



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**  
**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL DA LUSOFONIA**  
**AFRO-BRASILEIRA**

**CAIO BARBOSA ALENCAR BRAYNER**

**SOM, FLUXO E MÚSICA NA UMBANDA:**  
**NOÇÕES ETNOMUSICOLÓGICAS SOBRE AS ENERGIAS NO**  
**“CENTRO ESPÍRITA DE UMBANDA JESUS, MARIA E JOSÉ”**

**FORTALEZA**

**2025**

CAIO BARBOSA ALENCAR BRAYNER

SOM, FLUXO E MÚSICA NA UMBANDA:  
NOÇÕES ETNOMUSICOLÓGICAS SOBRE AS ENERGIAS NO  
“CENTRO ESPÍRITA DE UMBANDA JESUS, MARIA E JOSÉ”

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Ceará e Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Antropologia. Área de concentração: Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Kleyton Rattes Gonçalves.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

B838s Brayner, Caio Barbosa Alencar.

Som, fluxo e música na Umbanda : Noções etnomusicológicas sobre as energias no  
"Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José" / Caio Barbosa Alencar Brayner. – 2025.  
233 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,  
Programa de Pós-graduação em Antropologia, Fortaleza, 2025.  
Orientação: Prof. Dr. Kleyton Rattes Gonçalves.

1. Umbanda. 2. Etnomusicologia. 3. Som. 4. Fluxo. I. Título.

CDD 301

---

CAIO BARBOSA ALENCAR BRAYNER

SOM, FLUXO E MÚSICA NA UMBANDA: NOÇÕES ETNOMUSICOLÓGICAS  
SOBRE AS ENERGIAS NO “CENTRO ESPÍRITA DE UMBANDA JESUS, MARIA E  
JOSÉ”

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Ceará e Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Antropologia. Área de concentração: Antropologia.

Aprovada em: 27/03/2025

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Kleyton Rattes Gonçalves (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Martinho Tota Filho Rocha de Araujo  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Dr. Leonardo Oliveira de Almeida  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

## AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, quero agradecer à Mãe Gardênia de Iansã, líder religiosa e coordenadora do “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”, que segue, de forma inspiradora, o legado deixado por sua mãe, Mãe Balbina do Caboclo Rei dos Índios. Com sua sabedoria e hospitalidade, Mãe Gardênia tornou este trabalho muito mais leve e enriquecedor, me fazendo sentir aceito e acolhido em sua Casa. Também quero agradecer ao Luis Carlos, esposo de Mãe Gardênia, que também proporcionou bastante atenção e cordialidade a mim ao longo do período da pesquisa. Agradeço ao ogã da Casa Cláudio, que também concedeu a mim uma ótima recepção ao longo dos vários rituais que acompanhei ao longo deste trabalho, e, junto com Mãe Gardênia, somou seu esforço em dar continuidade à esta bela trajetória do Terreiro de Mãe Balbina.

Da mesma forma, também deixo meus sinceros agradecimentos aos filhos de santo da Casa, que me fizeram sentir bem-vindo, sempre com muito bom humor e esforço para me inserir no grupo. Em especial, dedico meus agradecimentos ao Rodrigo, Léo, Guilherme, Lia, João, Laura, Wesley e Gabriel, que, mesmo com minha personalidade tímida, fizeram questão de me acolher, como bons amigos.

Agradeço a minha grande amiga Taiane Alves, que, além de ter me acompanhado na graduação de Ciências Sociais (UECE), também estimulou e facilitou minha entrada no Programa Associado de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA). Também agradeço aos meus colegas da turma de 2022.2 do PPGA, Antônia Kanindé, David Stigger, Deybson Cavalcante, Breno Guedes, Yuri Lima, Karina Lopes, Matheus Tomas, Natália Ferreira, Paulo José Monteiro e Vinicius Evangelista, que compartilharam suas ideias, experiências e sentimentos neste árduo processo que é o mestrado. Agradeço ao corpo docente do PPGA, Prof. Martinho Tota, Prof. Rafael Almeida, Prof. George Paulino, Profa. Vera Rodrigues, Profa. Violeta Holanda, Profa. Carla Abrantes e a Profa. Isabelle da Silva, que, com muita ética e profissionalismo, foram importantes alicerces para a elaboração desta pesquisa. Também agradeço ao pesquisador Leonardo de Almeida, que, além de auxiliar nesta pesquisa com suas bibliografias, também foi de grande ajuda com seu retorno na qualificação e na escolha de certos caminhos para esta pesquisa.

Meu agradecimento, em especial, para o professor Kleyton Rattes, que, em sua excelente orientação, tratou minha pesquisa com muita seriedade e respeito,

levando a sério cada vírgula empregada neste texto, e amadurecendo a minha escrita e noções sobre o fazer científico na antropologia.

Agradeço à minha namorada Lília Arruda, que, além de ter me acompanhado nas primeiras idas a campo e em alguns eventos sazonais do Terreiro, também me estimulou e apoiou ao longo de todo o processo de escrita, confiando no meu potencial e dando todo o suporte necessário para esta pesquisa.

Também quero agradecer a minha família, em especial meus pais, Valéria e Eugênio, que sempre me deram todos os suportes materiais e pessoais para a realização deste processo acadêmico. Em memória dos meus avós, vovô Alberto, vovó Isabel e vovô Brayner, que sempre foram pessoas incríveis e muito amáveis em minha vida. Por fim, uso este espaço para dedicar aos meus dois amados gatinhos, Marrie e Juremo, que foram grandes companheiros neste período de pesquisa e faleceram ao longo da elaboração desta dissertação.

## RESUMO

Este estudo, como o título já sugere, trabalha com as noções de som, fluxo e música no contexto da Umbanda cearense. O terreiro pesquisado é o “Centro Espírita de Umbanda Jesus Maria e José” (atualmente coordenado por Mãe Gardênia de Iansã), fundado em 1956, um dos terreiros mais antigos da cidade de Fortaleza e do Ceará. Trazendo os conceitos de percepção (principalmente a sonora) debatidos por Tim Ingold (2008) e o conceito de música de Anthony Seeger (2015), relaciono-os com o contexto dos conceitos, da história e das práticas dos povos de terreiro. Após descrever sobre o “C.E.U. Jesus Maria e José”, em relação às suas práticas e formas de viverem a umbanda, destaco o papel da música, sua semântica e sua forma durante seus diferentes rituais (incluindo giras, firmamentos e festas). Além disso, me debruço sobre letras, melodias e ritmos usados nos pontos cantados da Casa, que indicam noções estéticas presentes no Terreiro. Por fim, relaciono o som e a música com os fluxos energéticos da casa, concluindo que os sons, gerados para fins rituais, atuam como um mediador entre a pessoa e as entidades/divindades.

**Palavras-chave:** Umbanda; etnomusicologia; som; fluxo

## ABSTRACT

This study, as the title suggests, works with sound, flow and music notions in Ceará's Umbanda context. The researched *terreiro* is "Centro Espírita de Umbanda Jesus Maria e José" (currently run by Mãe Gardênia de Iansã), founded in 1956, one of the oldest *terreiros* in Fortaleza and Ceará. Bringing concepts of perception (especially soundwise) debated by Tim Ingold (2008) and the concept of music by Anthony Seeger (2015), I relate them to the history and manners of the *terreiro* people. After describing "C.E.U. Jesus Maria e José" in accordance to its practices and ways of living the umbanda, the role of music is highlighted, as well as its form during different rituals (including *giras*, *firmamentos* and parties). Besides, I dive into the lyrics, melodies and rhythms used in the *Casa's pontos cantados*, which indicates the esthetics notions in the *Terreiro*. Finally, I relate sound and music with the energy flow of the *casa*, concluding the sounds, created for ritualistic purposes, act as the mediator between people and the entities/deities.

**Keywords:** Umbanda; ethnomusicology; sound; flow.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Altar da Casa em gira de Exu.....	18
Figura 2 - Tambores do terreiro.....	19
Figura 3 - Mapa do bairro São João do Tauape, Fortaleza CE.....	22
Figura 4 - Logotipo do C.E.U. Jesus, Maria e José.....	28
Figura 5 - Tombo da Casa.....	89
Figura 6 - Congá de gira aberta de Preto Velho.....	91
Figura 7 - Mariô de Ogum no acesso ao salão.....	93
Figura 8 - Espada-de-São-Jorge oferecida em gira.....	96
Figura 9 - Abre-caminho da entrada do Terreiro.....	97
Figura 10 - Congá de gira aberta de Preto Velho 2.....	99
Figura 11 - Congá em gira aberta de Caboclo.....	100
Figura 12 - Cambonagem do Terreiro.....	102
Figura 13 - Sino no acesso ao salão.....	105
Figura 14 - Braseiro usado para as defumações da Casa.....	108
Figura 15 - Jangada que levou as oferendas de lemanjá para o mar.....	161
Figura 16 - Barco de oferendas a lemanjá sendo levado ao mar.....	162
Figura 17 - Gira das Sete Linhas.....	211

## LISTA DE TRANSCRIÇÃO DOS PONTOS CANTADOS E PALMAS

Ponto das Sete Linhas.....	75
Ponto da 18 Metros.....	86
Ponto de Exu “Esse congá tem segurança”.....	92
Ponto de Exu Tranca Rua “Seu galo cantou na encruzilhada”.....	92
Ponto da sineta do céu.....	106
Reza de Maria Imaculada “Eu peço forças”.....	111
Ponto de Ogum “Essa casa é de guerreiro”.....	112
Ponto de Ogum “Não deixa a demanda entrar”.....	113
Ponto de defumação de Ogum.....	116
Ponto de Exu Tranca Rua “O sino da capela já bateu 3 vezes”.....	116
Ponto de agradecimento “Eu agradeço a nossa gira”.....	118
Ponto de defumação de Oxossi.....	119
Ponto de Oxóssi “Quem tem Oxossi”.....	119
Ponto de defumação de Nossa Senhora.....	120
Ponto de defumação de Jesus da Lapa (Variação 1).....	121
Ponto de defumação de Jesus da Lapa (Variação 2).....	121
Ponto de Nego Chico Feiticeiro “Quando seu galo cantar”.....	131
Ponto de chamado para incorporação “Venha meu Pai”.....	138
Ponto de Iansã “Ela é Oyá”.....	147
Ponto da Sete Saias.....	160
Ponto de Iemanjá “Vou levar flores pro mar”.....	162
Ponto de Preto Velho “Lá vem navio negreiro”.....	166
Ponto de Mãe Maria “Filho, se você precisar”.....	167
Ponto de Maria Padilha “Perambulava pelas ruas”.....	168
Ponto de Nego Chico Feiticeiro “Ele é meu amigo bom”.....	170
Partitura 1 - Ponto de Preto Velho entoado no C.E.U.J.M.J.....	173
Partitura 2 - Ponto de Preto Velho de fora do Terreiro.....	174
Partitura 3 - Ponto de defumação de Oxóssi.....	177

Partitura 4 - Ponto de Xangô “Ele bradou na aldeia”.....	178
Partitura 5 - Ponto de Oxum “Eu vi mamãe Oxum na cachoeira”.....	180
Partitura 6 - Palma ritmada A.....	184
Partitura 7 - Defumação de Oxóssi com palma A.....	185
Partitura 8 - Palma ritmada B.....	186
Partitura 9 - Ponto de Preto Velho com palma B.....	187
Partitura 10 - Palma ritmada C.....	188
Partitura 11 - Ponto de Tranca Rua com palma C.....	189
Ponto de descarrego de Exu.....	206
Ponto de Exu Tranca Rua “Seu galo cantou na encruzilhada”.....	207
Partitura 12 - Ponto de Tranca Rua “O sino da capela”.....	208
Ponto de Pomba Gira “Esse terreiro é governado por mulher”.....	209
Ponto de Maria Padilha “Abre a porteira, exu”.....	209
Partitura 13 - Palma ritmada A.....	210
Reza de Maria Imaculada “Eu peço forças”.....	210
Ponto de defumação de Ogum.....	212
Ponto de Ogum “Essa casa é de guerreiro”.....	213
Ponto de Maria Antônia “Como se embala um neném”.....	214
Ponto de Nego Chico Feiticeiro “Quando seu galo cantar”.....	215
Ponto de Nego Chico Feiticeiro “Ele é meu amigo bom”.....	215
Partitura 14 - Palma A com palma C.....	217
Ponto de Sibamba “Ele é meu pai na Umbanda”.....	217
Partitura 15 - Ponto das Sete Linhas.....	219

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
1.1	A chegada no “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José” .....	16
1.2	Uma breve apresentação do “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José” .....	21
1.3	Organização da pesquisa.....	28
<b>2</b>	<b>DEBATES E PERSPECTIVAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE SOM, FLUXO E MÚSICA COM POVOS DE TERREIRO</b> .....	30
2.1	A noção de som e audição na tradição ocidental.....	30
2.2	A noção de música de Anthony Seeger.....	35
2.3	Contextualização histórica e bibliográfica dos povos de terreiro no Brasil e suas organizações de forças.....	39
2.4	Ideias sobre a música em contextos de terreiro.....	54
2.5	Estudos sobre a umbanda cearense.....	64
<b>3</b>	<b>CONHECENDO O “CENTRO ESPÍRITA DE UMBANDA JESUS, MARIA E JOSÉ”</b> .....	73
3.1	Contexto do terreiro.....	78
3.2	Sobre o espaço do Terreiro.....	88
3.3	Sobre as práticas do Terreiro.....	106
3.3.1	Sobre as giras abertas usuais.....	109
3.3.2	Sobre os eventos sazonais.....	123
3.3.3	Sobre as giras internas da Casa.....	128
<b>4</b>	<b>PERCEBENDO O “CENTRO ESPÍRITA DE UMBANDA JESUS, MARIA E JOSÉ”</b> .....	141
4.1	A paisagem sonora do Terreiro.....	144
4.2	Sobre os pontos da Casa.....	153
4.2.1	Sobre a semântica dos pontos da Casa.....	163
4.2.2	Sobre a melodia dos pontos da Casa.....	172
4.2.3	Os ritmos usados nos rituais da Casa.....	182
4.3	Som, fluxo e música no C.E.U.J.M.J.....	194

<b>4.4</b>	<b>Uma breve descrição de uma gira no Terreiro.....</b>	<b>201</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>223</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>228</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O que as pessoas geralmente entendem por música, ao refletirem sobre o termo, está geralmente atrelado a diversas esferas da vida social, incluindo a da vida religiosa. No meu primeiro contato com uma gira<sup>1</sup> de terreiro de umbanda, pude notar que as peculiaridades sonoras, que eu entendia por música, se manifestaram de forma diferente das quais eu era acostumado em outros ambientes religiosos, justamente por ter tido uma vivência mais ligada ao catolicismo. Essas diferenças - que de início não eram questões nas quais eu despendia tempo em reflexões - despertaram em mim interesse de pesquisa. Desde então, dediquei meus esforços em estabelecer melhor uma questão, qual seja, o que eu entendia por música dentro dos terreiros, considerando que, desde muito novo, já tive contato com estudos de teoria musical. Porém, mais do que isto: o desenvolvimento dos interesses sobre o que meus interlocutores entendem, concebem e praticam em torno da música.

