades, diferentemente da situação dos rituais dos povos de terreiro, que efetuam incorporações não somente pelos líderes religiosos, mas também pelos fiéis médiuns iniciados.

A possessão também se dá no espiritismo e na pajelança, mas em condições diferentes: no espiritismo são os mortos, e não as divindades, que se incorporam nos crentes; na pajelança, embora sejam as divindades dos rios das florestas que se apresentam, somente o pajé, e não os crentes em geral, é possuído por elas. Assim, não é o fenômeno da possessão, por si mesmo, que caracteriza os cultos de origem africana, mas a circunstância de ser a *divindade* o agente da possessão. (Carneiro, 2019, p. 16-17)

Outra questão apresentada por Carneiro (2019), a partir do modelo nagô, que se mostra ser uma peculiaridade dos cultos dos povos de terreiro é o caráter pessoal que as divindades cultuadas possuem. Este caráter, basicamente, consiste no conceito que cada entidade atrelada a um fiél seja particular de cada médium, mesmo que a entidade louvada e incorporada seja a mesma. Carneiro (2019) explica sobre esta questão da seguinte forma:

A iniciação prepara o crente como devoto e como altar para a divindade protetora, que tem caráter *pessoal* - isto é, embora seja Ogum ou Omolu, é o Ogum ou o Omolu particular do crente, e, em alguns lugares, tem mesmo um nome próprio, por ela mesma declarado ao final do processo de iniciação. Daí dizer-se “o Ogum de Maria”, “o Xangô de Josefa” ou “a Iansã de Rosa”, necessariamente distintos do Ogum, do Xangô ou da Iansã de outras pessoas. Deste modo, cada *cavalô* [aquele que recebe a entidade] está preparado para receber apenas a sua divindade protetora, e nenhuma outra, de acordo com o modelo nagô, ou as suas divindades protetoras, em certos cultos. (Carneiro, 2019, p. 17)

Estes elementos dos cultos das religiões afro-brasileiras que se diferem do espiritismo e da pajelança compõem uma noção de unidade entre as práticas de povos de terreiro, porém, com diferentes formas. Outro elemento que se assemelha entre as várias práticas religiosas afro brasileiras é a função de Exu, como um elo entre o mundo espiritual e o mundo terreno. Carneiro (2019) explica que:

Exu [...] serve de correio entre os homens e as divindades, como elemento indispensável de ligação entre uns e outras. Todos os momentos iniciais de qualquer cerimônia, individual ou coletiva, pública ou privada, Ihe são dedicados para que possa transmitir às divindades ou desejos, bons ou maus, daqueles que celebram. (Carneiro, 2019, p. 19)

Além disso, Exu tem o papel (não só no Brasil mas também na África) de proteger casas e aldeias (Carneiro, 2019, p. 19). Isso, por exemplo, nos ajuda a traduzir e entender o papel crucial de Exu nas incorporações e nos cultos no “C. E. U. Jesus, Maria e José” e a prática de toda primeira gira aberta ao público do mês ser dedicada a Exu. Também é importante ressaltar a influência do papel de Exu na

Casa, inclusive sobre as práticas sonoras e musicais. Sobre a relação de Exu com o Terreiro eu desenvolverei mais adiante no trabalho.

Assim como as responsabilidades atribuídas a Exu, outra semelhança destacada por Carneiro (2019) entre os povos de terreiro são os usos de atabaques, por mais que os mesmos sejam trabalhados de formas diversas:

O único elemento comum da liturgia é o atabaque, acompanhamento preferencial para as cerimônias religiosas. O atabaque está presente em todos os cultos, seja percutindo com varetas, seja com as mãos, de pé, montado em cavaletes, entre as pernas ou cavalgando pelo tocados, quer sozinho, quer em conjunto com outros instrumentos tradicionais, cabaças, agogôs, ou ajudado por palmas. (Carneiro, 2019, p. 25)

Isso reforça cada vez mais a importância do papel da sonoridade e da música nas identidades dos cultos de povos de terreiro.

Sendo assim, é importante debatermos a respeito de estudos mais focados na pesquisa musical destes povos. Adentrando mais nos conceitos musicais a partir do contexto histórico e cultural dos povos de terreiro, faz-se necessária uma organização bibliográfica sobre estudos focados em música, sobretudo música em contexto de terreiro. Não gratuito, tais estudos vão servir para guiar e auxiliar na interpretação das práticas ritualísticas musicais do “C. E. U. Jesus, Maria e José”. Para seguirmos este capítulo, nos deteremos mais nos estudos a respeito das práticas musicais no contexto dos povos de terreiro (na parte 1.4), entendendo que abordar tais práticas exige uma gama de pensamentos e abordagens para se pensar o campo da Umbanda (na parte 1.5).

1.4 Ideias sobre a música em contextos de terreiro

Quando se pensa em música no Brasil, a ideia que se tem está geralmente atrelada à uma identidade de “brasilidade”. Evidentemente, muito da ideia de identidade nacional que podemos pensar hoje é resultado dos movimentos artísticos e culturais que ocorreram no início do séc. XX, principalmente os desencadeados pela Semana de Arte Moderna de 1922. A importância deste movimento modernista para esta pesquisa se dá por conta das diversas mobilizações de “procura pela real brasilidade”, e isso incluía a produção musical brasileira. Esta “procura” rendeu

reflexões e pesquisas que até hoje possuem valor histórico para se pensar as práticas culturais de diversos povos brasileiros, incluindo os povos de terreiro.

