

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

GUILHERME DO NASCIMENTO DAVINO

**A MÚSICA DE UMBANDA JOSEENSE NO PROCESSO
COMPOSICIONAL**

São Paulo

2020

GUILHERME DO NASCIMENTO DAVINO

**A MÚSICA DE UMBANDA JOSEENSE NO PROCESSO
COMPOSICIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, com a área de concentração em Música: processos, práticas e teorizações em diálogos do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Criação musical
Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis

São Paulo

2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

D259 m	<p>Davino, Guilherme do Nascimento, A música de umbanda joseense no processo composicional / Guilherme do Nascimento Davino. - São Paulo, 2020. 142 f. : il.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Composição (Música) - Influências africanas. 2. Etnomusicologia. 3. Religião e música. 4. Metalinguagem. I. De Bonis, Maurício Funcia. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 780.89</p>
-----------	---

GUILHERME DO NASCIMENTO DAVINO

**A MÚSICA DE UMBANDA JOSEENSE NO PROCESSO
COMPOSICIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Dissertação aprovada em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis
Orientador
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. Bruno Yukio Meireles Ishisaki
Pesquisador Independente

Prof. Dr. Marco Antônio Crispim Machado
UNICENTRO – Departamento de Artes

Dedico este trabalho ao seu Zé Pilintra, à
Exu Mirim e ao seu Virgulino.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à comunidade umbandista joseense que me acolheu de braços abertos, me dando todo o apoio necessário para a realização da minha pesquisa.

Agradeço aos meus familiares que me deram os mais diversos tipos de suporte, não somente durante o mestrado, mas por todo o meu caminho até aqui.

Agradeço a Moringa D’Xoroquê por todo o conhecimento que me foi passado.

Agradeço a Maurício Funcia de Bonis pela ajuda e paciência.

Agradeço a todos que me apoiaram e contribuíram para que esse trabalho pudesse ser concluído.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

The test of a work of art is, in the end,
our affection for it, not our ability to
explain why it is good.

Stanley Kubrick

RESUMO

Como propostas de composições que se utilizam de operações metalinguísticas para criar um discurso musical guiado por referências externas pré-existentes, foram criadas quatro obras musicais (*Anas*, *Linha de Cangaço*, *Giramundo* e *Curimba de Preto Velho*) que integram o ciclo *Curimba Joseense*. Para compor este ciclo foram utilizados materiais musicais e extra-musicais advindos de uma documentação de cunho etnomusicográfico sobre o fazer musical nos centros umbandistas da cidade de São José dos Campos.

Para evidenciar o potencial semântico produzido com as operações metalinguísticas, utilizamos os conceitos de interíndice e extra-índice propostos pelo compositor Willy Corrêa de Oliveira e posteriormente elucidados por seu ex-aluno Maurício Funcia de Bonis.

Palavras-chave: Metalinguagem. Composição. Umbanda. São José dos Campos.

ABSTRACT

As an attempt towards compositions that use metalinguistic operations to create a musical discourse guided by pre-existing external references, four musical works were created: *Anas*, *Linha de Cangaço*, *Giramundo*, *Curimba de Preto Velho*. This musical works integrates the *Curimba Joseense's cycle*. Musical and extra-musical materials were used to compose this cycle, resulting from an ethnomusicographic documentation on making music in the Umbanda centers localized in São José dos Campos.

To highlight the semantic potential produced by metalinguistic operations, we use the concepts of interindex and extra-index proposed by the composer Willy Corrêa de Oliveira and later elucidated by his former student Maurício Funcia de Bonis.

Keywords: Metalanguage. Composition. Umbanda. São José dos Campos.

Lista de Figuras

Figura 1 – Chimes em <i>Candomblé</i> (compassos 1 a 4)	38
Figura 2 – Exemplo de intensificações	39
Figura 3 – Final colapsante.....	41
Figura 4 – Toque Alujá de Xangô	43
Figura 5 – Toque Batá.....	43
Figura 6 – Trecho inicial da segunda parte de <i>Candomblé</i> (compassos 169 a 173).....	44
Figura 7 – Exemplo de transfigurações da linha rítmica do gã	46
Figura 8 – Ponto cantado <i>Baiano Bom</i>	52
Figura 9 – Primeira página de <i>Anas</i>	53
Figura 10 – Ponto cantado <i>Ah, eu defumo</i>	54
Figura 11 – Ponto cantado <i>É lampi, é lampi</i>	54
Figura 12 – Ponto cantado <i>Defuma com as ervas</i>	55
Figura 13 – Toque Samba Angola	55
Figura 14 – Redução do toque básico do Baião	56
Figura 15 – Toque básico do Baião	56
Figura 16 – Página 5 de <i>Anas</i>	57
Figura 17 – Trecho da canção <i>Marvada Pinga</i>	60
Figura 18 – Ponto cantado <i>Seu Virgulino</i>	61
Figura 19 – Trecho do ponto cantado <i>Eu escrevi um pedido</i>	61
Figura 20 – Toque Congo de Ouro com ghost notes	62
Figura 21 – Toque Congo de Ouro sem ghost notes.....	62
Figura 22 – Página 2 de <i>Linha de Cangaço</i>	63
Figura 23 – Toque Marcação	65
Figura 24 – Ponto cantado <i>Mas como é lindo</i>	65
Figura 25 – Página 1 de <i>Giramundo</i>	67
Figura 26 – Toque Ijexá (gã e rumpi)	69
Figura 27 – Toque Ijexá (lé)	70
Figura 28 – Toque Ijexá (variação do lé).....	70
Figura 29 – Toque Nagô Arrebate	70
Figura 30 – Ponto cantado <i>É do fundo do mar</i>	71
Figura 31 – Ponto cantado <i>O vento que bateu no mundo</i>	72
Figura 32 – Página 3 de <i>Curimba de Preto Velho</i>	73

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	UMBANDA.....	12
2.1	A Curimba.....	18
2.2	A Umbanda em São José dos Campos.....	26
2.3	Associação, Casa, Espaço, Núcleo, Tenda e Terreiro	30
3	EXTRA-ÍNDICE E INTERÍNDICE.....	36
3.1	Extra-índice	37
3.2	Interíndice	42
4	PROCESSO COMPOSICIONAL	47
4.1	<i>Anas</i>	49
4.2	<i>Linha de Cangaço</i>	58
4.3	<i>Giramundo</i>	64
4.4	<i>Curimba de Preto Velho</i>	68
5	CONCLUSÕES	74
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77
	APÊNDICE A – CICLO <i>CURIMBA JOSEENSE</i> (2020)	83
	APÊNDICE B – ENTREVISTA COM O PAI DE SANTO DA TENDA DE UMBANDA CAMINHEIROS DA LUZ (14/12/2019)	103
	APÊNDICE C – ENTREVISTA COM OS OGÃS DA TENDA DE UMBANDA CAMINHEIROS DA LUZ (14/12/2019)	112
	APÊNDICE D – ENTREVISTA COM MÉDIUM DA CASA PAI JOAQUIM DE ARUANDA E BAIANO JOÃO GILBERTO (14/01/2020).....	122
	APÊNDICE E – ENTREVISTA COM OGÃ DA TENDA DE UMBANDA PAI BENEDITO DA GUINÉ (27/01/2020)	127
	APÊNDICE F – ENTREVISTA COM O PAI DE SANTO DA TENDA DE UMBANDA SENZALA DOS PRETOS VELHOS (05/02/2020).....	130
	ANEXOS.....	138

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho criamos um ciclo de composições musicais, composto de quatro obras, intitulado *Curimba Joseense. Anas, Linha de Cangaço, Giramundo e Curimba de Preto Velho* são as quatro composições que integram o ciclo. Para compor estas obras utilizamos operações metalinguísticas, com o intuito de construir um discurso musical guiado por referências externas pré-existentes, provenientes de uma documentação de cunho etnomusicográfico sobre a música produzida nos centros¹ umbandistas localizados na cidade de São José dos Campos.

A cidade de São José dos Campos configura-se atualmente em um importante polo industrial, tecnológico e militar, pertencendo à Região Metropolitana do Vale do Paraíba e Litoral Norte (RMVale). A Umbanda se faz presente na região desde a década de 1940 e de acordo com Feitosa e Santos (2008, p. 10) estimava-se que, até 2008, mais de 30 mil pessoas frequentavam regularmente centros umbandistas no Vale do Paraíba, sendo que São José dos Campos e Jacareí teriam a maior concentração de adeptos da religião. Apesar da comprovada atuação destes centros frente à sociedade joseense, poucos são os trabalhos que abordam suas trajetórias e características, quanto menos a riqueza cultural por eles produzida. Centros umbandistas costumam possuir um vasto repertório musical de pontos cantados². Dentre estes pontos, alguns são pontos cantados de raiz³, que trazem consigo informações importantes sobre aspectos particulares de cada centro.

Na primeira etapa desta pesquisa, com o intuito de obtermos uma interação profunda com a música umbandista joseense e nos inteirarmos do contexto religioso e social onde ela está inserida, buscamos referências bibliográficas e documentais que ajudaram a situar o desenvolvimento da Umbanda em São José dos Campos dentro do contexto histórico da religião. Identificamos 13 centros umbandistas que estiveram em atividade na cidade entre 2018 e 2019 e coletamos informações gerais que nos ajudaram nessa contextualização. No decorrer da pesquisa, frequentamos giras⁴ de 10 dos 13 centros encontrados, buscando centros que tivessem uma relação mais forte com a curimba⁵ e que utilizassem pontos cantados de raiz em seus

¹ Neste trabalho optamos por utilizar a classificação “centro” como nome genérico para nos referirmos aos diversos espaços umbandistas, visto que esta nomenclatura é a mais recorrente nos trabalhos acadêmicos sobre a Umbanda.

² Pontos cantados são preces umbandistas cantadas, que podem ou não serem acompanhadas por atabaques, palmas e outros instrumentos musicais.

³ Pontos cantados de raiz são pontos cantados recebidos por entidades espirituais.

⁴ Gira é o nome dado à sessão de trabalho ritualístico na Umbanda.

⁵ Palavra que pode ser utilizada para referir-se a diversos âmbitos do fazer musical umbandista.

trabalhos. Realizamos entrevistas com dois pais-de-santo, três ogãs⁶, uma médium⁷ e gravamos, em áudio, pontos cantados reproduzidos pelos ogãs dos centros Tenda de Umbanda Pai Benedito da Guiné e Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz, e pontos cantados de raiz na voz do pai de santo da Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos. Frequentamos também algumas aulas de curimba nos centros Tenda de Umbanda Pai Benedito da Guiné, Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos e Casa de Caridade Pai Jeremias e Vovó Catarina. Para realizarmos esta etapa de coleta de dados através da pesquisa de campo nos baseamos nos métodos: *observação participante*⁸, *entrevista semi-estruturada*⁹ e *gravação no contexto*¹⁰. Estes métodos são adotados pela etnomusicologia, sendo oriundos da antropologia. Adotamos também a transcrição musical, método próprio da etnomusicologia. As transcrições que realizamos foram baseadas nas gravações de áudio realizadas e em registros feitos em um caderno de anotações.

Para evidenciarmos o potencial semântico incitado pelas referências advindas das gravações, entrevistas e contato pessoal com os centros umbandistas joseenses e seus membros, e trazer ainda elucidacões acerca da maneira como as operações metalinguísticas foram operadas nas quatro composições que integram o ciclo *Curimba Joseense*, utilizamos os conceitos de interíndice e extra-índice propostos por Willy Corrêa de Oliveira em seu livro *Beethoven Proprietário de um Cérebro* (1979) e elucidados por Maurício Funcia de Bonis em seu livro *Tabulae scriptae* (2014). Willy cria estas duas classes de índices musicais em livre referência ao conceito de índice de Charles Sanders Peirce. Através da análise da obra *Candomblé* do compositor Eli-Eri Moura e da descrição do processo composicional de *Curimba Joseense* explicamos e aplicamos os conceitos de interíndice e extra-índice, buscando evidenciar como eles podem ser ferramentas úteis na análise de composições que se utilizam de procedimentos metalinguísticos para criar um discurso musical.

⁶ Ogãs ou Ogans são os sacerdotes detentores do saber musical nas religiões brasileiras de matriz africana.

⁷ Caracteriza-se como médium a pessoa que possui a habilidade de incorporar entidades. Ao conjunto de médiuns de um determinado centro se dá o nome de corpo mediúnico.

⁸ “A observação participante é uma das técnicas muito utilizada pelos pesquisadores que adotam a abordagem qualitativa e consiste na inserção do pesquisador no interior do grupo observado, tornando-se parte dele, interagindo por longos períodos com os sujeitos, buscando partilhar o seu cotidiano para sentir o que significa estar naquela situação.” (QUEIROZ; VALL; SOUZA; VIEIRA, 2007, p. 278).

⁹ “Para Manzini (1990/1991, p. 154, apud MANZINI, 2004, p. 2) a entrevista semi-estruturada está focalizada em um assunto sobre o qual confeccionamos um roteiro com perguntas principais, complementadas por outras questões inerentes às circunstâncias momentâneas à entrevista. Para o autor, esse tipo de entrevista pode fazer emergir informações de forma mais livre e as respostas não estão condicionadas a uma padronização de alternativas.” (MANZINI, 2004, p. 2).

¹⁰ Na gravação no contexto “o pesquisador procura não fazer intervenção na performance que encontra. Não vai pedir a músicos que mudem de posição, que deem início à sua atuação fora do momento previsto, porque assim lhe convém melhor etc. O registro que é feito desta forma tem a vantagem de documentar a sonoridade geral do evento, sendo fiel também ao desenvolvimento da performance no seu tempo real.” (PINTO, 2001, p. 252).

2 UMBANDA

A Umbanda é uma religião criada no Brasil aproximadamente no começo do século XX, que sincretiza elementos do kardecismo, catolicismo, aspectos religiosos ameríndios e de religiões brasileiras de matriz africana como as diversas nações de Candomblé, a Macumba e a Cabula. A maior ou menor presença de cada um desses componentes, citados anteriormente, depende da vertente da Umbanda em voga.

Na Umbanda os clientes¹¹ se dirigem ao centro umbandista na intenção de receber o passe, ou atendimento, das entidades (guias espirituais) manifestadas nos médiuns. Nesses atendimentos, os clientes se consultam sobre situações de suas vidas, ou de pessoas próximas, com o intuito de receberem aconselhamentos, proteção ou indicações de banhos com ervas das entidades presentes na gira. O teor dos conselhos depende da linha¹² e da falange¹³ à qual a entidade incorporada no médium pertence. Médiuns incorporados por pretos-velhos (linha de Oxalá), por exemplo, demonstram uma personalidade mais calma e tendem a ter uma abordagem mais passiva; já os caboclos (linha de Oxóssi) são ativos e orgulhosos e tendem a ter uma abordagem mais firme¹⁴. Essas entidades se dividem, ainda, em campos de atuação classificados em direita e esquerda: na esquerda trabalham os exus, espíritos menos evoluídos espiritualmente (segundo o entendimento umbandista), enquanto na direita trabalham os espíritos considerados mais evoluídos, como os pretos-velhos, caboclos, marinheiros, baianos, entre outros. Por serem menos evoluídos, os exus lidam melhor com questões mundanas como vícios e problemas amorosos, e tendem a ser os mais procurados pelo público em geral.

Além dos médiuns, ainda temos como componentes de um centro de Umbanda: as mães e pais de santo (também chamados de dirigentes); os cambonos (ou cambones); as mães ou pais pequenos e os ogãs (ou atabaqueiros). Os pais e mães estão no topo da hierarquia; normalmente possuem mais tempo dentro da religião e tomam a maioria das decisões relativas às atividades desenvolvidas no centro. Também são os maiores responsáveis pela formação espiritual dos integrantes do centro, e uma das entidades incorporadas pelo pai ou pela mãe de santo é a entidade considerada dona da casa. Os cambonos auxiliam os médiuns durante a gira,

¹¹ Clientes ou consulentes são pessoas que comparecem à gira com o intuito de receber um passe ou se consultar, ou seja, receber o atendimento das entidades presentes no espaço umbandista naquele determinado dia. Ao conjunto de pessoas que recebem o atendimento com determinada frequência se dá o nome de clientela.

¹² Linha é uma “Faixa de vibração, dentro da grande corrente vibratória espiritual universal...representada e dominada por uma potência espiritual cósmica – um Orixá, também chamado de protetor e que é chefe dos seres que vibram e atuam nessa faixa afim. Ex: Linha de Oxalá” (CACCIATORE, 1998, p. 168).

¹³ Falanges são subdivisões das linhas. Dentro das falanges se encontram entidades que “vibram” de acordo com o Orixá “chefe” da linha. Ex: falange de Ogum de Lei, falange de Xangô Sete Pedreiras, etc.

¹⁴ Para mais informações sobre as características dos espíritos de caboclos e pretos-velhos ver (CONCONE, 2011, p. 286-287).

fornecendo a indumentária e utensílios caracterizantes da entidade em questão, como velas, bebidas e charutos. Os cambonos não entram em transe e funcionam ainda como intérpretes entre a entidade e a assistência¹⁵, anotando banhos e recomendações. As mães e pais pequenos auxiliam aos dirigentes na organização dos eventos do terreiro, podendo também atuarem como médiuns ou não. Os ogãs, também chamados de atabaqueiros ou curimbeiros em alguns centros, são os responsáveis pela curimba¹⁶.

Segundo Diana Brown (1985, p. 10), a fundação da Umbanda teria ocorrido no Rio de Janeiro em meados da década de 1920, considerando como um dos marcos iniciais a fundação do Centro Espírita Nossa Senhora da Piedade, por Zélio Fernandino de Moraes. Porém, em publicações escritas por praticantes, como no livro *Umbanda religião brasileira*, de Flávia Pinto (2014, p. 25), e em conversas que tivemos com umbandistas ao longo da pesquisa, encontramos largamente a afirmação de que a fundação da Umbanda teria se dado em 1908, ano em que Zélio teria incorporado o *Caboclo Sete Encruzilhadas* durante sessões espíritas kardecistas. Durante essas incorporações, Zélio teria recebido desta entidade a missão de fundar a Umbanda e os fundamentos que esta nova religião deveria seguir. Brown (1985, p.10) considera essa versão, da fundação da Umbanda por Zélio, como um mito de origem, pois segundo Brown, além de não ser possível afirmar que Zélio tenha sido o fundador, ou ainda que a Umbanda tenha tido um único fundador, “A historiografia da Umbanda é extremamente imprecisa sobre este aspecto, e, fora deste contexto, a história de Zélio não é amplamente conhecida nem tampouco ganhou uma aceitação geral” (BROWN, 1985, p. 10). De fato o mito de origem é bastante contestado; Julio Cesar Pasqualinoto Rodrigues (2016, p. 18) e Maria Elise Rivas (2014, p. 137), apontam para a entrevista feita por Francisco Rivas Neto¹⁷ com as filhas de Zélio, onde as mesmas afirmam que Zélio já recorria à Umbanda antes de incorporar o *Caboclo Sete Encruzilhadas*. A consideração, feita por Brown e defendida por pesquisadores importantes nesta área, como Roger Bastide (1971) e Renato Ortiz (1976), de que a Umbanda teria sido fundada em meados da década de 1920, também não é unânime. José Henrique Motta de Oliveira aponta que:

¹⁵ Assistência também é um nome utilizado para designar tanto a clientela quanto o espaço, dentro do centro umbandista, onde se localizam as pessoas que passarão por atendimento.

¹⁶ Sobre a curimba, ver parágrafo 3 da página 21 no Subcapítulo 2.1.

¹⁷ “Sacerdote e médico, estudioso e pesquisador das religiões afro-brasileiras há mais de 40 anos e autor de livros sobre religiões afro-brasileiras como *Umbanda – a proto síntese cósmica*, entre outros, com trabalhos publicados em congressos e revistas acadêmicas nacionais e internacionais; fundador da Faculdade de Teologia Umbandista, a primeira instituição de ensino superior afro-brasileira reconhecida pelo MEC.” (RODRIGUES, 2016, p. 18).

No que diz respeito à afirmação de Diana Brown de que a fundação da Umbanda tenha acontecido “em meados da década de 1920, por iniciativa de um grupo de kardecistas”, sou levado a discordar da pesquisadora. Vejamos: em artigo publicado no livro *O Espiritismo, a Magia e as Sete Linhas de Umbanda*, editado pelo jornalista Leal de Souza em 1933, o autor afirma que o Caboclo das Sete Encruzilhadas “baixava” há 23 anos em uma casa pobre nos arredores de Niterói (SOUZA, 1933, p. 78 apud OLIVEIRA, 2009, p. 65). Isto é, pelo menos, desde 1910. Acredito que Brown tenha sido levada a se enganar, pois o período coincide com a criação de tendas filiadas à Piedade, cuja maioria se deu ao longo da década. (OLIVEIRA, 2009, p. 65).

Existe ainda outra corrente que entende que a origem da Umbanda não se deu através de uma única pessoa, e sim através de um “movimento coletivo, espalhado pelos vários estados do Brasil e concentrado na região sudeste a partir dos rituais denominados de macumbas” (JORGE; RIVAS; 2012, p. 122). Sobre isto, Érica Jorge e Maria Elise Rivas discorrem:

o movimento religioso da Umbanda faz parte de um processo amplo envolvendo várias partes do país. Um dos argumentos é que por volta de 1720 já havia um culto sincretizado de elementos africanos, portugueses e indígenas em que eram realizadas curas, adivinhações, com a presença de espíritos, danças e toques, e, portanto, isso já era uma representação da umbanda, apenas sem a denominação. A crítica dessa corrente é que a ideia de uma fundação da religião ou o *mito de origem* orientado por um pequeno número de pessoas brancas teria algo ideológico subliminarmente, especialmente porque repercutiram no país teorias acerca do *embranquecimento da população*, de modo que a umbanda estaria conivente com elas pela fundação por um homem, branco, e estudado. Essa inclinação para uma umbanda branca *de corpo e alma* “esconderia um processo de constituição bem mais caótico e prolongado do que sugere um *momento fundador*, processo no qual lentamente se formam as condições imaginárias, culturais e espirituais para a emergência da umbanda.” (JORGE; RIVAS; 2012, p. 123-124).

Entende-se como Umbanda Branca “aquela que foi iniciada em Niterói-RJ no início do século XX e se popularizou a partir do médium Zélio de Moraes, originalmente kardecista e pertencente à classe média” (NOGUEIRA; NOGUEIRA; 2017, p. 78). A Umbanda Branca se preocupava em criar uma Umbanda menos africanizada e alegava que a Umbanda seria uma religião de matriz oriental. Segundo Brown (1985, p. 11), essas intenções ficaram explicitadas nas atas do Primeiro Congresso do Espiritismo de Umbanda, realizado no Rio de Janeiro em 1941, onde “não só negavam a proximidade com as Áfricas, como também criaram teorias de pertencimento ao código de religiões orientais para, enfim, uma compilação realizada pela inserção do Kardecismo nessas teorias” (SANTOS, 2016, p. 159). Segundo Rivas Neto, a Umbanda Branca é somente uma das escolas¹⁸ de Umbanda e ela, sem as demais Escolas, não representa a Umbanda: trata-se de mais uma Escola, mas não a primeira ou a fundadora (NETO,

¹⁸ Escolas Afro-brasileiras são formas particulares e específicas de pensar e praticar a religiosidade afro-brasileira segundo uma epistemologia (corpo de conhecimento), uma ética (valores de cada unidade-terreiro e sua linhagem) e um método (práticas rituais de aplicações da cosmovisão). O conceito foi desenvolvido por Francisco Rivas Neto (JORGE; RIVAS; 2012, p. 123).

2012, p. 87). Rivas Neto cita ainda algumas escolas da Umbanda que antecederam a Umbanda Branca, como a Umbanda Omolocô (Bantu-indígena), Umbanda Traçada (Bantu-nagô-indígena), Umbanda Mista (Bantu-Nagô-Indígena-Ocultismo) e Candomblé de Caboclo (NETO, 2012, p. 84).

Além das escolas de Umbanda já citadas, existem várias outras que surgiram ao longo de sua existência como a Umbanda de Raiz, Umbanda Esotérica, Umbandomblé e algumas vertentes bem mais novas, como a Umbanda Sagrada. Desde a sua origem, a Umbanda absorveu, e vem absorvendo, elementos de diversos outros cultos, manifestações religiosas, tradições e métodos medicinais alternativos como a Jurema Sagrada, hinduísmo, mitologia egípcia, judaísmo, pajelança, xamanismo, catimbó, Santo Daime, reiki entre outros. Essa capacidade de agregar elementos de diversas origens e estar em constante transformação acompanha a Umbanda desde o início. Isso se deve, principalmente, a dois motivos: sua origem, fruto de um processo espontâneo que uniu elementos ritualísticos de diferentes matrizes, e a autonomia que cada centro possui de ditar suas próprias regras, tornando cada centro umbandista em um local *sui generis*. Sobre isso, Patrícia Birman comenta:

Não há, como na Igreja Católica, um centro bem estabelecido que hierarquiza e vincula todos os agentes religiosos. Aqui, ao contrário, o que domina é a dispersão. Cada pai-de-santo é o senhor no seu terreiro, não havendo nenhuma autoridade superior por ele reconhecida. Há, portanto, uma multiplicidade de terreiros autônomos, embora estejam unidos na mesma crença, havendo também um esforço permanente por parte dos líderes umbandistas no sentido de promover uma unidade tanto doutrinária quanto na organização. (BIRMAN, 1985, p. 26).

Ainda que tenha como uma de suas principais características a prática de caridade, herdada do kardecismo, a Umbanda, por ser uma religião de matriz africana, sofreu e vem sofrendo estigmas sociais, barreiras, perseguições e preconceitos de diversos tipos. As federações de Umbanda surgiram a partir do final da década de 1930, e um dos seus propósitos era justamente o de enfrentar a repressão e perseguição do Estado sobre a Umbanda e os cultos afro-brasileiros em geral. Outro propósito era o de criar uma unidade doutrinária, uniformizando os ritos criados espontaneamente nos centros, o que, por consequência, tiraria a autonomia dos pais e das mães de santo, tão característica da Umbanda. Esta última intenção das federações fez, e ainda faz, com que muitos centros fiquem receosos quanto a se filiar; alguns alegam inclusive que as federações, nos dias atuais, trazem mais problemas do que soluções, como podemos ver na entrevista com o pai de santo da Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz¹⁹.

¹⁹ Ver Apêndice B.

Algumas dessas federações visavam também a desafricanização da Umbanda, como no caso da União Espírita Umbandista do Brasil (UEUB), da qual Zélio e outros membros da Umbanda Branca faziam parte. Essa federação patrocinou e organizou o I Congresso de Espiritismo de Umbanda. Como já dissemos, nesse congresso foram feitos intensos esforços para negar a origem africana da Umbanda. Contudo, este grupo queria manter o status da Umbanda de religião brasileira, “fruto da união dos povos”, legitimando a Umbanda como uma religião “evoluída” e afastando-a da associação ao *baixo espiritismo*. Para isso, adotaram a figura do preto-velho (negro pacífico, que foi escravo, porém forte e sábio para sobreviver até a velhice), dando a ele o status de espírito evoluído (diferente do kardecismo, onde o espírito de escravos não era aceito) e reconhecendo a influência africana como um “um mal necessário que serviu meramente para explicar sua chegada e desenvolvimento no Brasil” (JENSEN, 2001, p. 9):

A influência africana da Umbanda não era assim negada, mas olhada como uma corrupção da tradição religiosa original, na sua fase anterior de evolução. A Umbanda teria ficado exposta ao barbarismo africano, na forma vulgar dos costumes, praticada por povos de costumes rudes, defeitos psicológicos e étnicos. (FEDERAÇÃO ESPÍRITA DE UMBANDA, 1942, p. 44-47, apud JENSEN, 2001, p. 9). Outro jeito de sublinhar o caráter africano da Umbanda foi expresso no reconhecimento de que ela se originou na África, mas na África oriental (Egito), portanto na parte mais ocidental e civilizada do Continente. (JENSEN, 2001, p. 114).

Brown (1985, p. 17) aponta que os esforços para dissociar a Umbanda da sua imagem afro-brasileira também podem ter sido influenciados pela intenção de escapar das perseguições às quais os grupos religiosos afro-brasileiros estavam sujeitos na época, se apropriando de alguns elementos e negando outros.

Segundo Jensen (2001, p. 10), outro modo utilizado para afastar a parcela africana da Umbanda era através da utilização de termos como Umbanda *Branca*, Umbanda *Limpa*, Umbanda *Pura*, contrastando com *magia negra*, associada ao mal. A divisão dos campos de atuação em direita (evoluídos) e esquerda (exus e menos evoluídos) também seguia neste sentido.

Como podemos ver, o racismo religioso age de diversas formas e se utiliza de diversas ferramentas, conforme explica Sidnei Nogueira:

O racismo religioso condena a origem, a existência, a relação entre uma crença e uma origem preta. O racismo não incide somente sobre pretos e pretas praticantes dessas religiões, mas sobre as origens da religião, sobre as práticas, sobre as crenças e sobre os rituais. Trata-se da alteridade condenada à não existência. Uma vez fora dos padrões hegemônicos, um conjunto de práticas culturais, valores civilizatórios e crenças não podem existir; ou podem, desde que a ideia de oposição semântica a uma

cultura eleita como padrão, regular e normal seja reiteradamente fortalecida. (NOGUEIRA, 2020, p. 89).

Além de sofrer racismo religioso por parte de alguns setores da própria religião, a Umbanda vem sendo atacada, sobretudo por outras instituições religiosas. A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, instituição que congrega os bispos da Igreja católica no Brasil, criou entre as décadas de 1950 e 1960 uma campanha contra o espiritismo, dirigida principalmente aos umbandistas. O frade franciscano Boaventura Kloppenburg, sintetizou o ataque à Umbanda num livro, cuja data de publicação foi marcada para coincidir com o dia de abertura do Segundo Congresso de Umbanda, em 1961 (BROWN, 1985, p. 32). Sobre o livro, Brown destaca:

ataca a Umbanda nos terrenos religioso, moral, racial e político, e a proclama uma ameaça à saúde mental. Além de rotulá-la como uma heresia, o livro identifica a Umbanda como pagã, fetichista e baseada na superstição e em práticas mágicas fraudulentas (KLOPPENBURG, 1961, p. 207 apud BROWN, 1985, p. 32). Ela é acusada de encorajar atitudes morais geralmente dissolutas e permissivas em relação às práticas sexuais, e a favorecer o aborto e o uso do controle da natalidade (p. 91-92). Baseando-se em preconceitos raciais, Kloppenburg reduz a Umbanda ao “resultado do sangue negro que corre nas veias de 33% da população [brasileira]” (p. 207), e da herança racial africana, que “transforma a religião em mera superstição”. O livro também ataca a Umbanda em particular, e ao espiritismo em geral, como favorecendo a difusão do comunismo: “O panteísmo e o materialismo latente do espiritismo fornecem a melhor base para o ateísmo e o materialismo dos comunistas” (KLOPPENBURG, 1964, p. 371-372 apud BROWN, 1985, p. 32). Finalmente, no que diz respeito à saúde mental, afirma-se que todo tipo de espiritismo (leia-se, aqui, “possessão”) é baseado em comportamentos desviantes e patológicos – loucura, histeria e epilepsia – e tende a encorajá-los. “Não apenas todos os médiuns são considerados indivíduos de ‘tipo anormal, insano, neurótico, desequilibrado, degenerado, histérico”, como também o espiritismo é tido como a causa dessas reações patológicas nos espectadores em geral (KLOPPENBURG, 1961b, p. 167-168 apud BROWN, 1985, p. 32).

É possível, ainda, enxergarmos exemplos de racismo religioso especificamente na cidade de São José dos Campos: em 2017 foi protocolado um projeto de lei que visava proibir o sacrifício de animais em rituais ou cultos religiosos²⁰, e em 2018 um centro umbandista foi alvo de pichações com ameaças de morte²¹. Ainda que boa parte das vertentes umbandistas não utilizem sacrifícios de animais em suas práticas religiosas, algumas o fazem. Ameaças de morte e projetos de lei como esse visam, através da violência e do poder político, inviabilizar as religiões de matriz africana de exercerem sua liberdade de culto.

²⁰ Cf. G1 Vale do Paraíba e Região (2017).

²¹ Cf. Câmara Municipal de São José dos Campos (2018).