Para fins de contextualização, minha formação musical formal ocorreu quando era ainda jovem, aos 8 anos de idade. Após alguns anos de aulas de teclado no colégio, aos 15 anos, passei dois anos tendo aulas de piano clássico no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, em Fortaleza. Este contato, com a educação musical, me possibilitou o acesso não apenas à prática do tocar instrumental, mas também de uma certa base de teoria musical. Base esta que serve, neste trabalho, para fins de registro e análise das melodias e ritmos presentes no Terreiro.

Apesar de ter um forte interesse em conhecer melhor sobre as práticas e preceitos da umbanda e escolher esse campo para minha dissertação de mestrado em antropologia, eu não me considero pertencente a nenhuma religião, apesar de ter tido, como já disse, fortes influências culturais do catolicismo devido à minha família. Reconheço que, como um homem identificado e lido como branco no Brasil, possuo certos distanciamentos de vivências das práticas religiosas de matrizes

---

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

africanas e, devido a isto, situo-me reconhecendo esta questão como um desafio à parte do estudo e me vejo na obrigação de reinterpretar conceitos que, até então, julgava como dados. Para tomar, alusivamente, uma máxima de Roger Bastide (1961) que, ao efetuar sua pesquisa sobre o Candomblé de Rito Nagô, na Bahia, afirmou: um dos obstáculos da pesquisa “é a tendência para reinterpretar através da mentalidade ocidental os dados recolhidos.” (p. 14).

Meu material de pesquisa é fruto de inúmeras idas a campo, contando com participação de giras, festas e conversas entrevistas: uma com Mãe Gardênia postada na internet<sup>2</sup> e outra realizada por mim com Mãe Gardênia e Luiz Carlos no dia 17/02/2024. Além da minha participação mais passiva (mais quieta e observadora, sem perguntas) das giras, também conversei e observei momentos anteriores e posteriores ao ritual, principalmente nos momentos em que auxiliei na organização dos objetos das cerimônias, como o transporte de alguns materiais. Minhas noções sobre as práticas da umbanda, anteriores à presente pesquisa, se resumem ao conhecimento bibliográfico e a algumas idas nas giras do terreiro de umbanda omolocô<sup>3</sup> Abassá de Omolu e Ilê de Iansã, coordenado por Pai Wanglê, entre os anos de 2017 e 2019.

Em relação aos equipamentos usados para a pesquisa, meu principal dispositivo de registro foi meu celular pessoal, que, além de ser usado para anotar momentos que serviriam de lembrete para a elaboração dos diários de campo, também serviu como aparelho fotográfico para as imagens usadas nesta pesquisa. Como nesta pesquisa foi necessário o uso de partituras, para o registro de alguns pontos, usei o programa “MuseScore Studio 4”, para montar as partituras usadas no trabalho, para fins analíticos e de registro. As melodias usadas neste trabalho foram traduzidas para partitura com o auxílio de vídeos de alguns pontos do Terreiro, postados na internet. Além disso, contei com a minha memória das melodias e das palmas para a elaboração das demais partituras.

Reconheço, desde já, que apesar das relações e semelhanças entre as práticas dos povos de terreiro (como de umbandas, candomblés, catimbós, juremas

---

<sup>2</sup> Esta entrevista foi fruto de uma live realizada no perfil do Instagram “@sou\_do\_axee”, efetuada por Ronny Edney, de Alagoas, no dia 04/11/2023.

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

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

### 1.1. A chegada no “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”

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

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

Em sua resposta à minha mensagem via WhatsApp, Mãe Gardênia falou que a gira ocorreria na quarta-feira daquela semana, para comparecer lá às 18h, e para ir com roupas adequadas. Em situações posteriores ouvi Mãe Gardênia explicar que

as vestimentas nas giras deveriam ser adequadas devido ao teor religioso do local. A vestimenta adequada para as giras são, em síntese, roupas que cobrissem razoavelmente o corpo, pois deveria ser evitado o uso de roupas decotadas, shorts /saias curtas (acima dos joelhos) e bermudas. Chegando lá me deparei, logo de cara, com a própria Mãe Gardênia preparando o braseiro e espalhando sua fumaça na entrada do Terreiro. Como muitas pessoas estavam entrando, no momento, acabei entrando junto sem me apresentar pessoalmente a ela.

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

Figura 1 - Altar da Casa em gira de Exu



Fonte: Do autor, 2024.

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

indiquem qual ou quais entidades estarão presentes naquele dia. Os tambores, que estavam localizados no canto inferior direito em relação à entrada do salão, estavam cobertos com pinturas em tonalidades majoritariamente verdes (com imagens de indígenas). Próximo aos instrumentos, e junto a uma região levemente elevada do salão, havia uma planta, popularmente conhecida como “Comigo-ninguém-pode” (*Dieffenbachia seguine*). Além dela, logo à frente dos instrumentos percussivos, há uma figura da entidade Caboclo Vira Mundo, que é entendida como a entidade dona dos tambores da Casa. Logo ao lado de sua figura, encontra-se seu cachimbo.

Figura 2 - Tambores do terreiro



Fonte: Do autor, 2024.

Enquanto eu esperava, sentado no chão do salão, o início da gira, a Mãe Gardênia ficou sentada em um banco logo ao lado da entrada do salão. Assim como no outro terreiro que visitei, as giras deram início (por volta das 18h30) com batidas mais “tímidas” nos tambores até que as mesmas se mantivessem fortes e constantes, construindo toda uma ambientação para o ritual. Como naquele dia a

gira tinha sido de Exu, alguns elementos característicos, presentes na ocasião, me pareciam familiares, como: as vestimentas predominantemente pretas e vermelhas; e o apagar das luzes durante o ritual.

Ainda no início da cerimônia as rezas de “Pai Nosso”, de “Ave Maria” e de “Salve Rainha” foram entoadas em uníssono com todos que estavam presentes no salão. Metade das luzes do ambiente foi apagada. Após isso, diversas incorporações foram ocorrendo e, a partir disso, entidades incorporadas foram puxando diversos cantos, um atrás do outro, enquanto os percussionistas da gira (os ogãs) acompanhavam com batidas em seus tambores e em outros instrumentos de percussão que complementavam as batidas (agogô e chocalho). Durante esse período, alguns Exus (presentes pela mediação de médiuns) estavam realizando os chamados passes<sup>4</sup>, e as pessoas (que não eram poucas) faziam fila para realizar tais passes. Nesse momento minha namorada foi se consultar tal qual os outros participantes estavam fazendo.

Após estes períodos de consulta, minha namorada acabou sentindo uma forte dor de cabeça e cansaço devido ao constante batuque das giras, segundo ela. As dores e o cansaço foram fortes a ponto de que ela teve que ser acompanhada para fora da Casa (e isso resultou no destrancamento da entrada em um momento não previsto) para tomar um ar e beber água. O marido de Mãe Gardênia (Luis Carlos) e outros rapazes, filhos de santo do Terreiro, foram super receptivos e acolhedores para melhorar o estado dela. Uma situação muito reveladora para mim nesse momento foi que um desses homens explicou, já do lado de fora do Terreiro, que esse fenômeno havia ocorrido devido às vibrações em frequências muito diferentes entre ela e as entidades, e que, devido a tal situação, ela acabou sentindo mal estar. Esta relação entre as pessoas na gira e as vibrações das entidades (entendidas como fluxo energético) necessitam de um certo preparo para ocorrer sem maiores problemas. Parte dos ensinamentos da Casa têm justamente a finalidade de preparar os filhos de santo da Casa para que esta relação, entre o fluxo energético da pessoa e das entidades, ocorra de forma segura.

Após este momento, ela passou a se sentir melhor, restando aproximadamente 30 minutos para acabar o ritual (por volta das 22h). Por estarmos

---

<sup>4</sup> Os passes, praticados por entidades trabalhadas nas giras do Terreiro, são, em resumo, momentos em que a entidade e a pessoa que está recebendo o passe se conectam e conversam. Esta conversa tem a finalidade de resolver os problemas que afligem as pessoas que buscam receber o passe, servindo como uma espécie de “consulta”.

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

Após o trancamento, vi vários integrantes pegando panelas (em uma casa logo à frente<sup>5</sup>) e levando para dentro do Terreiro, e pude concluir que estavam servindo comida (feijoada com arroz e farofa), tal qual foi mencionado pouco antes de iniciarem as giras. Quem servia comida era, dentre outras pessoas, a própria Mãe Gardênia, que falou pra mim e pra minha namorada “não parem de vir”. Após terminar meu pratinho, fui me apresentar formalmente a ela. Desta forma falei quem eu era, elogiei o espaço e a cerimônia e apresentei minha namorada. Assim, Mãe Gardênia me disse que, assim que pudesse, ela me contataria de volta para marcarmos uma conversa que não fosse em dia de gira. Fiquei muito grato pela recepção dela e agradei por tudo. Após isso, eu me retirei do local.

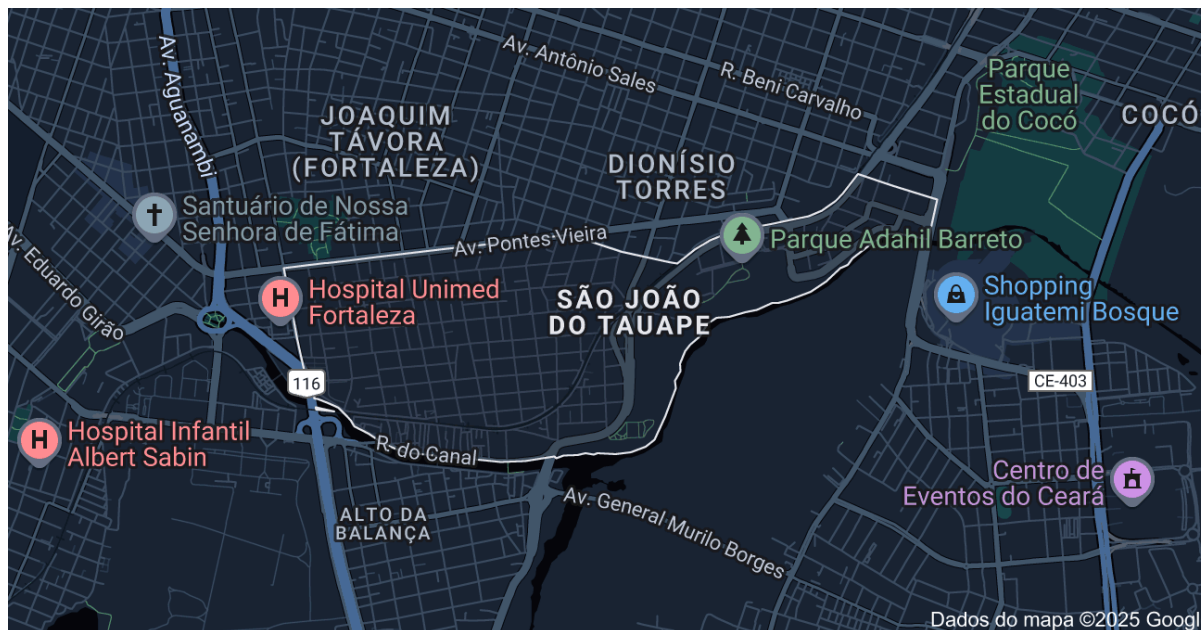
## 1.2. Uma breve apresentação do “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”

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

---

<sup>5</sup> A casa que fica logo à frente do Terreiro é onde mora a própria Mãe Gardênia, junto com seu marido Luis Carlos.

Figura 3 - Mapa do bairro São João do Tauape, Fortaleza CE



Fonte: Google, 2025.

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

Apesar de Mãe Balbina inicialmente recusar tal chamado, segundo falas de Mãe Gardênia, a mesma foi dando continuidade aos trabalhos espirituais não católicos, e isso resultou em sua expulsão de casa por parte de sua família, obrigando-a a viver na casa onde hoje é localizado o Terreiro. Neste período, ela tinha que trabalhar como doméstica em casas de famílias e atuava como rezadeira, prática esta que, segundo Airton de Farias (2012), é herdada das tradições dos povos indígenas (pajelança) que se situavam na região que hoje é entendida como Ceará. Segundo Farias (2012), “as rezadeiras, benzedeiros ou curandeiras, ainda hoje existentes até nas periferias das cidades, são resquícios da tradição dos pajés indígenas, espécies de líderes religiosos e médicos, os quais curavam os enfermos

espantando os ‘maus espíritos’.” (p. 55). Abordarei mais adiante no trabalho sobre a influência da pajelança nas práticas e história da Casa.