Mário de Andrade (1972) foi um dos principais representantes deste período modernista, pois se comprometeu a compreender melhor sobre a “identidade nacional” da música brasileira. Em seu texto “Ensaio sobre a Música Brasileira”, situada no contexto do período modernista brasileiro, Mário de Andrade traz abordagens sobre o que seria a noção de música brasileira a partir de uma mistura de diversas fontes culturais diferentes, e que resultam em uma forma autenticamente brasileira de se pensar a música. Em suas palavras, Andrade (1972) define do que é feita a música brasileira:

Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. (Andrade, 1972, p. 07)

Ou seja, nessa perspectiva, a noção de música brasileira parte, principalmente, das influências indígenas (em menor escala), europeias e dos povos africanos. Devido a esta questão, estudar as noções musicais postas em prática nos rituais dos povos de terreiro é, sobretudo, conhecer uma parte significativa das noções da música brasileira como um todo. Andrade (1972) vai além e destaca as problemáticas do pensamento eurocêntrico a respeito das diversas musicalidades brasileiras, concluindo assim que há muito valor e complexidade no “fazer musical”. Tal reconhecimento desta problemática eurocentrada inclui equívocos sobre a complexidade das práticas musicais entendidas e praticadas pelos povos de terreiro.

Vale ressaltar aqui também, ainda a respeito da importância de Mário de Andrade para a noção de música no Brasil, sobre sua famosa empreitada em busca e elaboração de diversos registros textuais, fotográficos e fonográficos de variados grupos interioranos da região Norte e Nordeste do País: a Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade. Este feito foi providenciado por meio do Departamento de Cultura de São Paulo na gestão de Mário de Andrade, que durou de 1934 a 1938. Tal projeto foi uma consequência do contexto já citado no início do séc. XX no Brasil. Segundo Patrícia Gonsales (2013), este projeto ocorreu “em uma

época em que o debate sobre a identidade brasileira estava em evidência e o Brasil procurava tornar-se Nação.” (p. 39).

Outro autor que estudou a respeito da “identidade brasileira” em âmbito musical foi Hermano Vianna (2002) que, em sua obra “O Mistério do Samba”, aborda a origem do samba carioca. Vianna (2002) entende o samba como um símbolo em potencial da tal “identidade nacional” que tanto foi procurada e desenvolvida no início do séc. XX por conta da busca de uma modernidade brasileira. Em resumo, Vianna (2002) explica sobre a origem do samba a partir da alegoria do encontro entre, por exemplo, Prudente Moraes Neto (neto de um ex-presidente da República), Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, que possuíam títulos influentes em termos acadêmicos e artísticos para a época. A principal questão deste encontro foi justamente a junção de grupos tidos eruditos (artisticamente e academicamente falando) com músicos negros e não brancos que vieram das camadas mais populares do Rio de Janeiro para formar esta “noitada de violão” (p. 20). Esta mistura de ideias teria dado origem à identidade nacional musical conhecida como o samba.

Ao desenvolver sobre esta “invenção de uma tradição” (p. 20), Vianna (2002) também explica que o samba, até então tido como um estilo musical restrito aos morros e favelas, se viu obrigado a “se esconder no candomblé” (p. 30) em detrimento das repressões policiais da época. Não à toa hoje reconhecemos a forte relação do samba com as práticas de povos de terreiro até hoje, não apenas em relação aos instrumentos musicais utilizados, mas também por suas organizações rítmicas.

Reginaldo Prandi (2005) traz um interessante acréscimo a este debate ao explicar que o samba foi formado justamente a partir das práticas sacras do candomblé banto, que disseminou suas influências e tendências a diversas práticas de povos de terreiro em todo o Brasil (incluindo a umbanda). Em suas palavras, Prandi (2005) escreve que:

[...] foi justamente da música sacra desse candomblé banto que mais tarde se formou, no plano da cultura profana do Rio de Janeiro, um gênero de música popular que veio a ser uma importante fonte da identidade nacional brasileira nos decisivos anos 30 do século XX: o samba. (PRANDI, 2005, p. 04)

Admitindo as complexidades desse “fazer musical” em relação aos povos de terreiro, como foi evidenciado por Andrade (1972), Vianna (2002) e Prandi (2005), os estudos de Thiago de Oliveira Pinto (2001) são de suma importância para podermos pensar sobre as práticas musicais do Terreiro. Em sua obra, Oliveira Pinto (2001) traz a abordagem para se pensar um dado grupo cultural, no que diz respeito à música, a partir de dois campos principais, o da *performance musical* e o da *estrutura musical*. A ideia de *performance musical* é importante para separar a ideia de música como “produto” para a ideia de “processo”.

A etnografia da performance musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto “produto” para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. (Oliveira Pinto, 2001, p. 227-228)

Ou seja, tal noção vai reconhecer a prática musical como um acontecimento no tempo, contínuo e findável. Nessa perspectiva a performance musical se aproxima da ideia de evento, pois tanto na prática musical quanto no evento, são entendidos como um fenômeno único no tempo, sem que possa ser replicado tal qual já foi feito.