2.1 A Curimba

Segundo o pai de santo da Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos, pontos cantados “nada mais são do que preces cantadas, orações, invocações, irradiações”²². De acordo com o ogã Sandro da Costa Mattos:

pontos ou “curimbas” são verdadeiras preces cantadas que mostram a fé e a magia da Umbanda, bem como despertam a harmonia vibratória de uma gira, dinamizando forças da natureza e fazendo-nos entrar em contato com as Forças Celestiais que nos regem. São, sem nenhuma dúvida, importantíssimos para a harmonização e a eficácia dos trabalhos dentro do terreiro. (MATTOS, 2005, p. 57).

A musicóloga Mackely Ribeiro Borges, em nota de rodapé no início de sua dissertação sobre a música no centro umbandista Rei de Bizara, define ponto cantado como “a denominação utilizada pelos umbandistas para designar a música na religião” (BORGES, 2006, p. 1). Em sua dissertação, a mestra em literatura Miriam Santos, que também é umbandista, define pontos cantados como “versos musicados executados durante os rituais de umbanda e candomblé” (SANTOS, 2014, p. 18). Percebemos uma tendência nos trabalhos acadêmicos, de retirar a dimensão espiritual e religiosa da definição genérica dos pontos cantados, considerando somente a musical, ainda que discorram mais sobre os pontos cantados ao longo de seus trabalhos. Tal dimensão é intrínseca na concepção umbandista; seria como reduzir pontos riscados²³ a desenhos feitos durante a gira. Bem mais adiante em seu texto, Mackely dá uma explicação mais completa:

São cantigas ensinadas pelas próprias entidades (chamadas também de pontos cantados de raiz), cantadas em português e podem ser ou não acompanhadas por instrumentos. Os pontos cantados são evocações em forma de pequenas histórias ou orações e possuem inúmeras funções, entre elas mostrar a história e as características das entidades e determinar o encaminhamento do culto. (BORGES, 2006, p. 49).

Diferente do que diz Mackely, pontos cantados não necessariamente precisam ser ensinados por entidades, e nem todos os pontos cantados são de raiz. Muitos pontos são adaptações de cantigas populares, ou de canções compostas por músicos brasileiros conhecidos,

²² Ver Apêndice F.

²³ Pontos riscados são desenhos feitos com pomba “formando um conjunto de sinais cabalísticos (mágico-simbólicos) como flechas, traços, cruces, círculos, estrela de David, corações, etc. O ponto riscado pode aparecer em duas situações: na primeira, antes da chegada da entidade com o objetivo de chamá-lo ao mundo terreno, e na segunda quando o ponto é riscado pela própria entidade no momento em que é incorporado como forma de identificação. Para os umbandistas o ponto riscado possui um grande significado, pois através dele as entidades contam sua história, além de ser entendido como uma prova de incorporação: se o espírito não estiver bem incorporado ele não saberá riscar seu ponto.” (BORGES, 2006, p. 48-49).

e apesar de não serem benquistos por alguns intelectuais da Umbanda²⁴, pontos cantados que não são de raiz são recorrentes na prática umbandista. Pontos cantados são ditos *de raiz* quando uma entidade os ensina a membros do centro e, segundo o ogã Sandro da Costa Mattos, não devem ser modificados de forma alguma, pois possuem uma ligação direta com o guia espiritual responsável por sua inspiração ou pelo mentor do centro (MATTOS, 2005, p. 58). A contragosto de Sandro, alguns pontos reconhecidos como sendo de raiz podem sofrer modificações quando, por exemplo, são passados de um centro umbandista para o outro, podendo essas modificações, muitas vezes não intencionais, ocorrerem em diversos âmbitos, pelos mais diversos motivos: seja na letra por um mal entendido; na melodia por uma dificuldade com a tessitura vocal; ou no toque de acompanhamento por uma questão de adaptação às normas ou limitações do centro, em voga. Essas modificações também podem ocorrer dentro de um mesmo centro, com a troca do ogã chefe. Em um dos centros por nós visitado, a então ogã chefe, nos disse que havia “corrigido” algumas letras, pois o ogã chefe anterior tinha uma característica fanha na voz, o que deixava as letras de alguns pontos difíceis de serem compreendidas. Alguns pontos cantados podem ainda sofrer modificações influenciados por gravações de artistas da MPB, como é o caso do ponto *Canjira* gravado pelo músico J. B. De Carvalho em 1953. Na versão de J. B. De Carvalho a letra do ponto dizia “Canjira deixa a gira girar”; em 1973 o grupo Os Tincoãs regravou este ponto em uma versão onde a letra ficou “Ô gira deixa a gira girar”, sendo que esta última versão da letra é a mais encontrada nos centros umbandistas atualmente, como é o caso da Tenda de Umbanda Caminheiros da luz.

Conforme Mackely Borges aponta (2006, p. 3), pontos cantados não possuem títulos, contudo, optamos por nomear os pontos abordados neste trabalho, para facilitarmos a comunicação. Para realizar a nomeação utilizamos as palavras iniciais dos pontos ou palavras que resumam o conteúdo de suas respectivas letras.

Neste trabalho chamamos de *pontos cantados tradicionais* àqueles pontos cantados de raiz que são populares no meio umbandista, fazendo parte de um repertório compartilhado entre muitos centros. Diferenciando assim os pontos cantados de raiz (exclusivos de cada centro) dos pontos cantados tradicionais (populares).

Na Umbanda, pontos cantados podem ter diversas finalidades. As principais são ajudar na incorporação e desincorporação dos médiuns e elevar ou manter o “padrão energético” da gira. Os pontos cantados são classificados de acordo com suas funções específicas. As que encontramos ao longo de nossa pesquisa bibliográfica e de campo foram:

²⁴ Vide o precursor da Umbanda esotérica W. W. Matta e Silva (2014, p. 131) e seu sucessor Francisco Rivas Neto (1997, p. 105).

Ponto de abertura – usado no início da gira, ou no trabalho espiritual a ser realizado;

Ponto para bater cabeça – ponto para o momento do ato de bater cabeça que “consiste em abaixar-se aos pés do Congá²⁵ ou Pegí²⁶, ou mesmo para o Orixá incorporado ou a uma entidade Espiritual e tocar a sua cabeça no chão, aos seus pés. Representa respeito e humildade” (AZEVEDO, 2010, p. 102);

Ponto de defumação – usado no momento da defumação²⁷ do local e das pessoas presentes;

Ponto de firmeza (segurança) – ponto que visa garantir a proteção espiritual do centro umbandista e dos médiuns, normalmente cantados após a abertura da gira;

Ponto de chamada (chegada) – ponto para as entidades incorporem nos médiuns;

Ponto de louvação – ponto cantado para homenagear os Orixás e as entidades;

Ponto de sotaque – ponto para alertar que alguma pessoa ou entidade está com más intenções durante a gira. Ou ainda pode ser usado somente para chamar a atenção das pessoas presentes na gira para uma crítica ou ensinamento;

Ponto de coroa – ponto voltado para a entidade chefe/dona da casa;

Ponto de descarrego – ponto para “retirada das energias negativas em rituais específicos” (BORGES, 2006, p. 49);

Ponto de saudação (homenagem) – ponto utilizado para homenagear as qualidades de um membro do centro, de um convidado ou de uma entidade;

Ponto de doutrinação – ponto usado “nas ‘sessões de desenvolvimento mediúnico’ para a doutrinação das pessoas (médiuns e público) e das entidades” (BORGES, 2006, p. 49);

Ponto de demanda (quebra de demanda) – “usados para ‘quebrar’ uma força negativa que queira agir sobre o terreiro” (MATTOS, 2005, p. 60);

Ponto de sustentação – são pontos cantados para manter a sustentação energética da gira (SENA, 2012, p. 24);

Ponto cruzado – “são cantigas que irradiam energias de duas ou mais linhas diferentes ao mesmo tempo.” (MATTOS, 2005, p. 60);

Ponto de subida (partida) – ponto para as entidades desincorporarem dos médiuns;

²⁵ Congá é o altar de um centro umbandista onde se encontram imagens de Orixás, santos católicos sincretizados com Orixás, entidades, imagens de Maria (mãe de Jesus Cristo) e Jesus Cristo. No congá também podem ser encontrados diversos objetos utilizados como decoração ou oferenda como: velas; pedras; flores; molduras; brinquedos, etc.

²⁶ Pegí ou Peji é o altar onde ficam alojados objetos sagrados no Candomblé.

²⁷ “Consiste na queima de ervas e essências, com a finalidade de limpeza da matéria e do espírito, e do ambiente do terreiro antes do início da sessão e do trabalho das entidades que ali estarão.” (AZEVEDO, 2008, p. 97).

Ponto de encerramento – pontos para finalizar a gira ou o trabalho espiritual que foi realizado.

Não podemos afirmar com convicção que os tipos de pontos existentes sejam somente estes supracitados, visto que cada terreiro é um universo particular, o que pode gerar diversas formas de interpretação e reformulações das funções dos pontos cantados. Também é importante salientar que um ponto cantado pode acumular mais de uma função. O *Hino da Umbanda*²⁸, por exemplo, é usado como um ponto de encerramento no *Centro Umbandista Rei de Bizara*, segundo Mackely (2006, p. 151), enquanto os centros umbandistas joseenses, que executam o hino em suas giras, o fazem após a abertura.

Muitas vezes as definições de curimba e ponto cantado se confundem. Por vezes, os termos são usados como equivalentes, como podemos ver na definição de pontos cantados dada acima pelo ogã Sandro. Segundo Mackely (2006, p. 4), a palavra curimba vem do quimbundo *kuimba*, correspondente ao umbundo *okuimba*, que significa cantar. Segundo Cacciatore (1988, p. 95), curimba seriam cânticos religiosos dos cultos afro-brasileiros para honrar e chamar as divindades ou as entidades espirituais, e pode ter duas origens: do iorubá (vindo da junção de “ko” – cantar; “orin” – canção e “bá” – realmente) e do quimbundo “ku” “imba” – cantar. O que notamos em nossa pesquisa é que, atualmente, a palavra curimba pode ser utilizada para referir-se a quase tudo que envolve a parte musical nos centros, como: os próprios pontos cantados e o ato de reproduzi-los na gira; o espaço dentro do centro umbandista onde se localizam os atabaques; as aulas onde se aprendem os toques e os pontos cantados (aulas de curimba) e até mesmo as pessoas que tocam e cantam (curimbeiros).

A Umbanda possui muitos aspectos musicais semelhantes aos do Candomblé. A presença de cantos acompanhados por atabaques (ou outros tipos de tambores) que executam padrões rítmicos em ostinato é comum em muitas manifestações, culturais e religiosas, afro-brasileiras. No Candomblé, o “quarteto instrumental²⁹” composto pelo gã e os pelos três atabaques (rum, rumpi e lé) é essencial. De acordo com Ângelo Nonato Natale Cardoso (2006, p. 55), o atabaque:

maior e mais grave é chamado de “rum”; o médio é denominado “rumpi”; e o menor, portanto mais agudo, é o “lé”. [...] Verger atribui esses nomes a uma deformação das palavras fon, hum e humpevi para rum e rumpi, e da palavra nagô omele, para lé (1999, p. 28). Barros apresenta a tradução dessas palavras da seguinte maneira: hum – grunhido/rugido; mais pi – imediatamente; e lé – pequeno (2000, p. 47).

²⁸ O *Hino da Umbanda* tem sua autoria atribuída ao compositor português José Manoel Alves (COSTA, 2013, p. 101). Por vezes a co-autoria do hino é atribuída a Dalmo da Trindade Reis, que era maestro e tenente da Polícia Militar do Rio de Janeiro, porém não achamos nenhuma fonte segura desta informação. O hino foi composto em 1960 e “oficializado” como hino da Umbanda no 2º Congresso Brasileiro de Umbanda em 1961 (COSTA, 2013, p. 101).

²⁹ Denominação usada por Cardoso (2006, p. 51) para classificar o principal conjunto instrumental no Candomblé.

Notamos que nos centros umbandistas joseenses essa formação não se faz necessária. Não encontramos nenhum centro umbandista com essa formação instrumental exata, e nenhum dos centros visitados utiliza o gã em seus trabalhos. Além do quarteto instrumental, típico do Candomblé, a Umbanda também pode se utilizar de outros instrumentos musicais de fundamento³⁰ ou auxiliares para integrar a curimba. Em São José dos Campos, por exemplo, a Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos utiliza o adjá³¹ como instrumento de fundamento em suas giras, e a Tenda de Umbanda Pai Benedito da Guiné já utilizou berimbau, caxixi e pandeiro³² como instrumentos auxiliares da curimba.

No Candomblé, os instrumentos musicais possuem funções musicais e rituais distintas. Os atabaques lé e rumpi, juntamente ao gã, cumprem uma função de suporte musical, fazendo a manutenção do ritmo (MATTOS, 2005, p. 28). Cada um dos quatro instrumentos mantém seu respectivo padrão rítmico em ostinato (em boa parte dos casos este padrão é o mesmo no lé e no rumpi), enquanto o atabaque rum “é responsável pelo solo musical e variações melódicas” (MATTOS, 2005, p.28). Esse “solo musical” realizado pelo rum (que recebe nomes como dobra, corte ou recorte) dialoga com as danças realizadas pelos orixás e, em certa medida, o som do rum é também um dos responsáveis pelo fenômeno da possessão (CARDOSO, 2006, p. 58). O agrupamento das linhas rítmicas dos atabaques e do gã é chamado de *toque*. Conforme Mattos comenta (2005, p. 28), na Umbanda nem sempre a utilização musical dos instrumentos se dá desta forma, “pois normalmente os atabaques são tocados ao mesmo tempo, de forma muito parecida pelos instrumentistas, mudando, às vezes, de pessoa para pessoa, a forma de fazê-lo e a ordem das passagens (repiques) durante o toque, com igual êxito junto às divindades.” (MATTOS. p. 28). De fato, pudemos observar em nossa pesquisa que não existia a preocupação em utilizar todas as linhas rítmicas dos toques nos centros visitados. Nesses centros os ogãs mantêm somente uma das linhas rítmicas dos toques, sem realizar muitas variações. Provavelmente pela curimba na Umbanda não estar relacionada à dança dos Orixás, não se faz necessária a realização dos toques em sua completude.

Para além de simplesmente repetir o padrão rítmico de um toque durante toda a duração de um ponto cantado, se espera de um ogã que execute variações rítmicas e fraseados que se diferenciem do padrão original do toque. Essas frases e variações rítmicas realizadas no

³⁰ Segundo Cardoso (2006, p. 47), são cinco os instrumentos de fundamento: o arô, o cadacorô, o xére, um sino (sem nome específico) e o adjá. São utilizados com menos assiduidade no Candomblé e possuem organizações sonoras não tão complexas e variadas quanto as do quarteto instrumental. Cada um desses instrumentos é associado a um Orixá e são utilizados em eventos específicos.

³¹ O adjá é “uma sineta de metal composta de uma ou mais campânulas” (CARDOSO, 2006, p. 392).

³² Ver Apêndice E.

atabaques são chamadas de *repiques* ou *contratempos*. Na umbanda os repiques e contratempos podem preencher a linha rítmica entre as repetições do padrão ou, simplesmente florear o toque.

Na Umbanda, os atabaques são tocados com as mãos, e todos os pontos cantados são em português, o que a afasta do Candomblé Ketu (onde os atabaques são tocados, maioritariamente com aguidavis³³ e as cantigas são em iorubá) e a aproxima dos Candomblés Angola e Caboclo (em que são tocados sobretudo com as mãos e nos quais parte do repertório de cantigas é em português). Essas semelhanças, provavelmente, são uma das razões para a maioria dos toques utilizados na Umbanda pertencerem ao Candomblé Angola.

Os atabaques são instrumentos sagrados nas religiões de matriz africana, e na maior parte das vertentes umbandistas isto não é diferente. Diante dos atabaques existe uma série de reverências e cuidados a serem tomados, que variam de centro para centro. Em geral os atabaques possuem um local próprio e fixo dentro do espaço físico do centro umbandista, do qual não devem ser retirados, a não ser para ocasiões especiais. Quando não estão sendo utilizados são cobertos por um véu chamado de dossel de Oxalá, e não devem ser tocados por outras pessoas, além dos ogãs, sem permissão prévia. Em alguns centros, as entidades saúdam os atabaques em algum momento da gira e seu couro é riscado com pomba³⁴. Os tipos de ritos a serem seguidos dependem da vertente umbandista seguida pelo centro e de sua maior ou menor aproximação com o Candomblé. Na Umbanda Branca, por exemplo, que busca pelo afastamento das tradições africanas, não existe a presença dos atabaques.

Na maioria dos centros umbandistas que visitamos a presença das palmas se dá por livre participação da clientela e/ou dos trabalhadores do centro. As palmas, quando executadas, não possuem um padrão rítmico a ser seguido, podendo simplesmente reproduzir a pulsação dos pontos ou apresentar uma linha rítmica original que dialoga com o toque que está sendo executado. Por serem espontâneas, as palmas podem começar em qualquer trecho de um ponto cantado, assim como podem cessar antes do fim, sendo que não estão necessariamente presentes em todos os pontos cantados durante uma gira.

Para ser ogã, na Umbanda, você precisa ser “chamado” pelos guias espirituais do centro e receber a aprovação dos dirigentes da casa, independente de já saber ou não tocar qualquer instrumento. Os ogãs estão logo abaixo dos dirigentes e dos pais e mães pequenos(as) na hierarquia de um centro umbandista, e na ausência deles, são os ogãs que tomam as decisões. O cargo de ogã é muito respeitado nas religiões de matriz africana, sendo que na Umbanda,

³³ Aguidavis são “varetas de galhos de árvore utilizados para percutir os atabaques” (VASCONCELOS, 2010, p. 130).

³⁴ Segundo Cacciatore (1998, p. 221), pomba é um giz grosso usado para “riscar” pontos riscados.

diferente do Candomblé, pode ser ocupado por mulheres e homens. Apesar de todo o prestígio, a presença do ogã e da curimba não é uma condição *sine qua non* para realização de uma gira ou de atendimentos. Na falta de um ogã, qualquer trabalhador³⁵ do centro pode puxar os pontos cantados sem o toque do atabaque, ou ainda, pode-se utilizar de aparelhos de som para reproduzir pontos cantados gravados, sendo essas situações mais comuns em centros com pouco tempo de existência.

Existem algumas classificações de ogã que podem ou não ser utilizadas, de acordo com a realidade do centro em questão. Nos centros que visitamos, só encontramos as denominações *ogã de curimba (ogã de canto)*, *ogã chefe* e *ogã de salão (ogã de terreiro)*. Existem ainda várias outras classificações de ogãs³⁶, mais comumente encontradas no Candomblé e Umbandomblé.

Segundo Mattos, o *ogã de canto* é:

o responsável pelos pontos cantados no terreiro. Deve ser um exímio conhecedor da magia dos pontos e seu uso correto, pois um ponto puxado de forma errada poderá acarretar sérios problemas num trabalho espiritual. Necessariamente não precisa saber tocar instrumento algum. (MATTOS, 2005, p. 37).

O *ogã chefe* é o maior responsável pela curimba, além de ser um profundo conhecedor da religião, dos pontos cantados e dos toques. O *ogã chefe* é encarregado de passar os ensinamentos sobre a curimba aos ogãs mais novos. Também deve garantir a “segurança espiritual” da gira: no caso de alguma entidade ou presença mal intencionada causar algum tipo de mal ou “diminuir o padrão energético”, o *ogã chefe* deve puxar algum ponto que mande essa entidade embora ou que chame a atenção da presença. O *ogã chefe* também tem o dever de conduzir a gira, no caso de os dirigentes estarem todos incorporados ou ausentes de alguma forma. Em sua dissertação de mestrado, André Luiz Monteiro de Almeida (2013, p. 92) conta uma situação que viveu em sua pesquisa de campo, onde o *ogã chefe* pedia para que a entidade Zé Pelintra, incorporada no *babalorixá*³⁷, “andasse logo”, pois “estava tarde” e precisava dormir, demonstrando assim sua autoridade como ogã.

A denominação *ogã de salão* nos foi apontada na entrevista com o pai de santo da Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos³⁸. Não encontramos material bibliográfico que utilizasse essa nomenclatura para a função descrita; porém encontramos equivalência com a

³⁵ Nome genérico utilizado por umbandistas para designar qualquer membro que colabore regularmente, de alguma forma, com o centro umbandista em questão. Normalmente utilizado para pessoas que trabalham como médiuns ou cambonos.

³⁶ Sobre outras classificações de ogãs cf. Mattos (2005, p. 35-40).

³⁷ Principal sacerdote no Candomblé ou na Umbanda (equivalente aos dirigentes na umbanda).

³⁸ Ver APÊNDICE B.

definição de *ogã de terreiro*. Conforme nos foi explicado na entrevista, o *ogã de salão* é responsável pela parte “material”, ou seja, todas as decisões administrativas e organizacionais que não estão relacionadas com as questões espirituais e ritualísticas do centro, sendo que o *ogã de salão* não participa e nem toma decisões sobre a curimba. Segundo Cacciatore (1998, p. 196), o *ogã de terreiro* é um auxiliar do chefe do terreiro na direção das cerimônias públicas.

Mackely (2006, p. 46) diz que os curimbeiros não entram em transe, porém, presenciamos *ogãs* que também incorporam, e realizam atendimento, em mais de um centro umbandista. Sobre *ogãs* que possuem a mediunidade de incorporação na Umbanda, Mattos diz:

Lógico que fazem parte de uma minoria, porém é possível, pois as pessoas podem desenvolver vários pontos receptivos ao mundo da espiritualidade (chakras), muito embora, normalmente, desenvolvam um tipo de mediunidade mais marcante e outras de menor intensidade, além de algumas manifestações mediúnicas que podem ocorrer esporadicamente.

É importante salientar que, quando começam a sentir a irradiação de seus Guias, devem pedir autorização para deixar o atabaque e incorporar-se aos outros membros da gira, prevenindo assim acidentes ou outros problemas durante a sessão. (MATTOS, 2016, p. 42).

Alguns centros classificam como *atabaqueiros* as pessoas que tocam o atabaque, mas não foram “levantadas” por alguma entidade, ou seja, não receberam o chamado e a permissão espiritual para ser denominadas *ogãs*. Ficar sem nenhum *ogã* e chamar algum membro do centro que simplesmente saiba cantar e tocar o atabaque é uma situação corriqueira, sendo possível também, pessoas não umbandistas serem convidadas a assumirem a curimba. No Centro Umbandista Rei de Bizara, localizado na cidade de Salvador, a curimbeira não é praticante da Umbanda, porém conduz os trabalhos há mais de 15 anos (BORGES, 2006, p. 80). No centro umbandista joseense Casa de Pai Joaquim de Aruanda e Baiano João Gilberto, a responsável pela curimba não era considerada *ogã*, tendo assumido a curimba por uma necessidade do centro.

Em um dos terreiros joseenses visitados por nós, fomos alertados de que na Umbanda o correto seria chamar o responsável pela curimba de “atabaqueiro”, sendo que “*ogã*” seria uma denominação usada corretamente somente para o contexto do Candomblé. Essa visão não é compartilhada pela maioria dos centros umbandistas dos quais tivemos contato, sendo classificada, inclusive, como uma visão errônea por alguns umbandistas.

Notamos em São José dos Campos certa escassez de *ogãs*, evidenciada por médiuns e cambonos, sem formação de *ogã*, assumindo a curimba, e pela procura dos centros umbandistas joseenses por professores de curimba de fora da cidade. Por exemplo: as aulas de curimba na Tenda de Umbanda Pai Benedito da Guiné eram ministradas pelo professor de curimba Moringa D’Xoroque, residente da cidade de Jacareí; na Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos

as aulas eram ministradas pelo mestre Roncali, residente da cidade de Taubaté; e na Casa de Caridade Pai Jeremias e Vovó Catarina as aulas eram ministradas por Severino Sena, de São Paulo.

2.2 A Umbanda em São José dos Campos

Após um período de intensas tentativas de desafricanização³⁹ da Umbanda por parte de alguns líderes umbandistas, sobretudo os membros da Umbanda Branca de Zélio, e com o fim da perseguição sistemática sofrida pelas religiões de matriz africana na Era Vargas, a Umbanda iniciou um período de expansão e reafricanização a partir de 1945. Sobre este período, Brown comenta:

Agora a Umbanda podia ser praticada livremente, e esta liberdade recém-adquirida resultou na eclosão de uma intensa atividade organizacional. Novos centros foram abertos, novas federações formadas, e a Umbanda começou a aparecer nos meios de comunicação, em programas de rádio, em colunas semanais dos principais jornais do Rio, e em numerosas publicações de sua própria autoria. (BROWN, 1985, p. 18).

Com a rápida difusão da religião para outros estados, a partir do seu núcleo fluminense, “Por volta do início dos anos 1950, a Umbanda já se estabelecera firmemente no Rio Grande do Sul, e estava igualmente começando a surgir nas capitais de São Paulo e Minas Gerais.” (BROWN, 1985, p. 20). Foi exatamente nesta época que se originaram os dois primeiros centros umbandistas na cidade de Jacareí, vizinha de São José dos Campos, conforme afirma Carollina Roberto Moraes:

A Umbanda em Jacareí-SP tem como origem duas casas: o Centro Espírita Oxalá, Ogum e Oxóssi, que teve diversos fundadores, sendo os mais conhecidos Serafim e Geraldo, este conhecido como Pancho, ambos vindos do Rio de Janeiro. A tenda está registrada desde 1953 na Rua Antônio Esaú, no Jardim Bela Vista, onde realiza atendimentos até hoje. Entretanto, há registro de atividades datadas do final da década de 1940, na Rua João Parente. (PRADO, 2017, p. 251, apud MORAES, 2018, p. 48) A outra casa é o centro da Dona Criselda, situado na Rua Valentim Pinheiro, 353 – Jardim Paraíba. Ela abriu o terreiro na década de 1940, aos 16 anos. Após a sua morte em 21 de agosto de 2012, o terreiro não funcionou mais, sendo posteriormente demolido. (MORAES, 2018, p. 48-49).

Segundo Brown (1985, p. 20):

Os militares tiveram uma participação muito ativa na difusão da Umbanda. Por exemplo, uma associação de Umbanda no Vale do Paraíba (São Paulo), à qual estão

³⁹ Sobre a desafricanização da umbanda ler Tina Gudrum Jensen (2001, p. 7).

filiados centenas de centros de várias cidades, surgiu por iniciativa de um tenente do Exército que introduziu a Umbanda na área em 1960.

Atentamos para a informação equivocada recebida por Brown, de que um tenente do exército teria “introduzido” a Umbanda no Vale do Paraíba em 1960, pois como vimos com as afirmações de Moraes, já existiam centros umbandistas na região desde a década de 1940. Provavelmente, o tenente o qual Brown se refere seja o tenente da PM Hilton de Paiva Tupinambá, que comandou o Soucesp (Supremo Órgão de Umbanda e Candomblé do Estado de São Paulo) onde, a partir de 1976, congregou as Urus (Uniões Regionais de Umbanda) criadas por ele mesmo em vários municípios do Vale do Paraíba, a partir de 1969 (NEGRÃO, 1996, p. 152). Obtivemos ainda, acesso a declarações de utilidade pública⁴⁰ que nos evidenciaram duas outras associações que estiveram em atividade no Vale do Paraíba entre as décadas de 1970 e 1980: a União Municipal Umbandista de Jacareí e a União Federativa de Umbanda e Candomblé de São José dos Campos.

A União Municipal Umbandista de Jacareí é a associação de Umbanda mais antiga na região do Vale do Paraíba da qual obtivemos acesso a documentos comprobatórios; sua fundação data de 28 de Abril de 1979⁴¹. Em São José dos Campos, o registro de associação umbandista mais antigo encontrado foi o da União Federativa de Umbanda e Candomblé de São José dos Campos, através de uma declaração de utilidade pública datando de 12 de agosto de 1988⁴². Porém, neste documento, não há a informação do ano de fundação dessa associação.

Além dos centros umbandistas jacareenses já citados, tomamos conhecimento de mais três centros que estiveram em atividade no Vale do Paraíba entre 1965 e 1970. A informação da existência do primeiro desses centros foi conseguida através de uma conversa informal com Pai Luiz, da Tenda de Umbanda Pai Benedito da Guiné, onde recebemos a informação de que ele frequentara um centro umbandista em Jacareí que teria sido fundado em 1965, por uma mulher negra chamada Maria Benedita de Faria. O segundo centro, também jacareense, foi a Tenda de Umbanda Vovó da Guiné e Caboclo Jacuri, registrada em cartório em 9 de maio de 1969⁴³. Porém, na declaração de utilidade pública da qual conseguimos a informação de seu registro, não consta o seu ano de fundação. A Tenda de Umbanda Pai Ferreira de Aruanda, pertencente

⁴⁰ Entidades de utilidade pública podem ser definidas como “as pessoas jurídicas de direito privado criadas ou instituídas por particulares, nos termos da lei, para o desempenho perene, efetivo e desinteressado de atividades de interesse público, em vista do bem-estar social, de necessidade e proveito de uma comunidade ou de toda coletividades, passíveis de serem reconhecidas pelos poderes públicos (na esfera federal, estadual e municipal) como espontâneas colaboradoras do Estado.” (MARIN, 1995/96, p. 41).

⁴¹ Ver Anexo B.

⁴² Ver Anexo E.

⁴³ Ver Anexo D.

à cidade de Taubaté, foi declarada de utilidade pública em 18 de dezembro de 1970, não constando a data de seu registro nem fundação (TAUBATÉ, 1970).

Os registros de declarações de utilidade pública da cidade de São José dos Campos nos evidenciaram dois centros que estiveram em atividade entre as décadas de 1970 e 1980: a Tenda de Umbanda Mãe Joana de Angola e a Tenda de Umbanda Caboclo Sete Estrela. A Tenda de Umbanda Mãe Joana de Angola, cuja data do documento de declaração de utilidade pública consta de 26 de dezembro de 1979⁴⁴, foi o centro umbandista joseense mais antigo com o qual nos confrontamos ao longo de nossa pesquisa. Na declaração de utilidade pública deste centro, não consta a data de seu registro ou de sua fundação. Entretanto, levando em consideração que para se conseguir uma declaração de utilidade pública geralmente é necessário estar em funcionamento há, pelo menos, um ano, sabemos que este centro esteve em atividade desde pelo menos 1978. A Tenda de Umbanda Caboclo Sete Estrela foi declarada de utilidade pública em 30 de agosto de 1982. Tendo em vista a proximidade da declaração de utilidade pública desses dois centros, e o fato de que todos os centros citados já mantinham suas atividades há algum tempo antes das declarações, não podemos afirmar qual dos dois foi, de fato, fundado primeiro. Não encontramos nenhum indício de que estes dois centros joseenses ainda mantenham suas atividades. Em entrevista com o pai de santo da Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos tomamos conhecimento do centro umbandista Pai Joaquim de Angola e Cosme Damião⁴⁵ que existiu no bairro Jardim Colonial e esteve em atividade no início década de 1980, porém não sabemos a data de sua fundação. Levando em conta a forte influência de militares na difusão da umbanda, e sabendo que a cidade de São José dos Campos já era um polo militar com a presença do, então, Centro Técnico de Aeronáutica (CTA)⁴⁶ desde 1946, muito provavelmente existiram centros umbandistas anteriores à Tenda de Umbanda Mãe Joana de Angola.

O centro umbandista joseense mais antigo, e que ainda está em funcionamento, de que tivemos informação e contato ao longo de nossa pesquisa, é a Casa de Pai Joaquim de Aruanda e Baiano João Gilberto, conhecida como Terreiro de Mãe Ana, que está em atividade desde o começo da década de 1980⁴⁷.

Andar despreziosamente pelas ruas e passar por um centro de umbanda sem notá-lo é algo bem comum. Conforme Brown observa:

⁴⁴ Ver Anexo A.

⁴⁵ Ver Anexo F.

⁴⁶ A partir de 1971 o Centro Técnico de Aeronáutica passa a se chamar Centro Técnico Aeroespacial.

⁴⁷ Ver Apêndice D.

As casas de culto de umbanda, na sua maioria, possuem a peculiar propriedade de serem quase invisíveis aos olhos dos leigos. Ao contrário das igrejas cristãs, que ocupam pontos de destaque na geografia urbana, os terreiros são difíceis de encontrar, o que é compatível com o lugar social da religião na nossa sociedade. E isso não depende da vontade de seus dirigentes. Por eles certamente suas casas teriam destaque igual ao que possuem as igrejas, socialmente mais legítimas. O problema é, pois, de uma outra natureza. (BROWN, 1985, p. 73).