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

Importante deixar nítido que o contexto em que se inserem Manuel Oliveira e a fundação da União Espírita Cearense de Umbanda, nesta história, é parte de um processo mais geral conhecido, na literatura, como “umbandização”<sup>6</sup> de expressões religiosas, como a macumba e o catimbó, que ocorreu por volta dos anos 1950, no Ceará. Manuel Oliveira funda a União Espírita Cearense devido às suas desavenças com a antiga instituição que participava, a Federação Cearense de Umbanda (fundada por Mãe Júlia), que efetua, em 1954, o primeiro registro de terreiro no Ceará, estabelecendo assim o marco da implementação da Umbanda no Ceará (PORDEUS JR., 2011).

No dia 15 de novembro de 1956. Mãe Balbina funda o Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José, como chefe espiritual da casa o Caboclo Rei dos Índios. Este nome foi escolhido para o Terreiro pois, segundo Mãe Gardênia, Mãe Balbina vinha do catolicismo e era devota de São José e da Sagrada Família<sup>7</sup>. A respeito da nomenclatura “Centro Espírita de Umbanda”, Pordeus Jr. (2011, p. 13) afirma que tal nomeação representava uma tentativa de legitimação e codificação da religião umbandista da época, devido às possíveis perseguições, visto que o Espiritismo Kardecista (que atribui seus ambientes religiosos como centros espíritas) é uma religião originada de grupos etnicamente brancos e, por consequência, mais legitimados pelo Estado. A partir do Inventário dos Povos de

---

<sup>6</sup> O termo “umbandização” passou a ser usado por Almeida (2022, 2023) como uma expressão que indica o processo de adaptação e institucionalização das religiões de terreiro no Ceará, com início nos anos 1950. Por consequência deste processo, diversos terreiros da região passaram a adotar o termo umbanda para se definir como religião.

<sup>7</sup> A Sagrada Família, no catolicismo, é composta justamente por Jesus Cristo, sua mãe Santa Maria e seu pai São José. Na tradição católica muitas vezes ela é venerada e entendida como o modelo de família a ser seguido.

Terreiro do Ceará, Almeida (2022) destaca que “38,1% dos terreiros e centros de Umbanda inventariados utilizam as iniciais C.E.U. (Centro Espírita de Umbanda) ou fazem referência ao espiritismo em seus nomes” (p. 124), evidenciando uma forte permanência desta nomenclatura entre os povos de terreiro do Ceará.

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

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

Algum tempo depois, Mãe Gardênia recebeu uma notícia de Mãe Balbina, afirmando que eventualmente o posto de liderança da Casa seria passado a ela. Mãe Gardênia, na época, recebeu tal notícia com muita insegurança e medo, pois seus sentimentos e pensamentos focavam na presença de sua mãe, e não na ausência. Porém, com o tempo, Mãe Gardênia foi aceitando esta futura tarefa, reconhecendo que tal escolha era desejo das entidades, e que assim deveria ser feito. Em 1996, Mãe Gardênia passa a auxiliar na coordenação da Casa junto à Mãe Balbina. Já em 2005 recebe a consagração do Caboclo Rei dos Índios por Mãe Balbina. E finalmente, em 2007, Mãe Gardênia é consagrada mãe de santo do Terreiro. Com o falecimento de Mãe Balbina, em 2021, Mãe Gardênia passa a coordenar integralmente a Casa. Atualmente, Mãe Balbina é frequentemente lembrada, ao início das giras, como uma mulher forte, guerreira e que “viveu pela espiritualidade”.

A respeito da organização da Casa, como já foi dito, a coordenadora é a Mãe Gardênia de Iansã, e o chefe espiritual do Terreiro é o Caboclo Rei dos Índios. O

esposo de Mãe Gardênia, Luis Carlos, exerce uma função administrativa da Casa e de suporte durante as giras. Cláudio é o principal ogã<sup>8</sup> da Casa, irmão de Mãe Gardênia, batuca desde seus 5 anos de idade, e em todas as giras efetua seu trabalho de conduzir as energias do Terreiro. O filho de Cláudio e sobrinho de Mãe Gardênia, Michael, também atua como ogã da casa, e comparece às giras para somar aos trabalhos percussivos do Terreiro. Outros ogãs também compõem o grupo de ogãs do Centro, que ficam revezando entre si o tocar dos instrumentos das giras. Também existem na Casa os cambones, que têm o papel de auxiliar nas atividades durante as giras, como manuseamento e transporte de materiais religiosos, defumação e a limpeza dos participantes ao longo das giras. A cambone Gadena é a mais antiga da Casa, tendo praticado tal função desde o período de Mãe Balbina. Vez ou outra Gadena é homenageada nas falas iniciais de Mãe Gardênia logo antes do início das giras, e é vista como um “esteio” para o bom funcionamento das giras por meio de seu auxílio ao longo do ritual.

Ao longo das giras sempre há um dos filhos de santo da Casa que cumpre a tarefa de ficar na entrada do Terreiro, auxiliando e impedindo, caso necessário, a circulação dos visitantes, sempre pedindo para guardar os calçados e as chaves no corredor principal.

Atualmente, as giras abertas ao público no Terreiro são praticadas às quartas-feiras, sendo a gira da primeira quarta-feira do mês sempre dedicada a Exu. Alguns eventos mais trabalhados também estão presentes no Terreiro, incluindo a cerimônia a Cosme e Damião, que contou com muitos recursos de festa (como carro de som, cama elástica, animadores de festa e quiosques de alimentos) a fim de contemplar os visitantes e as crianças das comunidades próximas que foram convidados para integrar a festa. Eventos maiores como esse, que necessitam de mais recursos e tempo, geralmente reservam a semana anterior para a preparação. Quando ocorrem, é avisado na gira anterior ou nas redes sociais do Terreiro que não haverá gira devido às preparações da festa.

---

<sup>8</sup> A função do ogã nas giras de umbanda é a de conduzir as energias do ambiente do ritual a partir do ato de tocar os tambores e outros instrumentos percussivos, ação esta que é realizada após uma preparação específica para este cargo. A depender do terreiro, as giras são realizadas com mais de um ogã, que juntos compõem as batidas no ambiente. No caso do terreiro de Mãe Gardênia, há sempre o ogã Cláudio, o seu filho ogã Michael (realizando as batidas nos tambores) e o filho de santo da Casa João (que toca comumente o agogô e os chocalhos). Dependendo da data, o número de tocadores pode aumentar, porém, em giras internas, apenas estes três compõem o grupo percussivo da gira.

Além das “giras usuais”, das quartas-feiras, também há na Casa outros tipos de cerimônias: as “giras festivas”, que possuem o tom de festa nas datas comemorativas a entidades ou divindades da umbanda (Como é o caso da festa de Oxóssi, de Nego Chico Feiticeiro, de Mestre Sibamba, dentre outros); as “festas comemorativas”, que não ocorrem giras e são efetuadas na área externa do Terreiro (como foi o caso do pré-carnaval da Casa); as “festas seguidas de giras”, em que é realizada uma festa comemorativa do lado de fora da Casa e, após ela, ocorre a gira (como foi o caso da festa de Cosme e Damião de 2023); as “missas”, que também ocorrem na área externa do Terreiro e são regidas por um padre convidado (como foi o caso da missa de Mãe Balbina); e a “missa seguida e festa”, que, assim como a “festa seguida de gira”, possui dois momentos distintos, o da missa e o da festa (como foi o caso da 2ª Feijoada de São Jorge).

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

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

Dentre as responsabilidades comuns de Mãe Gardênia, a realização de giras, sejam elas abertas ou internas, são cruciais para o funcionamento da Casa. Em certas circunstâncias, Mãe Gardênia tem que realizar alguns rituais de obrigações, geralmente destinados a alguma entidade específica, assim, em certos momentos,

ela tem que se deslocar para certos espaços, como a cachoeira (em Redenção) ou a praia.

O preparo dos filhos de santo também é uma importante tarefa de Mãe Gardênia. Nas giras de desenvolvimento, por exemplo, há um momento de explicação fundamental para que, aos poucos, os filhos de santo da Casa possam, enfim, preparar seus corpos e mentes para realizar as incorporações das entidades da umbanda.

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

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

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

Figura 4 - Logotipo do C.E.U. Jesus, Maria e José



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

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

### 1.3. Organização da pesquisa

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

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

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

No terceiro capítulo me concentro em apresentar questões que giram em torno do papel do “som” e da “música” no Terreiro. Por meio de uma perspectiva fenomenológica, vou buscar explicar o papel dos pontos cantados como mediadores entre adeptos e entidades por meio da mentalização das mesmas. Ainda no terceiro capítulo focarei na compreensão de como são organizadas as formas e peculiaridades do fazer musical na Casa. Evidenciarei questões sobre a semântica, a melodia e os ritmos dos pontos cantados da Casa, abordando elementos que caracterizam tais questões, incluindo as funções das letras dos pontos e certas formas estéticas que a melodia e o ritmo dos pontos possuem.

Em certos momentos, linguagens textuais da teoria musical serão usadas para fins de demonstração de determinados aspectos melódicos e rítmicos dos pontos, incluindo suas peculiaridades em relação a outros pontos semelhantes de fora da Casa e a certas composições estéticas. Além disso, busto relacionar o “como” os pontos são executados e relacioná-los com a lógica de fluxo energético, que é um elemento fundamental para toda e qualquer prática do Terreiro. Para isto, algumas bibliografias acionadas no primeiro capítulo servirão de base heurística.

Concluo o trabalho com minhas considerações finais a respeito da pesquisa, estipulando os principais pontos do estudo (tanto bibliográfica quanto de campo) e evidenciando a importância desta escrita para futuras pesquisas em torno de temas centrais, como o fazer musical entre os mais diversos povos de terreiro.

## **2. DEBATES E PERSPECTIVAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE SOM, FLUXO E MÚSICA COM POVOS DE TERREIRO**

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

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

### **2.1. A noção de som e audição na tradição ocidental**

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

Em seu texto, Ingold (2008) elabora uma crítica a uma proposta propagada ao longo do séc. XX por parte dos ditos “antropólogos dos sentidos”<sup>9</sup>. Esta proposta, adiante, é uma crítica à ideia de “soberania ocidental da visão”, em que se estipula a ideia de uma antropologia da percepção, que “quebraria as amarras” do monopólio visualista do pensamento euroamericano. Ou seja, Ingold desenvolve uma “contra crítica” da proposta desenvolvida pelos antropólogos dos sentidos.

É evidente que os antropólogos dos sentidos trouxeram consigo diversas questões valiosas para debates que Ingold desenvolveu ao longo de sua obra. Porém, alguns elementos presentes no mundo, que pareciam fugir da “soberania da visão”, nestas teorias, reproduziam, sem perceber, elementos locais compostos a partir de contextos culturais específicos, no caso euroamericanos, como se fossem universais. Em suas palavras, Ingold diz que “parece que a única coisa que [nós, euroamericanos] não percebemos é a própria percepção” (p. 01), por isso a universalizamos.

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

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

---

<sup>9</sup> Neste caso os “antropólogos dos sentidos” são entendidos como os antropólogos que, ao longo do séc. XX, entendiam que a mudança da perspectiva ocidental ao efetuar pesquisas antropológicas se resumia à troca de sentidos ao tentar imaginar um contexto êmico, incluindo a troca da visão pela audição.

(INGOLD, 2008, p. 4). Em suas palavras, Ingold agrupa essa relação visão/audição seguinte forma:

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

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

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

Carpenter traz a noção de “espaço acústico” em contraste com o “espaço pictórico” com base em seu trabalho de campo conduzido entre os Aivlik (célebres na literatura com o termo generalista “Inuit”), da ilha de Southampton, no ártico canadense. Uma importante afirmação de Carpenter é que “o mundo dos Inuit é

definido, acima de tudo, pelo som em vez da vista” (INGOLD, 2008, p. 08), ou seja, na tradução que Carpenter fez da noção, no contexto Inuit, há simplesmente uma troca dos sentidos ao invés de troca da relação com os sentidos. E ao definir o “espaço acústico”, Carpenter diz que tal espaço é algo dinâmico e sempre em fluxo, e que o indivíduo, ao estar nesse espaço, acaba criando suas próprias dimensões momento a momento. A questão que aqui me interessa é: a noção de “fluxo” atribuído diretamente ao “espaço acústico”.

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

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

Condensando as principais críticas em relação à proposta da antropologia dos sentidos, Ingold afirma que muitos das pesquisas dos antropólogos dos sentidos, ao pensarem que estariam saindo da lógica visual ocidental, só estariam substituindo um sentido pelo outro, sem reconhecer como cada sentido é entendido de forma diferente a depender das concepções êmicas e das suas influências

culturais. Em sua compreensão sobre luz e som, Ingold afirma que “como a luz, o som não existe nem no lado interno nem no lado externo de uma interface entre mente e mundo. Pelo contrário, ele é produzido como a qualidade experimental de um engajamento contínuo entre o perceptor e seu ambiente.” (p. 28). Ou seja, a “qualidade experimental de um engajamento” entre o ser (corpo) e o ambiente é o que caracterizaria uma mudança da percepção sobre a percepção, sobre a qualidade do sentido, e não sobre o sentido em si. Questão que a antropologia dos sentidos, segundo Ingold, não se atentou o suficiente. Na presente pesquisa, entretanto, a proposta é justamente se atentar para a perspectiva da antropologia da percepção de Ingold (a respeito da “qualidade experimental”) para se pensar as atribuições êmicas do C. E. U. Jesus, Maria e José sobre “som” e como ele é entendido, percebido, concebido e praticado pelos integrantes da Casa. Para tanto, faz-se necessário o reconhecimento das teorias locais, êmicas, presentes no Terreiro, como guia e fundamento para encaminhar estas discussões e análises.

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

Entretanto, a respeito dos Kisêdjê, Seeger relata que fala e música se diferenciam uma da outra. Partindo dessa ideia de que a música possa existir como algo que se diferencia das demais formas de pensar o som seria possível traduzir, minimamente, o que podemos considerar por “música” no Terreiro. A saber, como algo que se destaca dos demais sons a partir da definição e aplicação de alguns conceitos de Seeger – que eu tomo de modo heurístico para me ajudar a pensar,

junto aos meus interlocutores de pesquisa, as noções de som e música - sobre os Kisêdjê em sua obra “Por que cantam os Kisêdjê: Uma antropologia musical de um povo amazônico”.