Como arte do tempo, a música por si representa um evento. É singular, porque mesmo que se repita uma peça musical, ela nunca se faz ouvir de maneira idêntica à execução anterior. Se assim não fosse, não se justificariam as diversas versões das sinfonias de Beethoven gravadas pela Filarmônica de Berlim, (sem falar nas ca. de 600 versões gravadas por orquestras de todo o mundo). Permanece idêntica na repetição apenas a concepção sobre a peça de música, ou seja, a composição musical enquanto idéia, e não sua realização no tempo, um tempo que também sempre será outro. (Oliveira Pinto, 2001, p. 231)

Dentro do campo do que seria a performance musical, Oliveira Pinto (2001) destaca a ideia da corporalidade como prática fundamental para se efetuar tais performances, dividindo assim em dois tipos de corporalidades: a dança e os

movimentos que geram som. A corporalidade, nesse ponto, é entendida como uma característica que informa elementos característicos de um grupo, pois “da mesma forma como determinado ornamento na pintura corporal traz informações sobre a cultura, é a reação deste corpo a dados estímulos que irá denotar a inserção do corpo e, portanto, da pessoa no seu espaço sociocultural.” (Oliveira Pinto, 2001, p. 232)

Sobre as danças como uma corporalidade da performance musical como algo que caracterizaria a especificidade de um grupo cultural, Oliveira Pinto (2001), tomando o Candomblé como exemplo, explica que durante os rituais e cerimônias públicas, apesar das vestimentas e das ferramentas serem usadas para caracterizar uma determinada entidade, é no movimento que “se expressa sua natureza fundamental” Oliveira Pinto (2001). Desta forma, as movimentações e danças atribuídas aos orixás executadas pelos médiuns incorporados representariam a base do elemento que ligaria, a partir da performance, o médium com a entidade em questão.

Nesse ponto, os gestos executados durante os rituais como, por exemplo, a posição de arco e flecha de Oxóssi (que induz que ele tem domínio sobre a caça e as matas) seriam observações superficiais sobre as especificidades dos movimentos em relação com a música tocada no ambiente. Oliveira Pinto (2001), desta forma, chama tais elementos sensoriais, que tendem a passar despercebidos, como *estruturas acústico-mocionais*.

Ao analisar a dança dos orixás, não podemos nos limitar à observação superficial em relação às diversas mímicas dançadas, como: “Oxum mira-se no seu espelho, portanto é vaidosa”. Muito além desta observação vai a percepção da reciprocidade e das relações estruturais de música e movimento, que são específicas do orixá, de sua dança e mitologia. Vista desta forma, a relação de música e dança é submetida a uma análise estrutural interna. Refiro-me a elementos sensórios, que podemos denominar de estruturas acústico-mocionais. (Oliveira Pinto, 2001, p. 233)

Indo pra questão dos *movimentos que geram som*, podemos considerar, por exemplo, os movimentos de bater palmas, de cantar e de tocar os instrumentos musicais no momento dos rituais. Desta forma, assim como a dança, o tocar do instrumento musical também entra na ideia de um evento único no tempo. Sendo

assim, o tocar de instrumento musical, entendido como uma *performance musical* da categoria de *movimentos que geram som*, é entendido como uma prática que exige uma gama de técnicas que “canalizam” a criatividade musical de quem a executa. Ou seja, a criatividade do tocar ainda existe, porém, acompanhado de um conjunto de regras e técnicas específicas desenvolvidas a partir de uma determinada *estrutura musical* estabelecida anteriormente. Pegando o exemplo do piano, o instrumentista pode elaborar e performar melodias a partir de seu esforço criativo, porém, o mesmo se “limita” às notas disponíveis no piano, notas estas que estão disponíveis dentro do sistema de teoria musical ocidental.

A estrutura musical, assim como a performance, está atrelada também às *estruturas acústico-mocionais* citadas anteriormente, visto que, as especificidades tanto do som como do movimento durante um ritual conversam para estabelecer essa identidade do ambiente na esfera musical. Ainda assim, a diferença fundamental entre a *estrutura* e a *performance* musical é que a *estrutura musical* é o modo de como executar as tais *práticas musicais*.

Um elemento muito importante que pode ser considerado quando nos deparamos com a ideia de compreender as estruturas musicais (que fugira das análises mais superficiais) durante os momentos ritualísticos dos povos de terreiro é o conceito de *Leitmotiv*, usado pelo maestro de teatro Richard Wagner e trabalhado por Bastide (1961) ao estudar sobre o Candomblé do Rito Nagô. O *Leitmotiv*, no uso em questão, é, basicamente, o tema de uma composição musical que é remetida a algum elemento específico, como um local, um personagem ou, no caso dos rituais dos povos de terreiro, às entidades, segundo Bastide (1961, p. 45). É como se fosse a identidade sonora de uma certa entidade (tal qual suas vestimentas, movimentos, acessórios e emoções), só que no âmbito da *estrutura musical* daquele ritual, que influencia diretamente na *performance musical*, considerando que o toque de tal *Leitmotiv* é entendido por Bastide (1961) como um elemento característico que chama o médium para seu estado de transe e que influencia diretamente em sua *performance*.