Os centros umbandistas tendem a se localizar em bairros afastados do centro da cidade e, quando não funcionam nos fundos de uma casa ou estabelecimento comercial, adotam uma fachada discreta, sem muitos símbolos, imagens, ou outros elementos que os identifiquem como tal. Quando muito, centros com grande clientela apresentam cartazes ou pinturas na parede com seu nome e cronograma de atividades. O “problema de outra natureza” a que Brown se refere é o racismo religioso sofrido pelas religiões de matrizes africanas no Brasil, que se apresenta nas mais diversas formas. A necessidade dos umbandistas de resguardarem seus templos para evitarem possíveis ataques só demonstra que, na prática, a parte da Constituição de 1824 que garantia a liberdade de culto, desde que o templo não ostentasse símbolos na fachada, ainda vale (SILVA, 2005, p. 48).

Antes da internet, o método mais eficaz (talvez o único) de se encontrar os centros umbandistas de uma cidade era através da recomendação de algum cliente ou membro do centro, sendo que, ainda assim, esse método se apresentava limitado para quem buscava ter contato com vários centros, visto que os clientes costumam ser fiéis aos seus centros e guias espirituais de predileção, e com isso acabam por desconhecer outros centros. Com o advento da internet, alguns centros começaram a manter sites e perfis em redes sociais, o que facilitou a procura por parte das pessoas que buscam um primeiro contato com a religião. De acordo com a União Federal do Brasil de Umbanda e Candomblé, em 2008 estimava-se que mais de 30 mil pessoas frequentavam regularmente centros umbandistas no Vale do Paraíba, sendo que São José dos Campos e Jacareí possuem a maior concentração de adeptos (FEITOSA; SANTOS, 2008, p. 10).

Ao longo de nossa pesquisa tomamos conhecimento de 13 centros umbandistas que estiveram em atividade em São José dos Campos entre 2018 e 2020⁴⁸:

Associação Espírita Umbandista Mestres da Jurema e Pai Xangô;
Casa de Caridade Pai Jeremias e Vovó Catarina;

⁴⁸ Através do site da Federação de Umbanda e Candomblé do Estado de São Paulo (FUCESP), tomamos conhecimento da existência de um centro umbandista chamado *Cabana de Pai Sandú* localizado na região sudeste de São José dos Campos. Porém não obtivemos confirmação de que o centro ainda estaria em atividade.

Casa de Pai Joaquim de Aruanda e Baiano João Gilberto;
Espaço Sagrado Sete Encruzilhadas;
Núcleo de Umbanda Sagrada de São José dos Campos;
Templo Escola Fraternidade e Luz;
Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz;
Tenda de Umbanda Mãe Maria;
Tenda de Umbanda Pai Benedito da Guiné;
Tenda de Umbanda Ponto de Luz;
Tenda de Umbanda Seara de Ogum (Templo de Ogum);
Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos;
Terreiro de Umbanda Pai João das Almas e Cacique Pena Dourada.

2.3 Associação, Casa, Espaço, Núcleo, Tenda e Terreiro

A nomenclatura de um centro umbandista traz consigo informações que remetem à sua natureza. Associação, cabana, casa, casuá, centro, choça, espaço, ilê, núcleo, oca, roça, templo, tenda e terreiro, são denominações possíveis na primeira parte do nome de um centro umbandista, e podem apontar para o seu contexto sócio-geográfico, para a vertente (ou vertentes) seguida, ou para práticas religiosas adotadas: “ilê”, por exemplo, pode apontar para um centro umbandista que divide espaço, ou que tenha uma proximidade maior, com o Candomblé. A segunda componente do nome pode complementar as informações da primeira, ou fazer referência às entidades mais importantes do centro. Alguns centros umbandistas não dão tanta importância para seus nomes, sendo chamados ou conhecidos pelo nome de seus dirigentes. Este é o caso da Casa de Pai Joaquim de Aruanda e Baiano João Gilberto, que é chamada, ocasionalmente, como “Terreiro da Mãe Ana”.

Em São José dos Campos encontramos o predomínio da denominação “tenda de umbanda”. Segundo pai Fábio, da *Tenda de Umbanda Caminheiro da Luz*, a escolha dessa denominação se deve a aderência do centro a uma *Umbanda de Raiz*⁴⁹, sendo que esta Umbanda de Raiz teria nascido de uma dissidência com a Umbanda Branca de Zélio⁵⁰. O primeiro centro umbandista fundado por Zélio foi, primeiramente, intitulado de *Centro Espírita Nossa Senhora*

⁴⁹ Termo utilizado por umbandistas para alegar uma prática ritualística livre de grandes influências de novas vertentes umbandistas e de outras religiões. O termo é adotado ora por adeptos da Umbanda Mista e ora por membros da Umbanda Branca, não havendo muita discussão sobre o termo dentro do contexto acadêmico.

⁵⁰ Ver Apêndice B.

da Piedade, posteriormente o nome deste centro foi mudado para *Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade*⁵¹. A dissidência a qual pai Fábio se refere provavelmente esteja relacionada à desassociação entre a Umbanda Branca, de Zélio, e a Umbanda Mista, pois muitos centros adeptos da última se utilizam da denominação “*tenda de Umbanda*”. Segundo Rivas:

A Umbanda Mista caracteriza-se pela presença de elementos nacionais, como baiano, boiadeiro, marinheiro e outros. A Umbanda Branca, Umbanda de Mesa, é acentuadamente influenciada pelo Kardecismo, com ausência de elementos como charutos, bebidas etc. (RIVAS, 2013, p. 83).

“A *Umbanda Mista* caracteriza-se pela mistura das vertentes branca e negra, isto é, apresenta influências do Kardecismo e do Catolicismo associados a algumas práticas emprestadas das religiões afro-brasileiras.” (BORGES, 2006, p. 36). Notamos que em São José dos Campos a maioria dos centros se encaixa na concepção de Umbanda Mista, o que, de acordo com Mackely, está em confluência com o que ocorre no restante do Brasil (BORGES, 2006, p. 36). Notamos que a necessidade de identificação, ou classificação, da vertente seguida por um centro é, muitas vezes, irrelevante para os praticantes; visto que em nossos contatos e entrevistas com umbandistas ao longo da pesquisa, o termo “Umbanda Mista” não foi ouvido. Centros umbandistas tendem a integrar elementos de diferentes vertentes umbandistas, e não umbandistas, em suas práticas. Essas práticas podem ainda se adequar conforme for a vontade da entidade chefe do centro e as necessidades espirituais de sua clientela, o que torna cada centro uma mistura, *sui generis*, de vertentes.

Nas duas últimas décadas, a vertente doutrinária umbandista que mais tem ganhado adeptos e influenciado os centros umbandistas do estado de São Paulo é a *Umbanda Sagrada*. Criada por Rubens Saraceni no final da década de 1990, a Umbanda Sagrada se diferencia de outras vertentes por sincretizar elementos do Hinduísmo, do Budismo e por lançar mão do estudo dos chakras, mandalas, respirações e meditações (CAPELLI, 2017, p.21). Com isso, a Umbanda Sagrada “Retoma um sincretismo contínuo e intencional [...] com o objetivo de atingir um público diversificado e diferenciado, e conseqüentemente, entrar no mercado religioso de um mundo globalizado” (COSTA, 2013, p. 132). Centros de Umbanda, ligados à Umbanda Sagrada, adotam práticas holísticas orientais, características do movimento New Age (Nova Era) como: reiki, cristaloterapia, Tarot e terapias alternativas. Em São José dos Campos, os centros que observamos ter maior influência da Umbanda Sagrada foram: o Espaço Sagrado Sete Encruzilhadas; a Casa de Caridade Pai Jeremias e Vovó Catarina e o Núcleo de Umbanda

⁵¹ Cf. Leal de Souza (1924, 1933).

Sagrada de São José dos Campos. Além de adotarem as práticas holísticas e oferecerem os convencionais atendimentos por entidades incorporadas durante a gira, estes centros também se utilizam da *Magia Divina*. Igualmente criada por Rubens Saraceni, a Magia Divina é uma doutrina iniciática que nasceu da Umbanda Sagrada. Segundo Capelli (2017, p. 76):

a Magia Divina seria uma ciência oculta, ou seja, um conjunto de teorias e práticas que revelam os segredos da natureza e sua relação com o homem, com o objetivo de atingir o desenvolvimento integral das faculdades internas espirituais e ocultas do homem através do domínio total de si mesmo e da natureza.

Essa nova doutrina vem angariando, também, adeptos de outras religiões, pois a Magia Divina é “uma vertente paralela aos trabalhos umbandistas, que por sua vez, pode ou não ser utilizada dentro do terreiro de umbanda” (CAPELLI, 2017, p. 73). Em 2017 já possuía mais de 20 mil adeptos e mais de 90 Núcleos, concentrados, sobretudo no estado de São Paulo (CAPELLI, 2017, p. 31).

A realização de cursos relacionados com a religião é uma das formas que os centros umbandistas usam para se manter financeiramente, sendo também uma das principais formas de difusão da Umbanda Sagrada e da Magia Divina. Os discípulos de Saraceni ministram inclusive cursos EaD sobre uma série de assuntos relacionados à prática umbandista e à Magia Divina.

Existem mais de 30 cursos responsáveis por captar adeptos e disseminar a Umbanda Sagrada e a Magia Divina de Saraceni. São cursos que tem duração de quatro meses a dois anos. As aulas acontecem em seu terreiro como também nos terreiros filiados a sua associação, através dos médiuns iniciados por Saraceni e por seus livros, que dão base para os cursos. (CAPELLI, 2017, p. 55).

O centro umbandista de Saraceni divide seu espaço físico com o Colégio de Umbanda e Magia Pai Benedito de Aruanda. Este primeiro Colégio de Magia foi fundado em 1999 e recebe toda semana cerca de três mil alunos, sendo o núcleo político central da rede de terreiros que se utilizam da Magia Divina (CAPELLI, 2017, p. 97).

Severino Sena, ogã do Colégio de Umbanda Sagrada, faz parte da rede de influenciadores que ajudam a difundir a Umbanda Sagrada por meio de palestras, cursos, jornais, livros, feiras, encontros e festivais. Através do *Núcleo de Curimba Tambor de Orixá* e de publicações de livros didáticos sobre a curimba, como *O ABC do Ogã* (2012), Severino tem formado e influenciado muitos atabaqueiros no estado de São Paulo. Severino tem ampliado sua rede de influência com a proposta de levar seu curso de curimba para regiões variadas da cidade de São Paulo e para cidades próximas da capital. Em São José dos Campos, boa parte dos ogãs frequentaram as aulas de Severino, é o caso de alguns dos ogãs dos seguintes centros:

Casa de Caridade Pai Jeremias e Vovó Catarina, Templo Escola Fraternidade e Luz, Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz, Tenda de Umbanda Mãe Maria e Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos.

Todos os livros de Severino e a grande maioria dos livros de Saraceni são publicados pela Editora Madras, uma editora holística e maçônica fundada em meados da década de 1990 pelo maçom Wagner Veneziani Costa e seu pai Waldyr Cardoso Costa. A Madras é a principal editora de livros de autores ligados a Umbanda Sagrada, sendo uma das componentes em uma disputa literária recente entre seguimentos doutrinários umbandistas. A outra componente é a editora Arché que, por sua vez, vem sendo a principal editora de intelectuais da Umbanda Esotérica. Maria Elise Rivas e seu marido Francisco Rivas Neto, falecido em 2018, são as atuais principais figuras dessa vertente, criada por Woodrow Wilson da Matta e Silva. A Umbanda Esotérica ou Iniciática surgiu “em meados de 1956 no mesmo contexto do movimento Nova Era (anos 60 e 70), a contracultura e um fluxo crescente de intercâmbio entre Oriente e Ocidente” (FRANÇA, 2019, p. 119). A Umbanda Esotérica possui ideias análogas àquelas defendidas no Primeiro Congresso do Espiritismo de Umbanda, onde se defendeu que a Umbanda pertenceria ao código de religiões orientais. Segundo Capelli (2017), existiria uma rivalidade entre Saraceni e Rivas Neto, e tal rivalidade se manteve entre alguns dos discípulos do dois pais de santo.

A história da Umbanda é marcada por disputas complexas de correntes doutrinárias, envolvendo federações, intelectuais umbandistas, centros umbandistas, editoras, pais, mães e filhos de santo:

como seu próprio contexto histórico sugere, a umbanda nasce com o potencial duplo de produzir a possibilidade de religião sincrética, como também de carregar a possibilidade interna de se autogerir, de permitir produções de outras umbandas e de outras formas de se definir. Este aspecto na verdade se coloca de forma um pouco mais complexa quando pensamos que a criação da umbanda e todo o seu percurso nos coloca em um movimento duplo, a saber: movimentos de unificação, corroborados por associações políticas e doutrinárias e as diversas formas de se fazer umbanda, uma vez que o terreiro é o centro político-semântico que dá as bases da negociação cotidiana e da formulação do que seria a umbanda. Em outros termos, enquanto a umbanda é uma religião que busca espaço no cenário político e a produção de uma visibilidade, marcada pelos processos políticos e pelas associações, pode ser também compreendida como um campo de disputas semânticas e doutrinárias entre associações e terreiros. (CAPELLI, 2017, p. 50-51)

As disputas também podem se dar dentro de uma mesma corrente doutrinária, como aponta o pai de santo da Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz. Em entrevista este pai de

santo observa que após a morte de Rubens Saraceni criou-se um cenário de disputa dentro da Umbanda Sagrada⁵².

Os meios para manter financeiramente um centro umbandista são diversos: recursos dos próprios dirigentes, doações dos médiuns e da clientela, arrecadação de dinheiro através de festas, eventos e prestação de serviços. Os métodos variam de acordo com a necessidade e a realidade de cada centro. Segundo Birman (1985) quanto mais prestígio os dirigentes têm, maior sua capacidade de arrecadar recursos para manter e investir no centro. De fato os dirigentes de alguns centros umbandistas de mais destaque na cidade, possuem certo status social devido aos seus serviços voltados à comunidade joesense. Esse status, por vezes é evidenciado através da concessão de honrarias pela câmara municipal da cidade.

A localização de um centro umbandista pode ser fator determinante no que tange as práticas e doutrinas a serem seguidas. A *Associação Espírita Umbandista Mestres da Jurema e Pai Xangô* localiza-se em um bairro afastado da área urbana e suas giras acontecem em um grande salão. Em sua ritualística, integra elementos da Jurema Sagrada, utilizando em seus trabalhos troncos, galhos, folhas, frutos e ervas, itens facilmente conseguidos no bairro. Dificilmente isto ocorreria caso a localização do centro fosse na zona central da cidade, dentro das instalações de uma antiga editora como é o caso da *Tenda de Umbanda Ponto de Luz*, ou nos fundos de uma clínica veterinária, em uma zona comercial como é o caso do Espaço Sagrado Sete Encruzilhadas. O *Terreiro de Umbanda Pai João das Almas e Cacique Pena Dourada* também se localiza em um bairro afastado da zona urbana, sendo este o único centro que carrega o termo “terreiro” em seu nome. Por estar afastado das zonas residenciais pode manter os trabalhos com atabaque noite adentro, situação evitada por centros localizados em zonas residenciais. Existe ainda a possibilidade de um centro funcionar em mais de uma localidade, como é o caso do *Templo Escola Fraternidade e Luz*, que realiza giras em Caraguatatuba e em São José dos Campos. Este centro foi fundado em 2017, e por ter sido fundado em uma cidade litorânea as giras de marinheiros⁵³ são recorrentes.

Dentre as tendas que tivemos contato a *Tenda de Umbanda Mãe Maria* é a mais próxima da Umbanda Branca. Em suas giras as leituras de passagens do evangelho segundo Allan Kardec são procedidas por um sermão baseado em preceitos da doutrina espírita. Entre 2018 e

⁵² Ver Apêndice C.

⁵³ “Na umbanda os marinheiros constituem-se numa classe de entidades espirituais habitualmente subordinada a Iemanjá, muitas vezes entendida como constituída por espíritos de pessoas que teriam tido uma vida ligada ao mar ou morrido afogadas. São muitas vezes considerados especialistas em trazer equilíbrio, especialmente para as emoções. No âmbito do chamado povo das águas, são a categoria mais falante, quando não a única (exceto algumas caboclas, outras classes, como sereias e ‘santas’, apenas dançam e às vezes emitem sons linguisticamente inarticulados).” (GRAMINHA; BAIRRÃO, 2009, p. 131).

2019 este centro mantinha atividades todos os dias da semana; entre giras com atendimento ao público, desenvolvimento mediúnico e estudos da doutrina espírita. A Tenda de Umbanda Mãe Maria foi fundada em 24 de setembro de 1984, sendo nos dias atuais um dos centros mais conhecidos da cidade.

Diferente da Tenda de Umbanda Mãe Maria, que possui uma grande clientela, alguns centros umbandistas realizam somente trabalhos fechados, realizando atendimentos voltados a familiares, amigos, ou ainda, somente para desenvolver a mediunidade de seus membros, como é o caso da Tenda de *Umbanda Seara de Ogum*.

A *Casa de Caridade Pai Jeremias e Vovó Catarina* promoveu (e ao que tudo indica continuará promovendo) em 2018 e 2019 o *Umbavale*, evento que tem por objetivo ser um grande encontro dos centros umbandistas da região do Vale do Paraíba e Litoral Norte. O *Umbavale* sempre é realizado no mês de novembro, mês em que o Dia da Umbanda (15 de Novembro) é celebrado. Na programação do *Umbavale*, nesses dois anos de existência, estiveram presentes: palestrantes abordando diversos temas relacionados à fé umbandista; shows de comédia stand-up (com temas umbandistas); feiras de vestuários, artesanatos e livros. Foram realizadas também exposições musicais de cantores umbandistas e escolas de curimba como: Sandro Luiz, Pai Élcio de Oxalá, Irmandade Ubirajara do Peito de Aço, Escola de Curimba Aldeia de Caboclos e Núcleo de Curimba Tambor de Orixá.

3 EXTRA-ÍNDICE E INTERÍNDICE

Realizaremos uma análise da obra *Candomblé* de Eli-Eri Moura buscando evidenciar os procedimentos metalinguísticos evidentes na composição, através dos conceitos de extra-índice e interíndice. Esta análise foi primeiramente apresentada no V Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical (Eitam 5), sendo reproduzida aqui com pequenas alterações.

O uso de materiais musicais (melodias, padrões rítmicos, instrumentos musicais, etc.) pré-existent, envolvendo elementos culturais regionais, é recorrente nas composições de Eli-Eri Moura⁵⁴, como em *Maracatum* (2005) e *Noite dos Tambores Silenciosos* (2003), onde são utilizados padrões rítmicos do maracatu de baque-virado, e em *Opaninjé*, onde é utilizado o toque de mesmo nome, típico do Candomblé Ketu. Em *Candomblé*, composta em 1998 para nove instrumentistas (flauta, clarinete em Sib, dois percussionistas⁵⁵, piano⁵⁶, dois violinos, viola e violoncelo), Eli-Eri utiliza-se dos toques Alujá de Xangô e Batá, conforme descrito no texto que acompanha a partitura da obra:

The piece reflects some aspects of this ritual: the **search** for the divine, as heard in the successive musical intensifications in the first part; the human **vessel**, in the continuous music of the second part, based on the rhythms of Alujá de Xangô and Batá; and the final **collapse**, at the end (MOURA, 1998, p. 4).

A partir deste texto, podemos constatar que as escolhas feitas pelo compositor no processo composicional foram baseadas em elementos constituintes da ritualística do Candomblé e estão presentes em vários níveis da obra, afetando desde o aspecto formal geral até as escolhas relacionadas às dinâmicas e à rítmica. Notamos também que o compositor se guia tanto a partir de aspectos mais objetivos, utilizando os toques do Candomblé, como também através de aspectos subjetivos, como “a busca pelo divino”. Tendo isto em vista, podemos analisar os aspectos indiciais⁵⁷, intencionados pelo compositor em suas transposições metalinguísticas. Em um ensaio publicado em 1979, o compositor Willy Corrêa de Oliveira (em livre referência aos conceitos de Charles Peirce) propõe duas classes de índices musicais: o extra-índice e o interíndice.

⁵⁴ Eli-Eri Moura, nascido em 1963 na Paraíba, fez mestrado e doutorado em composição pela McGill University no Canadá e atualmente é docente do departamento de música da Universidade Federal da Paraíba.

⁵⁵ O Percussionista 1 toca: Vibrafone; duas congas (médio e aguda); cinco tom-tons; três wood blocks e Glockenspiel. O Percussionista 2 toca: Marimba; wind chimes de bambu; duas congas (médio e grave); quatro tom-tons; clave; cowbell e tubular bells (chimes).

⁵⁶ O pianista também toca agogô em determinados momentos da composição.

⁵⁷ O índice dentro da semiótica peirceana “é um signo que como tal funciona porque indica uma outra coisa com a qual ele está actualmente ligado”. O índice existe quando há uma contiguidade direta entre significado e significante, que depende, é claro, da experiência vivenciada pelo interpretador; “o girassol é um índice, isto é, aponta para o lugar do sol no céu, porque se movimenta, gira na direção do sol” (SANTAELLA, 1983, p. 66).

3.1 Extra-índice

Segundo Oliveira, o extra-índice “aponta para fatos de natureza extratextual: a) manifestações etno-musicais; b) marchas militares; c) danças e seus gestos” (OLIVEIRA, 1979, p. 51). Sendo *Candomblé* uma composição no universo da música erudita de concerto, seu próprio título aponta para algo exterior às salas que lhe são próprias: o nome genérico utilizado para designar algumas manifestações religiosas afro-brasileiras, remete aos terreiros, a um espaço sagrado, a uma indumentária característica. Para alguém familiarizado com as religiões de matriz africana, remete a uma estética sonora, aos Orixás, danças, alimentos e rituais. Uma das intenções de Eli-Eri ao usar elementos da cultura local de sua região em sua música é fazer uma “referência regional que favoreça uma visão de mundo culturalmente diversa, múltipla, em vez de uma visão estreita, plana e globalizada” (MOURA, 2006, p. 843). Ou seja, Eli-Eri busca fugir do eurocentrismo (e mesmo do imperialismo cultural) no âmbito do material musical e dos jogos de significados implicados na obra, evitando apresentar uma obra que realize uma interação em nível superficial, banalizando valores culturais com interesses comerciais, por exemplo. A escolha do *Candomblé* como fonte de materiais está de acordo com essa proposta de Eli-Eri, pois representa um forte legado de luta e resistência da cultura dos povos deslocados ao Brasil na diáspora africana.

Nos compassos iniciais e finais de *Candomblé*, os tubular bells (chimes) são articulados isoladamente e em dinâmica forte (no início) e fortíssimamente (ao final); o instrumento é percutido rápida e repetidamente, em clara referência ao som e às funções do adjá. Nas religiões de matriz africana, o adjá, “quando soado, funciona como um chamado para que a divindade incorpore em seu filho, resultando no fenômeno da possessão.” (CARDOSO, 2006, p. 49). “[...] o adjá, além disso, costuma conduzir os orixás. Através dos seus sons, ele orienta para a saída e entrada do terreiro.” (CARDOSO, 2006, p. 180). Além da relação do início e do fim da peça com a entrada e saída do Orixá no espaço físico do terreiro, a articulação do adjá ao longo da música serve de alegoria para mais três representações, descritas por Eli-Eri no já citado texto que acompanha a partitura: o primeiro passo na “busca pelo divino”, na primeira parte; o prenúncio da “possessão”, que ocorrerá na segunda parte; e o desfecho do “colapso”, com o fim do transe.

Os compassos 4 a 15 da obra, ainda na clave de uma introdução, são um desdobramento da articulação do adjá nos compassos iniciais (ver figura 1), seja pelas variações de textura sobre as notas repetidas e as diferentes formas de sustentação de notas longas, seja pela sugestão

de ampliação por todo o grupo instrumental do envelope dinâmico e das variações do espectro harmônico da sonoridade do compasso 2.

Figura 1 – Chimes em *Candomblé* (compassos 1 a 4)

♩ = 60

Chimes

Percussionista 2

Transcrição da parte de chimes (compassos 1 a 4) de *Candomblé*, de Eli-Eri Moura (1998, p. 5). Fonte: autor.

Aceitando a sugestão do compositor de que a obra está dividida em três partes, os constantes crescendos e decrescendos, na maior parte das vezes atrelados a perfis melódicos ondulares⁵⁸, formam uma textura que caracteriza a parte inicial da obra (compassos 1 a 168). Eli-Eri chama essas figurações de intensificações, e utiliza-se dessas intensificações como representação do “mover-se” em direção ao divino (ver figura 2).

A primeira parte da obra poderia ser mais detalhadamente dividida em:

Introdução – Conforme já comentamos (compassos 1 a 15);

A1 – Com o acúmulo das “intensificações” (compassos 16 a 55);

A2 – Novamente com a ênfase sobre as notas repetidas referentes à articulação do adjá (compassos 56 a 101);

A3 – Com novas “intensificações” ondulares, superpostas a granulações e padrões repetitivos (compassos 102 a 140);

Coda – Liquidando todos os materiais anteriores. Mesmo que haja grande variedade textural e de materiais musicais, é clara a importância estrutural da articulação do adjá por toda essa longa seção (compassos 141 a 168).

⁵⁸ Esses perfis melódicos ondulares poderiam, ainda, ser interpretados como derivados da retrogradação do material dos compassos 9 e 10, na introdução.

Figura 2 – Exemplo de intensificações

The image displays a handwritten musical score for the piece *Candoblé*, specifically measures 49 to 52. The score is written for a large ensemble, including instruments such as Flute (Fl), Bassoon (Cass), Clarinet (Cl), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Double Bass (Cb). The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Above the first staff, there are circled measure numbers: 2, 3, and 5, with a circled 59 above the first measure. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings are used to indicate intensifications, with *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) being the most prominent. The notation includes various articulations, slurs, and fingerings, reflecting the intricate nature of the piece. The overall texture is dense and rhythmic, typical of Brazilian samba music.

Exemplo de intensificações nos compassos 49 a 52 de *Candoblé*. Fonte: (MOURA, 1998, p. 16).

A segunda parte da obra (compassos 169 a 340) é marcada pela presença de um bloco textural percussivo e contínuo, formado pelas congas e o agogô em meio a uma textura rarefeita formada pelos demais instrumentos (ver figura 6). Nesta parte, foram utilizados os toques Alujá de Xangô e Batá característicos do Candomblé Ketu, ambos os toques estão associados a Xangô. Xangô é um Orixá relacionado ao trovão, justiça e poder, sendo de vital importância no Candomblé Ketu. Com a referência a Xangô, Eli-Eri dá mais um passo na narrativa, representando o fim da busca pelo divino, concluída com sucesso com a chegada de Xangô, e reforçando a ideia de estado de transe com a textura rítmica contínua.

A última parte é a menor dentre as três (compassos 341 a 354), possuindo uma clara função conclusiva e funcionando como uma codetta. O compositor comparou esta parte final a um colapso (MOURA, 1998, p. 4). Para construir musicalmente este conteúdo imagético, utiliza-se de perfis melódicos descendentes com dinâmicas crescentes cada vez mais fortes, que apontam para o “término da possessão de forma colapsante”. Essa “despossessão” é confirmada nos compassos finais, com o chimes sendo tocado novamente em referência ao adjá (ver figura 3).

Figura 3 – Final colapsante

Handwritten musical score for the final section of *Candomblé*, measures 352-354. The score is for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The tempo is marked as quarter note = 80. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, triplets, and sixteenth-note runs. Dynamics range from forte (f) to fortissimo (fff). A section for CHIMES is also indicated. The score is marked with measure numbers 352, 353, and 354. A circled measure number '354' is visible in the upper right.

3.2 Interíndice

Na proposta de Willy, o interíndice “indicia relações intertextuais. Tem a propriedade de chamar a atenção para outro sintagma (exterior) a ser relacionado com o discurso no qual se encontra” (OLIVEIRA, 1979, p. 50-51). A partir dos três exemplos de interíndices arrolados por Willy (citações, paráfrases e paródias), Maurício de Bonis propõe três categorias gerais: a citação e a alusão, onde “se reconhece a integração da referência em um discurso independente das evocações fragmentárias”; a paráfrase (transcrições, arranjos, peças *à la manière de*) onde o compositor se apropria de uma obra ou gênero por completo, e a referência externa rege o planejamento formal ou o recorte temporal; e a colagem (*pot-pourri*) onde “o discurso consiste na montagem das referências, não havendo propriamente material musical relevante além das referências externas” (BONIS, 2014, p. 76).

Na primeira parte de *Candomblé*, identifica-se uma alusão ao fenômeno musical que ocorre nos terreiros. Ainda que de forma um tanto quanto transfigurada, através da equivalência de instrumentos musicais (atabaques/congas, adjá/chimes, gã/agogô⁵⁹), Eli-Eri cria uma aproximação timbrística, de forma que a interferência no discurso se dá somente neste âmbito. Com isso, se não fosse pela indução dada pelo título da música, a referência específica ao Candomblé poderia passar despercebida, dando lugar a uma referência a religiões ou manifestações musicais de matriz africana de um modo geral.

As relações interindiciais desta obra podem ser observadas maioritariamente em sua segunda parte, onde Eli-Eri faz uma citação dos toques Alujá de Xangô e Batá. Estes toques passaram por algumas transfigurações em relação a como se dariam originalmente dentro do ritual de Candomblé. Além da já citada equivalência de instrumentos, no Candomblé Ketu os atabaques lé (agudo) e rumpi (médio), são tocados com aguidavis, enquanto somente o atabaque rum (grave) é tocado com as mãos em determinados toques. No início da segunda parte, em nota na partitura, Eli-Eri pede para que ambos os percussionistas toquem as congas preferencialmente com as mãos, distinguindo nelas duas alturas (borda e centro), gerando assim uma modificação em relação ao fenômeno real no Candomblé Ketu.

⁵⁹ “Alguns autores se referem ao gã e ao agogô como instrumentos distintos cuja diferença reside na quantidade de campânulas: o gã possuiria apenas uma campânula, enquanto o agogô duas, ou mais raramente três. Contudo, no uso corrente dentro do candomblé, esses nomes são utilizados pela maioria dos fiéis como sinônimos” (CARDOSO, 2006, p. 52)

Figura 4 – Toque Alujá de Xangô

Transcrição do toque Alujá de Xangô⁶⁰. Fonte: autor.

Na citação, o Alujá de Xangô encontra-se com seu “início” deslocado em duas colcheias (comparar figuras 4 e 6). Como podemos ver na figura 6, apesar dessas colcheias estarem deslocadas, a citação das linhas rítmicas do gã e dos atabaques lé e rumpi (pertencentes ao toque Alujá de Xangô), repete-se integral e ciclicamente em ostinato, enquanto a linha rítmica do rum, representada pelo percussionista 2, apresenta um caráter improvisatório, configurando um estilema⁶¹ da música de Candomblé. O primeiro ciclo, por conta do deslocamento, encontra-se incompleto. A indicação de andamento neste momento é de semínima pontuada igual a 180. Apesar do Alujá de Xangô ser reconhecido como um toque rápido, este andamento indicado por Eli-Eri está acima do que geralmente acontece nos terreiros. O ostinato sobre o toque Alujá de Xangô, como pano de fundo para a textura geral da peça, predomina na segunda parte de *Candomblé* dos compassos 169 a 223 e dos compassos 283 a 294.

O toque Batá (ver figura 5) foi utilizado de forma mais livre por Eli-Eri, sofrendo diversas alterações ao longo da segunda parte da música. O compositor absorveu em sua música somente a linha rítmica do gã, tornando-a um motivo rítmico predominante em toda a segunda parte de *Candomblé*.

Figura 5 – Toque Batá

Transcrição do toque Batá. Fonte: autor.

⁶⁰ Levamos em conta para as transcrições dos toques Alujá de Xangô e Batá: O DVD *A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu*; O CD *Brésil: les Eaux d'Oxalà* (Candomblé: Afro-Brazilian Ritual); e experiência própria a partir de festa realizada em dezembro de 2018 na *Comunidade da Compreensão e da Restauração Ilè Asè Sangó* (Ccrias).

⁶¹ Sobre a concepção de estilema neste trabalho ver citação de BONIS (2014, p. 76-77) no Capítulo 4 Processo Composicional, p. 47.