## 2.2. A noção de música de Anthony Seeger

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

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

A noção da música como oposição a outros tipos de sons é fundamental para pensarmos essa comunicação entre música (lido como uma terminologia tradicionalmente ocidental) e outros sons que, juntamente com os próprios povos daquela cultura estudada, vão definir essa especificidade atrelada à ideia de música.

Adentrando um pouco mais na metodologia de Seeger, é explicado que, considerando uma pesquisa em formato antropológico que dê alguma ênfase na música a partir de um contexto cultural, de uma pesquisa situada emicamente,

haverá uma distinção aparentemente sutil, mas que estrutura todo formato de uma pesquisa antropológica sobre música: a diferença entre antropologia da música e antropologia musical. A antropologia da música pode ser entendida como uma pesquisa, de cunho antropológico, que aborda a maneira como a música é parte da cultura e da vida social de um dado grupo (SEEGER, 2015).

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

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

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

É importante entender que a noção de música de Seeger vai de encontro com noções mais delimitadas sobre música (como definição por meio de presença de ritmo, melodia e harmonia) que muitas vezes são atribuídas à música em povos

não ocidentais. A partir disso, Seeger, ao invés de “pressupor uma matriz social e cultural preexistente e logicamente antecedente, dentro da qual a música acontece”, ou seja, de assumir a ideia de música em uma cultura antes mesmo de ter um denso contato com ela, Seeger vai examinar “a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais.” (SEEGER, 2015, p 15). Desta forma, a ideia de música vai estar mais atrelada ao que aquele povo entende por música dentro de suas próprias categorias êmicas.

Como desenvolverei mais à frente nesta dissertação, no caso do Terreiro de Mãe Gardênia, a noção do que pode ser atribuído a “música” ritual se assimila, muito fortemente, à ideia dos “pontos cantados” ao longo das giras. Entendidos também como rezas, os pontos cantados, como o nome já sugere, não são apenas rezados, mas cantados. Os elementos práticos que diferenciam os pontos cantados das demais rezas católicas executadas no Centro são, fundamentalmente: suas formulações melódicas, sua padronização de compasso e seu acompanhamento rítmico em tempo constante. Além disso, características mais “dançantes” também são atribuídas aos pontos cantados. Mas deixemos para mais adiante.

Voltando para o texto de Seeger, na nota à edição brasileira de 2015 da obra “Por que cantam os Kisêdjê: Uma antropologia musical de um povo amazônico”, o autor considera que, se tal pesquisa fosse realizada em anos posteriores (considerando que o lançamento original foi em 1987), o mesmo teria traçado “paralelos com algumas excelentes etnografias” posteriores ao seu trabalho. Dentre tais etnografias, Seeger cita a de Eduardo Viveiro de Castro (1996) sobre cosmologia, que, junto com Tânia Stolze Lima (1996), desenvolveram noções cosmológicas características do povo Araweté e Juruna (respectivamente) a teoria etnográfica do “perspectivismo ameríndio”<sup>10</sup>. Cosmologia essa que é entendida como a criação de mundo e realidade a partir de origens mitológicas específicas.

---

<sup>10</sup> Um ponto central para se pensar uma diferente cosmologia a partir do perspectivismo ameríndio é a de entender a noção de “multiculturalismo” que, a princípio, parecia universal mas que, a partir de uma diferente percepção, ela está inserida em seu contexto cosmológico. A ideia de multiculturalismo (em contraponto com o multinaturalismo existente no perspectivismo ameríndio) pressupõem uma forma de separação entre cultura/natureza de forma bem específica, em que todos os seres humanos possuem a mesma natureza (corpo físico) mas diferentes culturas (consciência/mente). Esta separação contextualizada é explicada por Bruno Latour (1994), em sua obra “Jamais fomos modernos”, ao caracterizar tal relação natureza/cultura como algo diretamente atrelado ao modernismo europeu influenciados por uma cosmologia específica.

A proposta de diferenciação cosmológica entre os povos ocidentais em relação aos não-ocidentais é fundamental para se pensar os povos de terreiro no Brasil pelo motivo que, como já mencionei, tais povos possuem diversos pontos de vistas locais, formulações e práticas que lhes são próprias, tanto sobre a ideia de música e som quanto da qualidade da realidade, entendida por sua cosmologia<sup>11</sup>.

Desta forma, a ideia das práticas ditas musicais como criadoras de aspectos de uma cultura também tem que ser contextualizada, a iniciar pela ideia de cultura ao efetuar a pesquisa. A noção de cultura que mais cabe à proposta deste trabalho, como eu entendo, é atrelada à noção de construção cultural de Roy Wagner (2010)<sup>12</sup>, que desenvolve uma noção específica a respeito.

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

Parte das técnicas atribuídas à prática etnomusicológica é o uso da linguagem da teoria musical (por meio de partituras e linhas rítmicas), que, como um meio textual, pode evidenciar elementos tonais (melódicos) ou rítmicos das

---

<sup>11</sup> Como abordarei mais adiante na pesquisa, elementos característicos da cosmologia iorubá, apresentadas por Prandi (2005), evidenciam elementos fundamentais para a na noção de “som” e “festejo” atribuídos aos diversos tipos de rituais praticados pelos povos de terreiro, incluindo o “Centro Espírita de Umbanda, Jesus, Maria e José”.

<sup>12</sup> Wagner entende a ideia de construção cultural a partir de uma lógica de interação com diferentes grupos que possuem diferentes formas de criatividade. Ao construir sua própria cultura a partir de si, o sujeito, ao ter contato com outro grupo e outras criatividade, vai acabar criando para si uma imagem cultural deste outro grupo, e desta forma, passa a olhar para a própria cultura de outra forma, concluindo assim o processo de construção da própria cultura - via *contrastos* se *inventam* culturas. O foco na construção cultural a partir do contato com diferentes criatividade é a força motriz da invenção de uma cultura. Quando Wagner se refere a “diferentes criatividade” é em relação às diferentes formas de se pensar determinados interesses e raciocínios de determinados grupos. Desta forma, a noção sobre os sentidos em si, no caso o som (como debatemos a respeito dos escritos de Ingold) é resultado de uma criatividade a partir de uma construção de realidade própria de um determinado grupo.

diferentes formas de elaborar o som. Mais à frente no trabalho, retomarei estes conceitos, mas, no momento, nos detenhamos à contextualização dos povos de terreiro.

### 2.3. Contextualização histórica e bibliográfica dos povos de terreiro no Brasil e suas organizações de forças

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

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

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

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

Sobre religiões afrodescendentes (ou afro-brasileiras) me apoio na definição de Marcio Goldman (2009) para ajudar a conceituar as diversas formas de se

pensar as incontáveis variações das mesmas. Em “Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica”, Goldman (2009) diz:

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

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

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

Um dos autores mais influentes e conhecidos do período de consolidação desta segunda fase de estudos foi Roger Bastide (1961, 1971), que, ao longo de suas pesquisas, se propôs a uma compreensão sociológica das religiões afrodescendentes de uma forma mais densa e para além da ideia de “democracia

racial” proposta por Gilberto Freyre no início do séc. XX. A obra de Bastide, que busca compreender tais religiosidades e como as mesmas foram sofrendo processos de sincretismo ao longo dos séculos, é sua tese “As Religiões Africanas do Brasil: Contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações”, publicada originalmente em 1960.

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

A antropologia cultural fundamenta-se, em certa medida, na distinção das civilizações das estruturas sociais, sob o pretexto justamente de que as civilizações podem passar de uma estrutura a outra. Que podem transformar a sociedade. Mas o seu ponto fraco está em estudar quase exclusivamente os fenômenos de "aculturação" como simples fenômenos de contato e de mistura de civilizações, sem levar suficientemente em conta as conjunturas sociais novas em que acontecem esses encontros. (BASTIDE, 1971, p. 219)

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

Depois de ter sido considerada uma das principais contribuições ao estudo das chamadas religiões afro-brasileiras, a obra de Roger Bastide vem sendo, há mais de trinta anos, objeto de uma série de críticas. Este trabalho parte da hipótese de que a maioria dessas críticas não leva em consideração um dos postulados centrais do trabalho de Bastide, a saber, que a compreensão das religiões africanas no Brasil dependeria da combinação entre uma perspectiva etnográfica e uma sociológica. Ou seja,

dependeria da possibilidade de conciliar o imperativo de levar a sério o que dizem os nativos com a tentativa de construção de um quadro mais amplo dessas religiões. O fato de ter separado essas perspectivas em dois livros distintos sugere que a dificuldade não foi resolvida. O objetivo deste trabalho é tentar demonstrar que o aprofundamento da perspectiva etnográfica é o único meio para atingir a generalização sociológica. (GOLDMAN, 2011, p. 407)

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

Para lidar com essa dicotomia excludente da perspectiva de Bastide, Goldman (2011) considera que “[...] o único modo de articular a generalização “sociológica” com a perspectiva “etnográfica” não é aumentar o fosso entre ambas, mas, bem ao contrário, aprofundar a segunda e estendê-la por meio de transformações.” (p. 418). Ou seja, em sua proposta, é necessário reconhecer a complexidade e abrangência dos métodos etnográficos, aos quais não se limitam nem entendem a categoria de “povos tradicionais” como grupos isolados de todas as outras esferas sociais da atualidade, abrangendo assim os mais diversos campos do conhecimento.

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

para a conformação de um imaginário sobre o mesmo que se encontra diluído na cultura nacional” (p. 85).

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

Para fins de contextualização, os povos de terreiro têm suas histórias relacionadas diretamente com os processos violentos a partir da colonização sobre os povos negros e indígenas. Devido a isto, é importante que haja um enquadramento sobre o processo de colonização. A partir de um breve contexto histórico do processo de colonização portuguesa no território americano, Bastide (1971) explica que, no início do processo colonizador, Portugal não possuía interesses de povoamento no Continente, o que resultou nas criações de feitorias e no início do processo violento sob os povos indígenas de expansão cultural de forma violenta (papel esse muito empenhado pelos jesuítas ao “espalharem a palavra” em tom de conversão forçada).

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

Recorreu-se naturalmente, de início, à mão-de-obra que se encontrava no país, isto é, à mão-de-obra indígena. Esta devia se manter por muito tempo ainda, sob formas mais ou menos hipócritas, nos extremos Norte e Sul do

Brasil; porém, nas grandes plantações de cana, o africano, desde o fim do século XVI e sobretudo no século XVII, devia substituir gradualmente o índio. (Bastide, 1971, p. 49)

As festas e datas comemorativas realizadas pelos povos africanos no Brasil, no período colonial, foram cruciais para a perpetuação e renovação dos valores africanos aqui no País. No caso do Centro Espírita de Umbanda, as festas também exercem um papel semelhante em relação a este período histórico. Como veremos no próximo capítulo, os eventos sazonais do Centro são importantes meios de perpetuação e atualização de valores e tradições do Terreiro, além de revelarem características da relação e comunicação entre Mãe Gardênia e a espiritualidade.

Voltando para a questão histórica do período colonial, entra uma questão importante: como tais valores culturais africanos se mantiveram até a atualidade apesar das violências e tentativas de apagamento constantes? Bastide (1971), ao abordar sobre o contexto posto em pauta, explica que esse transporte de valores foi possível a partir de dois principais motivos: o econômico e o religioso.

Em questões econômicas, para os senhores de engenho, era lucrativo preservar as festas e datas comemorativas dos povos negros escravizados pois as mesmas garantiam uma produtividade mais satisfatória, considerando que os senhores de engenho “tinham notado que os escravos trabalhavam melhor quando podiam divertir-se livremente de tempos em tempos, e não quando exigiam deles um trabalho contínuo, um esforço sem interrupção, dia após dia” (Bastide, 1971, p. 72) Ou seja, a ideia de haver um momento de “descontração” para por em prática suas tradições e renovar a força de seus símbolos ao redor do fogo e ao som de atabaques resultava em uma “recarga” de energia que influenciava nas tarefas escravistas e, por consequência, em um maior lucro para o senhor de engenho. Neste ponto é possível notar a importância do papel das práticas musicais de origem africana (com o tocar dos atabaques ao redor do fogo) na perpetuação de seus valores em solo brasileiro.

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

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

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

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

Entretanto, tais preservações das tradições africanas proporcionadas a partir de situações econômicas e religiosas ocorreram mais nas zonas de trabalho agrícola do Brasil, diferentemente das zonas de mineração escravista, que possuíam condições de escravidão bem diferentes. Uma diferença fundamental eram as condutas de trabalho, em que “não estava submetido como o trabalho agrícola ao ritmo das estações” (BASTIDE, 1971). Desta forma a justificativa de manifestações rituais sazonais negras que se alinhassem com a periodicidade dos rituais da tradição católica não ocorriam. Devido a isto, e somado a uma vigilância mais intensa nas minas devido aos casos de roubo de pedras preciosas, “nas zonas de mineração, com algumas exceções, essas religiões não sobreviveram” (BASTIDE, 1971, p. 73).

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

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

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

Entretanto, apesar da abolição da escravatura ter sido realizada no papel em 13 de maio de 1888, é sabido, a exemplo dos escritos de Franz Fanon (1968, 2008) a respeito das formas de firmação e perpetuação do colonialismo e da escravidão, que a lógica herdada do sistema escravocrata ainda reside nos valores sociais brasileiros, e isso se reflete diretamente nas religiões dos povos de terreiro atualmente. É importante reconhecer que tal lógica sistemática racista e escravocrata se mantém pois, diferentemente das conclusões analíticas de Gilberto Freyre (2002) em que haveria o mito da “democracia racial”, os movimentos que os povos de terreiro foram articulando, e articulam até hoje, são resultados de um resistências e de negociações, que muitas vezes resultam em relação de forças e práticas religiosas.