Um exemplo de onde pode se aplicar a ideia de *Leitmotiv* é visto no texto de Prandi (2005), que entende as questões rítmicas como características diretamente ligadas a entidades específicas, assim como suas poses, vestimentas, acessórios e sensações (como falei logo acima). Prandi (2005), ao descrever as características

das práticas musicais de candomblé (de tradição iorubá, fon e banta), diz que:

O ritmo da música de lansã, deusa dos ventos, só pode ser o espalhafato da tempestade que se aproxima, o de Xangô nos dá a idéia da fúria dos trovões, o ritmo de lemanjá, a senhora do mar, traduz o vai-e-vem ininterrupto das ondas do mar, o de Ogum, orixá da guerra, deve reproduzir o mesmo arrepio provocado pelo avançar dos exércitos, o de Oxum, divindade da beleza, do amor e da vaidade, só pode transmitir sensualidade e as sensações da sedução, e assim por diante. (PRANDI, 2005, p. 06)

Nestas situações, os integrantes destes grupos de candomblé “Para se invocarem os deuses e os agradar é preciso, antes de mais nada, conhecer seus ritmos próprios.” (Prandi, 2005)¹¹.

Outra forma de pensar o campo da umbanda além das noções de performances e estruturas musicais (trabalhadas por Oliveira Pinto, 2001), é a noção de paisagem sonora. Esta expressão, tradução para *soundscape*, foi desenvolvida pelo compositor canadense Murray Schafer e surge como uma “contraparte acústica da paisagem que circunda os seres humanos.” (Oliveira Pinto, 2001, p. 248).

A noção de paisagem sonora pode ser compreendida a partir de dois tipos: a paisagem sonora natural e a cultural. Como é possível notar, essa separação entre natureza/cultura é a mesma evidenciada por Latour (1994) ao descrever a lógica modernista, ou trabalhada por Ingold conforme abordei anteriormente, o que nos leva a concluir que tal percepção se enquadra perfeitamente em uma perspectiva ocidental de se perceber um dado espaço.

A *paisagem sonora natural* é caracterizada pelos sons ambientes que surgem a partir de atividades ou ações físicas de fenômenos naturais como, por exemplo, o som da chuva, o som dos ventos ou o som dos pássaros. Já a sua contrapartida, a *paisagem sonora cultural*, é definida pelos sons elaborados por seres humanos, como as falas, os cantos e o tocar de instrumentos musicais. Ou seja, todos os sons elaborados a partir do contexto musical entraram nessa categoria de *paisagem*

¹¹ Importante ressaltar que por serem práticas mais ligadas ao candomblé, a possessão de deuses, entendidos como entidades, se faz presente. Já em outros tipos de práticas de povos de terreiro, como na umbanda, esta prática de possessão se faz por meio de entidades (como pretos velhos, exus e pombas giras). Nesses casos as divindades são homenageadas, mas não recebidas (espiritualmente falando).

sonora cultural.

Evidentemente que esta separação natureza/cultura, abordada por Latour (1994), poderá se deparar com elementos ditos híbridos, ou seja, elementos paradoxais que não se limitam nem ao contexto natural nem ao contexto cultural. Estas categorias servem apenas para fins analíticos e de facilitação da percepção do campo, considerando que este estudo, apesar de considerar todo e qualquer tipo de som audível no ambiente, vai ter foco nas noções de música na Umbanda. Como Seeger (2015) diz, música é o que é entendido por música a partir de quem a pratica, nesse ponto já há uma delimitação “artificial” para facilitar a mínima compreensão da organização a partir de um determinado grupo.

Outro conceito analítico muito importante para se pensar o campo do Terreiro é o de “fluxo” (*flow*), desenvolvido pelo psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi. Victor Turner (2015) trabalha tal conceito quando vai pensar sobre o fazer artístico teatral e sobre o estado mental desta prática. Nesta obra, denominada “Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar”, Turner (2015) traça a ideia da experiência de fluxo a partir de alguns elementos. Dentre estes elementos que Turner (2015) apresenta que definem esse tal “fluxo” podemos destacar: a ideia deste estado como a fusão de ação e percepção; a ideia de algo que “contém demandas coerentes e não contraditórias de ação e fornece *feedback* claro e não ambíguo às ações” (Turner, 2015, p. 79); e a ideia de controle da *ação* da pessoa juntamente com o controle do *ambiente*.

Como foi dito anteriormente neste trabalho, os estudos tanto de Zuckerkandl quanto de Carpenter, abordados na obra de Tim Ingold (2008), vão pensar a noção de som (em contraponto com a noção de visão) como uma relação de fluxo entre “ambiente acústico” (que nesse ponto pode ser entendido como uma *paisagem sonora*) e “ambiente da mente”. Tanto esta noção de fluxo (entre ambiente/mente) quanto a noção de *estado de fluxo* (entre praticante e a ação) vão levar em consideração a noção de *performance* (abordada por Oliveira Pinto, 2001) como um evento, como um acontecimento contínuo no tempo.

No texto “Som e movimento em fluxo” (Carolina Gualberto; Rita Gusmão; Jussara Ferdinando. 2020), as autoras abordam a categoria de *fluxo* de Mihaly Csikszentmihalyi a partir de uma perspectiva de totalidade, ou seja, como algo que não se limita à relação do sujeito com a ação e o ambiente, mas também como uma relação de dois ou mais sujeitos simultaneamente com o ambiente e entre si, uma

ideia de fluxo compartilhado.