Figura 6 – Trecho inicial da segunda parte de *Candomblé* (compassos 169 a 173)

The musical score consists of five systems. The first system is the vocal line, marked with a forte (f) dynamic and a circled measure number '170'. The second system contains two staves for Congas (CONGAS*), both marked mezzo-forte (mf). The first Conga staff has a red box highlighting a specific rhythmic pattern. The third system features the Agogô (Take Agogô Bell (Ad Libitum)**)) marked mf, also with a red box highlighting a pattern. The fourth and fifth systems show the string section (Violins 1 and 2, Violas, Cellos) with forte (f) dynamics and long, sustained notes.

Trecho inicial da segunda parte (compassos 169 a 173) de *Candomblé*. Em destaque está o primeiro aparecimento completo da citação do toque Alujá de Xangô. Acima a linha das congas (percussionista 1) em equivalência às linhas dos atabaques rumpi e lé. Abaixo a linha do agogô (tocado pelo pianista) em equivalência ao gã. Ao meio (entre os destaques) o percussionista 2 executa, nas congas, uma linha rítmica equivalente ao atabaque rum. Fonte: (MOURA, 1998, p. 48).

Na figura 6 destacamos o primeiro aparecimento completo do toque Alujá de Xangô. No retângulo mais acima está a linha das congas (percussionista 1) em equivalência às linhas dos atabaques rumpi e lé. No retângulo abaixo está a linha do agogô (tocado pelo pianista) em equivalência ao gã e entre os retângulos o percussionista 2 executa, nas congas, uma linha rítmica de caráter improvisatório, equivalente ao comportamento do atabaque rum no Candomblé.

Podemos observar na figura 7 que, ao contrário da citação do Alujá de Xangô, Eli-Eri atribuiu alturas à linha rítmica do Batá. Além disso, a maior parte da textura na segunda parte de *Candomblé* é formada por variações decorrentes de procedimentos motivicos e imitativos atribuídos à citação da linha rítmica do gã no Batá. A partir do compasso 182 o toque Batá já surge na segunda parte da peça, superposto ao toque Alujá de Xangô. Dos compassos 224 a 282 e dos compassos 295 a 340 são as variações do toque Batá que predominam por todo o grupo instrumental, com o desaparecimento do ostinato do toque Alujá de Xangô.

Levando em conta a duração da referência e as poucas transfigurações ao qual o toque Alujá de Xangô foi submetido em *Candomblé*, um ouvinte mais atento talvez fosse capaz de identificar sua origem, mas dificilmente o mesmo ocorreria com a citação do Batá.

Figura 7 – Exemplo de transfigurações da linha rítmica do gã

Handwritten musical score for *Candomblé*, showing rhythmic transformations of the *gã* line. The score is divided into six systems of staves. The first system is marked with the number 235 in a circle. Red boxes highlight specific rhythmic motifs: a triplet in the first staff, a triplet in the second staff, and a triplet in the fifth staff. Performance instructions include *dim. poco a poco*, *CRESC. poco a poco*, and *[MAR]*. A page number 57 is visible in a box at the bottom center.

Exemplo de transfigurações da linha rítmica do gã entre os compassos 235 e 239 de *Candomblé*. Fonte:

(MOURA, 1998, p. 61).

4 PROCESSO COMPOSICIONAL

O ciclo *Curimba Joseense* é formado por quatro obras musicais distintas. Quando executado integralmente, deve seguir a seguinte sequência de execução: *Anas*, *Linha de Cangaço*, *Giramundo* e *Curimba de Preto Velho*. Para compor essas obras, utilizamos materiais musicais e extra-musicais oriundos da primeira etapa da pesquisa. Com esses materiais, criamos discursos musicais que foram regidos por referências externas pré-existentes. Através dos conceitos de extra-índice e interíndice (explicados no capítulo anterior), buscamos evidenciar o potencial semântico presente nas obras. Como ponto de referência teórico na distinção das operações metalinguísticas que se deram no processo composicional, utilizamos uma tipologia dos interíndices, comentada por Maurício de Bonis (2014), que leva em conta o grau de interferência e participação do interíndice em uma nova sintaxe (em analogia com a operação sintagmática). As três categorias, (já mencionadas anteriormente) presentes na tipologia são: a alusão e citação, a paráfrase e a colagem.

Colagem, citação e alusão (dispostos aqui em ordem crescente pelo grau de transfiguração do material original) são os principais procedimentos composicionais metalinguísticos operados em *Curimba Joseense*. Em seu doutorado *Reflexão e Proposta de Composição por meio de Colagens e Citações*, Marco Antônio Crispim Machado, aponta para a origem da colagem enquanto processo técnico artístico: “Colagem pressupõe recorte e reutilização. Sua origem está nas artes visuais e pressupõe uma composição figural ou de síntese visual” (GREENBERG, 1958, p. 1 apud MACHADO, 2016, p. 51), enquanto a citação remete “às artes do texto, às textualidades, ao paradigma da referência e do sentido, da sintaxe e da semântica, levando-nos, então, a uma composição encadeada de sentidos referenciais e narrativos” (MACHADO, 2016, p. 51). Podemos entender a obra musical guiada por alusões, citações e colagens como “um campo metafórico-espacial” onde “tesouras espaciais metafóricas” agem sobre “tapetes de música” (MACHADO, 2016, p. 50). A partir desse conteúdo metafórico pode-se dizer que, na realização de um discurso musical regido por referências externas, o trabalho do compositor se dá, sobretudo, em dois âmbitos (além da escolha dos materiais): no âmbito da “sutura”, das “junções”, da “cola”, da “costura” com o tecido da obra que incorpora esses materiais externos e no âmbito da “transfiguração”, do “lapidar”, do “moldar” o material externo para dentro dessa nova trama onde será ressignificado. Machado também aponta para o potencial semântico de ressignificação gerado pela colagem e citação, visto que “os sentidos abandonam o campo original dos elementos inseridos e passam a estabelecer entre si outras ligações” (MACHADO, 2016, p. 43). Sendo assim as citações e

colagens em *Curimba Joseense*, como elementos interindiciais, adquirem “não somente uma nova significação, mas muitas novas significações, que vão depender do ambiente, dos espectadores, das suas histórias, enfim, de suas culturas e seus mitos.” (MACHADO, 2016).

Maurício de Bonis propõe ainda uma tipologia da seleção dos materiais (em analogia à operação linguística com o paradigma), levando em conta o referente do interíndice:

Em primeiro lugar estaria a apropriação de um fragmento de uma obra específica; em seguida a referência genérica a um idioleto de um compositor específico; por último um estilema comum a determinada época ou a um gênero específico, um traço claro de um sistema de referência. Essas três categorias são bastante genéricas (como as anteriores) e se confundem dependendo da especificidade do fragmento (de sua diferenciação, de sua particularidade em meio ao repertório de materiais do sistema de referência em que se origina) e também de seu conhecimento ou desconhecimento prévio por parte do ouvinte. (BONIS, 2014, p. 76-77).

O uso do *Sprechgesang* (ou *Sprechstimme*) em *Curimba de Preto Velho* pode ser entendido como idioleto do compositor Arnold Schoenberg (principal desenvolvedor deste tipo de performance vocal), bem como o uso de indicações de expressões atreladas à linha vocal apontam para a obra *Sequenza III* de Luciano Berio. Porém, conforme proposto neste trabalho, nos concentramos nas relações interindiciais que levem em conta o material coletado na primeira etapa da pesquisa.

Todas as obras em *Curimba Joseense* possuem a presença de, pelo menos, uma linha vocal acompanhada por, pelo menos, um atabaque que executa toques e variações dos mesmos, configurando assim um estilema da música feita nos centros umbandistas. Para compor a maior parte das linhas vocais, foram utilizadas transcrições de pontos cantados com base em gravações e anotações feitas em 2019 e 2020. Realizamos as transcrições sob uma perspectiva êmica: procuramos transcrever os pontos cantados e os toques com base no aprendizado adquirido nas aulas de curimba que acompanhamos. Na transcrição dos toques, utilizamos a cabeça de nota em forma de “X” para indicar o modo de ataque “tapa”, onde se golpeia o centro do couro do atabaque de modo a produzir um som mais agudo e “estalado”. A cabeça de nota em formato triangular indica o modo de ataque “ponta de dedo” (ou “miolo”), onde se golpeia o couro com as pontas dos dedos, de modo a produzir um som seco e com pouca intensidade. A cabeça de nota preta arredondada indica o modo de ataque “borda”, onde se golpeia a borda do couro do atabaque de modo a produzir um som mais grave e “aveludado”.

A seguir, evidenciaremos os aspectos extra-indiciais e interindiciais de cada uma das obras que integram o ciclo *Curimba Joseense*.

4.1 *Anas*

Extra-índice

Anas recebe este título em referência à Casa de Pai Joaquim de Aruanda e Baiano João Gilberto, devido à forte presença feminina em sua estrutura hierárquica, da qual muitas “Anas” fazem parte.

Sendo *Anas* a primeira composição do ciclo *Curimba Joseense*, várias são as relações extra-indiciais com a parte inicial de uma gira. Em nota na partitura, pede-se aos intérpretes que acendam um incenso antes do início da música e apaguem ao término, em clara referência ao ato da defumação.

[...] giras são, comumente, abertas com defumadores, que são carvões em brasa queimando ervas de defumação tais como alecrim, alfazema, benjoim, café, açúcar, casca de cebola, dente de alho, dentre outros desimpregnadores. Eles têm a função de limpar o ambiente e todos os presentes, para que o campo vibratório do Terreiro fique preparado energeticamente. Tal procedimento é feito para receber as Entidades que conduzirão os trabalhos durante a sessão. A defumação é sempre acompanhada por cânticos específicos para este momento (PINTO, 2014, p. 32-33).

A presença do cheiro e da fumaça nos rituais umbandistas é resultado da forte relação da Umbanda com a Jurema Sagrada e outras manifestações de matriz indígena. Esses dois elementos ajudam a demarcar o espaço sagrado. A intenção do compositor adicionando esses fatores extra-musicais (cheiro e fumaça), marcantes da ritualística umbandista em sua obra, é de fazer com que o público perceba que o espaço onde a obra está sendo executada foi modificado, e com isso atente para as possíveis relações dessa modificação com o discurso musical, ao mesmo tempo em que uma pessoa que já tenha visitado um centro umbandista, ou que seja adepta da religião, perceba um pouco do sagrado no local onde a música será executada.

Como já mencionado, a defumação sempre é acompanhada por pontos cantados específicos. Na partitura, sugerimos a escolha entre os aromas benjoim, alecrim ou alfazema, justamente por citarmos, nos sete últimos compassos, o ponto que intitulamos como *Defuma com as ervas*. *Defuma com as ervas* é um ponto cantado tradicional, muito popular entre os umbandistas, e inclui essas três ervas (alecrim, benjoim e alfazema) em sua letra. Outro ponto de defumação utilizado foi um ponto de raiz da Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos, o qual chamamos de *Ah, eu defumo*. Transcrevemos o ponto *Ah, eu defumo* com base em um registro que fizemos em áudio do ponto cantado, na voz do pai de santo da casa, sem o acompanhamento dos atabaques.

Citamos, ainda, outros dois pontos em *Anas: É lampi, é lampi e Baiano bom*. O uso desses dois pontos remete à relação particular da Casa de Pai Joaquim de Aruanda e Baiano João Gilberto com as entidades de baiano⁶² e com a região do Nordeste brasileiro. Além de uma das principais entidades da casa ser da linha de baiano, a mãe de santo deste centro é filha de santo da falecida Mãe Menininha do Gantois (Maria Escolástica da Conceição Nazaré), que foi a terceira yalorixá do Ilê Iyá Omi Axé Iyamassé (Terreiro do Gantois), um dos mais antigos e famosos candomblés da Bahia (CASTILLO, 2017, p. 1).

O ponto *É lampi, é lampi* é utilizado como ponto de chegada (ou chamada) da entidade seu Virgulino na Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz, servindo em *Anas* como um anúncio (chamada) da próxima composição do ciclo, *Linha de Cangaço*. O ponto é resultado de uma adaptação, feita pela Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz, das canções *É Lampa* do compositor Gabriel Migliori e *Sabino e Lampeão* do cangaceiro Volta Seca. *É Lampa* foi gravada pela primeira vez em 1963 no disco do intérprete Roberto Amaral, ganhando mais fama após integrar a trilha sonora do filme *Lampião Rei do Cangaço*, dirigido por Carlos Coimbra e estreado em 1964. *Sabino e Lampeão* é um xaxado gravado pelo próprio Volta Seca⁶³, que foi integrante do bando de Lampião.

Baiano bom é um ponto tradicional que aborda uma das facetas das entidades de baiano, que, principalmente nos centros umbandistas paulistas, é associado ao retirante nordestino que veio para o Sudeste trabalhar. A palavra “trabalho”, e seus derivados: trabalhar, trabalhador e trabalho, são cotidianamente utilizadas na Umbanda e nos pontos de baianos. O umbandista entende o atendimento espiritual, oferecido pelas entidades, como um serviço (um trabalho) prestado, de forma caridosa, ao cliente. Em *Anas* a palavra “trabalhar” proveniente do ponto *Baiano bom*, desempenha a função estrutural de delimitar o início, meio e fim do que compreendemos como parte A1. A relevância dada à palavra “trabalhar” em *Anas* aponta para o importante significado de “trabalho” na Umbanda.

Muitas foram as referências feitas ao número sete no ciclo *Curimba Joseense*. *Anas* possui, ao todo, 70 compassos. O número 7 (sete) é reputado pelos esotéricos como cabalístico, número que representa expansão e centralização de unidade (VIEIRA, 2016, p. 7). Sete é o número mais presente e mais importante na Umbanda:

⁶² Para mais informações sobre as características dos espíritos de baianos ver (MACEDO, 2011).

⁶³ Volta Seca entrou para o bando de Lampião com 11 anos. Foi preso três vezes, fugiu nas duas primeiras e na terceira foi sentenciado a 145 anos, mas recebeu o indulto presidencial de Getúlio Vargas em 1954 (SANTOS, 2014, p. 128 apud CUNHA; MARIANO, 2017, p. 89). Em 1957 gravou um LP com cantigas de seus dias de cangaço; boa parte delas eram composições próprias (SILVA, 2013). Entre as músicas deste LP chamado “*As Cantigas de Lampião*” estão *Mulher Rendeira* (alguns trabalhos atribuem a autoria dos versos dessa cantiga ao próprio Lampião) e *Acorda Maria bonita*, gravadas na voz do próprio Volta Seca, que viveu até 1997.

a) sete são as linhas “tradicionais” de trabalho (Oxalá, Iemanjá, Xangô, Ogum, Oxóssi, linha das crianças conhecida como linhas de Yori ou Ibeji e linha dos pretos-velhos conhecida como linhas de Yorimá ou das almas)⁶⁴ (ORTIZ, 1991).

b) sete são as Tendões fundadas por Zélio após a fundação da Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade (Nossa Senhora da Guia, Nossa Senhora da Conceição, Santa Bárbara, São Pedro, Oxalá, São Jorge e São Jerônimo);

c) sete está presente no nome de infindas entidades (Seu Sete da Lira, Exu Sete Encruzilhadas, Seu Sete Ondas, Ogum Sete Espadas, Caboclo Sete Caminhos, Caboclo Sete Pedreiras, Caboclo Sete Flechas, etc.)

Interíndice

Um atabaque, uma mezzo-soprano e uma viola é a formação instrumental de *Anas*. Foi escolhida com base na curimba, e na relação com nordeste brasileiro, da Casa de Pai Joaquim de Aruanda e Baiano João Gilberto, onde a curimba é formada, unicamente, por uma atabaqueira que toca e canta os pontos. A viola foi escolhida pela proximidade com o som de uma rabeça, instrumento tradicional dos cantadores nordestinos.

Conforme já mencionado, em *Anas*, quatro foram os pontos cantados citados: *Baiano bom*, *Ah eu defumo*, *É lampi*, *é lampi* e *Defuma com as ervas*. A estrutura formal da peça pode ser compreendida através da ocorrência das citações ao longo do discurso musical:

Introdução – Sem citações (compassos 1 a 9);

A1 – Ponto cantado *Baiano bom* (compassos 9 a 38);

A2 – Ponto cantado *Ah eu defumo* (compassos 39 a 46);

A3 – Ponto cantado *É lampi*, *é lampi* (compassos 46 a 62);

Coda – Ponto cantado *Defuma com as ervas* (compassos 63 a 70).

A Introdução estende-se do compasso 1 ao 9. É constituída por uma sequência de perfis melódicos descendentes, que se iniciam com a mezzo-soprano em *bocca chiusa*, e terminam com a viola (ver figura 9). A Introdução se diferencia das outras partes por não ter a presença do atabaque e por não fazer referência clara a algum ponto cantado, contendo somente uma alusão ao ponto *É lampi*, *é lampi*. Ainda que os perfis melódicos utilizados na Introdução tenham se originado a partir de um trecho do ponto *E lampi*, *é lampi*, por estar transfigurado e

⁶⁴ Existem muitas outras formas de classificação das linhas de Umbanda. Para saber mais sobre as outras formas de classificação ler (CUMINO, 2019).

não possuir letra, a reconhecibilidade da referência se torna muito baixa em relação a outras citações presentes na música.

A parte A1 (compassos 9 ao 38) é delimitada pela palavra “trabalhar”, originária do ponto *Baiano bom* (ver figura 8). Essa palavra é reproduzida três vezes (no início, meio e fim dessa seção), em perfis melódicos com um contorno “sustain-decay” (ver figura 9). Entre os compassos 16 e 19, após a primeira articulação da palavra “trabalhar”, a referência ao ponto cantado *Baiano bom* fica mais evidente. Ainda que a citação esteja transfigurada, o contorno melódico, e a letra, fazem com que a referência ao ponto cantado seja perceptível.

Figura 8 – Ponto cantado *Baiano Bom*

Transcrição do ponto cantado *Baiano bom*. Fonte: autor.

Após a segunda articulação da palavra “trabalhar”, os perfis melódicos descendentes, similares aos da parte introdutória, são reexpostos entre os compassos 29 e 34. Entre os compassos 36 e 38, o decaimento melódico da última reprodução de “trabalhar” atinge a nota Ab, utilizada pela primeira vez na música; corroborando o fim da parte A1.

Em *Anas* a linha de viola é permeada por técnicas que remetem à sonoridade da rabeca, como: cordas duplas, tremolos e arcadas sul ponticello. Todos esses elementos estão presentes na parte A1, onde notas sustentadas e gestos melódicos, com poucas notas, fazem contraponto à linha vocal ou acompanham o atabaque.

A parte A2 é a parte mais curta da música (compassos 39 a 46) e serve como uma transição para a parte A3, por conter elementos das duas partes (A1 e A2). Na parte A2, o ponto cantado de raiz *Ah, eu defumo* é citado (ver figura 10). *Ah, eu defumo* foi recebido pelo pai de santo da Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos; a transcrição do ponto foi feita com base em uma gravação a capella do ponto cantado, na voz do próprio pai de santo, e em anotações feitas nas giras que acompanhamos.

Ataques em fortíssimo e fortíssimo anunciam o fim da parte A2 e início da parte A3. A parte A3 é definida pela presença de melodias ritmadas na viola, feitas em cordas duplas, e pela citação do ponto cantado *É lampi, é lampi* (ver figura 11).

Figura 9 – Primeira página de *Anas*
Anas

Guilherme Davino

Andante ♩ = 80

Mezzo-soprano

bocca chiusa 3

mp

Perfis melódicos decedentes

3

f

Viola

Andante ♩ = 80

pp

f

pp

f

sf

mf

3

9

M-S.

mp

f

p

f

1ª articulação da palavra “trabalhar”. Notas sustentadas seguidas por um decaimento intervalar

[tr] [a] ba - - lhar

Início da citação mais evidente do ponto cantado *Baiano bom*

mf

bai-a-no bom é o que

Vla.

sul pont.

nat.

f

f 3

Atabaque

mp

pp

mf

p

pp

Acender um incenso antes da execução da música e apagar ao término.
De preferência com um desses três aromas: benjoim; alecrim ou alfazema.

Primeira página de *Anas* com explicações (compasso 1 ao 16). Fonte: autor.

Figura 10 – Ponto cantado *Ah, eu defumo*

Ah eu de - fu - mo com as er - vas d'O - xa - lá _____ ah eu de -
 fu - mo com as er - vas d'O - xa - lá de - fu - man - do es - sa ca - sa pra to - do mal le - var

Transcrição do ponto cantado de raiz *Ah, eu defumo*. Fonte: autor.

Figura 11 – Ponto cantado *É lampi, é lampi*

che-gou a-qui do ser-tão um can-ga-cei-ro ar-re-ta-do um ca-bra ma-cho da-na-do é
 Vir-gu-li - no cui-da-do é lam-pi é lam-pi é lam-pi é lam-pi é Lam-pi-ão é
 lam-pi é lam-pi é lam-pi é lam-pi é Lam-pi-ão o seu no-me é Vir gu-li-no o a-pe-
 li-do é Lam-pi-ão o seu no-me é Vir gu-li-no o a-pe - li-do é Lam-pi-ão Lam-pi-
 ão es-ta-va dor-min-do a-cor - dou to-do as-sus-ta - do deu três ti-ros na ba-ra - ta pen-san
 do que e-ra um sol-da-do é lam-pi é lam-pi é lam-pi é lam-pi é Lam-pi-ão é
 lam-pi é lam-pi é lam-pi é lam-pi é Lam-pi-ão o seu no-me é Vir gu-li-no o a-pe-
 li-do é Lam-pi-ão o seu no-me é Vir-gu - li - no o a - pe - li-do é Lam-pi - ão

Transcrição do ponto cantado *É lampi, é lampi*. Fonte: autor.

A partir do final da parte A3, rulos no atabaque combinados a tremolos na viola formam uma textura que cria tensão e relaxamento, através de mudanças graduais de intensidade. Essa textura, juntamente à citação do ponto tradicional *Defuma com ervas* (ver figura 12), definem a última parte de *Anas*.

Figura 12 – Ponto cantado *Defuma com as ervas*

de -fu-ma com as er-vas da Ju - re- ma_ de - fu-ma com ar-ru-da e gui-
né de -fu-ma com as er-vas da Ju - re- ma_ de - fu-ma com ar-ru-da e gui
né a-le-crim ben-jo-im e al-fa - ze - ma_ va-mos de-fu-mar fi-lhos de fé_ a-le
crim ben-jo-im e al-fa - ze - ma_ va-mos de-fu-mar fi-lhos de fé_ de-fu-ma

Transcrição do ponto cantado *Defuma com as ervas*. Fonte: autor.

Assim como nas outras composições do ciclo *Curimba Joseense*, o material musical utilizado na linha de atabaque em *Anas* é, em grande parte, proveniente de toques utilizados na Umbanda. Ao longo do discurso musical, os toques são totalmente transfigurados ou justapostos como colagens. Nesta composição foram usados os toques Samba Angola, Rufo e uma adaptação do toque básico do Baião.

O padrão rítmico do Samba Angola, utilizado em *Anas*, nos foi passado como sendo uma das variáveis possíveis deste toque, através das aulas de curimba da Tenda de Umbanda Pai Benedito da Guiné, ministradas pelo professor de curimba Moringa D’Xoroquê. O Samba Angola, por vezes, é chamado de Angola ou Samba Cabula, e é um dos toques mais utilizados na Umbanda (SENA, 2012, p. 61).

Figura 13 – Toque Samba Angola

tu ta ta tu ta tu tu tu tu

Transcrição do toque Samba Angola. Fonte: autor.

O Rufo (rulo) está presente em todas as obras do ciclo *Curimba Joseense*, segundo Mackely Borges (2005, p. 64) o Rufo é constituído por “repiques graves e constantes. Pode iniciar um outro toque e também serve para produzir uma irradiação constante no terreiro”. O Rufo pode, ainda, acompanhar saudações às entidades, Orixás ou membros do centro. O Rufo é compreendido como um toque, por alguns umbandistas, podendo ser utilizado, por exemplo, para acompanhamento do Hino da Umbanda. Em *Anas*, a grande presença de Rufos na linha de atabaque aponta para a relação deste toque, que inicia outro toque, com a composição que dá início ao ciclo.

Como mais uma das muitas referências à música nordestina brasileira, utilizamos uma redução para atabaque do toque básico do Baião. Essa redução nos foi passada em uma das aulas de curimba do professor Moringa, como sendo um toque que poderia ser utilizado para chamada de baianos, ainda que não fosse um toque típico da Umbanda.

Figura 14 – Redução do toque básico do Baião



Figura 15 – Toque básico do Baião

Toque básico do Baião a partir dos instrumentos, triângulo, zabumba e agogô. Fonte: (GOMES, 2005, p. 47).

Ainda sobre a associação com música nordestina, percebe-se na linha de viola em *Anas* uma grande presença de sétimas menores, intervalo característico do modo mixolídio, muito presente na música nordestina. A referência ao modo mixolídio evidencia-se também na forma de arpejos de acordes maiores com sétimas menores, no compasso 53 e nos quatro compassos finais. A grande presença de sétimas menores em *Anas* também é mais uma das formas de se referir a grande relevância do número sete na Umbanda.

Figura 16 – Página 5 de *Anas*

The image displays two systems of a musical score for 'Página 5 de *Anas*'. Each system includes a vocal line (M-S), a guitar line (Vla.), and a tambourine line (Atabaque).

System 1 (Measures 48-51):

- M-S:** Lyrics: [lã] - [m] - - pi - ão... esta - va - dor - min - do. Dynamics: *f*.
- Vla.:** Annotations include 'Intervalos harmônicos e melódicos de sétimas menores' (circled in red), 'sul pont.' (twice), and dynamics *mp* and *fff*.
- Atabaque:** A blue box highlights the main rhythmic pattern with the note 'Colagem do toque Samba Angola'. A green box highlights a 'Rufo' (snare) hit.

System 2 (Measures 52-55):

- M-S:** Lyrics: a - cor - dou... to - do as - sus - ta - do... Dynamics: *pp* and *f*.
- Vla.:** Annotations include 'sétima menor (Si - Lá)' (circled in red), 'Arpejo C7(9)' (circled in red), 'nat.' (circled in red), 'Intervalos harmônicos e melódicos de sétimas menores' (circled in red), and 'Colagem do toque Samba Angola' (circled in blue).
- Atabaque:** A green box highlights a 'Rufo' (snare) hit. A blue box highlights the main rhythmic pattern with the note 'Colagem da redução do Baião'.

4.2 *Linha de Cangaço*

Extra-índice

A linha de cangaço é uma linha de trabalho recente, ainda pouco encontrada nos centros umbandistas. Segundo o pai de santo da Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz, esta linha de trabalho foi aberta por ele em 2000, sendo separada da linha de baianos a pedido da entidade seu Virgulino, que é a entidade regente do seu centro. Na linha cangaço as entidades realizam os atendimentos de maneira mais séria e severa do que na linha de baianos, e tratam principalmente de problemas ligados às questões jurídicas da clientela.

A obra *Linha de Cangaço* possui material musical de dois pontos cantados e de uma canção conhecida por três nomes: *Moda da Pinga*, *Marvada Pinga* e *Festança no Tietê*.

Seu Virgulino é um ponto cantado de raiz da Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz, é usado como ponto de subida da entidade regente deste centro: Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião. A utilização de materiais musicais de *Seu Virgulino* em *Linha de Cangaço* além de remeter ao centro umbandista, do qual o ponto é oriundo, remete também ao seu posicionamento dentro do ciclo *Curimba Joseense*, pois essa composição se encontra: depois da chegada da entidade seu Virgulino (evidenciada com a utilização do ponto *É lampi, é lampi em Anas*) e antes da chegada do Caboclo Giramundo (com a utilização do ponto *Mas como é lindo em Giramundo*).

Na entrevista que realizamos na Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz⁶⁵, nos foi narrada uma história em que o pai de santo deste centro levou o seu filho (que estava enfermo na época e atualmente é um dos ogãs do centro) à praia. Lá, o pai de santo recebeu um “chamado” para levar seu filho para próximo do mar; após seu filho ser coberto pelas ondas o pai de santo percebeu que ele havia sido curado. O ponto cantado *Eu escrevi um pedido* faz com que o pai de santo se emocione, por lembrá-lo dessa história. A articulação de materiais provenientes deste ponto cantado tradicional ilustra como as particularidades de cada terreiro foram absorvidas para dentro do discurso musical.

A canção conhecida como *Marvada Pinga* foi composta pelo violeiro Ochelsis Aguiar Laureano e gravada pela primeira vez (com uma letra diferente da atual) pelo intérprete Raul Torres em 1937, ainda sob o nome de *Festança no Tietê*. A canção ganhou fama após ser

⁶⁵ Ver Apêndice C.

regravada pela musicista Inezita Barroso em 1953. Em uma das giras que acompanhamos na Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz, uma entidade de marinheiro cantarolava canções sobre beberagens, enquanto interagia com as pessoas na assistência (oferecendo goles de bebida e fazendo piadas), apresentando sinais de embriaguez. É comum entidades de marinheiros apresentarem esses sinais: o andar cambaleante do marinheiro aponta para o equilíbrio, apesar do balanço do navio; a cachaça aponta para o “afogar” as mágoas por estar longe de casa. Nesta mesma gira, uma médium, provavelmente incorporada por alguma entidade da linha das Sereias⁶⁶, sustentava uma nota contínua (como um mantra ou cântico sagrado) durante os toques para Iemanjá. Em *Linha de Cangaço* utilizamos a referência à canção *Marvada Pinga* como uma das formas de envolver nossa experiência pessoal com os centros umbandistas, e também de utilizar eventos sonoros, presentes em uma gira, que não necessariamente sejam pontos cantados ou sejam provenientes da curimba. Outra forma de utilização de elementos sonoros extra-curimba pode ser observada na presença de uma linha vocal feminina que executa notas pedais (compassos 8 a 10 e 12 a 14) em referência ao cântico emitido pela entidade da linha das Sereias.

Também articulamos no discurso musical elementos sonoros exteriores ao momento da gira. Nos compassos 4 e 13 é solicitado ao barítono que execute o ritmo dado falando as sílabas “ta”, “ti” e “tu”, essas sílabas (e algumas outras como “tum” ou “trum”) são utilizadas nas aulas de curimba como onomatopéias dos três tipos de modo de ataque no atabaque mais comuns na umbanda: tapa (ta), borda (tu, tum e trum para “flan” na borda), e “ponta de dedo”, ghost note ou nota fantasma (ti).

Em *Linha de Cangaço* a referência ao número sete pode ser observada na organização da estrutura rítmica. Essa obra é inteiramente constituída por compassos 3/4 seguidos por compassos 4/4, possuindo ao todo 14 compassos. Entendendo essa composição métrica como uma das formas de se organizar um compasso 7/4, teríamos sete compassos de 7/4.

Interíndice

Linha de Cangaço é a única composição do ciclo com três cantores. A presença de duas vozes masculinas e dois atabaques é uma referência à curimba da Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz, que é formada por dois ogãs que tocam e cantam ao mesmo tempo. A voz

⁶⁶ Segundo Saraceni (2014) a linha das Sereias é constituída por Sereias, Ondinas e as encantadas elementais aquáticas. “Elas não falam, só emitem um canto, que na verdade é a sonorização de um poderoso ‘mantra aquático’, diluidor de energias, vibrações e formas de pensamento que se acumulam dentro dos centros ou nos campos vibratórios dos médiuns e dos assistentes”.

feminina que completa o trio vocal foi adicionada, sobretudo, para a realização de notas prolongadas em referência ao cântico emitido pelas entidades da linha das Sereias, conforme já mencionado.

Essa obra pode ser compreendida formalmente como um bloco único, formado pela sobreposição de citações de pontos cantados, que se contrapõem às duas linhas de atabaque. Cada linha opera citações distintas: A linha de barítono cita a canção *Marvada Pinga*; a linha de tenor cita o ponto de raiz *Seu Virgulino*; enquanto a linha de mezzo-soprano cita o ponto *Eu escrevi um pedido*.

Figura 17 – Trecho da canção *Marvada Pinga*

com a mar-va-da pinga é que eu me a-tra -paio eu pe go num co po e já dou meu
taio eu che-go na ven-da e da-li não saio a - li mes-mo eu be-bo a-li mes-mo eu
ca - io só pra car - re - gar nun-ca dei tra - ba - lho

Transcrição do trecho inicial da canção *Marvada Pinga* baseada na gravação de 1940 da dupla caipira Mariano e Laureano (o próprio compositor)⁶⁷. Fonte: autor.

⁶⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JvZR4paj5Is>>. Acesso em set. 2020.

Figura 18 – Ponto cantado *Seu Virgulino*

seu Vir-gu - li - no já vai em - bo - ra___ já deu sau - da-des do co - ra - ção

— bo - a noi-te meu a - mi - go___ bo - a noi-te Lam - pi - ão.