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

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

Este meu posicionamento se reforça ao considerarmos que a ideia de Bastide (1961) em estar a procura de uma manifestação afro-brasileira “mais pura” como um fator que influencia sua escolha de “nação” de candomblé para efetuar seu estudo. A questão é que a terminologia “pura” pressupõe a ideia, por consequência, de impureza das demais manifestações culturais, e esta abordagem não contempla as intenções deste trabalho. Sendo assim, optei por considerar os próprios valores dos integrantes do “Centro Espírita de Umbanda Jesus Maria e José” nesta pesquisa.

Atualizando este debate, Marcio Goldman (2015) - ao escrever sobre o tema da relação entre práticas religiosas de matrizes indígenas e africanas - explica que tais processos de organização de forças são fruto de um “processo de reterritorialização” (p. 643). Ou seja, há, no ato de organização de práticas por meio

de determinados grupos culturais, um movimento de afirmação como uma religião a partir de seu próprio contexto espaço-temporal. Ao falar sobre as religiões de matrizes africanas formadas ao longo do séc. XIX (e a umbanda pode ser entendida como consequência direta deste período), Goldman (2015) explica que:

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

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

Já há algum tempo, José Carlos dos Anjos (2006) nos revelou tudo o que teríamos a ganhar abandonando os clichês dominantes da miscigenação, da mestiçagem ou do sincretismo em benefício de imagens oriundas de nossos próprios campos empíricos de investigação. [...] As diferenças são intensidades que nada têm a ver com uma lógica da assimilação, mas sim com a da organização de forças, que envolve a modulação analógica (contra a escolha digital) dos fluxos e de seus cortes, bem como o estabelecimento de conexões e disjunções. Esse modelo heterogenético apoiado nas variações contínuas permite opor termo a termo mestiçagem e

sincretismo, de um lado, contramestiçagem e composição (no sentido artístico do termo), de outro. (GOLDMAN, 2015, p. 653)

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

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

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

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

#### **Esse sincretismo que acontece, né?**

O sincretismo é necessário, muitos querem tirar isso, e eu acho que não deve tirar isso. Isso é importante, faz parte da formação. Era imposto e era necessário para aquele momento, hoje não é mais necessário [como

antes], hoje nem precisa ter nada disso aqui, mas isso é a manutenção de uma história. (Luis Carlos, fevereiro de 2024)

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

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

**Eu já visitei alguns poucos.**

Observe, quando for, sempre os tambores. Se você observar tem 5 tambores alí [Luis Carlos aponta para um cômodo do Terreiro onde são guardados 2 tambores extras], mas sempre tocarão 3, tocado com a mão, não tocado com a baqueta, porque isso é uma tendência do candomblé de angola. Na Angola faz isso. Alí se você chegar na casa, na entrada do terreiro, normalmente é nessa posição correta aqui [Luis Carlos aponta para a região do salão onde ficam os instrumentos]. Por uma questão de espaço, as pessoas podem posicionar os instrumentos em outro lugar. Porém tem o espaço adequado. (Luis Carlos, fevereiro de 2024)

Esta noção de tendência levantada por Luis Carlos conversa com a lógica de relação de forças trabalhada por Goldman (2015). Porém, para levarmos a sério os pensamentos de outrem no fazer antropológico, reconheço que existem muitos movimentos de “busca pela africanidade” dentre dentre os praticantes de umbanda. Exemplo disso é o apresentado por Leonardo (2018) quando relata que Pai Cesar<sup>13</sup> demonstra certo descontentamento ao se deparar com uma reza puxada que não foi

---

<sup>13</sup> Pai Cesar é um pai de santo que participa das giras do terreiro “Abassá de Omolu Ilê de Iansã”.

cantada em língua africana, referida como “dialeto” (p. 168). Esta, dentre outras, é uma prática característica da umbanda omolocô praticada no “Abassá de Omolu Ilê de Iansã” com fins de trazer mais elementos do candomblé nas práticas umbandistas, mas este não é necessariamente o caso do “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”.

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

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

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

Carneiro (2019) explica que, diferentemente da possessão no espiritismo e na pajelança, entre os povos de terreiro há a incorporação de divindades por meio

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

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

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

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

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

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

Além disso, Exu tem o papel de proteger casas e aldeias (Carneiro, 2019, p. 19). Isso, por exemplo, nos ajuda a traduzir e entender o papel crucial de Exu nas incorporações e nos cultos no “C. E. U. Jesus, Maria e José” e a prática de toda primeira gira aberta ao público do mês ser dedicada a Exu. Também é importante ressaltar a influência do papel de Exu na Casa, inclusive sobre as práticas sonoras e musicais. Sobre a relação de Exu com o Terreiro eu desenvolverei mais adiante no trabalho.

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

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

Isso reforça cada vez mais a importância do papel da sonoridade e da música nas identidades dos cultos de povos de terreiro. Sendo assim, é importante debatermos a respeito de estudos mais focados na pesquisa musical destes povos. Adentrando mais nos conceitos musicais a partir do contexto histórico e cultural dos povos de terreiro, faz-se necessária uma organização bibliográfica sobre estudos

focados em música, sobretudo música em contexto de terreiro. Não gratuito, tais estudos vão servir para guiar e auxiliar na interpretação das práticas ritualísticas musicais do “C. E. U. Jesus, Maria e José”. Para seguirmos este capítulo, nos deteremos mais nos estudos a respeito das práticas musicais no contexto dos povos de terreiro (na parte 1.4), entendendo que abordar tais práticas exige uma gama de pensamentos e abordagens para se pensar o campo da Umbanda (na parte 1.5).

#### 2.4. Ideias sobre a música em contextos de terreiro

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

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

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

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

Vale ressaltar aqui também, ainda a respeito da importância de Mário de Andrade para a noção de música no Brasil, sobre sua famosa empreitada em busca e elaboração de diversos registros textuais, fotográficos e fonográficos de variados grupos interioranos da região Norte e Nordeste do País: a Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade. Este feito foi providenciado por meio do Departamento de Cultura de São Paulo na gestão de Mário de Andrade, que durou de 1934 a 1938. Tal projeto foi uma consequência do contexto já citado no início do séc. XX no Brasil. Segundo Patrícia Gonsales (2013), este projeto ocorreu “em uma época em que o debate sobre a identidade brasileira estava em evidência e o Brasil procurava tornar-se Nação.” (p. 39).

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

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

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

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

Bakke (2007), ao discorrer sobre as influências das práticas musicais religiosas de terreiro na MPB, enfatiza a importância do trabalho da musicista Clara Nunes, que, em sua carreira, ajudou a divulgar diversos elementos da tradição candomblecista e umbandista. Tanto pelas letras de suas canções como por meio de entrevistas e performances, Clara Nunes impulsionou a divulgação de tradições práticas dos candomblés e umbandas por meio de diversos componentes estéticos.

Em sua vivência, Clara Nunes passou pelo catolicismo (em sua infância), e pelo kardecismo. Mas foi a partir da vivência na umbanda, após ir ao Rio de Janeiro devido à sua aprovação no teste de estúdio da gravadora Odeon, que Clara passou a incorporar o repertório de terreiro em suas composições. Este momento representou uma nova fase em sua trajetória artística, que fortaleceria sua identidade como artista brasileira.

Começou assim um processo de construção de uma imagem artística que associava a cantora às tradições culturais afro-brasileiras. Os símbolos

utilizados para articular a obra da cantora com o universo cultural afro-brasileiro, e mais tarde brasileiro, foram essencialmente retirados do candomblé e da umbanda, e apareciam nas músicas que cantava, nas suas performances em shows, e nas reportagens de jornais e revistas que, ao divulgarem elementos da vida cotidiana e íntima de Clara, revelavam para um público maior o estilo de vida do povo de santo. (BAKKE, 2007, p. 88)

Uma das canções de Clara, composta por Edil Pacheco e intitulada “Ijexá”, referencia, já em seu título, um ritmo percussivo tradicional do povo iorubá: o ijexá. Na letra desta música, Clara menciona o transporte deste novo ritmo para o continente americano, ao dizer: “Netos de Gandhi, povo de Zambi<sup>14</sup>, traz pra você o novo som: Ijexá”. No Centro Espírita de Umbanda de Mãe Gardênia, um dos ritmos usados pelos ogãs da Casa é também denominado ijexá. Além deste, os outros ritmos presentes no Centro são: samba, catimbó, congo e barravento. A respeito destas batidas, retomarei mais adiante no texto.

Clara Nunes, por ter sido uma artista de grande reconhecimento na indústria fonográfica, acabou sendo representada como uma forte divulgadora das práticas e estéticas dos povos de terreiro. Outro artista com reconhecimento na indústria fonográfica que incorporou, em seu repertório, elementos da musicalidade dos povos de terreiro foi o cantor Zeca Baleiro.

Na música “Mamãe Oxum”, Zeca Baleiro canta um ponto cantado destinado à orixá Oxum, que é, na tradição de terreiro, a divindade responsável pelas cachoeiras. Comparando sua canção com o ponto cantado usado no Terreiro referente à mesma divindade, tanto a letra quanto a melodia são praticamente idênticas. Desta forma, pode-se dizer que Zeca Baleiro, nesta canção, divulgou, em seu álbum de 1997, um ponto cantado usado em terreiros, inclusive, no de Mãe Gardênia.

Admitindo as complexidades desse “fazer musical” em relação aos povos de terreiro, como foi evidenciado por Andrade (1972), Vianna (2002) e Prandi (2005), os estudos de Thiago de Oliveira Pinto (2001) são de suma importância para podermos pensar sobre as práticas musicais do Terreiro. Em sua obra, Oliveira Pinto (2001) traz a abordagem para se pensar um dado grupo cultural, no que diz

---

<sup>14</sup> Zambi é, no candomblé bantu, o deus criador de todo o universo, podendo ser entendido como o deus supremo. Na tradição do candomblé Queto, esta divindade é equivalente ao deus Olorum. No Terreiro de Mãe Gardênia, a partir da letra do ponto das Sete Linhas, a nomenclatura usada para tal divindade segue a tradição Queto, ou seja, usa-se o nome Olorum.

respeito à música, a partir de dois campos principais, o da performance musical e o da estrutura musical. A ideia de performance musical é importante para separar a ideia de música como “produto” para a ideia de “processo”.

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

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

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

Dentro do campo do que seria a performance musical, Oliveira Pinto (2001) destaca a ideia da corporalidade como prática fundamental para se efetuar tais performances, dividindo assim em dois tipos de corporalidades: a dança e os movimentos que geram som. A corporalidade, nesse ponto, é entendida como uma característica que informa elementos característicos de um grupo, pois “da mesma forma como determinado ornamento na pintura corporal traz informações sobre a cultura, é a reação deste corpo a dados estímulos que irá denotar a inserção do corpo e, portanto, da pessoa no seu espaço sociocultural.” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 232)

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

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

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

Indo pra questão dos *movimentos que geram som*, podemos considerar, por exemplo, os movimentos de bater palmas, de cantar e de tocar os instrumentos musicais no momento dos rituais. Desta forma, assim como a dança, o tocar do instrumento musical também entra na ideia de um evento único no tempo. Sendo assim, o tocar de instrumento musical, entendido como uma *performance musical* da categoria de *movimentos que geram som*, é entendido como uma prática que exige uma gama de técnicas que “canalizam” a criatividade musical de quem a executa. Ou seja, a criatividade do tocar ainda existe, porém, acompanhado de um conjunto de regras e técnicas específicas desenvolvidas a partir de uma

determinada *estrutura musical* estabelecida anteriormente. Pegando o exemplo do piano, o instrumentista pode elaborar e performar melodias a partir de seu esforço criativo, porém, o mesmo se “limita” às notas disponíveis no piano, notas estas que estão disponíveis dentro do sistema de teoria musical ocidental.

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

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

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

O ritmo da música de Iansã, deusa dos ventos, só pode ser o espalhafato da tempestade que se aproxima, o de Xangô nos dá a idéia da fúria dos trovões, o ritmo de Iemanjá, a senhora do mar, traduz o vai-e-vem ininterrupto das ondas do mar, o de Ogum, orixá da guerra, deve reproduzir

o mesmo arrepio provocado pelo avançar dos exércitos, o de Oxum, divindade da beleza, do amor e da vaidade, só pode transmitir sensualidade e as sensações da sedução, e assim por diante. (PRANDI, 2005, p. 06)

Ou seja, há uma conexão forte dos ritmos usados com as entidades representadas. Nestes casos, os adeptos do candomblé, para trazerem os orixás e agradá-los, precisam saber dos ritmos próprios de cada divindade. Nas palavras de Prandi (2005): “Para se invocarem os deuses e os agradar é preciso, antes de mais nada, conhecer seus ritmos próprios.” (p. 06)<sup>15</sup>.

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

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

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

Evidentemente que esta separação natureza/cultura, abordada por Latour (1994), poderá se deparar com elementos ditos híbridos, ou seja, elementos paradoxais que não se limitam nem ao contexto natural nem ao contexto cultural.

---

<sup>15</sup> Importante ressaltar que por serem práticas mais ligadas ao candomblé, a possessão de deuses, entendidos como entidades, se faz presente. Já em outros tipos de práticas de povos de terreiro, como na umbanda, esta prática de possessão se faz por meio de entidades (como pretos velhos, exus e pombas giras).Nesses casos as divindades são homenageadas, mas não recebidas (espiritualmente falando).

Estas categorias servem apenas para fins analíticos e de facilitação da percepção do campo, considerando que este estudo, apesar de considerar todo e qualquer tipo de som audível no ambiente, vai ter foco nas noções de música na Umbanda. Como Seeger (2015) diz, música é o que é entendido por música a partir de quem a pratica, nesse ponto já há uma delimitação “artificial” para facilitar a mínima compreensão da organização a partir de um determinado grupo.