Na perspectiva desta investigação, o fluxo contém a camada individual de experiência envolvente e criadora, convergindo com a proposta de Mihaly, e se amplia para a ação de um corpo sobre um outro corpo, na qual o corpo sobre o qual se age pode ser humano ou objetual, como um instrumento musical, um mobiliário ou uma vestimenta. (GUALBERTO; GUSMÃO; FERDINANDO. 2020, p. 38)

Neste ponto é possível assimilar a ideia de experiência de fluxo compartilhado com a noção de egrégora trazida por Luis Carlos ao falar de um alinhamento dos integrantes das giras no “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José” a partir da padronização de intenções, vestimentas e movimentos (inclusive rítmicos). Em suas palavras, Luis Carlos diz que, a partir de tais alinhamentos, “aquelas várias pessoas formam um corpo, que dá uma egrégora”. A partir disso a ideia de *experiência de fluxo* conversa com a ideia de egrégora praticada pelos integrantes do Terreiro.

Reconhecendo que a ideia de *experiência de fluxo* compartilhada não se limita às práticas necessariamente musicais, o trabalho de Thaís Martelli e José Bairrão, em seu texto “Espíritos Compositores e Instrumentistas: a música na umbanda” (2019), trará perspectivas voltadas para as práticas rítmicas dessa relação entre pessoa/habilidade no contexto da Umbanda. A questão principal deste texto é tratar do estado que os médiuns da umbanda atingem durante os pontos-cantados (ou rezas), estado esse descrito como processo de concentração/foco.

O trabalho tem como campo um terreiro de umbanda, localizado na cidade de Sertãozinho, interior de São Paulo, e traz essa ideia de concentração/foco a partir das falas dos interlocutores (médiuns e entidades) da pesquisa. Alguns destes interlocutores assumem que a música nos pontos-cantados é um elo que une a força dos humanos com as forças divinas, e que sem a música poderia até ser possível conectar tal elo, mas com mais dificuldade.

[...] entende-se que a música auxilia os médiuns a se concentrarem e que sem ela é possível ter um contato com o sagrado, contudo com grande dificuldade e esforço. O que vai ao encontro dos estudos de Conceição da

Silva (2016), Godoy (2012), Queiroz (2015) e Silva Júnior (2013) que disseram que a música é como um chamado para os guias, estabelecendo contato entre humano e divino, contudo essa pesquisa detalha como a música estabelece tal contato, que é por meio da concentração, aspecto que não tinha sido abordado por esses autores.” (Martelli; Bairrão, 2019, p. 10)

Ou seja, a música nessa perspectiva, tem força a partir da capacidade de auxiliar/facilitar esse estado de foco dos médiuns. Se pensarmos que este estado de concentração conversa com a proposta de experiência de fluxo coletiva, então temos uma importante configuração heurística que facilita pensarmos sobre as noções e práticas musicais do “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”.

1.5 Estudos sobre a umbanda cearense

A primeira coisa que se pode pensar sobre umbanda é a respeito de suas diferenças em relação ao candomblé. Evidentemente que esta forma dicotômica de pensar as práticas dos povos de terreiro (entre umbanda e candomblé) é muito esquemática, considerando que, além destas duas “vertentes” há diversas formas de candomblé assim como diversas formas de umbanda. Ainda assim, um elemento que destaca a umbanda nessa dicotomia é sua propriedade de religião nascida no Brasil, ou seja, algo novo desenvolvido a partir das misturas de influências culturais e religiosas particulares do contexto nacional (e regional).

Bastide (1971) escreve que a umbanda é uma religião nascida de um contexto histórico em que, no final do séc. XIX, o espiritismo recebe algum destaque entre as religiosidades brasileiras. Desta forma o espiritismo, a partir de sua ideia de incorporação, surge como uma alternativa de reinterpretar as práticas dos povos bantos¹² no Brasil por meio dos “termos europeus” provenientes do kardecismo.

¹² As civilizações bantos, segundo Bastide (1971), são grupos que habitavam a África Central e eram divididos por dois conjuntos: os bantos orientais e os bantos ocidentais (ou Contra-costa) (p. 65). Segundo Robert Daibert (2015) os bantos habitavam as “[...] regiões que hoje compreendem Angola, Congo, Gabão e Cabinda. Apesar das diferenças étnicas, esses povos compartilhavam o mesmo tronco linguístico: eram falantes das línguas bantos.” (p. 10).

Mais tarde, porém, no fim do século XIX, quando o espiritismo se desenvolverá no Brasil, com os fenômenos de mediunidade e de incorporação dos mortos, é êle que fornecerá a melhor solução aos últimos bantos importados, ou aos seus descendentes, para reinterpretar em termos europeus a religião de seus pais.” (Bastide, 1971, p. 88)

Em seu texto sobre os *candomblés* da Bahia, ao dar atenção para a compreensão histórica da umbanda, Carneiro (2019) afirma que os cultos de origem africana na região do Rio de Janeiro eram chamadas, de forma mais geral, de *candomblés* (assim como é na Bahia). Entretanto, com o passar do tempo, tal termo mais “genérico” passa a ser denominado de macumba ao invés de *candomblés* e, eventualmente, o termo macumba foi dando espaço à umbanda.

Ainda ao tempo das reportagens de João do Rio, os cultos de origem africana do Rio de Janeiro chamavam-se, coletivamente, *candomblés*, como na Bahia, reconhecendo-se, contudo, duas seções principais - os *orixás* e os *alufás*, ou seja, os cultos nagôs e os cultos muçulmanos (*malês*) trazidos pelos escravos. Mais tarde, o termo genérico passou a ser *macumba*, substituído, recentemente, por *Umbanda*. (Carneiro, 2019, p. 139)

Carneiro (2019) explica que nas regiões do Rio de Janeiro, São Paulo e possivelmente em Minas Gerais existia uma distinção entre dois tipos de culto, o da quimbanda (ou macumba) e o da umbanda, sendo esta última penetrada pelo espiritismo. Além disso, Carneiro (2019) destaca que a macumba, nessas regiões, seria mais assimilada às classes mais pobres, enquanto a Umbanda às mais ricas.