— vai com Deus meu com - pa - nhei -

- ro___ já de - fen - deu es - se nos - so chão___

Transcrição do ponto cantado de raiz *Seu Virgulino*. Fonte: autor.

Figura 19 – Trecho do ponto cantado *Eu escrevi um pedido*

eu es-cre - vi um pe-di - do na a - rei - a pe-din-do a Zam-bi pra vir me so - cor rer

— eu es - cre - vi um pe - di - do___ na a -

rei - a mas foi Mãe d'Á - gua quem ve - io me__ va - ler___

Transcrição de um trecho do ponto cantado *Eu escrevi um pedido*. Fonte: autor.

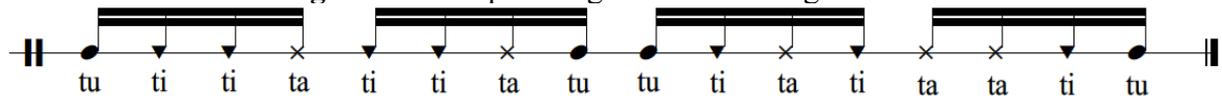
Para compor as linhas rítmicas dos atabaques foram utilizados os toques Congo de Ouro, Rufo e a mesma adaptação do toque básico do Baião utilizada em *Anas*.

O toque Congo de Ouro é originário do Candomblé Angola (CHADA, 2006, p. 80) e foi incorporado por outras religiões afro-brasileiras (MALAGRINO, 2017, p. 94), sendo bastante presente no repertório umbandístico e o toque mais utilizado no Candomblé de Caboclo da Bahia (CHADA, 2006, p. 80). O padrão rítmico utilizado como referência, em *Linha de Cangaço*, também nos foi ensinado pelo professor Moringa, e se configura como uma

das variações possíveis da linha rítmica do rumpi⁶⁸. Como observa Xavier Vatin (2005, p. 154), o toque Congo de Ouro por vezes é chamado somente de Congo e foi utilizado em *Linha de Cangaço* por ser o toque que acompanha o ponto cantado *Seu Virgulino* na Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz.

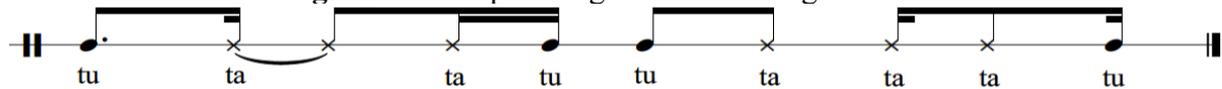
Além de estar presente na linha de Atabaque 1, a citação do Congo de Ouro também está presente na linha de barítono, nas partes faladas (ver figura 22).

Figura 20 – Toque Congo de Ouro com ghost notes



Transcrição do padrão rítmico básico do rumpi no toque Congo de Ouro com ghost notes. Fonte: autor.

Figura 21 – Toque Congo de Ouro sem ghost notes



Transcrição do padrão rítmico básico do rumpi no toque Congo de Ouro sem ghost notes. Fonte: autor.

Assim como a permanência das citações do Baião, a referência ao modo mixolídio se deve pela referência à evidente relação das entidades que se manifestam na linha de cangaço com o nordeste brasileiro. Observamos em *Linha de Cangaço* uma grande presença de intervalos harmônicos de sétima menores e de acordes maiores com sétima menores, também em referência ao modo mixolídio e ao numeral sete.

⁶⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZJkO-ikYlh8>>. Acesso em set. 2020.

Figura 22 – Página 2 de *Linha de Cangaço*

The musical score is divided into five staves:

- M-S. (Meia-Soprano):** Features a melodic line with lyrics "eu es - cre - vi". A blue box highlights the first measure, labeled "Citação do ponto cantado *Eu escrevi um pedido*". A red box highlights the second measure, labeled "Acorde de C7".
- Tenor:** Features a melodic line with lyrics "[lã] pi ão". A blue box highlights the first measure, labeled "Citação do ponto cantado *Seu Virgulino*". A red box highlights the second measure, labeled "Intervalos harmônicos de sétima menor".
- Bar. (Baritone):** Features a melodic line with lyrics "tu ti ti ta ti ti ta tu tu ti ta ti" and "ma - [r] va - da". A green box highlights the first measure, labeled "Citação do toque *Congo de Ouro*". A blue box highlights the second measure, labeled "Citação da canção *Marvada Pinga*". A red box highlights the third measure, labeled "Intervalos harmônicos de sétima menor".
- Atabaque 1 (Tambourine 1):** Features a rhythmic pattern with dynamics *pp*, *f*, *p*, and *f*. A green box highlights the final measure, labeled "Colagem do toque *Congo de Ouro*".
- Atabaque 2 (Tambourine 2):** Features a rhythmic pattern with dynamics *pp*, *mf*, *ppp*, and *mf*. A green box highlights the first measure, labeled "Redução do Baião transfigurada". A green box highlights the third measure, labeled "Rufo".

Página 2 de *Linha de Cangaço* com explicações. Fonte: autor.

4.3 *Giramundo*

Extra-índice

O título da obra *Giramundo* foi escolhido em referência à entidade dona da Tenda de Umbanda Pai Benedito da Guiné. Para reiterarmos a associação com a entidade no discurso musical, utilizamos unicamente, em toda a obra, o ponto cantado de raiz *Mas como é lindo* (ver figura 24), que é usado como ponto de chamada do caboclo Giramundo nas giras deste centro umbandista.

Incluímos, também em *Giramundo*, sílabas onomatopéicas em referência aos sons dos diferentes modos de ataque no atabaque, conforme aprendido nas aulas de curimba que realizamos neste centro. Podemos observar nos compassos 3 e 8, na linha de barítono, o toque Marcação sendo solfejado com as sílabas “ta” e “tu”.

Interíndice

O toque Marcação é recente (não encontramos nenhuma referência a esse toque antes de 2011) e provavelmente é originário da Umbanda, pois não está presente no repertório de nenhuma nação de Candomblé. A presença deste toque em *Giramundo* aponta para a relação da obra com a Tenda de Umbanda Pai Benedito da Guiné; lá, o toque Marcação é o único toque utilizado nos trabalhos, sendo considerado o “toque da casa”. Sena (2012) diz em seu livro que este toque deve ser feito “sempre no mesmo andamento”, porém, na Tenda de Umbanda Pai Benedito da Guiné, o toque Marcação tem seu andamento alterado conforme o caráter do ponto que será cantado (pontos de pretos-velhos são feitos em um andamento mais lento, enquanto em pontos de baianos, por exemplo, o andamento é acelerado). *Giramundo* é a única composição do ciclo que possui alterações de andamento, em referência a essa característica da curimba da Tenda de Umbanda Pai Bendito da Guiné.

Giramundo pode ser dividida em três partes, levando em consideração as mudanças de andamento:

A – Berimbau e caxixi em contraponto com o atabaque (compassos 1 a 6);

Primeira mudança de andamento;

A2 – Berimbau e caxixi em homofonia com o atabaque (compassos 7 a 13);

Segunda mudança de andamento;

Coda – Maior desenvolvimento melódico na linha de barítono (compassos 14 a 17).

Figura 23 – Toque Marcação

ta tu tu ta tu tu tu tu

Transcrição do toque Marcação. Fonte: autor

Figura 24 – Ponto cantado *Mas como é lindo*

mas co-mo é lin - do meu pai__ mas co-mo é lin - do mas co-mo é
 lin - do a nos-sa um-ban - da com - bi - nar vo - cês dis - se -
 - ram que na um-ban-da tem mi ron - ga__ pai Gi-ra - mun-do ve-io pra des-car-re-
 gar__ vo- cês dis-se - ram que na um-ban-da tem mi-ron - ga__ pai Gi-ra -
 mun-do ve-io pra des-car - re - gar mas ca-dê o Gi-ra - mun-do oi pem - ba__
 tá no ter - rei - ro oi pem - ba__ mas ca-dê o Gi-ra-
 mun-do oi pem - ba__ tá no ter - rei - ro oi pem - ba__
 mas ca-dê o meu ma-no sal-va - dor__ mas ca-dê o meu ma-no cri - a - dor__
 __ mas ca-dê o Gi - ra - mun - do o Gi - ra - mun - do che - gou__

Transcrição do ponto cantado de raiz *Mas como é lindo*. Fonte: autor.

Giramundo é a única obra do ciclo *Curimba Joseense* que possui berimbau e caxixi em sua formação. A presença desses instrumentos se deve pela referência à curimba da Tenda de Umbanda Pai Benedito da Guiné, da qual o berimbau e o caxixi já fizeram parte.

As mudanças de andamento que delimitam as partes de *Giramundo* deixam a música cada vez mais lenta. Sendo assim, a parte A1 é a que possui o andamento mais rápido. Em A1 iniciamos a música com a citação de um fragmento do ponto cantado *Mas como é lindo*, onde a pergunta “mas cadê?” é realizada; Esta pergunta, tanto em *Giramundo* quanto no ponto cantado, é utilizada como forma de expressar o chamado pela entidade Giramundo. Nesta parte inicial o contraponto, realizado entre os instrumentos musicais, acompanha as citações do ponto *Mas como é lindo*.

Na parte A2 os instrumentos musicais apresentam uma textura homofônica distinta do restante da composição; o final desta parte é delimitado pela última mudança de andamento no compasso 13.

O início da Coda é evidenciado pela primeira frase em *bocca chiusa*; nesta parte os instrumentos musicais voltam a apresentar uma textura contrapontística, enquanto a linha de barítono apresenta frases melódicas mais desenvolvidas. *Giramundo* é finalizada com a frase “tá no terreiro, oi pamba”, indicando a chegada do caboclo Giramundo. Esta frase, articulada no andamento mais lento de toda música, reafirma a função de Coda.

4.4 *Curimba de Preto Velho*

Extra-Índice

O título *Curimba de Preto Velho* se deve à relação entre a obra e a Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos. Essa relação pode ser observada através da grande quantidade de materiais musicais e extra-musicais provenientes deste centro que foram utilizados na composição. Dos quatro pontos cantados utilizados nas operações metalinguísticas, dois são pontos cantados de raiz recebidos pelo pai de santo da Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos, e a definição de ponto cantado⁶⁹ desse pai de santo permeia quase toda a obra.

Em *Curimba de Preto Velho* agregamos à parte vocal indicações de expressões que devem influenciar, principalmente, as inflexões vocais do cantor. As expressões escolhidas estão relacionadas, sobretudo, às características comportamentais das entidades de pretos-velhos (em referência à Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos), ainda que algumas expressões estejam relacionadas às entidades de caboclos (em referência à presença do caboclo Giramundo que “chegou” em *Giramundo*).

Os pontos cantados utilizados para compor *Curimba de Preto Velho* foram: *O vento que bateu no mundo*, *É do fundo do mar*, *Ela é Oyá* e *Seu Virgulino*. *O vento que bateu no mundo* e *É do fundo do mar* são pontos cantados de raiz recebidos pelo pai de santo da Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos. A utilização do ponto *O vento que bateu no mundo*, nesta composição, além de apontar a relação com o centro umbandista do qual é originário, aponta também para a presença do caboclo Giramundo, visto que este ponto pode ser utilizado como ponto de chamada de caboclos, pela sua menção à Ossain⁷⁰. *Ela é Oyá* é um ponto tradicional, sendo sem dúvidas o ponto que gera maior comoção da clientela na Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos. O ponto de raiz *Seu Virgulino*, já presente em *Linha de Cangaço*, é utilizado em *Curimba de Preto Velho* por sua função conclusiva, visto que é um ponto de subida usado na parte final dos esquentas⁷¹ e das giras na Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz. *Curimba de Preto Velho* é a última composição do ciclo e o ponto cantado *Seu Virgulino* é citado em seus compassos finais.

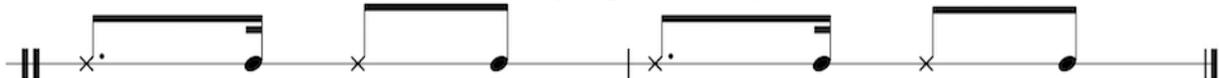
⁶⁹ “pontos nada mais são que preces cantadas, orações cantadas, invocações, irradiações” (ver Apêndice F).

⁷⁰ “Ossaim é o deus das folhas, das ervas e dos medicamentos feitos a partir delas. Seu domínio é o mesmo de Oxóssi, a mata.” (SILVA, 2005, p. 76).

⁷¹ Esquentas é o título dado ao ritual que precede o início das giras na Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz. Neste ritual são cantados pontos com intuito de “movimentar a energia” dentro do centro umbandista.

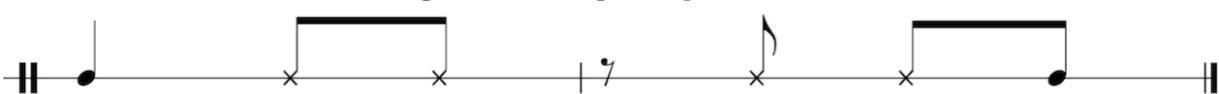
Figura 27 – Toque Ijexá (lé)

Transcrição da parte de Lé do Toque Ijexá. Fonte: autor.

Figura 28 – Toque Ijexá (variação do lé)

Transcrição de uma variação da parte de lé do Toque Ijexá. Fonte: autor.

O toque Nagô Arrebate, na umbanda, é entendido como uma variação do toque Nagô e por vezes é chamado somente de Arrebate, sendo muito diferente do toque Arrebate utilizado nos candomblés Ketu e Angola e do toque Angola tocado nos ilús, nos candomblés de nação Nagô Egba (Xangô do Recife). O Nagô Arrebate foi nos passado, nas aulas de curimba, como sendo um toque muito usado para pontos cantados de pretos-velhos.

Figura 29 – Toque Nagô Arrebate

Transcrição do toque Nagô Arrebate. Fonte: autor.

Curimba de Preto Velho pode ser compreendida em duas partes: na primeira, a citação da concepção de ponto cantado do pai de santo da Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos funciona como um fio condutor, sendo justaposta com citações e alusões aos pontos cantados de raiz *O vento que bateu no mundo* e *É do fundo do mar*. A segunda parte é marcada pela presença das palmas e pela citação do ponto de subida *Seu Virgulino*, acompanhado pelo Rufo, acentuando a associação entre o fim do ciclo e a finalização de uma gira. As duas partes (A e B) podem ainda ser segmentadas da seguinte forma:

A1 – Atabaque dobrando as partes faladas do barítono (compassos 1 a 11);

A2 – Melodias mais longas e superposição de toques (compassos 12 a 23);

A3 – Alternância rápida de expressões (compassos 24 a 31);

B1 – Presença das palmas e alusão ao ponto *Ela é Oyá* (compassos 32 a 35);

Coda – Presença da frase “a curimba é de extrema importância” e do ponto *Seu Virgulino* (compassos 36 a 47).

Curimba de Preto Velho foi composta para um barítono e dois percussionistas. Um dos percussionistas toca o atabaque mais grave (rum) e “palmas” e o outro toca o atabaque médio (rumpi) e caxixi. A obra é iniciada com o atabaque rum dobrando as partes faladas da linha de barítono; nos compassos 7 e 8 é feita a primeira citação do ponto cantado de raiz *É do fundo do mar*, e do compasso 8 a 10, o toque Nagô Arrebate é feito no atabaque rum.

Nos primeiros compassos de A2, o toque Nagô Arrebate é superposto com a linha de lé do toque Ijexá, acompanhando uma melodia em bocca chiusa que faz alusão ao ponto *É do fundo do mar*. O compasso 18 é justaposto entre as duas longas melodias da parte A2. Neste compasso o barítono cita mais um trecho falado da entrevista com o pai de santo; a citação é acompanhada pelo atabaque rum, que executa a linha rítmica do gã do Ijexá, enquanto o rumpi executa a linha que lhe é própria do mesmo toque. Entre os compassos 19 e 23, uma longa frase melismática realiza uma alusão ao ponto cantado *O vento que bateu no mundo*; a sequência intervalar dos últimos compassos desse ponto foi estendida no tempo e articulada com as palavras “invocações cantadas” (ver figura 31). A melodia desse compasso é acompanhada pelos atabaques citando os toques Ijexá e Rufo.

Figura 30 – Ponto cantado *É do fundo do mar*

The figure shows four staves of musical notation in bass clef, with lyrics written below each staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are:

 Staff 1: é do fun - do do mar... é do fun - do do mar...

 Staff 2: é do fun - do do mar... o - do - yá é do fun - do do mar...

 Staff 3: é le - man - já o - do - yá é a ra - i - nha do mar

 Staff 4: é le - man - já o - do - yá sal - ve a ca - lun - ga de lá

 The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests and a triplet of eighth notes in the final staff.

Transcrição do ponto cantado de raiz *É do fundo do mar*. Fonte: autor.

Em A3 as indicações de expressões “altivo” (característica de caboclos) e “calmo” (característica de pretos-velhos) se alternam repetidamente em referência à “presença” dessas duas entidades nesta composição. Nessa parte os toques Ijexá e Marcação são citados pelo atabaque rumpi.

Em B1 o ponto *Ela é Oyá* é citado acompanhado por palmas e com a indicação de expressão “alegre” (ver figura 32). Conforme mencionado, este ponto é o que gera maior entusiasmo na clientela da Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos; no momento em que este ponto é cantado neste centro umbandista, as palmas ganham intensidade.

A frase “a curimba é de extrema importância”, presente na Coda, de certo modo sintetiza a primeira parte de nossa pesquisa; sendo assim, sua citação na última parte da última música

do ciclo reforça a função conclusiva, assim como a citação do trecho do ponto de subida *Seu Virgulino*: “vai com Deus meu companheiro, já defendeu esse nosso chão”.

Figura 31 – Ponto cantado *O vento que bateu no mundo*

o ven-to que ba-teu no mun-do ba-lan-çou as fo-lhas da man-guei

- ra ê O-ssain ê O-ssain ê O-ssain e as fo-lhas da man-guei

- ra ê O-ssain ê O-ssain ê O-ssain e as fo-lhas da man-guei

- ra su-as fo-lhas tem ma-gi-a pe-ço li-cen-ça pa-ra tra-ba-

lhar é dia e noi-te é noi-te e dia meu pai O-ssa-in vem me a-ju-dar

Sequência intervalar citada entre os compassos 19 e 23

Transcrição do ponto cantado de raiz *O vento que bateu no mundo*. Fonte: autor.

5 CONCLUSÕES

Com a coleta de dados na primeira etapa da pesquisa, após realizarmos um levantamento bibliográfico e documental, levando em consideração relatos adquiridos com as entrevistas e conversas pessoais, pudemos esboçar uma linha do tempo da presença de centros e federações umbandistas em São José dos Campos. A Umbanda chegou ao Vale do Paraíba por volta da década de 1940, sendo que o registro documental mais antigo sobre um centro umbandista joseense data da década de 1970. A maior parte dos centros de Umbanda em São José dos Campos se encaixa na concepção de Umbanda Mista, sendo que a corrente doutrinária da Umbanda Sagrada vem ganhando espaço rapidamente entre os centros joseenses nos últimos anos. Com as entrevistas, tomamos conhecimento da função *ogã de salão*, presente na Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos, e também de que a Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz é um dos centros umbandistas propulsores da linha de cangaço.

Realizamos uma análise da obra *Candomblé* de Eli-Eri Moura, onde verificamos a funcionalidade dos conceitos de extra-índice e interíndice em evidenciar os procedimentos metalinguísticos operados na composição, e ainda na decodificação das significações por eles produzidas. Em *Candomblé*, através de referências musicais e extra-musicais, Eli-Eri desenvolve um discurso musical que aponta para diversos aspectos pertencentes ao Candomblé, como a possessão; a dança dos Orixás; a relação com o sagrado; a ritualística; e a organização sonora. A obra *Candomblé* faz coro a muitas outras composições dentro da produção de Eli-Eri que articulam materiais de manifestações musicais presentes no nordeste brasileiro, onde o compositor busca “promover uma interação (com elementos de uma cultura local) passível de ocorrer de forma estrutural, permeando os diversos níveis hierárquicos das composições e dos seus processos de criação.” (MOURA, 2006, p. 843).

Para compor o ciclo *Curimba Joseense*, utilizamos materiais musicais e extra-musicais coletados na primeira etapa deste trabalho, através de uma pesquisa de cunho etnomusicográfico a respeito da música produzida nos centros umbandistas joseenses. Como principal ponto em comum, as quatro obras que integram o ciclo possuem a presença de, ao menos, uma linha vocal acompanhada por, pelo menos, um atabaque que executa toques e variações dos mesmos, configurando assim um estilema da música produzida nos centros umbandistas.

Em *Anas*, *Linha de Cangaço*, *Giramundo* e *Curimba de Preto Velho* desenvolvemos discursos musicais que a todo momento se referem a elementos integrantes do universo umbandista joseense e do universo umbandista de forma geral, como a estrutura hierárquica do

centros; as etapas de um gira; os rituais sagrados; os pontos cantados tradicionais; pontos cantados de raiz; as entidades espirituais e suas características; as linhas de trabalho; as histórias de cura; a relação de cada centro com a curimba; os toques; os instrumentos; a estética sonora, e tantos outros. Ao agruparmos esses elementos em um ciclo de composições, não só apontamos para o local de origem dos materiais, mas também criamos novas possibilidades de significação. Estas novas possibilidades de significação surgem a partir das novas ligações criadas entre esses materiais exteriores pré-existentes em um novo corpo sintético. Ao unirmos elementos particulares de cada centro umbandista, como os pontos cantados de raiz, indicia-se a sugestão da união desses centros frente ao racismo religioso, sem que seus ritos sejam uniformizados e suas autonomias suprimidas (vide as intenções de algumas federações). Ao associarmos elementos da umbanda joesense com a música de concerto (de origem européia, que se pretende a única clássica, erudita) indicia-se, metaforicamente, uma cultura resistente frente a uma superestrutura opressora; indicia-se a presença da pessoa negra brasileira em um ambiente majoritariamente branco, como é a cidade de São José dos Campos⁷⁴ e a pós-graduação no Brasil⁷⁵.

Através de analogias linguísticas, Maurício de Bonis (2014, p. 77) aponta que a decodificação de uma composição que se utiliza de operações metalinguísticas pode sugerir a ênfase sobre duas figuras de linguagem: a metonímia e a metáfora.

Nas relações metonímicas (da parte pelo todo), no caso de uma citação, sua inserção em um discurso musical aponta para as possíveis associações do material citado ao seu contexto original, ao autor do material original e por último ao seu sistema de referência. No caso do uso de citações de trechos de pontos cantados, por exemplo, aponta-se para o ponto cantado completo, para a entidade ou Orixá ao qual o ponto se refere, e por último, a pontos cantados de forma geral. Ao apontarmos para um sistema musical de referência, apontamos também para o universo de significados a ele associado – “como parte inseparável de um contexto econômico e político específico, da cultura de uma classe social em um momento histórico determinado” (BONIS, 2014, p. 77), como parte da superestrutura e da vida espiritual (da visão de mundo) de uma determinada parcela da sociedade em uma época. No caso de um estilema ou idioleto, aponta-se para a associação ao conjunto de gestos de uma determinada parcela da sociedade em uma época, às funções sintáticas (e estruturais em geral) do estilema evocado em seu contexto

⁷⁴ Segundo o Censo Demográfico realizado pelo IBGE, em 2010, 72,6% da população joesense se declarava branca. (CENSO DEMOGRAFICO 2010, 2020).

⁷⁵ Segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad), embora representem a maior parte da população brasileira (52,9%), os estudantes negros representam apenas 28,9% do total de pós-graduandos. (TOKARNIA, 2015).

original, e por fim a gêneros musicais específicos e ao sistema musical de referência em que o estilema ou idioleto estão inseridos, com as mesmas implicações do caso anterior (BONIS, 2014, p. 77).

Nas relações metafóricas (na substituição por similaridade de significado), “quando a manipulação de um objeto o aproxima de outro objeto (de origem distinta), e a inserção de ambos em uma nova sintaxe ressalta o potencial das associações externas para que aponta cada um” (BONIS, 2014, p. 78).

Utilizando materiais oriundos das entrevistas, gravações, transcrições e experiência pessoal adquirida através de observação participante, criamos obras musicais que utilizam operações metalinguísticas para promover interações profundas com a música produzida nos centros umbandistas joseenses. Essas interações se dão nos diversos níveis e âmbitos de uma obra musical, criando assim uma trama de significações e ressignificações. A decodificação dessas interações, a partir das ferramentas propostas por Willy e Maurício de Bonis, se mostra profícua e aponta novos caminhos para a análise de obras musicais que utilizem materiais pré-existentes como fonte do processo composicional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, A. L. M. **A música sagrada dos ogãs no terreiro de umbanda “Ogum Beira Mar e Vovó Maria Conga” da cidade goiana de Itaberaí: Representações e Identidades.** 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2013.
- ARRUDA, G. **Umbanda gira!**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.
- AZEVEDO, J. **Tudo o que você precisa saber sobre Umbanda.** São Paulo: Universo dos Livros, 2008. (volume 1).
- AZEVEDO, J. **Tudo o que você precisa saber sobre Umbanda.** São Paulo: Universo dos Livros, 2010. (volume 2).
- BIRMAN, P. **O que é Umbanda.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. (coleção primeiros passos).
- BONIS, M. F. **Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira.** São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- BONIS, M. F. **Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira.** 2012. 460 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- BASTIDE, R. **As religiões africanas no Brasil.** 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.
- BORGES, M. R. **Gira de Escravos: A Música dos Exus e Pombagiras no Centro Umbandista Rei de Bizara.** 2006. 211 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFBA, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.
- BROWN, D. **Uma História da Umbanda no Rio.** Umbanda e política, Rio de Janeiro, p. 9-42, 1985. Editora Marco Zero.
- CACCIATORE, O. **Dicionário de Cultos Afro-brasileiros: com a indicação da origem das palavras.** 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO JOSÉ DOS CAMPOS. **Projeto proíbe utilização, mutilação ou sacrifício de animais em rituais religiosos.** 2017. Disponível em: <http://www.camarasjc.sp.gov.br/noticias/5392/projeto+proibe+utilizacao+mutilacao+ou+sacrificio+de+animais+em+rituais+religiosos>. Acesso em set. 2020.
- CAPELLI, C. **Entre a lousa e o altar: a inserção da Magia Divina de Rubens Saraceni nos terreiros de umbanda no estado de São Paulo.** 2017. 147 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2017.
- CARDOSO, A. N. N. **A linguagem dos tambores.** 2006. 256 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.

CASTILLO, L. E. O Terreiro do Gantois: redes sociais e etnografia histórica no século XIX. **Revista de História**. São Paulo, n. 176, p. 1-57, ago. 2017.

CENSO DEMOGRAFICO 2010. População residente – Cor ou raça. Rio de Janeiro. **IBGE**. 2010. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/painel/>. Acesso em set. 2020.

CONCONE, M. H. V. B. Caboclos e pretos-velhos da umbanda. In: PRANDI, R. (org.). **Encantaria brasileira**: livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas, p. 281-303. 2011.

COSTA, H. S. C. **Umbanda, uma religião sincrética brasileira**. 2013. 175 f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2013.

CHADA, S. **A música dos caboclos nos candomblés baianos**. Salvador: Fundação Gregório Mattos; Edufba, 2006.

CHALHUB, S. **A Metalinguagem**. São Paulo: Editora Ática, 2001. (Série Princípios).

CUMINO, A. **História da umbanda**: uma religião brasileira. São Paulo: Madras, 2009.

CUNHA, A. M.; MARIANO, R. C. P. A construção de *ethos* heroico em *Lampião* e Volta Seca em Itabaiana. **Mandiga** – Revista de Estudos Linguísticos, Redenção-CE, v. 1, n. 2, p. 79-94, jul-dez. 2017.

FEITOSA, F. O.; SANTOS, J. R. **Umbanda**: um mito a descobrir. 2008. 39 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Universidade do Vale do Paraíba, São José dos Campos. 2008.

FRANÇA, B. Z. Umbanda Esotérica: uma etnografia sobre o encontro da religiosidade afro com a Nova Era em um terreiro de Belo Horizonte. **Revista Calundu**, v. 3, n.2, p. 101-122, jul-dez. 2019.

FUCESP. **Nossos filiados**. 2007. Disponível em: <https://www.fucesp.com.br/nossos-filiados>. Acesso em: set. 2020.

GOMES, C. H. S. **Novos caminhos da bateria brasileira**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

GRAMINHA, M. R.; BAIRRÃO, J. F. M. H. Torrentes de sentidos: o simbolismo das águas no contexto umbandista. **Memorandum**. v. 17. p. 122-148. 2009.

G1 VALE DO PARAÍBA E REGIÃO. **Centro de umbanda é alvo de pichações com ameaças em São José dos Campos**. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/vale-do-paraiba-regiao/noticia/centro-de-umbanda-e-alvo-de-pichacoes-com-ameacas-em-sao-jose-dos-campos.ghtml>. Acesso em: set. 2020.

IKEDA, A. T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista USP**. n. 111. p. 21-36. out. 2016.

JACAREÍ. Lei nº 1.887, de 26 de dezembro de 1978. Dispõe sobre declaração de utilidade pública e dá outras providências. 1978. Disponível em: <http://legislacao.jacarei.sp.gov.br:85/jacarei/images/leis/html/L18871978.html>. Acesso em: set. 2020.

JENSEN, T. G. Discurso sobre as religiões afro-brasileiras: da desafricanização para a reafricanização. **Revista de Estudos da Religião**, n. 1, p. 1-21, jan. 2001.

JORGE, É.; RIVAS, M. E. Por uma interpretação do Censo 2010 da repressão ao movimento umbandista atual. **Revista Eletrônica do Grupo de Pesquisa *identidade!***. São Leopoldo, v. 17, n. 1, p.121 – 136, jan-jun. 2012.

LIGIÉRO, Z.; DANDARA. **Iniciação à umbanda**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

KAITEL, A. F. S.; SANTOS, G. M. Conhecendo a Umbanda: uma tipologia sob o prisma bantu. **Diversidade Religiosa**, João Pessoa, v. 7, n 1, p. 60-87, 2017.

KETU, A Orquestra do Candomblé. Direção de Hank Schoroy e Bira Reis. Intérpretes: Alabês do Ilê Oxumaré. Salvador: produção independente, 2011. 1 DVD.

KUBRICK, S. Stanley Kubrick: a clockwork utopia. [Entrevista concedida a] Andrew Bailey. **Rolling Stone**, jan, 1972. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/stanley-kubrick-a-clockwork-utopia-76709/>. Acesso em set. 2020.

LINEMBURG, J. Cegos cantadores rabequeiros do Sertão Nordestino. *In*: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, n. 24, 2014, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo, jul. 2014. Comunicação. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3175/942>. Acesso em out. 2020.

LÜHNING, A. **A música no candomblé nagô-ketu**: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. 1990. 249 f. (Doutorado em Etnomusicologia). Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburgo, 1990.

LÜHNING, A. Métodos de Trabalho na Etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 22, n. ½, p. 105-126, 1991.

MACEDO, A. C.; BAIRRÃO, J. F. M. H. Estrelas que vem do Norte: os baianos na umbanda de São Paulo. **Paidéia**, Ribeirão Preto, v. 21, n. 49, p. 207-216, 2011.

MACHADO, M. A. C. **Reflexão e proposta de Composição por meio de colagens e citações**. 2016. 403 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes. UNICAMP. Campinas, 2016.

MALAGRINO, L. F. **Os ritmos no candomblé de nação angola**: a música do Templo de Cultura Bantu Redandá. 2017. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música. UNB. Brasília, 2017.

MARIN, E. F. Entidade de utilidade pública: efeitos jurídicos de sua declaração. **Revista da Faculdade de Direito da UFG**, Goiânia, v. 19/20, n. 1, p. 39-46, jan-dez. 1995/96.

MATTOS, S. C. **O Livro Básico dos Ogãs**. São Paulo: Ícone, 2005.

MORAES, C. R. **À benção, Umbanda**: a umbanda em Jacareí. 2018. 116 f. Relatório (Graduação em Jornalismo) – Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Comunicação. Univap. São José dos Campos, 2018.

MOURA, Eli-Eri. **Candomblé**. Manuscrito do autor. 1998. 1 partitura. 84p.

MOURA, Eli-Eri. Processo Composicional de Desfragmentação. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM. n. 16, 2006, Brasília. **Anais[...]**: UnB, 2006, p. 843-849.