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

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

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

Na perspectiva desta investigação, o fluxo contém a camada individual de experiência envolvente e criadora, convergindo com a proposta de Mihaly, e

se amplia para a ação de um corpo sobre um outro corpo, na qual o corpo sobre o qual se age pode ser humano ou objetual, como um instrumento musical, um mobiliário ou uma vestimenta. (GUALBERTO; GUSMÃO; FERDINANDO. 2020, p. 38)

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

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

[...] entende-se que a música auxilia os médiuns a se concentrarem e que sem ela é possível ter um contato com o sagrado, contudo com grande dificuldade e esforço. O que vai ao encontro dos estudos de Conceição da Silva (2016), Godoy (2012), Queiroz (2015) e Silva Júnior (2013) que disseram que a música é como um chamado para os guias, estabelecendo contato entre humano e divino, contudo essa pesquisa detalha como a música estabelece tal contato, que é por meio da concentração, aspecto que não tinha sido abordado por esses autores. (MARTELLI; BAIRRÃO, 2019, p. 10)

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

## 2.5. Estudos sobre a umbanda cearense

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

Bastide (1971) escreve que a umbanda é uma religião nascida de um contexto histórico em que, no final do séc. XIX, o espiritismo recebe algum destaque entre as religiosidades brasileiras. Desta forma o espiritismo, a partir de sua ideia de incorporação, surge como uma alternativa de reinterpretar as práticas dos povos bantos<sup>16</sup> no Brasil por meio dos “termos europeus” provenientes do kardecismo.

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

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

Ainda ao tempo das reportagens de João do Rio, os cultos de origem africana do Rio de Janeiro chamavam-se, coletivamente, candomblés, como na Bahia, reconhecendo-se, contudo, duas seções principais - os orixás e

---

<sup>16</sup> As civilizações bantos, segundo Bastide (1971), são grupos que habitavam a África Central e eram divididos por dois conjuntos: os banto orientais e os banto ocidentais (ou Contra-costa) (p. 65). Segundo Robert Daibert (2015) os bantos habitavam as “[...] regiões que hoje compreendem Angola, Congo, Gabão e Cabinda. Apesar das diferenças étnicas, esses povos compartilhavam o mesmo tronco linguístico: eram falantes das línguas bantos.” (p. 10).

os alufás, ou seja, os cultos nagôs e os cultos muçulmanos (malês) trazidos pelos escravos. Mais tarde, o termo genérico passou a ser macumba, substituído, recentemente, por Umbanda. (CARNEIRO, 2019, p. 139)

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

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

Ao pesquisar sobre a ideia da origem da umbanda, Bruno Rohde (2009) traz ao debate uma perspectiva mais crítica da noção do *mito de fundação*<sup>17</sup> da umbanda. Segundo esta ideia, muito difundida entre praticantes e estudiosos da umbanda, o nascimento - ou o marco que representaria a virada - da umbanda teria ocorrido em 15 de novembro de 1908, quando Zélio de Moraes passou por um problema de saúde que os médicos não conseguiam curar e que, por isso, foi levado a uma mesa espírita (ROHDE, 2009, p. 03).

Acontece que nesta sessão espírita se manifestaram diversos espíritos de pessoas negras escravizadas e indígenas. Porém, para o dirigente da mesa, esta manifestação não foi bem vista, pois para ele tais espíritos eram atrasados, tanto culturalmente quanto moralmente. Nesse momento Zélio recebe a entidade Caboclo das Sete Encruzilhadas, que se põe em defesa das entidades que apareceram naquela mesa (ROHDE, 2009, p. 03).

---

<sup>17</sup> O termo “mito de fundação” é, a partir de Rohde (2009), uma “expressão cunhada por Brown (1985, p. 10) e que depois foi utilizada por muitos dos estudiosos da umbanda quando se referem à história da religião – exemplos são Giumbelli (2002), Isaia (s.d. [a] e s.d. [b]), Ligiério e Dandara (1998), Oliveira (2008) e Sá Júnior (2004)” (p. 04).

Após a tentativa de afastamento do Caboclo Sete Encruzilhadas pelos dirigentes da mesa, tal entidade afirma que um espaço no qual tais entidades (de pessoas negras e indígenas) seria fundado. No dia seguinte, 16 de novembro de 1908, Zélio baixa a entidade Caboclo Sete Encruzilhadas, que afirmou criar uma religião onde os pretos velhos e caboclos poderiam *trabalhar* (ROHDE, 2009, p. 03-04).

O que demonstra a força deste *mito fundador* entre os academicistas e umbandistas, além de diversas citações em texto, como destaca Rohde (2009, p. 04-05), foi a realização do evento “1ª Congresso Brasileiro de Umbanda do Século XXI”, que ocorreu entre 14 e 26 de novembro de 2008, em São Paulo, e tinha como principal objetivo a comemoração dos 100 anos da umbanda (ROHDE, 2009, p. 05). Este evento, então, demonstra o peso que esta data exerce sobre o imaginário umbandista até o séc. XXI.

Entretanto, Rohde (2009) traz uma postura crítica a esta noção de “criação” da umbanda por meio deste contexto mencionado. A primeira questão apresentada diz respeito à ideia de que foi a partir desse período de institucionalização da umbanda na Era Vargas, por meio de um intenso nacionalismo, que foi possível “edificar uma religião centrada na possibilidade de manifestação de espíritos oriundos das três etnias que formam a nação brasileira” (OLIVEIRA, 2008, p. 109 apud ROHDE, 2009, p. 07).

O ponto de Rohde (2009) é que manifestações espirituais que conciliavam entidades negras e indígenas e a devoção aos santos católicos já ocorriam desde o século XVIII. Rohde (2009) usa como exemplo as práticas de Luiza Pinta, que “foi a protagonista de um calundu-angola que funcionou na Vila de Sabará, em Minas Gerais, entre os anos 1720 e 1740 – era, portanto, um culto bem estruturado, pois funcionou durante duas décadas.” (p. 08). Analisando as práticas que Luiza Pinta realizou nesse período, Rohde (2009) faz a seguinte indagação:

Ora, se em 1720 já existia no Brasil um culto sincrético de elementos africanos, portugueses e indígenas voltado ao atendimento de um público indiscriminado, no qual eram realizadas curas, limpezas espirituais e adivinhações acompanhadas por música percussiva e danças, com a presença de entidades de diferentes categorias, como afirmar que a umbanda nasceu em 1908, ou na virada do século XIX para o século XX? (ROHDE, 2009, p. 09-10)

Esta ideia de que as práticas tão características da umbanda surgiram antes de 1908 também é compartilhada por Luis Carlos no “C. E.U. Jesus, Maria e José”. Em entrevista, Luis Carlos reconhece a existência de um período em que as entidades negras e indígenas apareceram nas sessões espíritas, mas afirma que a prática do que hoje entendemos e atribuímos à umbanda datam antes deste período da “influência kardecista”. Sobre isso voltarei a abordar mais adiante no trabalho.

Um segundo ponto, levantado por Rohde (2009), a respeito desta ideia da criação desta umbanda branca, é o de que, neste processo de institucionalização da umbanda como essa “junção das três etnias que forma a nação brasileira”, diversas outras manifestações e segmentos da umbanda não foram contemplados neste processo.

[...] mesmo que tal relação tenha trazido modificações profundas nos modos de fazer religioso de determinados grupos umbandistas, outros segmentos do culto como hoje o entendemos continuavam a exercer suas práticas e crenças paralelamente ao grupo mais intelectualizado e preocupado com a legitimidade da umbanda no campo religioso brasileiro. Exemplos disso são a própria quimbanda, as diversas macumbas que provavelmente não se integraram ao movimento de institucionalização-nacionalização, e os outros cultos que se mesclaram ao longo do tempo com o universo umbandista, tendo hoje suas fronteiras regidas mais por opções pessoais do que por dinâmicas amplas de grupo, como a jurema, o catimbó, o vegetalismo, a wicca e outros. (ROHDE, 2009, p. 11)

Ainda acrescento que esta perspectiva de “união das três etnias” é bastante atrelada à perspectiva de uma suposta democracia racial defendida por Freyre (2002) durante o período de nacionalismo modernista brasileiro e que hoje se mostra ineficaz para pensar as diversas relações de forças e complexidades existentes nas práticas dos povos de terreiro e o combate à perspectivas reducionistas de tais grupos.

A terceira crítica de Rohde (2009) sobre a perspectiva acadêmica deste mito de nascimento da umbanda foi a forma problemática que José de Oliveira (2008) descreveu o processo de transição da umbanda em relação às práticas que antecederam a umbanda. Dentre as passagens problemáticas eu destaco a menção

da macumba como uma religião “ritualmente pobre”, “primitiva” e “longe de ser um culto organizado”(OLIVEIRA, 2008, p.76 apud ROHDE, 2009. p. 10). Sendo assim, Rohde (2009) estabelece uma crítica a esta forma de lidar com as práticas antecessoras à umbanda como religiões “não suficientemente organizadas”:

Então quer dizer o autor que todos os cultos dos negros bantos, inclusive a macumba e os calundus e candomblés-angola, eram ritualmente pobres e sem divindades próprias, tendo que esperar a chegada dos orixás iorubás para ter algum deus? Além disso, a macumba não passaria de um agregado de elementos variados de diversas procedências, sem nenhuma sistematização mitológico-ritual, tendo que esperar os arautos da classe média kardecista para que passasse a ser um culto relativamente organizado, já sob o nome de umbanda? Poderíamos então supor que não existiu nenhum religioso de origem banto sério o suficiente para manter um culto que não fosse um oba-oba, e que também entre as casas desses cultos primitivos não houve qualquer tipo de articulação, de rede social? É realmente preocupante como interpretações completamente distorcidas da realidade de toda uma parcela da população negra podem ser repetidas incansavelmente ao longo de décadas, enquanto o papel tardio de um pequeno grupo de indivíduos brancos (os intelectuais umbandistas) é tomado como única referência válida na análise da história da umbanda. (ROHDE, 2009, p. 10-11)

Sua conclusão é que, mesmo reconhecendo uma grande virada deste contexto sociocultural, esta não pode generalizar a criação do complexo fenômeno umbanda. Esta modalidade de culto, entendida como umbanda branca ou pura, é atrelada a uma forma bem específica que não necessariamente contempla, em seu “mito fundador”, as demais práticas e “variedades rituais que, numa visão complexa da umbanda passaram a fazer parte de seu universo” (ROHDE, 2009, p. 12).

Reafirmo que não estou querendo dizer que não houve uma grande virada, uma transformação importante no universo da umbanda mediante a influência dos grupos de intelectuais da classe média oriundos do kardecismo e da modalidade de culto organizada por eles. O que defendo é que essa modalidade de culto, conhecida como umbanda branca ou pura, não pode emprestar a história de sua constituição, seu mito de fundação, suas crenças e práticas a uma compreensão da totalidade do complexo fenômeno umbandista, como vem sendo feito indiscriminadamente por

adeptos da umbanda e, o que me parece ainda mais preocupante, por estudiosos que poderiam aprofundar suas pesquisas em perspectivas não consensuais sobre esse universo. (ROHDE, 2009, p. 13)

Assumindo que as práticas, hoje entendidas como umbandistas, existiam muito antes desta “virada”, nos deparamos, no contexto da região nordeste do Brasil, com uma série de influências características desta região. E uma das práticas que mais tem impacto nas religiões de povos de terreiro nesta região é o catimbó e jurema.

Já na obra “UMBANDA: Ceará em transe”, Ismael Pordeus Júnior (2011) traz o debate sobre a umbanda no contexto cearense, levando em conta seus processos históricos e culturais particulares desta região. Uma das questões da umbanda cearense que exemplifica sua especificidade, tanto no contexto sonoro quanto no contexto histórico cultural como um todo, em relação a outras várias ao redor do Brasil, é o uso de elementos herdados dos rituais chamados de pajelança (como o uso de aguardente, fumo, charuto e cigarro). O uso de maracás<sup>18</sup> nos cultos enfatiza esta tradição herdada que traz uma identidade sonora às giras. Tais tradições são muito visíveis nas giras de Oxóssi e de caboclos no “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José” (inclusive pelo uso de cocás também).

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

Assim como Carneiro (2019) explica sobre a transição da macumba (em RJ, SP e MG) para a umbanda, Pordeus Jr. (2011) também destaca tal transição, porém, contextualizando-a com uma conjuntura específica desta transformação no

---

<sup>18</sup> O maracá é um instrumento sonoro indígena (muitas vezes entendido por seu termo genérico como chocalho) que consiste numa cabaça seca e oca com pequenas pedras, caroços ou sementes em seu interior, colocada na extremidade de um bastão, normalmente feito de madeira.

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

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

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

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

Neste ponto, Pordeus Jr. (2011) segue explicando sobre esta transformação (da Federação para a União) e suas consequências para o Ceará, assumindo que tal mudança foi uma tentativa de modificação e reinterpretação da memória coletiva a partir de questões políticas. Porém, ainda assim, tal processo de “racionalização” não conseguiu eliminar certas “concepções míticas e práticas rituais que orientam a existência dos adeptos umbandistas” (p. 23). Isso dá um panorama sobre o contexto de transformação e resistência a respeito da sistematização política da umbanda no Ceará.

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

Segundo Mãe Gardênia, para que haja o trabalho (incorporação) das divindades (orixás), faz-se necessária a prática ritual da raspagem de santo, atividade que é comum entre os candomblés para possibilitar a incorporação das divindades. Por questões pessoais, Mãe Gardênia preferiu se manter nas práticas da umbanda exercidas por sua mãe, Mãe Balbina, ou seja, cultuando e homenageando os orixás, mas sem incorporá-los.

No caso do terreiro “Abassá de Omolu e Ilê de Iansã” (liderado por Pai Wanglê), Almeida (2018) explica que há uma vertente específica da umbanda, denominada umbanda omolocô. Tal vertente possuiria elementos tanto da umbanda quanto do candomblé e, sendo assim, há uma separação de cultos para lidar com os Orixás e com as entidades da umbanda. A dedicada a incorporar os Orixás se chamando *saídas de santo* e a dedicada a incorporar as entidades da umbanda de *giras* (p. 26).

Reconhecendo que os cultos dos povos de terreiro, incluindo da umbanda, foram se diversificando ao longo do tempo e da região do Ceará, Almeida (2022)

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

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

Após certa organização do contexto dos povos de terreiro no Ceará, para os fins desta pesquisa, faz-se necessário compreender mais diretamente sobre a história, as práticas e as condutas vigentes no terreiro de Mãe Gardênia. Evidentemente que diversos outros elementos do contexto dos povos de terreiro, incluindo duas práticas musicais, podem ser assimilados a este estudo, porém, considerando o recorte bibliográfico desta pesquisa, estes debates bibliográficos servem de base para compreendermos melhor a respeito do “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”.