Na área B [Rio de Janeiro, São Paulo e possivelmente Minas Gerais] distinguem-se dois tipos de culto - a macumba propriamente dita, com a possessão pela divindade induzida pelos atabaques, na forma em que se verifica em todo o país, e a umbanda, penetrada de espiritismo, com o transe religioso a obedecer, preferentemente, mas sem exclusividade, a outros modelos. A distinção entre ambos os tipos segue, aparentemente, a linha de classe - a macumba satisfaz as necessidades religiosas dos pobres, a umbanda as dos ricos. (Carneiro, 2019, p. 22)

Na obra “UMBANDA: Ceará em transe”, Ismael Pordeus Júnior (2011) traz o debate sobre a umbanda no contexto cearense, levando em conta seus processos

históricos e culturais particulares desta região. Uma das questões da umbanda cearense que exemplifica sua especificidade, tanto no contexto sonoro como no contexto histórico cultural como um todo, em relação a outras várias ao redor do Brasil, é o uso de elementos herdados dos rituais de pajelança (como o uso de aguardente, fumo, charuto e cigarro). O uso de maracás¹³ nos cultos enfatiza esta tradição herdada que traz uma identidade sonora às giras. Tais tradições são muito visíveis nas giras de Oxóssi e de caboclos no “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José” (inclusive pelo uso de cocás também).

¹³ O maracá é um instrumento sonoro indígena (muitas vezes entendido por seu termo genérico como chocalho) que consiste numa cabaça seca e oca com pequenas pedras, caroços ou sementes em seu interior, colocada na extremidade de um bastão, normalmente feito de madeira.

Na geografia das religiões africanas no Brasil, Roger Bastide diz que "encontramos na capital do Ceará e em algumas regiões do sertão o termo Macumba em que incide uma influência africana". Em carta, Joaquim Alves informa, para este pesquisador, que entre os praticantes "utiliza-se a aguardente e o fumo, o charuto ou o cigarro", o que poderia caracterizar uma memória dos rituais de pajelança, conseqüentemente, de influência indígena. No entanto, mais do que a utilização da aguardente e do fumo, é o uso dos instrumentos musicais, como o maracá, o tambor e o triângulo, um dos aspectos indicadores da linguagem cearense da religião. (Pordeus Jr., 2011, p. 12)

Assim como Carneiro (2019) explica sobre a transição da macumba (em RJ, SP e MG) para a umbanda, Pordeus Jr. (2011) também destaca tal transição, porém, contextualizando-a com uma conjuntura específica desta transformação no Ceará: a fundação da "Federação Cearense de Umbanda", em 1954 (p. 12), por Mãe Júlia, sendo esta um marco para o estabelecimento da umbanda no Ceará. Neste contexto, Pordeus Jr. (2011) explica que uma questão que se destaca no discurso de Mãe Júlia ao falar sobre a fundação da "Federação Cearense de Umbanda" é o uso do termo "Centro Espírita de Umbanda", o que o leva a pensar que isso configura uma medida a partir de "tentativas de legitimação e codificação da religião umbandista" (p. 13). E segue explicando que, assim como a macumba utilizou-se do termo "umbanda" para se legitimar, a umbanda "utiliza a designação de espírita com objetivos similares, em relação ao Espiritismo Kardecista." (p. 13)

Porém, com o passar do tempo, a partir a decadência da Federação Cearense de Umbanda devido à rupturas internas, um dos integrantes que desistiu de participar da Federação, Manuel Oliveira, cria, neste contexto, a União Espírita Cearense de Umbanda, assim como explica Pordeus Jr. (2011):

Como assinalamos anteriormente, com o registro do primeiro terreiro em Fortaleza e a criação da Federação, em 1954, tínhamos o marco da implantação da Umbanda no Ceará. No entanto, é com a decadência da Federação e rupturas internas, que um dos dissidentes, sr. Manuel Oliveira, cria a União Espírita Cearense de Umbanda:" (Pordeus Jr., 2011, p. 22)

Segundo Pordeus Jr. (2011), Manuel Oliveira explica que o motivo de sua saída era que a Federação, em sua perspectiva, era "uma entidade fictícia que não

estava em dia com as autoridades do Brasil” (p. 22). Pordeus Jr. (2011) destaca que é evidente que a conexão de Manuel Oliveira com um dos coronéis da política cearense (Virgílio Távora) tenha influenciado e facilitado-o a fundar a União. Sendo que, nesse contexto, Manuel Oliveira possuía uma visão bem específica sobre a umbanda, em seus relatos, presentes no texto de Pordeus Jr. (2011), é especificado que o mesmo entendia que a umbanda sofria o risco de se misturar com a quimbanda (macumba) e, a partir disso afirma que “a União está lutando pra codificação da Umbanda e acabar com a Quimbanda...” (p. 23). Ou seja, nesse ponto, as intenções de Manuel Oliveira se alinham com a noção da umbanda como um antagonismo da macumba (quimbanda), assim como Carneiro (2019) também destaca em seu texto.