NEGRÃO, L. N. **Entre a Cruz e a Encruzilhada**: formação do campo umbandista em São Paulo. São Paulo: Edusp, 1996.

NETO, F. R. **Escola das religiões afro-brasileiras**: tradição oral e diversidade. São Paulo: Arché, 2012.

NETO, F. R. **Lições básicas de Umbanda**. São Paulo: Ícone, 1997.

NOGUEIRA, G. D.; NOGUEIRA, N. S. Seu Cangira, deixa a gira girar: a Cabula capixaba e seus vestígios em Minas Gerais. **Revista Calundu**, v. 1, n.2, jul-dez. 2017.

NOGUEIRA, S. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaia. 2020.

OLIVEIRA, J. H. M. Entre a macumba e o espiritismo: uma análise do discurso dos intelectuais de umbanda durante o estado novo. **Caos – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, v.2, n.14, p. 60-85, jul. 2019.

OLIVEIRA, W. C. **Beethoven, proprietário de um cérebro**. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Signos/Música, 2).

ORTIZ, R. **A morte branca do feiticeiro negro**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORTIZ, R. A morte branca do feiticeiro negro. *In*: REUNIÃO ANUAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA PARA O PROGRESSO DA CIÊNCIA, n.28, 1976, Brasília. **Comunicação**.

OXOSSI, T. **Brésil**: les eaux d'Oxalà (Candomblé: Afro-Brazilian Ritual). France: Buda Musique, c2006. 1 CD (ca. 66 min.).

PEREIRA, A. E. Cabila e Ijexá: interconexões entre ritmos de duas culturas. *In*: CASTILHO, D. B. (org.) **Cultura e sociedade**. Ponta Grossa: Atena, 2020.

PINTO, F. **Umbanda religião brasileira**: guia para leigos e iniciantes. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

PINTO, T. O. Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n.1, p. 221-286, 2001.

PRANDI, R (org). **Encantaria brasileira**: o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

QUEIROZ, D. T.; VALL, J.; SOUZA, A. M. A.; VIEIRA, N. F. C. Observação participante na pesquisa qualitativa: conceitos e aplicações na área da saúde. **Revista Enfermagem UERJ**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 276-283, abr-jun. 2007.

RIVAS, M. E. G. B. **O mito de origem**: uma revisão do ethos umbandista no discurso histórico. São Paulo: Arché, 2013.

RIVAS, M. E. G. B. Umbanda ou umbandas? Leitura sobre a formação de uma das escolas das religiões afro-brasileiras. *In*: CONINTER, n. 3, 2014, Salvador. **Anais[...] Salvador**: UCSal, 2014. p. 130-143.

RODRIGUES, J. C. P. **Teologia e tradição no contexto das religiões de umbanda**: uma análise do conflito entre cultura acadêmica e popular. 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Escola de Comunicação, Educação e Humanidades, São Bernardo do Campo, 2016.

ROSSI, C. S. **Da cana de açúcar às mesas de som**: histórias da rabeça através de rabequeiros. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003. Primeiros Passos.

SANTANA, F. P; MARIANO, M. R. C. P. A construção do ethos de uma cidade e de seus habitantes em uma revista local. **Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, (EID&A), Ilhéus, n.5, p.74-88, dez. 2013.

SANTOS, M. P. A. O I Congresso do Espiritismo de Umbanda, 1941: manifestações de uma “gramática da repressão”. **Revista Hydra**. São Paulo, v. 1, n.2, p. 154-169, ago. 2016.

SANTOS, M. C. **Ponto Cantado, Encantando o Ponto**: Clara Nunes na Interpretação dos Cânticos de Umbanda e Candomblé na vida musical brasileira, 2014. 102 f. Dissertação (Mestrado em Licenciatura) – Centro de Comunicação e Expressão, UFSC, Santa Catarina, 2014.

SARACENI, R. **As sete linhas de Umbanda**: religião dos mistérios. 6. ed. São Paulo: Madras, 2014.

SENA, S. **ABC do ogã**. 2. ed. São Paulo: Madras, 2012.

SILVA, A. P.; SIQUEIRA, B. B; COELHO, D. M. T; PRADO, D. R; OLIVEIRA, R. S. **Diversidade Sociocultural e mitos fundadores nos terreiros de São José dos Campos – SP**. *In*: ENCONTRO LATINO AMERICANO DE PÓS-GRADUAÇÃO, n.13, 2013, São José dos Campos. Disponível em: http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2013/anais/arquivos/0795_0525_01.pdf>. Acesso em ago. 2019.

SILVA, A. C. P. **No xaxado com os cabras de Lampião**: a construção de uma identidade e uma memória social do cangaço. Monografia (Bacharelado em História) – Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas. UNB, Brasília, 2013.

SILVA, V. G. **Candomblé e Umbanda**: Caminhos da devoção brasileira. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SILVA, W. W. M. S. **Umbanda de todos nós**. 16. ed. São Paulo: Ícone, 2014.

SOUZA, L. No mundo dos espíritos: da cruzada espírita ao abrigo Thereza de Jesus. **A Noite**, Rio de Janeiro, 15 de jan. 1924. Disponível em: https://eef8a7ef-6ea0-4ae8-ba68-3702ec1c299e.filesusr.com/ugd/fd7fa6_78d2985471f34035a3b8b08321a1ad23.pdf. Acesso em set. 2020.

SOUZA, L. O espiritismo: a magia e as sete linhas de Umbanda. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 7 de dez. 1932. Disponível em: https://eef8a7ef-6ea0-4ae8-ba68-3702ec1c299e.filesusr.com/ugd/fd7fa6_2c2a7f202c8d4def9fdf1fd81f34014a.pdf. Acesso em set. 2020.

TAUBATÉ. Lei 1.252/1970. Declaração de utilidade pública a Tenda de Umbanda “Pai Ferreira de Aruanda”. 1970. Disponível em <http://camarasempapel.camarataubate.sp.gov.br/legislacao/norma.aspx?id=3451&ano=1970>. Acesso em set. 2020.

TOKARNIA, Mariana. Negros representam 28,9% dos alunos da pós-graduação: a universidade ainda é controlada pelos interesses dos brancos. **Agência Brasil**. 2015. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2015-05/negros-representam-289-dos-alunos-da-pos-graduacao>. Acesso em set. 2020.

ULBANERE, A. **Willy Corrêa de Oliveira**: por um ouvir materialista histórico. 2005. 235 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2005.

VASCONCELOS, J. L. R. de. **Axé, Orixá, Xirê e Música**: Estudo de música e performance no candomblé queto da Baixada Santista. 2010. 251 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

VATIN, Xavier. **Rite et musiques de possession à Bahia**. Paris: L’Harmattan, 2005.

VIEIRA, C. F. **Umbanda**: estrutura e rituais. 2016. 14 f. Artigo (Bacharelado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2016.

APÊNDICE A – Ciclo *Curimba Joseense* (2020)

Ciclo Curimba Joseense

(2020)

Guilherme Davino

1. *Anas*
2. *Linha de Cangaço*
3. *Giramundo*
4. *Senzala de Preto Velho*

Considerações sobre a notação do bçrimbau em “Giramundo”

O caxixi deve ficar desde o início até o fim da música na mão que segura a baqueta, soando livremente nas partes não escritas.

Na linha abaixo c/ a cabeça de nota comum deve-se atacar o arame solto, com a cabaça afastada da barriga.

Na linha acima c/ a cabeça de nota comum deve-se atacar com o arame pressionado pelo dobrão (pedra), com a cabaça afastada da barriga.

Na linha abaixo c/ a cabeça de nota em X deve-se atacar o arame com o dobrão encostando levemente no arame (som chiado), abafando a abertura da cabaça com a barriga.

Na linha acima c/ a cabeça de nota em X deve-se atacar o arame solto, encostando e soltando o dobrão no arame rapidamente (som arranhado), com a cabaça afastada da barriga.

Considerações sobre a notação da linha vocal em “Curimba de Preto Velho”

As partes vocais escritas em uma linha devem ser faladas no ritmo dado respeitando suas respectivas indicações de expressão. Quando escritas em cima da linha, devem ser faladas em seu registro normal de fala (registro médio), quando escritas acima da linha devem ganhar tanto em dinâmica quanto em altura, ou seja, quanto mais acima da linha o trecho musical estiver, mais forte e mais aguda deve ser sua execução, o inverso se aplica para os trechos escritos abaixo da linha. As dinâmicas dos trechos escritos em uma linha devem ser escolhidas conforme o entendimento do intérprete sobre a expressão indicada no trecho.

As indicações de expressão devem influenciar, principalmente, as inflexões vocais. Porém qualquer dimensão cênica é bem-vinda na execução da peça.

A prosódia correta das palavras deve ser sempre respeitada, mesmo quando não houver indicações de acentuação.

As partes vocais escritas na pauta devem ser cantadas normalmente, também respeitando as indicações de expressão.

Consoantes entre parênteses são símbolos do alfabeto fonético.

Anas

Guilherme Davino

Andante ♩ = 80

Mezzo-soprano *bocca chiusa* 3

mp *f*

Viola

Andante ♩ = 80

pp *f* *pp* *f* *sf* *mf*

9

M.S. *mp* *f* *p* *f* *mf*

[tr] [a] ba - - lhar bai-a-no bom é o que

Vla. *sul pont.* *nat.* *f* *f* 3

Atabaque *mp* *pp* *mf* *p* *pp*

Acender um incenso antes da execução da música e apagar ao término.
De preferência com um desses três aromas: benjoim; alecrim ou alfazema.

2

M-S. *mf*
so-be no co-quei-ro ti-ra á-gua des-se cô-co e dei-xa o cô-co no lu- gar. [tr] -

Vla. *f* sul pont. *f*

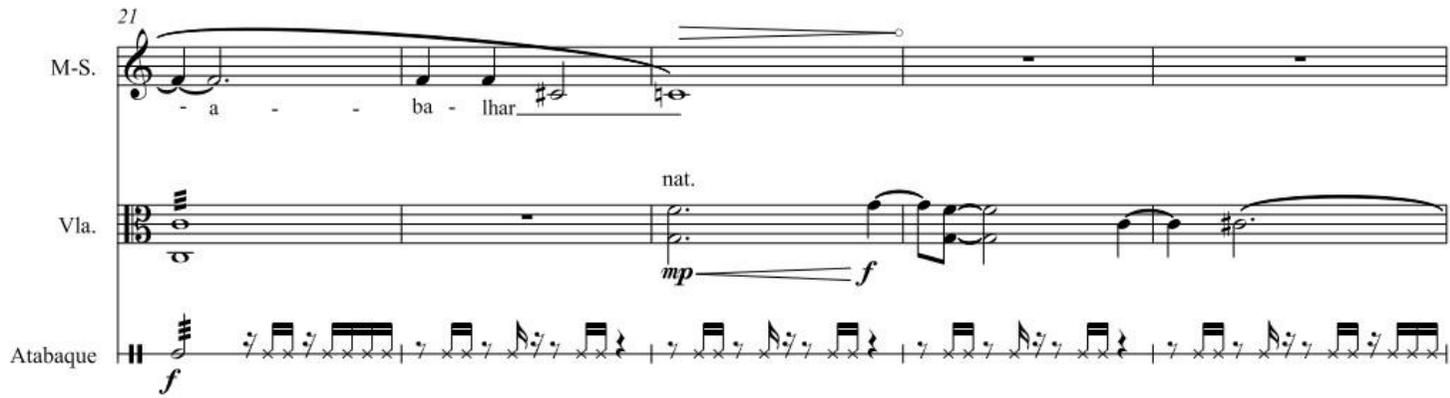
Atabaque *mf* *p* *f* *p* *mp*<



M-S. *mf*
- a - - ba - lhar.

Vla. nat. *mp* *f*

Atabaque *f*



26 3

M-S. *bocca chiusa*
mf

Vla. *sul pont.* *nat.* *sul pont.* *nat.* *sul pont.* *sul pont.*
mf *p*

Atabaque
pp *f* $\frac{3}{4}$ *p* *mf* *pp* $\frac{4}{4}$ *mf* *p* *mf*

33

M-S. [tr] - a - - ba lhar
mf

Vla. *mf* *nat.* $\frac{3}{4}$

Atabaque $\frac{3}{4}$

4

38

M-S. *mf* ah eu de - fu - mo_ *mf* com as_ [e] - [r] -

Vla. *pp* *f* *ppp* *mp* sul pont.

Atabaque *p* *f* *pp* *mf* *ppp*

44

M-S. *mf* vas de O - xa - lá

Vla. *mf* *f* *ff* *sf* *fff* *ff*

Atabaque *mf* *f*

48

M-S. *f* [lã] - [m] - - pi - ão *f* esta-va_ dor- min - do ⁵

Vla. *mp* *fff* *f* sul pont. sul pont.

Atabaque

52

M-S. *pp* *f* a - cor - dou to - do as - sus - ta - do_

Vla. *mf* nat.

Atabaque *mf*

6

56

M-S. *deu très ti - ros na ba-ra - ta pe - [n] - san do - que e-ra - um*

Vla. *sf sf mf 3 sul pont. nat. ff p*

Atabaque *f pp*

61

M-S. *sol - da - do A - le - cri [m] e al*

Vla. *sul pont. nat. ppp pp p mp p f p*

Atabaque *mf ppp mp ppp f p*

67 7

M-S. *fa - ze - ma* *va - mos de - fu - mar fi - lhos de* *fê*

Vla. *ff mp ff*

Atabaque *ff mp mf f ff*

Linha de Cangaço

Guilherme Davino

Mezzo-soprano

♩ = 80

bocca chiusa

p

mf

na a - re - ia

Tenor

8

Baritono

mf

bocca chiusa

mp

mf

com a mar - - va

Atabaque 1 (Rumpi)

♩ = 80

mf

Atabaque 2 (Lé)

mf

♩ = ghost note

2

M-S. *p* *f*
eu es - cre - vi

Tenor *p* *f* *mf*
[lã] pi ão

Bar. *mp* *p* *f* *mf*
falado (sem altura definida)
tu ti ti ta ti ti ta tu tu ti ta ti ma - [r] va - da

Atabaque 1 *pp* *f* *p* *f*

Atabaque 2 *pp* *mf* *ppp* *mf*

8 *mf* 3

M-S. *mf*
ah

Tenor
já de sau - da - des do co - ra - ção

Bar.
pin - ga é que eu me a - tra - pa - io *bocca chiusa*

Atabaque 1 *mf*

Atabaque 2

Detailed description of the musical score: The score is for page 94 and consists of five staves. The top staff is for M-S. (Mezzo-Soprano) in treble clef, starting at measure 8 with a dynamic of *mf* and the vocalization 'ah'. The second staff is for Tenor in treble clef, with lyrics 'já de sau - da - des do co - ra - ção'. The third staff is for Baritone (Bar.) in bass clef, with lyrics 'pin - ga é que eu me a - tra - pa - io' and a 'bocca chiusa' instruction. The fourth and fifth staves are for Atabaque 1 and Atabaque 2 in snare drum notation. Atabaque 1 has a dynamic of *mf* and features a 5-measure phrase followed by a 3-measure phrase. Atabaque 2 also features a 5-measure phrase followed by a 3-measure phrase. The time signature changes from 3/4 to 4/4 and back to 3/4.

4

M-S. *mf*
ah

Tenor
vir gu li no lam - pi - ão *f*

Bar.
pin - - ga pin - - ga *f* falado
tu ti ti ta ti ti ta tu ti ti ta ta tu tu tu

Atabaque 1

Atabaque 2

Detailed description: This musical score is for a piece in 4/4 time, divided into four systems. The first system features a Soprano (M-S) part with a melodic line starting on a whole note 'ah' in the second measure, marked *mf*. The Tenor part has lyrics 'vir gu li no lam - pi - ão' with notes in the first, second, and fourth measures, marked *f* at the end. The Baritone (Bar.) part has lyrics 'pin - - ga pin - - ga tu ti ti ta ti ti ta tu ti ti ta ta tu tu' with notes in the first, second, and fourth measures, marked *f* and 'falado' above the final phrase. The Atabaque 1 part consists of rhythmic patterns of eighth notes with accents, changing from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The Atabaque 2 part consists of a steady eighth-note pattern with accents, also changing from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The score concludes with a double bar line in the fourth measure of each part.

Giramundo

Guilherme Davino

♩ = 80

mf *p* *mf* *f*

Baritono
mas ca - dê? ta-tu-tu-ta tu-tu-tu-tu oi - pe - [m] - - ba -

♩ = 80 Berimbau 3 *mf*

Berimbau/Caxixi

Atabaque *mf*

♩ = 64

6 *ppp* *f* *mp* *p* *f* *mf*

Bar. Gi - - ra ta-tu-tu-ta tu-tu-tu-tu mu - [n] do mas co -

♩ = 64 *sf* *ff* *p* *f* *mf*

Ber. Caxixi Berimbau

Atabaque *mf* *mp* *p* *f* *mf*

2

12

♩ = 48
ppp

bocca chiusa

mf

Bar. mo é lin - do

Ber. ♩ = 48
f

Atabaque pp mf

15

mf

p

pp

mf

p

Bar. tá no ter - rei - ro oi pem - ba

Ber. mp f

Caxixi

Berimbau sf

Atabaque p f

Curimba de Preto Velho

Guilherme Davino

♩ = 114

cansado

Baritono

pon-tos na-da mais são. do que pre - ces

confiante

[s]

Atabaque (rum)/Palmas

ppp *mf* *p*

Atabaque (rumpi)/Caxixi

Caxixi

pp

7

sereno

Bar.

pre-ces pre-ce-[s] can - ta - das

calmo

bocca chiusa

mp

Atabaque

ppp *mf* *mp* *mf*

Cax.

mf *p* *mf*

Atabaque

mf

♩ = ghost note

2

14

esperançoso

Bar. *f* *mf* *ppp* o - ra - ções can - ta - das

Atabaque *ppp* *mp*

Atabaque *ppp* *mp*

19

sério

Bar. *mf* in - vo - ca - ções can - ta

Atabaque *mp*

Atabaque *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *p* *mf*

23

Bar. *da- [s]—*

ativo *calmo* *ativo* *calmo*

pre - ces_ ir-ra-dia-ções pre - ces_ pon-to- [s]—

Atabaque Palmas *mp* Atabaque *mp*

Atabaque *ppp* *mp*

29

Bar. *gliss.* *ativo*

can - ta - dos pre - ces

alegre *bocca chiusa* *f*

Atabaque Palmas *mf*

Atabaque *mf*

4

34 *sussurrando (como se estivesse benzendo)*

Bar. *a cu-rim-ba é de [s] - tre-ma im - por tân - [s]*

Pal. *Atabaque*

Atabaque

ppp mf

39 *sereno*

Bar. *cia vai com deus_ meu com - pa - nhei*

Atabaque *ppp mp ppp*

Atabaque

43 5

Bar. *pp*

- ro_ já de - fen - deu_ es - se_ nos - so_ chão_

Atabaque *mp* Palmas

Cax. *mf* *ppp*

**APÊNDICE B – Entrevista com o Pai de Santo da Tenda de Umbanda
Caminheiros da Luz (14/12/2019)**

Entrevistador (Guilherme Davino): Qual foi o ano de fundação da casa Caminheiros?

Pai F.: 16 de agosto de 1998.

E: Sempre foi aqui? (localidade)

F: Não, ela começou na cidade de São Paulo. Ela mudou pra Caçapava há dois anos e está em São José dos Campos há 1 ano e meio.

E: Desde que veio para São José, sempre foi aqui?

F: Sim.

E: Desde o começo teve curimba?

F: Eu trabalhei dois anos e meio sem curimba.

E: Mas aí você cantava os pontos? Não tinha pontos?

F: Não tinha ninguém que cantava, até porque os médiuns eram todos novos. Então eu colocava vinil antigo passado para Cd.

E: Você colocava vinil?

F: Vinil, depois passado pra Cd, aí foi evoluindo, evoluindo, evoluindo.

E: Você sabe se é comum colocar vinil?

F: Não, vinil não.

E: Colocar toca disco assim... Eu fui numa tenda e achei muito estranho.

F: Não, hoje em dia o pessoal coloca aquelas caixas acústicas com pendrive ou com bluetooth de celular.

E: E isso não muda nada para a espiritualidade?

F: Muda. O padrão energético é diferente. Não que a curimba não seja de extrema importância, dá pra se tocar sem a curimba. Mas um trabalho feito ao som do atabaque com a vibração tanto do atabaque quanto do ogã ela ganha aí em torno de 70%, 80% de força.

E: Então, fica mais fácil para os médiuns.

F: Para os médiuns, para os trabalhos das próprias entidades. Por exemplo, um trabalho que precise de um descarrego, se o ogã é um ogã bem formado, se é um ogã já com um pouco de conhecimento do espiritual, ele percebe que a gira está perdendo o padrão energético, aí ele

eleva aquele padrão com um ponto de quebra de demanda. Por isso que eu digo que o ogã tem que ser bem formado, porque um ogã que é mal formado, em vez de ajudar ele atrapalha.

E: Aqui vocês chamam de ogã mesmo, né?

F: É, ogã.

E: Tem terreiro, tenda, que chama de atabaqueiro, para diferenciar do Candomblé.

F: Na verdade, isso daí é um preconceito que existe dentro dessas casas. Porque o ogã, dentro do Candomblé, ele tem outras atribuições além do toque. Então, o ogã do Candomblé, você tem o ogã de corte, tem o ogã de toque, tem o chefe da curimba. Aqui, o ogã, ele tem a obrigação de cuidar da curimba e fazer parte da diretoria, na ausência do pai de santo ou da mãe pequena quem manda é o ogã. Por isso que ele tem que ter um preparo diferenciado, pra que ele consiga conduzir um trabalho enquanto o pai de santo ou a mãe de santo está incorporada. E o nome ogã, criou-se esse preconceito “Ah, no meu terreiro não tem ogã, tem atabaqueiro”. Atabaqueiro é quem constrói o instrumento. Quem toca o instrumento é ogã.

Ogã W.: E no Candomblé, um ogã de rum.

F: É o chefe.

W: Ele é chamado de Alabê. No Candomblé.

F: Então, ogã, na Umbanda, ele é ogã se ele foi levantado ou se ele se formar com algum mestre conhecido. Caso contrário, ele vai ser apenas um tocador de atabaque. Então existe essa graduação de ogã dentro da Umbanda. Na Umbanda de raiz, ela só é dada a quem tem realmente formação desde conhecimento de terreiro, até a curimba. A responsabilidade dele é muito maior do que só tocar o atabaque.

E: Aqui os ogãs eles recebem entidades também?

F: Um deles só, ou outro não.

E: Você sempre foi da Umbanda? Você veio de outra religião?

F: Eu nasci e me criei dentro da Umbanda.

E: Seu conhecimento de Candomblé foi estudando?

F: É, porque eu estudo a Umbanda desde os meus 14 anos. Então eu me coroei aos 19. Eu fui abrir a casa quando eu tinha 22 anos. Então dos 19, desde a minha coroação até a abertura da casa, fui estudando, e eu sou teólogo também. Então assim, eu dou aula de teologia, teologia de Umbanda e outros cursos. Então eu estudei demais a Umbanda pra poder abrir o terreiro. Eu não simplesmente abri a casa porque uma ordem do espiritual (veio). A ordem do meu espiritual

veio aos 19 anos, mas eu não aceitei que fosse aos 19 anos, porque eu não posso cuidar de pessoas se eu não conseguia nem saber como cuidar de pessoas.

E: Você conseguiria me dizer qual seria a importância da curimba ou especificamente pra este espaço ou de um modo geral pra Umbanda?

F: Olha, com o tempo que eu tenho de Umbanda, a curimba ela é de extrema importância, por quê? Não vou falar só do meu espaço, vou falar de vários espaços que eu conheço. O padrão energético de um terreiro, ele tem que sempre estar elevado, e se a curimba não tiver força pra elevar esse padrão energético o trabalho da entidade não flui, ele não flui. A entidade vai sentir, ela vai desgastar mais o médium, porque a entidade usa da energia do médium pra poder atender o consulente. Vai desgastar mais o médium e o trabalho não vai ser realizado com perfeição, por quê? Porque a curimba ela movimenta a energia, ela transforma a energia negativa da assistência em positiva pra entidade. Por isso que aqui nessa casa a gente tem um ritual que a gente chama de esquentar, então as portas se abrem para assistência às 18h15, a curimba começa a tocar e movimentar a energia dentro do terreiro às 18h. Então das 18h às 19h o atabaque come solto.

E: Isso é só aqui?

F: Isso são todas as casas que vem da mesma formação que eu, e das casas que sairão daqui serão dessa forma.

E: Essa formação, ela tem algum referencial teórico?

F: Foi passado pelo meu espiritual. E até foi passado pelo meu espiritual e o W. e o K., quando na época ele ainda era pequenininho, achamos por bem, porque o espiritual pediu “peça para o menino tocar”. Aí nós fizemos uma reunião bem rápida, achamos por bem começar a tocar alguns pontos e deu muito certo porque existiam pessoas dentro da corrente que estavam com um padrão energético muito baixo, e a curimba começou a tocar e o padrão energético daquela pessoa melhorou e foi a pessoa que atendeu melhor os consulentes aquele dia.

E: Tem pontos que foram recebidos para a casa? Por entidades que passaram ou pra você ou para os ogãs e esses pontos eu só vou ouvir da boca de vocês. Existem alguns? Existem muitos?

F: Sim. Alguns não, existe bastante. Alguns que até o W. escreveu, K., eu, algumas outras pessoas... eles não foram ensaiados para eu poder te mostrar agora. Mas tem um que foi feito por uma filha de santo da casa, que hoje é mãe de santo, que nós cantamos ele no sábado, por incrível que pareça. Esse você só vai ouvir aqui, que é o ponto pro pai Ogum Yara.

E: Depois vocês poderiam tocar pra mim? Ou amanhã, não sei...

F: Sim. Pode ser amanhã, tem mais. Ponto de boiadeiro...

W: Tem vários pontos. Tem ponto que é na hora, na hora do trabalho.

E: Na hora do trabalho vocês recebem?

W: Sim.

F: Já aconteceu na gira de boiadeiro, não foi, W.?

W: Já aconteceu várias vezes de acontecer o trabalho e naquele determinado momento saiu o ponto, cantou e ajudou no trabalho, entende? Igual ele falou anteriormente pra você: Uma ajuda pra alguma pessoa, eu olhei e aconteceu e saiu e ajudou sabe?

F: Tem um que é pro regente da direita da casa que na verdade ele foi adaptado, parte domínio público e parte colocado pela própria entidade. Que é o ponto do seu Virgulino. Então assim, o ponto é “Chegou aqui do sertão, um cangaceiro arretado. Um cabra macho danado, é Virgulino, cuidado.” Esse ponto ele é de domínio público, aí foi colocado pelo W. “É lampi, é lampi, é lampi, é lampi é lampião, o seu nome é Virgulino o apelido é Lampião” (cantando). E quando a entidade chegou ele adicionou mais um pedaço a esse ponto “Lampião tava dormindo, acordou todo assustado. Deu três tiros na barata, pensando que era soldado” (cantando). Então, esse ponto nesta formulação você só ouve aqui dentro.

W: E essa parte que ele cantou pra você é a entidade que canta.

E: Essa última parte né? Porque o “é lampi, é lampi, é lampi” também é domínio público.

F: É essa parte “deu três tiros na barata, pensando que era soldado”. Essa parte foi colocada aqui dentro. Então este ponto, nesta composição é só aqui.

W: Na verdade é o “Lampião tava dormindo, acordou todo assustado. Deu três tiros na barata, pensando que era soldado”. É a própria entidade.

F: É a entidade que canta. Ela quem trouxe essa parte.

W: Aí nós emendamos com o refrão né, pra completar o ponto. Mas o ponto de subida dele também foi feito aqui.

F: O ponto de subida dele também foi feito aqui. É exclusivo dessa casa.

W: Na verdade a linha de cangaço, acredito que vai ser muito difícil você ver em outras casas, e os pontos que são cantados aqui são nossos.

F: Todos os pontos da linha de cangaceiro cantados nessa casa são todos feitos por filhos dessa casa.

E: Linha de cangaceiro eu nunca ouvi falar.

W: Vai ser muito difícil.

Ogã K.: Normalmente na Umbanda não cultua.

F: Você não vai ver. A linha de cangaço ela foi aberta por mim em 2000. Inclusive, isso foi um problema muito sério porque a minha mãe de santo, lá de São Paulo, me chamou lá e queria saber por quê que eu estava abrindo a linha de cangaço. Porque a linha cangaceiro hoje ela vem dentro da linha de baiano, nos terreiros por aí os cangaceiros vem dentro da linha de baiano. Como o regente da minha casa é seu Virgulino, o chefe do cangaço, ele disse “não, na minha casa a regência é minha, eu tenho uma linha pra mim”. Aí ele exigiu os pontos, ele exigiu toda uma fundamentação diferente pra linha dele.

E: Como é o nome dele?

F: Virgulino, Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião.

W: É, ele gosta de dar o nome inteiro.

E: Virgulino, ele é o regente da direita?

F: Sim.

E: E qual seria a diferença, que você diria entre a linha de baiano e a linha de cangaceiro?

F: A linha de baiano, ela é uma linha alegre. Ela trata de todas as mazelas humanas de uma forma alegre, de uma forma feliz. A linha de cangaceiro não. Vamos colocar assim, você conhece a linha boiadeiro?

E: Sim.

F: Ela é uma linha boiadeiro, mas um pouco mais arretada. Não existe, não tem como você mentir. Não tem como um médium meu mentir, se um médium meu na linha de cangaceiro pensar no animismo e tentar mistificar, a própria entidade expulsa ele daqui na hora. Pode ter assistência, pode não ter, não interessa, ele manda embora. Entendeu, o seu Virgulino mesmo, ele vem na abertura do trabalho e no encerramento do trabalho, mas a linha dele mesmo é uma vez por ano, e muito raro. Esse ano, por exemplo, nós não fizemos a gira de cangaceiro, porque ele é extremamente exigente, não tem bebida, não tem comida, não tem nada. É linha pra trabalho, e assim todos os trabalhos direcionados à lei e à justiça. Então assim, se você está com problema na justiça a linha que vai te atender é a linha de cangaceiro, você deve para justiça quem vai te puxar a orelha é linha de cangaceiro.

E: Ano que vem tem alguma marcada?

F: Vai ter.

E: Por favor me chame.

F: Tá bom. Eu aviso sim.

W: Pode ser que ele passe amanhã.

F: Não, ele vai vir amanhã. É o último trabalho do ano, ele vem amanhã.

W: Você vai conhecer ele.

E: Tem algum ponto de maior importância pra casa? Um ou dois?

F: Então, tem alguns pontos que são importantes pra casa.

E: Não tem um que vocêalaria “é esse”?

F: Não, tem um que representa a nossa casa. Que inclusive é de uma irmã minha de barco, que é a mãe Dolores. Mãe Dolores lá de São Paulo. Que é o (o ponto) dos caminheiros. O nome do terreiro é Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz e o ponto é um ponto de Oxalá, e ele começa assim “Vou caminhando nas estradas dessa vida” aí ele desenvolve. Ele é a história do Caminheiros da Luz e não foi feito por ninguém dessa casa, ele veio de fora.

E: Veio de outra casa?

F: Exato, veio de uma outra casa. Nós ouvimos esse ponto em um evento que nós fomos. E outro ponto é o ponto do seu Zé da boiada, que é o boiadeiro que trabalha aqui. O ponto dele, o K. acho que tinha 4 ou 5 anos, primeira gira de boiadeiro que ele participou, e ele olhou pra ele (W.) e disse assim “moço, é o senhor que vai trazer meu ponto”, falou pro W., “é o senhor que vai trazer meu ponto”. Pode cantar o ponto que o senhor quiser, mas no dia que o senhor trazer meu ponto eu vou avisar o meu menino, o senhor vai trazer meu ponto e desse dia em diante o senhor canta só o meu ponto. E foi o que aconteceu.

W: E no dia que eu trouxe, ele deu o nome.

F: Exato. Ele não tinha dado o nome até então. E no dia que ele (W.) trouxe o ponto ele deu o nome dele.

E: E você tem algum ponto da sua preferência? Algum ponto que marcou a sua vida?

F: Eu tenho. Alguns, muitos deles né. Mas um dos que marcou e, assim, foi até recente que eu conheci esse ponto, é um ponto do seu tranca-rua chamado lua de prata, que também vai ser cantado amanhã. Tem outros do próprio Tranca-Rua, do seu Virgulino, tem vários pontos porque assim são 30 anos de macumba, 30 anos de Umbanda, então alguns pontos me tocam muito. Um ponto que me toca muito, muito forte é esse do “Caminheiros da Luz” e o “Pombinho Branco”.