### 3. CONHECENDO O “CENTRO ESPÍRITA DE UMBANDA JESUS, MARIA E JOSÉ”

É evidente que a relação de som/música com práticas religiosas não é exclusiva entre os povos de terreiro, considerando que, em diversas manifestações culturais, sejam elas religiosas ou não, a ideia de música tende a ter um papel crucial para a realização de tais práticas. Entretanto, existem, nas práticas das religiões de matriz africana, peculiaridades e especificidades que vão dos sons característicos das entidades ao longo das giras até as entonações usadas nas rezas. Porém, antes de aprofundar mais diretamente em relação ao som e à música praticados no Centro, precisamos entender sobre o mesmo de forma mais abrangente, como sua história, organização espacial, práticas etc..

Uma primeira forma de pensar a respeito do “C.E.U. Jesus, Maria e José” é em como é entendido, por meio de seus praticantes, o contexto do surgimento da umbanda. Como abordado no primeiro capítulo, muitos acadêmicos e umbandistas atrelam o surgimento da umbanda ao mito de fundação desta religião, que teria ocorrido em 1908 a partir das incorporações de Zélio de Moraes em uma mesa espírita. Entretanto, como eu já abordei, esta perspectiva reduz um processo complexo e longo como o “surgimento” da umbanda. A partir de Rohde (2009) pudemos perceber que práticas, que hoje atrelamos à religião umbandista, já ocorriam desde o século XVIII, logo, entender que a umbanda surgiu nesta data específica desconsideraria séculos de práticas já existentes no Brasil.

Luis Carlos, companheiro de Mãe Gardênia, ao discorrer sobre este processo de organização da umbanda, apresenta um conhecimento próprio a respeito desta temporalidade da origem da religião, que vai de encontro com esta ideia, comumente difundida entre alguns praticantes e estudiosos da umbanda, a respeito de um mito de fundação questionado por Rohde (2009). Ele reconhece esta “virada” do início do século XX, assim como Rhode (2009), porém, também acrescenta que antes deste período a “umbanda já existia”. Luis Carlos, ao explicar sobre o período histórico em que as entidades umbandistas apareceram nas mesas espíritas, diz:

E lá no meio dos espíritas começa a parecer o que?

**Preto velho.**

Mas só um pouquinho, só um pouquinho. Numa mesa espírita não tem espaço para espíritos “inferiores”. E eles [os espíritos] começam a criar uma resistência e afastar esse povo. E passa a jogá-los no limbo. Aí surge a Umbanda. A umbanda do Zé. A umbanda já existia, talvez não como umbanda, mas existia [...]. (Luis Carlos, fevereiro de 2024)

É possível notar que o reconhecimento de que a umbanda já existia anteriormente condiz com a ideia de que ela não necessariamente nasceu no início do séc. XX. Ainda assim, Luis Carlos reconhece a possibilidade da nomenclatura “umbanda” ter sido usada a partir deste período. Rhodes (2009), ao relatar criticamente sobre essa ideia do nascimento da umbanda em 1908, atrela esta perspectiva a uma tentativa de separação da “umbanda branca” das demais práticas de terreiro do período. Entretanto, hoje, no Centro, as práticas de candomblé, quimbanda, jurema, catimbó e etc. são mencionadas ao público que frequenta as giras como costumes importantes para as atividades da umbanda exercidas no Terreiro. Falas e assertivas ao início das giras, feitos tanto por Mãe Gardênia quanto por Luis Carlos, destacam a relevância destas práticas e da harmonia entre elas<sup>19</sup>.

Além de entendermos minimamente sobre o processo de “origem” ou “surgimento” da umbanda na perspectiva do Terreiro, também é importante entendermos como a umbanda organiza a realidade a partir de conceitos trabalhados dentro da Casa. As Sete Linhas da Umbanda trabalhadas no Centro são formas de organizar o universo, a partir de sete diferentes vibrações, que são regidas, cada uma, por pelo menos dois orixás. Tais linhas (que aqui podem ser entendidas como “grupos”) são organizadas, na tradição de terreiro, pelo orixá Olorum. Esta divisão de grupos de vibrações é uma forma comum de se organizar a realidade umbandista em diversos terreiros, e no “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José” não é diferente.

Um dos pontos cantados no Terreiro, que são entoados no período de abertura de algumas giras da Casa, é o ponto das Sete Linhas, que explica quais as linhas existentes e quais diferentes divindades (orixás) regem cada uma delas. O ponto cantado em questão é cantado da seguinte forma.

---

<sup>19</sup> Importante destacar que nestes discursos de início de gira o respeito com outras religiões (como católicas, espíritas e evangélicas) também são mencionadas como formas diferentes, mas não incoerentes ou erradas, de se adorar ao mesmo Deus.

Oi, salve a umbanda, vamos saudar  
 As sete linhas dos orixás  
 Na natureza, sete são as vibrações  
 Que pai Olorum criou e aqui estão neste congá

Na linha da sagrada geração  
 Pai Omulu e também Iemanjá  
 Lá na floresta, a força do conhecimento  
 Saravá, meu pai Oxóssi, saravá pra mãe Obá

Quem movimenta é Iansã  
 Pelos caminhos do pai Ogum  
 Linha da lei é linha forte nas demandas  
 Saravá pra lei da umbanda, saravá pra lei maior

Na força de Xangô e Oroiná  
 Tem a justiça que vem tudo equilibrar  
 Na evolução, quem rege é Obaluaê  
 Que traz todo o seu saber junto com a mãe Nanã

A cachoeira é de Oxum  
 E o arco-íris de Oxumaré  
 Que são as linhas do amor de pai Olorum  
 Que ilumina cada um e engrandece a nossa fé

Salve a umbanda, salve as sete vibrações  
 São sete cores na coroa de Babá  
 Mãe Logunã é a mãe do tempo e da fé  
 E o regente da umbanda é o nosso pai Oxalá

A partir deste ponto cantado, é possível encontrar todas as linhas e todos os orixás que as regem, sendo um pai e uma mãe para cada uma delas. Na primeira seção do ponto, é possível notar a participação do orixá Olorum na criação das Sete Linhas, e também a afirmação de que tais linhas estão no congá da Casa. Ao longo deste capítulo, será possível perceber que é bastante comum diversos pontos entoados na Casa fazerem referência ao congá e à sua proteção.

Já, na segunda seção do ponto, podemos notar a primeira linha específica a ser citada, a linha da sagrada geração, ou linha da geração, regida por Pai Omolu e Mãe Iemanjá. Também é mencionada a linha do conhecimento, remetida mais diretamente à natureza, e regida por Pai Oxóssi e Mãe Obá. A natureza, nesse caso, se refere, mais diretamente, às matas, regiões estas que são comumente associadas a espaços tradicionalmente pertencentes aos povos indígenas.

Segundo Mãe Gardênia, “na Umbanda, a natureza é vista como sagrada e como uma manifestação viva da divindade, merecendo respeito, reverência e cuidado por parte dos praticantes.” Esta renovação de contato com um “espaço natural” e menos urbanizado (isto é, um ambiente com maior contato com a terra, plantas e riachos) é feito sazonalmente na Cachoeira Paracupeba, no mês de Julho.

Na terceira seção, vemos a linha da lei, que é regida e movimentada pela Mãe Iansã (entidade da qual Mãe Gardênia é filha espiritual), a partir dos caminhos de Pai Ogum. É dito, neste ponto, que esta linha é uma linha “forte nas demandas”. Em outras ocasiões, inclusive em outras rezas da Casa, Ogum é novamente remetido à força contra demandas, mas desenvolvo mais sobre isso adiante na pesquisa.

A demanda pode ser entendida, na umbanda, como uma energia ruim, danosa. Pode gerar doenças ou desconfortos psicológicos. Também pode resultar em acidentes, como uma espécie de mal agouro ou má sorte. Tem a capacidade de dificultar a realização de boas coisas na vida de quem a possui dentro de si. O orixá Ogum, que trabalha com os exus, lida com as demandas, tanto para retirá-las quanto para mantê-las distantes.

A quarta seção menciona a linha da justiça, regidas pela força do Pai Xangô e Mãe Oroiná. Linha esta que indica sua função de “tudo equilibrar”. Logo após é mencionada a linha da evolução, regida por Pai Obaluaê e Mãe Nanã, que, juntos, trazem “todo o seu saber”.

Dando continuidade, na quinta seção, encontramos a linha do amor, regida por Mãe Oxum e Pai Oxumaré. Nesta seção também vemos a orixá Oxum sendo assimilada às cachoeiras e o orixá Oxumaré aos arco-íris. No evento sazonal do Terreiro, em que o grupo da Casa vai para a Cachoeira Paracupeba, a orixá Oxum também é mencionada nos rituais e falas a respeito do ambiente, justamente por esta proximidade da divindade com as cachoeiras. Ainda nesta seção é mencionado novamente o papel do orixá Olorum como criador destas linhas.

Na sexta e última seção temos a menção à linha da fé, que é regida por Pai Oxalá e Mãe Logunã. Também menciona que Logunã é a “mãe do tempo” e que Oxalá, além de reger esta linha, é o regente da umbanda como um todo, possuindo assim um papel central na condução das forças e vibrações das Sete Linhas da Umbanda.

Para recapitular e explicar, de forma resumida, quais as Sete Linhas e seus respectivos regentes, temos: a linha da fé, regida por Oxalá e Logunã; a linha do amor, regida por Oxumaré e Oxum; a linha do conhecimento, regida por Oxóssi e Obá; a linha da justiça, regida por Xangô e Oroiná; a linha da lei, regida por Ogum e Iansã; a linha da evolução, regida por Obaluaê e Nanã Buruquê; e a linha da geração, regida por Omolu e Iemanjá.

Tabela das Sete Linhas da Umbanda e seus respectivos regentes:

<b>Tipo de linha</b>	<b>Entidades regentes desta linha</b>
Linha da Fé	Oxalá e Logunã
Linha do Amor	Oxumaré e Oxum
Linha do Conhecimento	Oxóssi e Obá
Linha da Justiça	Xangô e Oroiná
Linha da Lei	Ogum e Iansã
Linha da Evolução	Obaluaê e Nanã Buruquê
Linha da Geração	Omolu e Iemanjá

Tendo uma breve noção de como é entendida a formação da umbanda pela perspectiva do Terreiro e a organização das vibrações por meio das Sete Linhas da Umbanda, cabe conhecermos o contexto em que se enquadra origem do próprio “Centro Espírita de Umbanda, Jesus Maria e José”, de forma a contemplar tanto sua história quanto suas diversas atividades realizadas todos os anos. Importante lembrar que o contexto do Terreiro, por mais que se enquadre em um movimento sociocultural mais amplo, é entendido como um universo particular, que depende de suas circunstâncias e rumos específicos para que possamos compreender minimamente a respeito de suas práticas.

### 3.1. Contexto do terreiro

O chamado que Mãe Balbina recebeu para a espiritualidade, em 1956 (aos seus 20 anos), pode ser entendido como o pontapé inicial para a idealização e o surgimento do Terreiro. Tanto sua necessidade de cura espiritual quanto o primeiro recebimento da entidade Caboclo Tupinambá são marcantes nessa trajetória. Em relação a estas ocorrências, nas palavras de Mãe Gardênia:

[...] Mãe Balbina começou dentro da espiritualidade com 20 anos de idade. Ela era muito católica, vivia dentro da igreja na época do Frei Ambrósio, e aí o Frei falava pra ela que ela tinha uma mão de cura. E ela teve um problema de saúde, e procurou um pai de santo, que era o João Cobra, e ele falou que ela tinha um problema de saúde que tinha que ser curado dentro da espiritualidade, e que também que ela tinha uma missão a cumprir, e ela disse que não queria, mas assim mesmo ela foi dando continuidade. Ela foi abandonada por toda a família, pelo preconceito, que não aceitava a religião [umbanda], e aí ela ficou morando nessa casa, aqui onde nós estamos, no Centro Espírita de Umbanda. (Mãe Gardênia, novembro de 2023)

É possível notar três pontos interessantes para esta jornada: o problema de saúde de Mãe Balbina, que precisa ser trabalhado na espiritualidade; a “mão para a cura” de Mãe Balbina; e a responsabilidade com a espiritualidade, por mais que seja, de início, negada. A “mão de cura” na qual Mãe Gardênia se refere é em relação à aptidão para realizar curas no âmbito espiritual.

Quando se diz que algo precisa ser trabalhado na espiritualidade, isso significa que há a necessidade do auxílio de habitantes do plano espiritual. Estes habitantes do plano espiritual variam entre espíritos desencarnados, entidades e divindades. Porém, quando se pede algum auxílio para a realização de cura por meio do plano espiritual, é comum que a ajuda solicitada seja feita a entidades ou divindades.

Nesse aspecto, a cura espiritual pode ser entendida como o livramento, ou diminuição de intensidade, de certas complicações que a pessoa possa estar passando, complicações estas que podem ser entendidas como demandas. Sendo

assim, quem tem a “mão para a cura” tem a capacidade de lidar com esse tipo de energia ruim com o auxílio do plano espiritual.

É possível encontrar, na umbanda, pessoas que se tornam praticantes (ou até mesmo filhos de santo) da religião como uma forma de lidar com problemas de saúde insolucionáveis no plano físico e que, por meio da espiritualidade, estas complicações possam ser resolvidas. Mais especificamente no “C. E. U. Jesus, Maria e José”, a exemplo, o filho de santo João vivenciou esta situação, em que o mesmo estava passando por uma série de complicações de saúde, e que, a partir disso, lhe foi recomendado, por meio de um pai de santo, que ele trabalhasse tais questões na espiritualidade. Hoje João é um dos filhos de santo da Casa e atua como um dos ogãs, em processo de formação, do Terreiro.