Neste ponto, Pordeus Jr. (2019) segue explicando sobre esta transformação (da Federação para a União) e suas consequências para o Ceará, assumindo que tal mudança foi uma tentativa de modificação e reinterpretação da memória coletiva a partir de questões políticas. Porém, ainda assim, tal processo de “racionalização” não conseguiu eliminar certas “concepções míticas e práticas rituais que orientam a existência dos adeptos umbandistas” (p. 23). Isso dá um panorama sobre o contexto de transformação e resistência a respeito da sistematização política da umbanda no Ceará.

Ainda sobre o trabalho de Pordeus Jr. (2011), pude notar que, quando o mesmo descreve sobre as práticas da “Tenda Espírita da Umbanda Pai Tobias” (liderada pelo pai de santo Baba Didi), que é o grupo quem questão estudado no trabalho, pude notar certas semelhanças com o “C.E.U. Jesus, Maria e José”, que é como os mesmos lidam com as incorporações e os orixás. Segundo Baba Didi, em sua tenda não se pratica a incorporação de Orixás por conta dos mesmos possuírem um “grau de luz muito elevado”. Em entrevista, a própria Mãe Gardênia de Iansã relata algo similar, ao explicar que “aqui na umbanda a gente cultua os Orixás, a gente não recebe os Orixás, a gente recebe a entidade.” (Mãe Gardênia, 2024). Em sequência a mesma afirma que isso é feito em cultos de candomblé, mas não de umbanda.

No caso do terreiro “Abassá de Omolu e Ilê de Iansã” (liderado por Pai Wanglê), Almeida (2018) explica que há uma vertente específica da umbanda, denominada umbanda omolocô. Tal vertente possuiria elementos tanto da umbanda quanto do candomblé e, sendo assim, há uma separação de cultos para lidar com

os Orixás e com as entidades da umbanda. A dedicada a incorporar os Orixás se chamando *saídas de santo* e a dedicada a incorporar as entidades da umbanda de *giras* (p. 26).

Reconhecendo que os cultos dos povos de terreiro, incluindo da umbanda, foram se diversificando ao longo do tempo e da região do Ceará, Almeida (2022) traz uma noção atualizada dos diferentes segmentos tradicionais, culturais e/ou religiosos a partir da extensa coleta de informações efetuadas para o “Inventário dos povos de terreiro do Ceará”. O primeiro ponto trazido por Almeida (2022) é a respeito da variedade de nomenclaturas usadas para a identificação do território destes povos. As três principais nomenclaturas usadas em sua pesquisa são “terreiro”, “casa” e “tenda”, sendo estes termos usados por uma vasta variedade de povos de terreiro, como os catimbós, candomblés, juremas, umbandas, terecôs, omelokôs, umbandomblés, torés e ifás (p. 119). Nesta pesquisa, ao mencionar o “C.E.U. Jesus, Maria e José”, vario entre os termos “centro”, “terreiro” e “casa” a partir das falas de seus praticantes.

Almeida (2022) também destaca que tal diversidade entre os povos de terreiro são provenientes de “fatores históricos e sociais específicos de sua constituição, como migrações, intercâmbios, relações de fronteira e processos de iniciação ocorridas em (ou advindas de) outras regiões do país.” (p. 221). Desta forma, temos algumas referências básicas, para fins heurísticos, que nos facilitem pensarmos o “C.E.U. Jesus, Maria e José” a respeito de suas práticas e noções êmicas provenientes de seu contexto.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. **Eu sou ogã confirmado da casa**: ogãs e energias espirituais em rituais de umbanda. Av. da Universidade, 2932, fundos – Benfica – Fortaleza – Ceará. Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (UFC). 2018.

ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. (Org.). **Religiões afro-brasileiras do Ceará**: temas, referências e debates. Fortaleza - Ceará. Editora Imprece. 2023.

ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. **Segmentos tradicionais, culturais e/ou religiosos**. In. Inventário dos povos de terreiro do Ceará. Coordenador Geral: Emmanoel Bastos - Fortaleza: Gráfica LCR. 2022.

AMARAL, R.; SILVA, V. G. da. **Cantar para subir**: um estudo antropológico da música ritual do candomblé paulista. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1-2, 1992.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

BASTIDE, Roger. **O CANDOMBLÉ DA BAHIA**: (Rito Nagô). Rua dos Gusmões, 639 – São Paulo. COMPANHIA EDITORA NACIONAL. 1961.

BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**: Contribuição a Uma Sociologia das Interpenetrações de Civilizações. São Paulo: Livraria Pioneira, 1971.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: Um manual prático. Editora Vozes Ltda. Petrópolis, RJ, 2002.

BAKKE, Rachel. **Tem Orixá no Samba**: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 27(2): 85-113, 2007.

CARNEIRO, Edson. **Candomblés da Bahia**. Editora WMF Martins Fontes Ltda. São Paulo, 2019

CARVALHO, José Jorge de. **Estéticas da opacidade e da transparência**: mito, música e ritual no culto Xangô e na tradição erudita ocidental. Brasília: UnB, 1991. (Série Antropologia, 108).

CARVALHO, José Jorge de. **Um Panorama da Música Afro-Brasileira**. Parte 1.

Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. Brasília: UnB 2000. (Série antropologia, 275)

CASTILLO, Lisa Earl. **Foi lá no Candeal que plantei a minha mata**: um culto familiar a Ogum. Salvador, c. 1813 - c.1970. rev. hist. (São Paulo), n.181, a01221, 2022.