E: Como?

F: Pombinho Branco. “Pombinho Branco, mensageiro de Oxalá” (cantando). Eu sou um pai de santo meio chorão, sabe? Então na presença do Orixá não tem como eu não chorar, eu não consigo. Eu me lembro das minhas situações dentro do terreiro, aí levo isso pra minha vida profana. E eu me sinto emocionado na presença do Orixá. E eu venho de uma escola muito antiga, que é a escola da Umbanda de raiz, aonde não me interessa qual é o médium, o que interessa pra mim é a entidade que está ali. Então, se você frequentar mais vezes aqui, você vai ver por diversas vezes eu não trabalhar incorporado e ajoelhar no pé do médium que está incorporado com uma entidade que acabou de chegar, entendeu? Um médium que acabou de chegar na casa, está com entidade? Você vai ver eu ajoelhar e pedir a benção. Porque pra mim o que importa dentro do terreiro é o axé, o que importa dentro do terreiro é a entidade, o que me emociona é poder ver hoje o meu corpo mediúnico não ter medo de chorar na presença do Orixá e o que eu procuro ensinar pra ele é isso: “se emocione na presença do Orixá”. Vou te dar um exemplo, esse rapazinho que está sentado aqui, o K. que é ogã também, ele não tem Iansã na coroa dele, mas tem um ponto de Iansã que canta que esse moleque chora que nem criança, e tem um ponto de Iemanjá que, pra mim é especial, pra ele é especial: Ele tinha um problema muito sério de ouvido, dor de ouvido, e nós estávamos em uma praia um dia e eu falei assim, a frase foi até um pouco grosseira me desculpe usar esse termo: Eu virei olhei pra ele e falei assim, porque ele é meu filho carnal também, eu virei pra ele e fiz assim: “Que porra de pai de santo que sou eu, que não consigo curar meu filho?” E eu comecei a chorar, nesse momento me veio na cabeça assim: “filho, traz ele pra mim”. O mar estava revoltado e ele acalmou, estávamos eu e um outro filho de santo da casa também que também é filho de Iemanjá, fomos com ele até a beira da água, ajoelhei, comecei a fazer minha oração daqui a pouco a onda veio e cobriu o menino, cobriu o menino, ele tirou os dois tampões que ele estava na orelha, apertava e não tinha mais dor. E aí tem um ponto de Iemanjá que a gente canta que me emociona muito, todas as vezes eu choro que eu não consigo nem começar ele. Como é que é? (perguntando para K.)

K: “Eu escrevi o pedido na areia...”.

F: Então são vários pontos Guilherme, vários.

E: Essa casa, ela tem alguma filiação com alguma federação?

F: Não.

E: Não?

F: Não. Por opção. Eu não acredito nessas federações estipuladas aí. São todas federações de fachada.

E: Você não acha elas importantes para proteger? Nunca teve problemas aqui com vizinhos?

F: Não. Ao contrário, elas causam problemas. Eu vou te dizer o porque que elas causam problemas: Nós fizemos uma festa de Iemanjá na praia e uma federação X me cobrou, de licença pra fazer o meu trabalho na praia, R\$1.500,00. E eu sou advogado, então o que eu fiz? Fui na lei, procurei na lei e falei assim: Eu não preciso de licença, certo? Vivemos num estado laico, o artigo 5º me protege, a praia é da marinha e é de domínio público. Portanto a prefeitura não tem poder nenhum sobre a faixa de areia.

E: Eles queriam cobrar mesmo você não sendo filiado. É isso? Entendi.

F: Cheguei lá, montei a minha tenda. Daqui a pouco chega a polícia lá, “Você vai desmontar”, falei “não vou desmontar”, a guarda-civil, “não vou desmontar”.

E: Isso em que ano?

F: Foi 2016. Eu cheguei na praia eram 8h da manhã, eu saí às 8h da noite. Ninguém mexeu comigo. Então assim, eles cobram por um serviço que eles não entregam. Documentação numa federação, ela custa em torno de R\$4.000,00. E se o sacerdote, ou pai de santo ou um contador que seja filiado a esse terreiro quiser fazer, ele não gasta R\$300,00 pra fazer. Então assim, a federação, ela cria mais problema do que solução.

E: De qual casa você veio? Você tinha falado já ou não?

F: Não. Eu vim da Tenda de Umbanda Cacique Xingu em São Paulo, a dirigente lá é a mãe Nair.

E: Porque “Tenda”?

F: É, então. Isso também é uma história que começou pra não colocar o nome de centro espírita. A Umbanda quando começou lá no Zélio, se você for pegar as 7 casas que ele abriu, todas as casas têm “Centro Espírita ‘tal’”. E houve uma pequena dissidência, porque na Umbanda do Zélio não se aceita atabaque, o atabaque, ele foi introduzido depois da Umbanda do Zélio. Pra não ficar muito parecido com roça de Candomblé, porque tinha o atabaque, colocou-se o nome de tenda. Essa é a explicação técnica. A explicação de domínio público é porque “ai, eu vou abrir uma tenda no meu quintal e vou atender ali”. Porque todas as giras eram feitas no fundo do quintal de alguém, então levantou-se a tenda, colocou lá, atendia lá atrás. Por isso tenda. Mas a tenda, na verdade mesmo, ela mostra uma dissidência da Umbanda de raiz, aonde inclui o atabaque.

E: Eu achei que era o contrário. Eu achei que era tenda pra se aproximar do Kardecismo e se afastar do... (Candomblé)

F: Não. Na verdade é pra abrir esse leque. É uma vertente que acabou sendo difundida de forma equivocada, mas era simplesmente por conta do atabaque. O atabaque, e lógico, alguns outros fundamentos como a gira de Exú que não era aberta. Então era só pra tirar do centro espírita e colocar como tenda. Porque era assim Centro Espírita Nossa Senhora... Centro Espírita São Jerônimo, aí ele mesmo (Zélio) mudou pra Tenda São Jerônimo, mas ele mudou pra Tenda São Jerônimo depois dessa pequena dissidência, aí ele veio e trocou o nome de todas. Mas era Centro Espírita, antigamente era chamada de Centro Espírita.

E: É que hoje em dia tem muitos nomes, né?... casa de caridade, terreiro mesmo.

F: Então, eu coloco, no meu, “Tenda”. Por conta dessa história do atabaque. Algumas pessoas colocam lá Casa de Caridade, que nem tem um irmão meu que é “Centro de Apoio Espiritual”, “Casa de Caridade *XPTO*”, “Casa Vida”, aí você entra lá e é um terreiro de Umbanda. Então assim, isso aqui vai remeter à raiz da Umbanda, o nome tenda e o símbolo tenda, da tenda do terreiro ele diz qual é a sua linha de trabalho. O símbolo é passado pela entidade regente, o nome é passado pela entidade regente e isso segue uma linha de trabalho, uma linha de atuação, o porquê de cada coisa, entendeu? Quando ele passou Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz foi a primeira pergunta que eu fiz pra ele: “Sou filho de Ogum, porque não Ogum?”. Ele falou “não, todos vocês são caminheiros, em direção à luz”. Então Tenda de Umbanda Caminheiros da Luz. E aqui no símbolo ele explica o porquê.

E: Você é filho de Ogum?

F: Eu sou filho de Ogum.

**APÊNDICE C – Entrevista com os ogãs da Tenda de Umbanda
Caminheiros da Luz (14/12/2019)**

Pai F.: O “K.”, ele aprendeu com o “W.”, e o W. foi colocado pra tocar sem saber, porque ele era roqueiro, metaleiro, nunca tinha encostado a mão num couro na vida. E quem foi que te apadrinhou, W.?

Ogã W.: Seu Zé da Boiada.

F: Seu Zé da Boiada. Pegou e falou assim, moço, a partir de hoje o senhor vai aprender aquilo ali. Pronto, e já foi.

Entrevistador (Guilherme Davino): Você era ou você ainda gosta?

W: Do metal?

E: É.

W: Na veia. Isso aí não troco nunca.

F: Ah, e detalhe. Aqui nós temos músicos de todas as espécies, tá? Tem os dois aqui, tem o “M.” que toca (**W:** Guitarra...), todo tipo de instrumento, menos percussão “graças a Deus”, e o “P.”, que toca teclado, bateria.

E: Com quem vocês aprenderam (a curimba)? Ele (K.) aprendeu com você (W.), é isso?

Ogã K.: Eu aprendi com ele. Com o W.

W: Eu fui estudar mesmo, em uma escola de curimba.

E: Escola de curimba, você lembra o nome?

W: Tambor de Orixá, na verdade é Núcleo de Curimba Tambor de Orixá.

E: É famosa né?

W: Sim.

F: É, é...

W: É.

K: É bem famosa.

E: Tambor de Orixá, eles tem umas exposições...

F: Isso, Severino Sena.

W: Mestre Severino Sena.

F: Mestre seu, pra mim, eu chamo ele de irmão e olhe lá.

E: Você estudou com o Severino?

K: É o mestre, é o mestre.

W: Eu estudei, toquei em vários eventos com eles... teatro, Juventus, Expresso Brasil, Teatro Brigadeiro, em Guarulhos... vários lugares.

F: Nos lançamentos dos livros dele...

W: Fizemos evento lá na Saraiva da Paulista, nos lançamentos dos livros dele... vários eventos.

E: Você estudou pelo método dele?

W: Sim

E: Os toques que você usa, você sabe me falar os nomes deles?

F: Essa é fácil.

W: Sim. Ijexá, Nagô, Barra-vento, Angola, Congo.

F: E o Samba de Cabula.

W: Só que no meio de todos esses toques tem seus contratempos, suas variações, e as variações têm um monte de nomes diferentes. Por exemplo, o Congo. Tem o Congo de Ouro, Congo Marcado, Congo Nagô, Congo de Caboclo.

F: Congo Angola.

E: Você faz as variações do Congo.

W: Todas as variações do Congo. De todos os toques.

K: Todos os toques têm suas variações.

W: Todos os toques têm suas variações.

E: Eu achei que quando você estava falando de variação era de improvisar, como se fosse o Rum.

W: Não.

K: Não.

W: Todas as variações têm seu...

E: São outros toques mesmo, só que parecido com... (toques que o W. diz serem as fontes das variações: Ijexá; Nagô; Barra-vento; Angola; Congo).

F: É, por exemplo, o Samba de Cabula é uma variação do Angola.

E: Como você escolhe? Tal toque é pro ponto tal...

W: Como que eu escolho?

E: É. Você tem algum método?

W: Olha, assim. Nós já tocamos há anos, então a maioria dos pontos a gente já sabe qual é o toque que se encaixa. Mas, por exemplo, já aconteceu, várias vezes, de chegar uma pessoa no terreiro e a pessoa começar a cantar um ponto que eu nunca ouvi, mas só de você ouvir, você já sabe o toque que você entra, entendeu?

E: É por que no Candomblé isso é bem estruturado. Tem os toques pra Oxum, os toque pra Iansã. E aqui eu posso ver um toque que no Candomblé é pra Oxum, mas aqui seria pra Iansã...

K: Sim, aqui varia.

W: Aqui varia.

K: Não é a entidade que tem o toque.

W: Todos esses toques que eu te falei o nome se encaixam pra todos os Orixás, todas as entidades. Daí entra no que eu te falei, o ponto vai determinar o toque. Por exemplo, tem ponto de Oxum que é no Ijexá, mas tem ponto no Barra Vento, tem ponto no Congo, no Angola, e assim para todos. Não é um toque específico pra um Orixá, é isso que você está perguntando né? Não, não é um toque específico pra um Orixá, não. O ponto sim, mas o toque não. O toque ele se encaixa conforme o ponto.

F: Posso fazer uma pergunta?

E: Pode.

F: E o ponto que vem pra você, como ele vem? Como que você define o toque?

W: O ponto quando ele vem pra mim, eu já encaixo com o toque. É meio que automático, sabe? Um exemplo: Veio um ponto de baiano, geralmente você já sabe que é um ponto alegre, dançante, sabe? É a “energia” do ponto, então você já sabe mais ou menos que é um ponto no Angola (toque), por exemplo. Então você já sabe conforme a entidade, você já sente como que é o ponto, aí você só encaixa ele.

E: Você vai pela energia?

W: Isso. Exatamente, o ponto quando eu recebo ele, eu sinto a energia do ponto.

E: Você é ogã há quanto tempo?

W: Há quanto tempo?

E: É.

W: Uns 8 anos?...

F: Mais, W.

W: Mais ainda?

F: Quando o K. foi levantado, ele começou a tocar com você.

K: Eu tinha 8.

F: Não, você (K.) tinha 7 pra 8 anos, 7 anos você tinha.

K: Faz dez anos que a gente toca juntos.

E: E você?

K: 10 anos.

E: 10 anos também?

K: É, a gente começou juntos.

E: Eu digo, não quando começou a estudar. Quando você se tornou ogã da casa?

W: Foi junto.

K: Foi junto.

F: Foi junto. A curimba dos dois levantou...

W: Eu comecei a tocar, mas assim... quando ele viu que eu estava começando a tocar no terreiro ele meio que encostou em mim. Ele gostou daquele negócio.

K: Eu era criança.

W: Aí eu comecei a passar pra ele, então ele começou a tocar junto comigo, entendeu? Claro, no começo eu ficava sozinho, segurava a gira sozinho, mas ele estava ali do meu lado. Então eu tenho pra mim que ele começou junto. Porque na hora que ele sentiu segurança, ele pediu pra tocar, aí a gente começou a ensaiar mais e desenvolvemos juntos.

E: Você tem algum ponto de maior importância pra você?

W: Aí você me pegou. Assim, todos os Orixás, todas as entidades, eu não tenho como te negar, eu tenho aquele ponto assim que... por exemplo é baiano eu tenho que cantar, é boiadeiro eu tenho que cantar, porque eu gosto muito. Mas escolher um ponto, eu acho difícil. Sabe, porque eu penso assim, no terreiro todos os médiuns têm aquele... um exemplo, você pega uma filha de santo que é filha de Oxum, aí você pega outra que é filha de Nanã, aí você pega um filho de Santo que é de Oxóssi, então queira ou não, eu tento passar a emoção pra eles, né, o sentimento de estar o pai e a mãe deles. Então eu tento passar aquela emoção pra eles, através do meu canto e do meu toque. Então é por isso que estou te falando, é difícil eu falar pra você: _ Ah! Eu me emociono com tal. Não, eu me emociono com todos, porque eu tento passar pra eles o sentimento de estar o pai ou a mãe em terra, que é uma hora importante pra gente. Ah, eu sou

filho de Xangô, “poxa aí, mas o W. é filho de tal, aí ele não dá tanta importância para” entendeu? Você está me entendendo? Então eu prefiro passar essa emoção pra todos. Mas claro, tem aquele ponto, assim, que você gosta muito.

E: E qual é?

W: É difícil cantar assim.

E: Você tem? (K.)

K: Eu tenho um de Exú. Porque todo mundo das outras religiões vêem o Exú como capeta, como demônio. E esse ponto de Exú traz a história do Exú, ele traz o que é o Exú dentro da Umbanda, o que o Exú faz pela Umbanda e pelos praticantes da Umbanda.

F: Pela humanidade na verdade.

K: Pela humanidade.

E: Tem um nome?

K: Deu meia-noite em ponto do seu Tiriri da Calunga. Que ele traz muito o que é o Exú, a raiz do Exú.

E: Você cantaria ele?

K: Cantaria.

E: Um trecho...

K: Ele começa assim...

E: Se você quiser cantar amanhã, não sei... Ou se não quiser também. Você vai cantar amanhã?

K: A gente vai cantar amanhã também.

E: Dei sorte, amanhã vai ter tudo.

F: É, porque é a última gira do ano, Guilherme.

W: É então...

F: Por ser a última do ano...

W: No esquentar que a gente falou, nós vamos cantar muitos pontos de Orixá, vai ser legal você gravar.

F: Então seria bom que você chegasse umas dez para as seis, você consegue chegar umas dez para as seis amanhã?

E: Consigo.

F: Então, seria legal porque aí você pega todo o esquentá. Porque amanhã a gente não tem assistência, o que é mais legal ainda é que a gente não vai ter assistência. Por quê? A gente já vai fazer a última gira do ano. É só pra gente, pra encerrar as atividades. Então ela começa com a esquerda e termina com direita. Então eu venho de Exú, pombagira, exu-mirim e encerro com seu Virgulino, entendeu? Mas antes da gira das seis às sete, será o esquentá. Que aí no esquentá a gente puxa...

W: Mas tem um ponto sim que me marcou.

E: Ah.

W: Tem sim.

K: Lembrou.

W: Foi o primeiro ponto que eu tirei, toquei, cantei, entendeu? Inclusive, na época, no dia eu fui limpar o terreiro e pedi licença pro F. se eu podia tocar no atabaque, aí ele sentou junto com K., você lembra desse dia? Aí eles sentaram, eu mostrei o toque, eles ficaram olhando assim, tipo, meu o que é que esse cara está fazendo né? Inclusive eu falei “não, está todo estranho pra vocês né? Tá muito estranho pra vocês, vendo esse toque? Mas eu vou tocar cantando pra vocês verem”, e esse ponto, na verdade ele me marca muito mesmo. Que é de Oxum.

W: Tem nome?

W: Eu vi Mamãe Oxum nas cachoeiras.

F: O nome não. É aquele: Eu vi mamãe Oxum nas cachoeiras (cantando).

W: Você conhece né? Mas marca, sim, por causa desse momento né? Porque, como você perguntou, né? Uma coisa que fica guardada... Então esse se você puder colocar, esse pra mim é um dos mais importantes. Porque foi o meu primeiro toque no terreiro, né?

E: E vocês começaram aqui mesmo?

W: Em São Paulo.

F: Nessa casa.

K: Nessa casa.

W: Nessa casa. Exatamente. Eu posso dizer que eu comecei aqui. Porque foi a primeira casa que eu entrei de Umbanda, não sabia nem o que era entidade, aí já dei de cara com o seu Virgulino, tirei minhas dúvidas e ele não se negou a responder. Fui curado dentro desse terreiro, fui curado, é bom deixar isso claro. Que eu tinha um problema de coluna, tinha feito cirurgia, tomava antidepressivo três anos, há três anos, todas as noites para poder dormir. Entrei no

trabalho de cura, fui curado e através disso eu conheci a Umbanda porque eu falei pô, um negócio que me fez tão bem, eu quero aprender. Como que pode? Se o médico não me curou. Estou mentindo? Falei com seu Virgulino muitas vezes, seu Tranca Rua, muitas vezes.

F: Doutora Sara que te curou.

W: E aí eu fui estudar com o F., sobre a Umbanda, religião mesmo. Depois fiz outros cursos, inúmeros cursos, e nesse tempo eu pedi autorização pro F. pra eu colocar o branco, porque eu me senti muito bem, né? Veio um dia minha primeira incorporação: um baiano, e os baianos estavam conversando porque era um rádio, que tocava os pontos, porque não tinha toque, quando eu entrei não tinha toque.

F: É, eu não tinha mais ogã.

W: E os baianos e as baianas estavam conversando que eles não aguentavam mais aquilo, que tinha que ter alguém para tocar, e uma baiana falou com o seu Zé da Faca, que é o baiano que trabalha com o F., se a menina podia chamar um conhecido para tocar, e cara, no primeiro dia de incorporação, o baiano chegou, meu baiano, chegou e falou: não carece não. Quem vai tocar é esse moço aqui, porque ele vai aprender. O nome do baiano é Zé do Couro, que inclusive é o meu mentor. E aí tudo começou, quando eu voltei, todo mundo contou esse caso e eu perdido, nervoso que eu nem. Na verdade, eu nem sabia o nome desse instrumento, cara, eu via lá no terreiro mas eu não sabia nem o nome. Se você não sabe o nome, como que você vai tocar? Aí eu fui procurar aprender; com três meses, um dia estavam todos os médiuns no terreiro, o F. pediu pra eu tocar na frente de todos. “Ele tem vergonha, mas ele sabe tocar, agora eu quero que você mostre”. Aí eu peguei, puxei o instrumento, cantei uns dois, três pontos, né. O trabalho inclusive estava aberto, estava tendo consagração e ele falou: vamos acabar com essa vergonha agora? Salve os baianos e eu tive que tocar para os baianos. E aí tudo começou, e aí desse dia em diante todas as giras tinham toque que aí eu comecei a perder o meu medo, vergonha, tudo, e foi que foi, e eu me firmei cada vez mais, fui até o fim do meu curso né. Eu sou formado mesmo, fiz tudo que tinha que fazer no curso, passei por todas as provas, tudo o que tinha que fazer; aí seu Virgulino veio no dia da formatura e me levantou.

E: Vocês foram no Umbavale?

W: Não.

F: Não.

E: Acho que é isso. Tem uma questão minha. Que talvez seja problema, se quiser eu até...

F: Não, vamos embora.

E: O que você acha da Umbanda Sagrada?

F: Na verdade eu conheço bem a Umbanda Sagrada. Rubens Saraceni foi um professor meu, de verdade.

E: Teve aula com ele quando ele era vivo.

F: Tive, tive, tive. Inclusive tenho certificados dele, vários. Só que eu venho de uma escola diferente. A Umbanda Sagrada, enquanto o Rubens estava vivo, ela era tocada de uma forma. A Umbanda Sagrada pós a morte do Rubens, ela se deturpou, ela se perdeu. Então assim, falar de vertente, ainda mais da Umbanda Sagrada... hoje ela é uma vertente que não representa a Umbanda; ele frequentou terreiro de Umbanda Sagrada, várias pessoas que vieram aqui, daqui de São José, frequentavam terreiro de Umbanda Sagrada, aqui em São José.

E: Aqui é muito forte a Umbanda Sagrada.

W: Eu toquei inúmeras vezes no terreiro do pai Rubens Saraceni.

F: Então assim...

E: No terreiro do pai.

W: Com ele vivo.

F: O Rubens, diferente do que todo mundo pensa. Ele era um cara extremamente rigoroso com a espiritualidade. Eu posso falar porque eu frequentava a casa dele. Eu sou filho de santo dele. Entendeu? O W. também, o K. também. O que acontece é que as pessoas, a Umbanda Sagrada após a morte do Rubens ela virou uma disputa, uma disputa de poder, para saber quem é que vai levar o nome do Rubens para frente. Entendeu? Porque o Rubens, ele se destacou de uma forma muito rápida, porque ele trouxe algumas verdades que as pessoas não conseguiam entender. Então ele trouxe algumas explicações através do pai Benedito de Aruanda, algumas explicações através das leituras dos livros, do livro de teologia, algumas outras leituras que ele tem, que desmistificou muita coisa. E aí ele arrumou muito inimigo. Só que os piores inimigos dele, estavam dentro da casa dele, entendeu? Mas a Umbanda Sagrada como escola, até 2015, que foi quando ele morreu, né? Foi 2015? É, vai fazer 5 anos em Março do ano que vem. 2015. Ela como escola até 2015, era uma excelente escola de Umbanda, de 2015 pra cá é lamentável.

E: E, do Candomblé, o que é que você pensa? Tem alguma observação?

F: Eu tenho uma admiração tremenda pelo Candomblé. É, tenho uma opinião.

E: Você já chegou a ir em festas?

F: Já, já. Saída de santo. Conheço vários pais de santo de Candomblé, tenho uma relação muito boa com eles, sabe? Não tenho nenhum tipo de problema com o pessoal de Candomblé. Aliás, se for convidado para uma saída de santo, eu faço questão de ir, entendeu? Faço questão de ir... e levo alguns médiuns comigo. Os que estão mais prontos para entender a diferença. Eu não posso pegar um médium totalmente cru, que conhece nada de Umbanda e levar numa saída de santo de Candomblé, a pessoa vai se assustar, entendeu? Então como eu te disse, eu sou teólogo, então eu estudei muito todas as religiões, e principalmente as religiões de matriz africana. Então eu acredito que o Candomblé, como a Umbanda Sagrada, foi deturpada pelo homem. Até esses dias, eu estava mostrando para a Amanda alguns vídeos dos pais de santo antigo do Candomblé entrando dentro de roça dos yawôs dele, que não tinha nem completado 14 anos, e estava com a casa aberta e botando os filhos de santo para correr. Entendeu? Porque uma coisa que eu tento trazer para a Umbanda há muito tempo, que eu admiro demais no Candomblé, é o respeito pela família espiritual. Então eu tenho a graça de ter um pai de santo, eu tenho a graça de ter uma mãe de santo que tá viva hoje, tem 89 anos, trabalha até hoje dentro da Umbanda, e cara, se eu encontrar minha mãe de santo na rua, eu vou tomar a benção dela sim, e se eu estiver dentro de um evento religioso eu vou me ajoelhar ao lado dela até ela mandar eu levantar, e isso é uma tradição do Candomblé, não é uma tradição da Umbanda, né? Essa é uma tradição do Candomblé. A Umbanda, ela tem um problema muito sério, principalmente a Umbanda Sagrada: de achar que ela é melhor que as outras vertentes e muito melhor que o Candomblé, as pessoas não conhecem o Candomblé. Eu não vou falar para você de nome de fundamento porque eu não conheço a fundo, mas o básico eu conheço. Eu conheço assim, porque disso, porque daquilo, qual erva é usada, como que você vai fazer, que o certo seria um pai de santo filho de Ogum só fazer filho de Ogum, isso está na tradição do Candomblé. Por exemplo, a mãe menininha, quem herdou a roça da mãe menininha, foi uma filha carnal dela que é de Xangô. Você sabe disso né?

E: Eu não sabia que a filha era de Xangô.

F: É, a filha é de Xangô, só que a mãe menininha falou: você quer a minha herança, você vai ter que ser feita na Oxum, você tem Oxum. Ela falou “não, eu quero ter Xangô, então você é feita no Xangô”. Não foi a mãe menininha que fez ela, foi fazer numa outra casa, e ela assumiu a roça de uma Oxum sendo de Xangô. Isso está errado, pela tradição do Candomblé está errado, quem deveria assumir era uma filha de Oxum, que a mãe menininha era de Oxum, e a casa é de Oxum, não é de Xangô, entendeu? Então assim, isso eu não discuto. Está na tradição, e o Candomblé é uma religião de tradição e isso foi deturpado ao longo dos anos, pelas pessoas,

entendeu? Pela vaidade, pelo poder, pelo dinheiro, por uma série de fatores. Então não tenho nenhum problema.

E: É isso, obrigado.

F: Imagina, estamos aí. À disposição.

APÊNDICE D – Entrevista com médium da Casa Pai Joaquim de Aruanda e Baiano João Gilberto (14/01/2020)

Entrevistador (Guilherme Davino): Qual foi o ano, mesmo, de fundação?

Médium A.: Então, o terreiro está ali. É começo da década de oitenta, eu não vou saber te dizer com precisão; depois eu posso até levantar pra você com precisão a data, que foi quando a dona Ana chegou em São José. Ela veio da Bahia, morou um tempo em São Paulo, aí o marido veio pra trabalhar na Philips, aí ela veio pra cá. Aí ela começou a atender no fundo da casa dela. Depois...

E: Não era lá, no começo?

A: Não. Ela começou a atender no fundo da casa dela, depois cederam pra ela um espaço, tipo um barracão, na rua da frente, até que o pai determinou que construísse ali a casa dele daquele jeito, aí ela fez.

E: Você está desde quando lá?

A: Eu estou lá desde 96.

E: 96?

A: Não, mentira. 98.

E: 98. Você começou trabalhando? Você começou frequentando?

A: Então, eu já fui pra lá numa situação de pronto-socorro assim, né. Eu estava passando muito mal, aí um amigo me levou lá e na semana seguinte eu já estava trabalhando. Mas eu fiquei muitos anos assim como cambone; até eu começar a atender, até eu começar a incorporar e atender, foi muito tempo.

E: Você sabe se desde o começo tinha curimba?

A: Sempre teve.

E: Ela não teve um tempo atendendo sem curimba?

A: Talvez quando ela atendia na casa dela, mas quando foi montado o terreiro ele já veio nessa configuração, ele já veio completinho.

E: Você consegue me dizer qual seria a importância da curimba para o terreiro da mãe Ana?

A: Então, a curimba é o que segura a gira. A curimba é de extrema importância. A maior dificuldade é achar quem tenha disponibilidade e dedicação pra assumir a curimba. Porque geralmente quem chega num terreiro de Umbanda, tem uma classificação que não sei da onde

tirou de um status... as pessoas querem incorporar, as pessoas querem ter uma coleção de filhos pra atender. Porque as pessoas não se permitem estudar e conhecer e saber exatamente o ritual que acontece. Porque assim, se você não tem uma curimba firme, você não tem uma gira firme e aí você fica exposto a uma série de situações. Então, a curimba é de extrema importância.

E: Tem pontos que foram recebidos por entidades diretamente para a casa? Tem pontos que eu só vou ouvir lá?

A: Tem. Até porque, é uma determinação da casa; a dona Ana mesmo, ela não gosta que as pessoas tragam pontos de fora. Então as entidades mais antigas, as entidades da casa, mais antigas, elas têm esse costume de ditar, de dar o seu próprio ponto. A entidade chega, ela se apresenta, dá um nome e dá o ponto dela. Então tem vários pontos ali, acho que é a maioria, que foram as entidades que se apresentaram e que ditaram. São os pontos deles.

E: É uma ogã, né?

A: Então, na verdade a Ana não é ogã.

E: Quando eu fui lá, tinha uma no atabaque.

A: Uma negra.

E: Acho que sim.

A: É. É a Ana. Ela é Ana também. Porque lá é assim, é uma dinastia de Ana Maria. A dona Ana é Ana Maria, a Aninha é Ana Maria, eu sou A. M., é uma dinastia. Então, a Ana não é ogã. A Ana é braço direito, braço esquerdo, perna. A Ana cuida da limpeza da casa, cuida das roupas, cuida da gente. E isso, já há trinta anos ou mais é assim. Ela zela da casa. Ela não é médium, e teve uma época que a gente ficou sem ninguém no atabaque, não tinha nenhum ogã, aí as entidades determinaram que ela ficasse lá, porque ela conhece os pontos. Então, hoje a casa não tem um ogã. Quando eu cheguei lá, tinha um rapaz; aí teve um racha lá no grupo da gira, teve um pessoal que saiu e foi embora, um tanto foi embora, e nessa esse rapaz foi embora também. Aí sempre é assim, é uma coisa muito sazonal: chega alguém, vai pra curimba, fica um pouco, vai embora. Não tem a figura assim, de alguém que você fale “é o ogã da casa”.

E: Entendi. Desses pontos recebidos para a casa, tem algum de mais importância? Tem algum ponto que é pro pai Joaquim?

A: Tem. Tem o ponto do pai Joaquim, tem um do João Gilberto. Eles têm os próprios pontos.

E: Você acha que eu consigo marcar uma entrevista com a Ana, e ela passa esses pontos pra mim?

A: Consegue, consegue sim.

E: Tem algum ponto que é mais importante pra você? Qualquer ponto?

A: Não.

E: E lá tem filiação com federação?

A: Tem.

E: Qual federação, você sabe?

A: Então, é a que está lá no negocinho. Depois eu fotografo pra você. Então, eu sei que tem aquilo que quando, acho que na época que a dona Ana abriu o terreiro tinha quase que uma, era quase que uma necessidade assim, como se fosse um alvará pra funcionar. Mas ela tem as diferenças dela de doutrina com o que a federação pregava na época, então nunca foi um relacionamento estreito assim. Porque ela é feita no Gantois, então duas ou três vezes por ano ela vai lá, ela faz as obrigações dela lá, as nossas guias, ela traz de lá. Então tem muito mais proximidade, apesar de não ser um Candomblé aqui, de ser um terreiro de Umbanda, ela tem muito mais contato com a raiz dela, tem muito mais contato lá.

E: Lá foi o primeiro terreiro que você trabalhou? Que você frequentou?

A: Foi.

E: E a Ana veio do Gantois.

A: É.

E: Você sempre foi umbandista?

A: Não. Nasci numa família católica apostólica romana, fã do Papa. O caminho foi árduo. Fui criada num colégio salesiano. Apostaram alto em mim, fui quase criada pra ser madame, alguma coisa deu errado.

E: Ou certo né? A Ana, ela não é ogã, mas ela já fez aula de curimba?

A: Não. É que assim, ela acabou aprendendo de ver um ogã ou outro que passa ali, aí ela foi aprendendo e ela recebeu como tarefa cuidar da curimba.