DAIBERT, Robert. **A Religião dos Bantos**: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial. Estudos Históricos Rio de Janeiro, vol. 28, no 55, p. 7-25, janeiro-junho 2015.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.1968.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Editora Edufba, 2008.

FARIAS, Airton de; **História do Ceará**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 6ª edição, 2012.

FAUSTO, Carlos. **Fragmentos de história e cultura Tupinambá**: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. IN: CUNHA, Maria Manuela Carneiro da (org.). História dos Índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, p. 381-396, 1998.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 46ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002

GODOY, João; CARVALHO, Maria. **Roger Bastide e a abordagem acadêmica da vida religiosa no Brasil**. Revista Caminhando v. 20, n. 1, p. 65-88, jan./jun. 2015

GOLDMAN, Marcio. **Cavalo dos Deuses**: Roger Bastide e as transformações das religiões de matriz africana no Brasil. REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP, V. 54 Nº 1, 2011.

GOLDMAN, Marcio. **Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras**: ensaio de simetrização antropológica. Análise Social, vol. XLIV (190), 2009, 105-137

GOMES, Thiago de Melo. **VIANNA, Hermano**. O Mistério do Samba. Revista Brasileira de História, vol. 21, nº42, p. 525-530, 2001.

GONSALES, Patricia Cecilia. **A Missão de Pesquisas Folclóricas Realizada pelo Departamento de Cultura de São Paulo na Gestão de Mário de Andrade (1934 a 1938) e sua Contribuição para a Cultura Popular Brasileira**. Revista Nacional de Gerenciamento de Cidades, v. 01, n. 07, p. 39-53, 2013.

GUALBERTO, Carolina; GUSMÃO, Rita; FERDINANDO, Jussara. **Som e movimento em fluxo**. RILP - Revista Internacional em Língua Portuguesa - nº 37 - 2020

INGOLD, Tim. **Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano**, *Ponto Urbe* [Online], 3 | 2008, posto online no dia 31 julho 2008, consultado o 07 novembro 2023. URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1925>; DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1925>

LAMY, Marcos; AHLERT, Martina. **Música, agência e força no Terecô em Codó (Maranhão)**, proa - revista de antropologia e arte, campinas, n.8, v.2, p. 182 - 203, jul - dez, 2018.

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LIMA, Tânia Stolze. **O dois e seu múltiplo**: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Mana*, v. 2, n. 2, p. 21-47, 1996

LÜHNING, Angela. **Métodos de Trabalho na Etnomusicologia**: Reflexões em Volta de Experiências Pessoais. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. XXII, n.os (1/2): p. 105-126, 1991.

LÜHNING, Angela. **Música**: coração do candomblé. *Revista USP*, São Paulo, n. 7, p. 115-124, 1990.

LÜHNING, Angela. **Temas Emergentes da Etnomusicologia brasileira**. *Música em Perspectiva*. v.7 n.2, p. 7-25, dez. 2014.

MARTELLI, Thaís Morelato; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. **Espíritos compositores e instrumentistas**: A música na umbanda. *Psicologia em estudo*, v. 24, p. 01-16, 2019.

OLIVEIRA PINTO, Thiago de. **Som e música**: Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, p. 222-286, 2001.

PORDEUS JÚNIOR, Ismael. **Umbanda**: Ceará em transe. *Coleção Outras Histórias*, v.16. 2ª Edição. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011.

PRANDI, Reginaldo. **Música de fé, música de vida**: a música sacra do candomblé e seu transbordamento na cultura popular brasileira. In: PRANDI, R. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

QUEIROZ, Gregório. **Uma visão psicossocial do papel da música na umbanda e na reorganização das identidades**. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social e do Trabalho. USP. São Paulo. 2017

SALLES, Sandro Guimarães de. **O catimbó nordestino: as mesas de cura de ontem e de hoje**. Revista de Teologia e Ciências da Religião da Unicap, v. 9, n. 2, p. 85-105, 2010.

SANSI, R. **Dom e iniciação nas religiões afro-brasileiras**. Análise Social, v. 44, n. 190, p. 139-160, 2009.

SAUTCHUK, João Miguel. **MÚSICA E VIDA SOCIAL NA ANTROPOLOGIA DE ANTHONY SEEGER**. Sociol. Antropol., Rio de Janeiro, v.08.02, p. 709-712, mai.-ago. 2018.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê: Uma antropologia musical de um povo amazônico**. São Paulo: Cosac Nairy, 2015.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. **A ANTROPOLOGIA MUSICAL DE ANTHONY SEEGER: UMA PROPOSTA PARA OS ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS**. DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, 2014.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro**. A seriedade humana de brincar, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

UBINGER, Helen Catalina. **Os tupinambá da Serra do Padeiro: religiosidade e territorialidade na luta pela terra indígena**. Dissertação de Mestrado, Salvador, UFBA, 2012.

VATIN, Xavier. **Música e possessão: para além da eficácia simbólica?** In: TAVARES, F.; BASSI, F. (Org.). Para além da eficácia simbólica: estudo em ritual, religião e saúde. Salvador: EDUFBA, 2013.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Editora UFRJ, 4ª edição, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. Mana, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo. (Capítulos 1, 2 e 3) Cosac Naify. 2010.