E: E a casa está sem ogã, ogã mesmo, há quanto tempo?

A: Há, pelo menos, uns 7 anos, bastante tempo.

E: Lá nunca teve aula de curimba, nem cursos?

A: Não.

E: Acho que é isso, A. Tem alguma coisa que você queira falar?

A: Não.

E: Sobre o terreiro? Sobre o espaço? Sobre a sua experiência?

A: Ah, sei lá. É minha casa né.

E: Lá é toda quarta?

A: Então, toda quarta. Quando eu comecei a frequentar lá, lá no final de 90, era toda segunda e quarta. As segundas só trabalhava com preto velho e quarta-feira só baiano. E aquilo ia até duas, duas e pouco da manhã, toda segunda e toda quarta. A dona Ana foi envelhecendo, ela começou a adoecer, teve um ano que o pai Joaquim determinou que só trabalharia de quarta-feira, passou a trabalhar só de quarta e intercala, uma quarta preto velho, na outra quarta: baiano.

E: São os dois dias que tem, só?

A: Então.

E: Aberto?

A: Aberto, só. A gente atende com a esquerda pelo menos uma vez a cada 15 dias, geralmente é de terça ou quinta-feira, aí vai a dona Ana, a Tereza e eu. Aí a gente atende com as ciganas, com pombogira.

E: Tem atendimento?

A: Ai é atendimento. E toda lua cheia a gente faz um ebó, todo mês. A não ser assim, por exemplo, no mês que cai a semana santa, aí não tem ebó, e em junho não tem, porque a gente faz a festa de Xangô, aí não tem e em setembro por conta da festa de Cosme também não tem ebó; nos outros meses têm.

E: Esse mês tem festa? Oxalá, ou não?

A: Não, porque janeiro o terreiro fica fechado, janeiro inteiro. A gente volta a atender na primeira semana de fevereiro. Atender naquele esquema, a gira. Tem os atendimentos emergenciais, tem as coisas que a gente vai, mas sempre num número menor de pessoas, aí não tem a gira e tal.

E: Vocês já chegaram a ter problemas lá? De vizinho reclamar? Alguém reclamar?

A: Antigamente sim, já aconteceu de chegar tipo 11h da noite e aparecer polícia, porque vizinho ligou e reclamou do barulho do atabaque. Mas faz tempo que não tem problema, nem quando a gente faz festa. No final de junho, todo 29 de junho tem uma festa que é pra encerrar, o mês. Então, 29 a gente faz uma festa junina que é aberta pra todo mundo: a gente põe a mesa lá naquela varanda da frente, põe um mesão e todo mundo leva comida, leva bebida e fica lá pra quem chegar. Então quem está passando na rua, os filhos da casa, todo mundo vai e a gente põe uma fogueira ali na rua, e também não tem tido reclamação de uns anos pra cá, eu acho que as

peessoas acostumaram sei lá. 27 de setembro também, independente do dia da semana é a festa de Cosme e Damião, então são as datas que independente do dia da semana vai ter festa. É o 29 de junho e o 27 de setembro que a gente faz a festa, e fora isso, tem a sexta-feira santa, que a gente faz a comida de todos os Orixás e aí a gente compartilha e serve, também é um mesão, é bem legal.

APÊNDICE E – Entrevista com ogã da Tenda de Umbanda Pai Benedito da Guiné (27/01/2020)

Entrevistador (Guilherme Davino): Tem pontos que foram recebidos por entidades só para esta casa?

Ogã A.: Sim, essa casa é do pai Giramundo. Aí tem o ponto pra chamada do pai Giramundo aqui nessa casa, que é o... esqueci agora, mas... a hora que eu for tocar eu lembro pra você.

E: E tem só esse? Tem outros pontos de outras entidades?

A: Tem outros pontos também.

E: Você poderia falar alguns?

A: Porque tem o ritual, para iniciar o trabalho. Alguns desses pontos do ritual para iniciar, eles são da casa também. Os pontos de chamada são bastante importantes: “chamada de caboclo, chamada boiadeiro”, são os pontos mais importantes. Só que eu acho que alguns deles são padrão, tem alguma mudança de uma casa para outra... palavra...dialetos no meio das músicas, que mudam de uma casa para outra. Mas o ponto em si de chamada, de sustentação, de demanda, a maioria deles são iguais para todas as casas.

E: Entendi. Estou buscando mais os que são diferentes mesmo, não os que são meio padrão.

A: Ah, os diferentes dessa casa.

E: É, os que eu só vou encontrar aqui. Sabe?

A: Ah, sim. Então, aí pra cá (Tenda Pai Benedito da Guiné) tem o do pai Giramundo, que é pra chamada dele porque essa é a casa do pai Giramundo. Tem o ponto do pai Benedito também que, quando ele vem, que é só encontrado aqui, aquele (nessa casa de guerreiro...). Mais encontrado aqui, foi dessa casa. E o que eu te falei também, alguns pontos do ritual para iniciar o trabalho, alguns deles são da casa.

E: Você aprendeu a curimba com quem?

A: Eu aprendi com o ogã anterior a mim, que era o Negão. Ele tocava aqui já. Ele já (está) falecido, tocava aqui... há uns três anos, uns três, quatros anos que ele parou de tocar aqui na casa.

E: Esse que era fanho? Ele era fanho?

A: Não, não. Ele não era fanho não.

E: Você chegou a tocar aqui, ou participar aqui, quando tinha berimbau ainda na curimba?

A: Sim, sim. Olha eu tenho 15 anos, eu comecei a tocar aqui... 15 não, eu tenho 16, desculpa. Eu comecei a tocar aqui com uns 4, 5 anos. Então, ao longo desse período já passou muita gente pela curimba que veio pra casa, saiu, já teve berimbau, os atabaques não eram daquele jeito, tinham outros atabaques.

E: Chegou a ter outros instrumentos, além do berimbau?

A: Tinha o chocalho, o pandeiro também.

E: Chocalho, pandeiro já teve?

A: Aham.

E: Aqui, vocês utilizam quais toques? Acho que só Marcação, ou não?

A: Então, não. Aqui é o toque da casa também.

E: É o toque da casa?

A: É o toque da casa. A gente não toca outros tipos de toque como o Ijexá, Samba Cabula, Samba de Caboclo, esses toques de outras casas. Aqui tem o nosso toque no meio dos trabalhos, tanto desenvolvimento quanto atendimento, é o toque da casa mesmo.

E: Entendi. Varia velocidade ou não varia nada? É o mesmo toque...

A: Sim, varia velocidade conforme os pontos.

E: Intensidade...

A: É a intensidade também, linha de preto velho os pontos são mais lentos, mais baixos, entendeu? Mais calmos, ao contrário de baiano, que é mais rápido, costuma ser mais agitado, mais alto né?

E: Entendi. Teve uma vez que eu vim aqui e estava tendo uma gira de erê e você tocou umas cantigas, seria legal se você pudesse tocar também.

A: Toco, toco.

E: Acho que você tocou “Parabéns pra Você” também né?

A: É então, de erê, são bastantes pontos, assim, que a gente nem sabia que era de erê, entendeu? É como parabéns pra você, eles gostam muito, inclusive é um dos pontos preferidos deles, dos erês. Gira de erê, também, não é uma gira padrão que a gente faz aqui. É mais, assim, em datas comemorativas que a gente faz gira de erê.

E: Entendi, entendi, era fechado esse trabalho que eu fui.

A: É, fechado, inclusive.

E: E você é ogã aqui há quanto tempo?

A: Ogã, acho que vai fazer um ano que sou ogã aqui.

E: Um ano. E esse ano você assumiu como ogã chefe?

A: Sim, esse ano eu assumi. Porque, assim, ano passado eu já assumia o atabaque, eu já puxava os trabalhos, só que a S. era coordenadora do atabaque, entendeu? Ela coordenava quem vinha na terça, na quarta, quem ficava, quem ajudava. Ela que passava os problemas, perguntava (as perguntas) para a coordenadora da casa, e depois pro Zé Boiadeiro. Esse ano eu assumi para ser coordenador, mas o ogã ali já puxava e eu já puxava, ano passado já.

E: Entendi, tá. Tem algum ponto que é de maior importância para a casa?

A: Do pai Giramundo, com certeza, e no final do trabalho, no encerramento, quando o pai Benedito vem pra dar palestra, o ponto dele é bem importante também.

E: E pra você tem algum ponto de maior importância?

A: Ah, tem vários.

E: Pessoalmente.

A: Com certeza, tem vários. Ponto de caboclo, que é o que a gente mais toca, tem muitos que eu gosto.

E: Tá. Aí você poderia tocar esses também?

A: Toco também.

E: Tá, e participar da casa, você participa desde os seus 4 anos?

A: 4, 5 anos, mais ou menos, eu já estava aqui já. Na curimba.

E: Na curimba?

A: Na curimba.

E: Que legal.

APÊNDICE F – Entrevista com o pai de santo da Tenda de Umbanda Senzala dos Pretos Velhos (05/02/2020)

Entrevistador (Guilherme Davino): Então pai “M.”, qual foi o ano de fundação da Senzala dos Pretos Velhos? Você lembra?

Pai M.: Olha, minha cabeça é péssima, tentarei... se não me engano acho que é 89, não tenho certeza, mas se eu não me engano acho que é 89 que a Senzala foi fundada pela mãe Sueli.

E: Mãe Sueli?

M: Mãe Sueli, primeira mãe de Santo da casa. Essa foi a primeira.

E: A mãe Sueli, ainda trabalha?

M: Não, ela desencarnou. Ela desencarnou, e aí depois do desencarne dela a casa acho que, se eu não me engano, ficou fechada, praticamente, quase uns 10 anos. Aí, depois, um grupo assumiu a casa, né? Que era ligada a nós, e aí em 2014, final de 2014, começo de 2014 a gente começou a assumir a casa.

E: Entendi. E a casa mudou de local, algumas vezes? Mudou uma vez só?

M: Não, uma vez só. Mas o bairro continua o mesmo, Interlagos. Mas o bairro continua o mesmo. Só mudou a localidade dentro do bairro.

E: Mudou ano passado isso?

M: Há 2 anos.

E: Há 2 anos?

M: Isso.

E: Você fazia parte no começo? Desde o início da casa?

M: Sim

E: Desde 89?

M: Não, desde 89 não. Porque 89 era com a primeira mãe de santo. Aí nós frequentávamos o Mãe Maria.

E: Mãe Maria.

M: É, que era outra casa. E aí, na verdade esse primeiro grupo nosso, aliás, eles não pegaram, não chegaram a conhecer a mãe Sueli, porque ela faleceu, aí a casa ficou fechada. Tem alguns remanescentes aí que já passaram lá no Senzala né, o atual. Que a gente acabou conhecendo, que eram ligados, eram filhos da mãe Sueli. A gente conhece na verdade um ogã, que esse ogã

tocava lá com ela, e de vez em quando ele vai lá no Senzala. Hoje, se não me engano, ele é filho de algum segmento do Candomblé, alguma casa de Candomblé, ele foi levantado ogã no Candomblé.

E: Desde de que você está lá, sempre teve curimba?

M: Sempre.

E: Sempre teve curimba.

M: Sempre teve curimba, desde a fundação com a nossa participação, que está indo já pra 5 anos agora, 5 anos que estamos aí no Senzala, sempre, o começo já foi com curimba.

E: E como que era nesse começo, quando você assumiu, já tinha... tem bastante ogãs lá né?

M: Quando nós começamos, se não me engano, tinham dois. Dois que, na verdade, a gente chamava de atabaqueiros né, curimbeiros.

E: Tem alguma diferença para vocês? Entre ogã e atabaqueiros?

M: Tem.

E: Lá vocês chamam de atabaqueiros.

M: Não, tem o ogã do dia. A diferença de atabaqueiros ou curimbeiro né. É que na verdade ogã, ogã, a palavra ogã ela vem do culto de Candomblé, culto de nação né, o culto de nação. Porque na Umbanda, se tem na verdade ou é curimbeiro ou atabaqueiro. Mas se tornou normal e tradição até por questão meio que logística as pessoas chamarem a pessoa que é responsável pela curimba, aquele que fica responsável pela curimba de uma casa, de ogã. Isso a gente acabou herdando do Candomblé, só que na nossa casa nós temos o ogã do dia. Por que o ogã do dia? Porque nós temos trabalho terça, nós temos trabalho quarta, nós temos trabalho quinta e nós temos trabalho no sábado. Então, são pessoas diferentes que tocam nesses dias e temos três atabaques. Então quem fica no primeiro atabaque é o ogã responsável daquele dia.

E: Entendi.

M: Entendeu?

E: Tem três ogãs?

M: Temos aí uns 3, 4. Varia um pouco.

E: E você está todos os dias de trabalho?

M: Eu como pai de terreiro, por enquanto, estou todos os dias.

E: Você conseguiria me dizer qual é a importância da curimba?

M: Pra um terreiro ou pra minha casa?

E: Pra Senzala.

M: Pra Senzala? A curimba ela nós ajuda muito, uma disciplina de foco né, ter foco no trabalho porque o que a curimba faz a curimba puxa os pontos e pontos nada mais são que preces cantadas, orações cantadas, invocações, irradiações, então quando a gente está ligado naquilo que está sendo cantado, nos facilita muito, nos dá uma certa disciplina, nos dá uma certa atenção no que está sendo pedido no trabalho, entendeu?

E: Lá está tendo aula de curimba.

M: Sim

E: Eu fui alguns dias, sempre teve aula de curimba?

M: Desde quando nós começamos a casa, que nós assumimos a casa sempre teve. Mãe Kátia foi fazer aula de curimba, começou com ela, ela foi fazer aula de curimba fora para poder aprender, para ensinar os toques para aqueles da casa que quisessem fazer e aprender e assim, acabou que isso não parou, continuou...

E: Entendi, a mãe Kátia sabe tocar.

M: Isso.

E: Existem pontos recebidos exclusivamente lá pra...

M: Pra casa?

E: Pra casa.

M: Tem.

E: Pra Senzala?

M: Tem.

E: Você conseguiria me dizer? São muitos? São poucos? Nomes?

M: São mais de, se não me engano...

E: Eu digo recorrentes assim, que se eu for lá eu vou ouvir no trabalho.

M: Tem muitos, pra você ter ideia, se não me engano nós temos na faixa, aí acho que de uns mais de 200 pontos, então, mas temos bastante pontos. São várias linhas né, linhas de trabalho, linha de trabalho então seria o que: linha de preto velho, linha de caboclo, linha de baiano, linha de exu, de pombagira, de criança, boiadeiro, marinheiro, cigano. Então assim, existem vários. Recebemos vários pontos ligados a essas linhas, e aí também tem vários pontos ligados aos Orixás. Então, como são na nossa casa, a gente trabalha com treze, então nós recebemos pontos para todos esses Orixás.

E: Então você acha que lá chega a ter mais pontos só da casa do que pontos tradicionais, ou não?

M: Não, é bem mesclado. Apesar de termos muitos pontos que são da casa, mas uma exigência que o mentor espiritual fez, aliás um pedido que ele fez é que a gente não deixasse nunca de cantar ponto de raiz de Umbanda. Porque existe a diferença, ponto de raiz de Umbanda e ponto de raiz de uma casa. O ponto de raiz de uma casa é aquele que você só vai ouvir naquela casa, ou que se alguém for lá, pode pegar pode cantar na sua casa e fazer suas adaptações, mas ponto de raiz que são chamados pontos universais também, que a gente não deixasse de cantar esses pontos universais, então a gente tenta mesclar muito. Mas acaba as vezes né, o curimbeiro, o ogã do dia indo pelo caminho que é mais fácil, o que é mais fácil? Às vezes mais fácil é você pegar aquele ponto que, por incrível que pareça, não é da casa, é universal, porque o universal você já conhece né, você ouve né, e você guarda. Mas a gente tenta sempre fazer isso, dar essa mesclada.

E: Entendi. Tem algum ponto de maior importância pra casa? Ou alguns pontos que sejam de maior importância.

M: Pra nós, todos.

E: É? Não tem, por exemplo a entidade dona da casa não tem um ponto dela?

M: Tem o ponto dela, mas ela mesmo sempre gosta de deixar bem claro que, assim, que ela coloca a importância para todas as entidades, então acaba que todos os pontos que são de outras entidades têm a mesma importância, entendeu?

E: Qual é o nome da entidade...

M: Chefe? São duas, é a Vó Catarina e o Seu Sete Ondas.

E: Vó Catarina e Seu Sete Ondas.

M: Isso.

E: Eles têm pontos que foram recebidos para eles?

M: Tem.

E: Tá.

M: E o mentor espiritual, antes que eu me esqueça, da curimba, é aquele que sempre nos enviou os pontos, é o Pai Cipriano. É um preto velho, ele que é responsável pela curimba. Então ele que sempre passou os pontos pra gente.

E: Você tem algum ponto de preferência, de sua preferência?

M: De minha preferência?

E: É, algum ponto importante pra você, pra sua vida.

M: Um ponto que seria recebido da casa ou um ponto que seja universal?

E: Não, qualquer ponto. Esse ponto me marcou assim...Não?

M: Não. Porque assim eu sou muito de assim, hoje eu estou muito na vibe de caboclo, então eu acordo e estou cantando um ponto de caboclo.

E: Entendi, vai do momento. A Senzala tem filiação com alguma federação?

M: Não, não somos filiados a nada.

E: Por quê?

M: Porque isso, por enquanto ainda não, da nossa parte não houve assim nenhum tipo de interesse. Não que não seja importante é importante, mas existem muitas associações de Umbandas e religiões afro e tudo mais, e às vezes tem algumas associações que, você estando ligado a elas, você tem que meio que tocar o barco, às vezes em algumas situações, conforme eles entendam que deva ser.

E: Vocês já tiveram algum problema de reclamarem do som?

M: Já. Na antiga sede, um dos motivos né, que são dois motivos: primeiro que a casa cresceu demais, muitos filhos, e aí com a questão de muitos filhos automaticamente vem muita assistência, e com muita assistência, muito barulho deles e barulho, lógico, de atabaque. Porque na verdade, essa casa, a primeira sede do Senzala, quando surgiu ali no Interlagos, tem fotos e tudo mais, quer dizer, não tinham casas em volta, era como se fosse uma chácara. Era uma coisa, uma casa aqui a outra lá não sei quantos metros de distância, e o bairro foi crescendo, foi crescendo, foi crescendo. Então na verdade, o bairro cresceu em volta do terreiro, as casas começaram a serem feitas ali. Então chegou um momento que, assim, a gente começou assim a ter problemas como questão de som, reclamação de vizinho, por causa de som, então a gente quando dava 10h a gente evitava de tocar atabaque, se tocava atabaque, tocava baixinho.

E: Entendi. Você veio de qual casa?

M: Eu?

E: É.

M: Eu vim de um berço de Umbanda. Desde os nove anos, uma casa que hoje não existe mais que era no Jardim Colonial, da falecida mãe Janine e de lá..

E: Qual era o nome?

M: Da mãe de santo? Chamava dona Janine.

E: Não, do...?

M: Do terreiro?

E: Do terreiro.

M: Pai Joaquim de Angola e Cosme Damião. Era um terreiro que tinha no Jardim Colonial. Meus pais eram de lá, então eu comecei a desenvolver lá com nove anos de idade, hoje eu estou com 46. De lá eu fui pro Mãe Maria com 17 pra 18 anos e fiquei dos meus 17 aos 18 anos, que eu não me lembro direito se era 17, se era 18, até os meus 41, 40. Alguma coisa assim que foi essa passagem, essa transição pro Senzala.

E: Como que se configura a hierarquia, lá do Senzala. Acho que tem dois pais...

M: Sim, tem: a mãe Kátia; tem eu o pai M.; temos mãe Eliane, que é mãe pequena; Temos o pai Sandro, que é pai pequeno; temos o pai Chico que é o ogã. Existe a diferença de um ogã de curimba e o ogã de salão, o ogã de salão é o ogã responsável pelas coisas materiais do terreiro, essas coisas materiais, tudo que se relaciona a parte administrativa, a parte de organização do terreiro, essa questão de que “A” precisa falar com “B” essas coisas, o que organiza todo o terreiro, ele é o chefe. Então, o pai Chico seria o ogã chefe nesse sentido, da parte material toda do terreiro que a gente chama de ogã de salão. É aquele que cuida de tudo e que na verdade, se não tivesse, como no nosso caso, na nossa casa, seria alguma coisa muito impossível porque ia sobrecarregar demais os pais de santo, você entendeu mais ou menos?

E: Então ele é tipo o ogã chefe.

M: É, ele é tipo não. Ele é o ogã chefe. Mas é um ogã que assim...

E: Que não toca.

M: Que não toca e não apita na curimba. Porque aí tem o papel, porque assim existem vários, vários não, existem alguns tipos de ogã, então no caso dele é o ogã de terreiro, ogã de salão e tem a diferença de ogã de curimba, ogã musical, ogã de atabaque, entendeu?

E: Entendi. Quando vocês mudaram de espaço mudou um pouco a configuração do andamento do trabalho. Isso foi por causa do espaço de agora ser mais isolado, ou não?

M: Configuração em que sentido? Eu tô tentando aqui buscar a mudança, se teve.

E: Eu percebi uma aproximação maior com o Candomblé.

M: Não, vamos lá.

E: Não?

M: Não. O nosso trabalho, ele pode ter tido algumas modificações, mas muito mais modificações para nós, como médiuns em questão de energia e algumas outras coisas aí, do que propriamente mudar o trabalho aos olhos nus, porque assim, o nosso contexto sempre continuou o mesmo: a gente entra, bate cabeça, faz saudações, tem defumação, depois tem a parte da conversa, evangelho, doutrina, aquela coisa toda, e aí tem a parte da abertura dos trabalhos, na qual vem a incorporação dos enviados. Só se foi isso que você deve estar se referindo. E os enviados seriam o que? Cada Umbanda tem um nome, se chama, tem uns que se chama falangeiros, tem outros que se chama mensageiros, tem outras Umbandas que falam que é o Orixá em si mesmo. E nós não chamamos de Orixás, nem de falangeiros, nem de mensageiros, chamamos de enviados, são os enviados dos Orixás, uma pequena partícula ali que se manifesta. Porque o Orixá, Orixá mesmo ele não se manifesta em ninguém, porque seria impossível você incorporar uma energia muito imensa como é a força do Orixá, então o que acaba acontecendo é que as pessoas aí incorporam, dão aí a sua passividade para aí essa pequena partícula, ou de espíritos muito próximos a esses reinos, porque o Orixá é natureza, então aí eles trazem esse contexto, mas aí muita gente acha que é Candomblé ou Candomblé de Angola ou alguma coisa assim, não.

E: É, eu achei porque eles dançam, em círculo...

M: Eles dançam, sim. Eles dançam. Porque assim, existem várias ramificações de Umbanda. Existem as umbandas que são muito ligadas a Ketu, a Angola, existem as umbandas que são muito ligadas a Jurema, por exemplo. Então assim, depende muito das umbandas e todas as umbandas, é uma coisa que a gente sempre aprende, todas estão certas. Porque cada um vai trabalhar de acordo com a necessidade, possibilidade, aquilo que às vezes a mãe de santo, ou pai de santo, traz aí alguma raiz e ali é plantada, e ali é aquilo que se entende. Então assim, as vezes você vai num terreiro que você vai ver por exemplo que nós chamamos de enviados, e lá nós continuamos com a mesma roupa branca, sem mudar nem nada; às vezes você vai numa casa que você vai ver que na hora que esses enviados ou mensageiros, quando eles chegam, eles são paramentados como se estivessem dentro do Candomblé. Vão colocar a roupa, vão colocar coroa, vão dar abebé na mão, que é o espelho, enfim. Vão ali paramentar, então assim algumas umbandas têm aí seus costumes de fazer isso, nós não temos o costume; falar “ah porque nós somos os melhores”, não. É porque simplesmente nenhuma entidade passou que a gente deveria fazer, que deveria ser assim. Então é assim que nós seguimos. Deu pra entender?

E: Entendi, entendi. Vocês já sofreram algum tipo de agressão, de preconceito?

M: A casa em si?

E: A casa, é.

M: Não. A casa só teve problema mesmo foi com questão de barulho. De pessoas estarem lá fazendo muito barulho, acharem que estavam fazendo muito barulho e tudo mais. Mas hoje nessa nova sede... você já esteve lá?

E: Já

M: Então você vê que ela é bem afastada de casas e tudo mais. Então ali naquele espaço a gente nunca teve problema de reclamação, e muito menos que eu me lembre, ou que eu fiquei sabendo, algum tipo de agressão desse tipo aí, em questão religiosa e tudo mais.

ANEXOS**ANEXO A- Declaração de utilidade pública – Tenda de Umbanda Mãe Joana de Angola**

Prefeitura Municipal de São José dos Campos
Estado de São Paulo

LIVRO Nº

FLS. Nº

L E I Nº 2254/79
de 26 de dezembro de 1979

Declara de utilidade pública a Tenda de Umbanda Mãe Joana de Angola.

O Prefeito Municipal de São José dos Campos, faz saber que a Câmara Municipal aprova e ele sanciona e promulga a seguinte lei:

Artigo 1º - Fica declarada de utilidade pública a Tenda de Umbanda Mãe Joana de Angola.

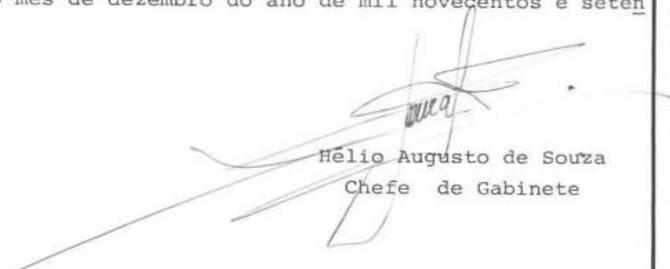
Artigo 2º - Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Prefeitura Municipal de São José dos Campos, 26 de dezembro de 1979.



Joaquim Bevilacqua
Prefeito Municipal

Registrada e publicada no Gabinete do Prefeito aos vinte e seis dias do mes de dezembro do ano de mil novecentos e setenta e nove.



Hélio Augusto de Souza
Chefe de Gabinete

DA/rm

ANEXO B – Declaração de utilidade pública – União Municipal Umbandista de Jacareí



CÂMARA MUNICIPAL DE JACAREÍ - SP

"PALACIO DA LIBERDADE"

PRAÇA DOS TRÊS PODERES S/N - CEP 12.300

LEI Nº 2.283

= DECLARA DE UTILIDADE PÚBLICA A "UNIÃO MUNICIPAL UMBANDISTA DE JACAREÍ" =

A CÂMARA MUNICIPAL DE JACAREÍ APROVA E O DOUTOR THELMO DE ALMEIDA CRUZ, PREFEITO MUNICIPAL, NO USO DAS ATRIBUIÇÕES QUE LHE / SÃO CONFERIDAS POR LEI, SANCIONA E PROMULGA A SEGUINTE LEI:

ARTIGO 1º - Fica declarada de Utilidade Pública a UNIÃO MUNICIPAL UMBANDISTA DE JACAREÍ, fundada em 28 de abril de 1.979, registrada no Cartório do Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Jacareí, sob nº 149, no Livro A-1, em 13 de fevereiro de 1.980, com sede neste Município.

ARTIGO 2º - Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação.

ARTIGO 3º - Revogam-se as disposições em contrário.

PREFEITURA MUNICIPAL DE JACAREÍ, 9 DE outubro DE 1.985

DR. THELMO DE ALMEIDA CRUZ

- Prefeito Municipal -

ANEXO C – Declaração de utilidade pública – Tenda de Umbanda Caboclo Sete Estrela

*Prefeitura de São José dos Campos
Estado de São Paulo*

LIVRO Nº

FLS. Nº

PUBLICADO NO JORNAL
BOLETIM Nº 127 DE 1982
N.º 324 de 08/09/1982

L E I Nº 2640/82
de 30 de agosto de 1982

Declara de utilidade pública a Tenda de Umbanda Caboclo Sete Estrela.

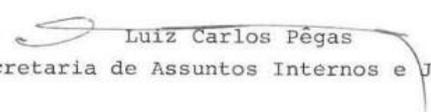
O Prefeito Municipal de São José dos Campos , faz saber que a Câmara Municipal aprova e ele sanciona e promulga a seguinte lei,

Artigo 1º - É declarada de utilidade pública a Tenda de Umbanda Caboclo Sete Estrela, sociedade civil com sede e foro em São José dos Campos.

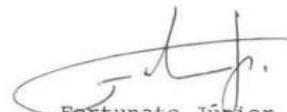
Artigo 2º - Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Prefeitura Municipal de São José dos Campos ,
30 de agosto de 1982.


José Luiz Carvalho de Almeida
Prefeito Municipal


Luiz Carlos Pêgas
Secretaria de Assuntos Internos e Jurídicos

Registrada e publicada no Setor de Formalização de Atos, Secretaria de Assuntos Internos e Jurídicos, aos trinta dias do mês de agosto do ano de mil novecentos e oitenta e dois.


Fortunato Júnior
Formalização de Atos

ANEXO D – Declaração de utilidade pública – Tenda de Umbanda Vovó da Guiné e Caboclo Jacuri



CÂMARA MUNICIPAL DE JACAREÍ - SP

"PALÁCIO DA LIBERDADE"

PRAÇA DOS TRÊS PODERES S/N — CEP 12.300

LEI Nº 2.278

* DECLARA DE UTILIDADE PÚBLICA A "TENDA DE UMBANDA VOVÓ DA GUINÉ E CABOCLO JACURI" *

A CÂMARA MUNICIPAL DE JACAREÍ APROVA E O DR. THELMO DE ALMEIDA CRUZ, PREFEITO MUNICIPAL, NO USO DAS ATRIBUIÇÕES QUE LHE SÃO CONFERIDAS POR LEI, SANCIONA E PROMULGA A SEGUINTE LEI:

ARTIGO 1º - Fica declarada de Utilidade Pública a TENDA DE UMBANDA VOVÓ DA GUINÉ E CABOCLO JACURI, registrada no 4º Cartório de Registro de Títulos e Documentos de São Paulo, sob nº 29.050, no Livro A-20 de Pessoas Jurídicas, em 09 de maio de 1.969, com sede neste Município.

ARTIGO 2º - Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação.

ARTIGO 3º - Revogam-se as disposições em contrário.

PREFEITURA MUNICIPAL DE JACAREÍ, 4 DE Outubro DE 1.985


DR. THELMO DE ALMEIDA CRUZ
- Prefeito Municipal -

**ANEXO E – Declaração de utilidade pública – União Federativa de Umbanda e
Candomblé de São José dos Campos**

Prefeitura de São José dos Campos
Estado de São Paulo

LIVRO Nº

FLS. Nº

PUBLICADO(A) NO JORNAL
BOLETIM DO MUNICÍPIO

LEI Nº 3368/88 N.º 614 de 13/08/1988
de 12 de agosto de 1988

Declara de utilidade pública a U
nião Federativa de Umbanda e Can
domblé de São José dos Campos.

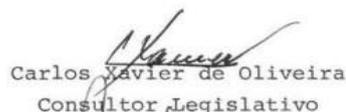
O Prefeito Municipal de São José dos Campos,
faz saber que a Câmara Municipal aprova e ele sanciona e promulga a se
guinte lei:

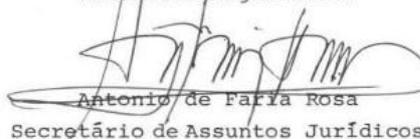
Artigo 1º - É declarada de utilidade pública
a União Federativa de Umbanda e Candomblé de São José dos Campos, associa
ção civil religiosa, de caráter espiritualista, filantrópica, sem objeti
vos comerciais ou políticos-partidários, primando pela união das associa
ções de Umbanda, de Candomblé, e dos cultos Afro-Brasileiros, com sede e
foro em São José dos Campos.

Artigo 2º - Esta lei entra em vigor na data
de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

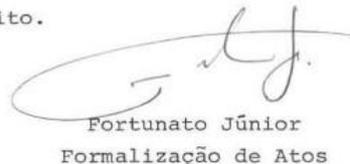
Prefeitura Municipal de São José dos Campos,
12 de agosto de 1988.


Antonio José Mendes Faria
Prefeito Municipal


Carlos Xavier de Oliveira
Consultor Legislativo


Antonio de Faria Rosa
Secretário de Assuntos Jurídicos

Registrada e publicada na Divisão de Formali
zação de Atos, Consultoria Legislativa, aos doze dias do mês de agosto do
ano de mil novecentos e oitenta e oito.


Fortunato Júnior
Formalização de Atos