Ainda em relação ao relato de Mãe Gardênia, o pai de santo João Cobra, nessa história, acaba sendo uma espécie de “intermediário” entre Mãe Balbina e a espiritualidade ao relatar, a partir de suas experiências como pai de santo, quais ações Mãe Balbina deveria tomar a partir daquela situação. O resultado disso foi a aceitação de Mãe Balbina para/com a espiritualidade e para a missão que lhe foi concedida: de atuar como uma praticante da umbanda.

Nas palavras da própria Mãe Balbina, em uma breve entrevista publicada pelo canal do YouTube do Terreiro (link: <https://www.youtube.com/watch?v=qZ45NpKjzo4>), é explicado, de forma sucinta, sobre sua vivência no período de sua introdução dentro da umbanda. Ao falar sobre o contexto no qual entrou na religião, Mãe Balbina explica:

Achei-me doente, então me levaram em um centro. E lá disseram que tinha sido feito um trabalho [...]. Então, fiquei boa e o guia de lá me disse que eu tinha que me desenvolver para poder trabalhar e não receber mais carga de ninguém. Muito trabalho que fizeram pra mim e eu não recebia mais. Então eu me desenvolvi e aí comecei a trabalhar fazendo cura, meus primeiros trabalhos eram de cura. Depois recebi o Rei dos Índios. Ele é quem me orienta em muitas coisas, o Rei dos Índios. (Mãe Balbina, novembro de 2020)

Nesta fala podemos observar que, assim como também foi dito por Mãe Gardênia, Mãe Balbina passou por um problema de saúde e, por conta disso, foi levada a um centro para ser tratada espiritualmente. Importante destacar que a

causa de seu problema de saúde foi decorrente de um trabalho realizado para ela, e que, após o devido tratamento no centro, este trabalho foi desfeito. Porém, o papel do desenvolvimento de Mãe Balbina foi importante para que ela recebesse uma espécie de “blindagem” para futuros trabalhos que poderiam ser feitos para ela, ou seja, para “não receber mais carga de ninguém”.

Esta ideia de “blindagem” ou “escudo” para possíveis problemas de teor espiritual é recorrente no Terreiro, como desenvolvo mais adiante no texto. Ainda sobre a fala acima, é evidenciada a orientação do Caboclo Rei dos Índios em relação às ações e aos caminhos a serem tomados por Mãe Balbina.

Situação parecida a esta ocorreu a partir do “despertar” para a espiritualidade de uma importante figura histórica para os Tupinambá da Serra do Padeiro, que se localiza na região sul do Estado da Bahia. Na pesquisa de Helen Ubinger (2012), a respeito deste povo Tupinambá, é informado que uma das ocorrências do processo histórico mais recente na memória coletiva deste grupo foi a situação vivida por Velho João de Nô (João Ferreira da Silva), que, de forma semelhante à vivida por Mãe Balbina, passou por um quadro de problema de saúde, de forma tal que foi necessário o auxílio de uma famosa mãe de santo do candomblé baiano, a Mãe Menininha<sup>20</sup> (p. 51-52).

A resposta de Mãe Menininha à situação do Velho João de Nô foi que ele tinha uma missão a cumprir na Serra, e que o mesmo possuía capacidades de cura espiritual. Capacidades estas que impossibilitaram que Mãe Menininha o curasse, fazendo com que o Velho João de Nô se curasse por conta própria. A partir disso, o Velho João de Nô passou a curar outras pessoas e “tornou-se um dos mais conhecidos curandeiros da região e o líder religioso daqueles indígenas<sup>21</sup>.” (UBINGER, 2012, p. 52).

Esta situação em que uma pessoa passa por uma experiência que não pode ser resolvida por “métodos convencionais”<sup>22</sup> também se assemelha com a vivida por Mãe Balbina. E, como já mencionei antes, a prática de curandeiro é bastante comum entre os diversos costumes indígenas da região do Ceará (FARIAS, 2012, p. 55). Até a publicação do trabalho de Ubinger, em 2012, o atual pajé dos Tupinambá

---

<sup>20</sup> Mãe Menininha (Maria de Conceição de Nazaré) foi a yalorixá do Terreiro do Gantois até 1986.

<sup>21</sup> Nesse trecho, Ubinger (2012) refere-se aos Tupinambá da Serra do Padeiro.

<sup>22</sup> Nesse caso me refiro aos procedimentos de saúde da medicina ocidental, que não fazem uso de métodos espirituais na realização de uma cura.

da Serra do Padeiro, Sr. Lírio, é filho do Velho João de Nô, o que o torna um herdeiro de sangue e espiritual da liderança daquele grupo.

Uma das ocorrências no processo histórico mais recente, especificamente relevante na memória coletiva dos Tupinambá da Serra do Padeiro, se estabeleceu a partir de 1950 (COUTO, 2008, p. 126). Naquela época, narram os índios de agora, uma figura conhecida como o Velho João de Nô (João Ferreira da Silva) sofreu uma crise de vida, descrita como um evidente estado de “loucura”. Ou seja, este antepassado, recebeu descontroladamente muitos encantados e visões do futuro. O pai de João de Nô, o Sr. Francisco Ferreira da Silva, o levou para Salvador em busca de uma cura. Ao chegar na Capital, a sua tia, Maria da Conceição Menininha, Nazaré, mais conhecida como Mãe Menininha, avisou-os de que ela não poderia curá-lo, visto que João de Nô já possuía o poder da cura. Além disso, Mãe Menininha afirmou que João de Nô precisava voltar para a “Serra”, pois tinha uma sentença para cumprir. Ao retornar para a Serra do Padeiro, ele próprio se curou, tomando banhos de folhas. Logo depois, começou a curar outras pessoas e tornou-se um dos mais conhecidos curandeiros da região e o líder religioso daqueles indígenas. (UBINGER, 2012, p. 51-52)

Trago, de forma bastante breve, esta situação vivenciada por João de Nô na história dos Tupinambá da Serra do Padeiro para destacar certas semelhanças de trajetória entre dois líderes religiosos. Não coincidentemente, ambas as situações se relacionam com temas fundamentais, como o problema de saúde por meio do plano espiritual, o despertar do dom para a cura espiritual, comumente relacionada às variadas práticas indígenas nas regiões do nordeste.

Além disso, a já citada situação vivenciada por Zélio de Moraes, que representa o marco do mito do surgimento da umbanda, em 1908, também se assemelha à vivida por Mãe Balbina. A doença incurável por métodos convencionais e a necessidade de um amparo espiritual, em ambas as situações, vai ser entendida como um “divisor de águas” para a nomeação de um novo líder espiritual com dons para a mediunidade, e que, por consequência, estabelece um grupo religioso, que no caso de Mãe Balbina, foi o “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”.

Esse elemento da habilidade de curar as pessoas, por meio de práticas espirituais que Mãe Balbina passou a exercer também, é fortemente presente nas

práticas de Catimbó/Jurema. Em seu estudo de revisão bibliográfica em relação às práticas do catimbó/jurema, Sampaio (2016) dá uma breve definição do seu conceito e de suas práticas:

Embora haja inúmeras controvérsias, os dados levantados permitem afirmar que a denominação Catimbó era a mais utilizada para as práticas mágico-religiosas presentes especialmente entre os indígenas do nordeste brasileiro ou ainda na região amazônica, como apontam alguns autores. Essas práticas mágico-religiosas, com grande foco na cura dos males da alma e do corpo, herdada dos indígenas, irão mesclar-se no que se passará a denominar mais frequentemente, especialmente a partir dos anos 60, 70. de Jurema, ou ainda atualmente, Jurema Sagrada, termo que podemos compreender como fruto de um processo de legitimação. (SAMPAIO, 2016, p. 153)

Nota-se que Sampaio (2016) atrela as práticas do catimbó a um “grande foco na cura dos males da alma e do corpo”. Além disso, outra questão que demonstra proximidade das práticas de catimbó/jurema com as do Terreiro, são as diversas vezes que pais de santo juremeiros, amigos de Mãe Gardênia, comparecem nas giras e se juntam ao ritual, demonstrando assim familiaridade, união e harmonia entre ambas as práticas. Também é possível perceber que, em certos pontos cantados nas giras do Terreiro, termos como “cidade da Jurema” e “bater um catimbó” são pronunciados, fortalecendo mais ainda a presença de tais práticas nos rituais da Casa.

Pegando estas três situações (a vivenciada por Velho João de Nô, por Zélio de Moraes e o foco do Catimbó/Jurema na “cura dos males do corpo e da alma”), é possível notar relações com um grupo indígena (os Tupinambá da Serra do Padeiro), as mesas espíritas (no caso de Zélio de Moraes) e com as práticas de Catimbó/Jurema (que possuem diversos elementos nas práticas cotidianas do Terreiro).

Reconhecendo estas relações religiosas do processo de “virada” de Mãe Balbina para o meio umbandista, também é importante reconhecermos como tais processos se relacionam com as situações sociopolíticas do Ceará do período em que a mesma resolveu fundar seu próprio terreiro. A história da origem do “C.E.U. Jesus, Maria e José” está fortemente ligada à um período em que estava sendo

introduzida a umbanda no Ceará de forma “oficial”. Me refiro a oficial em relação à documentação e reconhecimento do Estado para que um certo espaço religioso tenha legitimidade governamental para atuar como um recinto de práticas religiosas.

Ao falar sobre o momento da criação da “Federação Cearense de Umbanda”, em 1954, por Mãe Júlia, Pordeus Jr (2011) explica sobre a possibilidade do discurso de Mãe Júlia ser uma tentativa de “legitimação e codificação da religião umbandista” (p. 13) ao designar o termo “Centro Espírita de Umbanda”, como foi dito no primeiro capítulo. Além disso, é importante reiterar o alto índice de terreiros no Ceará que possuem as iniciais “Centro Espírita de Umbanda”, cerca de 38,1% dos terreiros inventariados, como foi explicado por Almeida (2022, p. 123-124). Em relação ao resto da nomenclatura do Centro, Mãe Gardênia, ao falar sobre o motivo do Terreiro se chamar como é conhecido até hoje, diz que esse nome é referente à devoção de Mãe Balbina a São José, e que por isso escolheu tal nome. Em entrevista de live com Ronny Edney, feita para a página do Instagram “@sou\_do\_axee”, ao responder sobre quem nomeou o Terreiro e o motivo deste nome, Mãe Gardênia responde:

Mãe Balbina. Porque a Mãe Balbina já vinha do catolicismo, na época em que ela vinha fazendo muito trabalho com Frei Ambrósio. Ela era devota de São José, e ela sempre me dizia “minha filha, eu botei o nome do Centro ‘Centro Espirita de Umbanda Jesus, Maria e José’ porque vossa família é, minha família é”. Então ela era muito devota de São José, porque ele disse que era a sagrada família. E minha mãe disse “minha filha, essa Casa foi construída com amor, com fé, caridade, uma dedicação que a minha vida toda foi aqui, tudo isso aqui foi a minha vida”. (Mãe Gardênia, novembro de 2023)

Em relação ao período em que o Terreiro de Mãe Balbina passou a ser reconhecido pela União Espírita Cearense de Umbanda, Luis Carlos explica, como apresentado na fala logo abaixo, que o ato de Manoel Oliveira foi muito importante para a proteção do Centro neste período. Para ele, há um reconhecimento da influência e da importância de Manoel Oliveira no período em que nasceu o Terreiro. Ainda assim, Luis Carlos explica sua surpresa com a situação da nomenclatura “centro espírita de umbanda” ser tão mais difundida por Fortaleza. Como Luis Carlos nasceu e cresceu no Rio Grande do Sul, quando o mesmo passou a realizar as práticas de umbanda em Fortaleza, algumas questões chamaram sua atenção.

Dentre elas a dificuldade das pessoas de chamarem os terreiros com o termo “terreiro”. Em suas palavras, Luis Carlos diz:

[...] hoje, aqui no estado do Ceará (me chamou muita atenção quando cheguei aqui), as pessoas tinham dificuldade de chamar o terreiro de terreiro. É o Centro Espírita de Umbanda. Claro que a pessoa que criou isso foi muito sábia naquele momento. Para aquele momento era necessário. E foi o seu Manoel, o fundador da União Espírita de Umbanda. Seu Manoel foi um cara muito sábio. Por que ele fez isso? Para proteger os terreiros, proteger o pai e a mãe de santo. “Lá não é um terreiro de macumba, é um centro espírita”.

#### **Como proteção, né?**

Claro. Você viu a sabedoria desse homem? Foi um homem muito sábio. Pena que não tive a oportunidade de conhecê-lo. Ele seria alguém para sentar e conversar muito. Ele deu um contorno de organização da umbanda do Ceará. Então não tem um recanto desse estado, em um terreiro antigo, que não tenha uma plaquinha dele na parede. Ele foi muito importante. Quando a Mãe Balbina iniciou, lá em 1956, ele entrou e disse "vem cá, vamos se filiar, vamos nos organizar para você não ser uma pessoa sozinha". (Luis Carlos, fevereiro de 2024)

Este documento é hoje preservado e exposto no Terreiro, para quem circula pelo salão onde ocorrem as giras. O registro em papel do Centro na União se localiza logo acima dos instrumentos percussivos da Casa, no salão, juntamente com outras duas documentações, em um ponto bem alto.

Ainda sobre este período de perseguição e de proteção de terreiros em Fortaleza, Mãe Balbina explica, brevemente, sobre a perseguição que sofria e o que era feito com os pais de santo e os terreiros durante este período de introdução às práticas de umbanda. Em suas palavras, Mãe Balbina discorreu da seguinte forma:

Antigamente, quando eu comecei o meu trabalho, a polícia me perseguia muito, a umbanda. Entravam nas casas quando eles sabiam que tinham trabalho e quebravam tudo, e às vezes levavam a gente lá pra delegacia. Graças a Deus eu nunca fui, mas meu pai de santo ia. (Mãe Balbina, novembro de 2020)

Esta fala de Mãe Balbina exemplifica uma situação comum em Fortaleza, neste período, para os praticantes de rituais de terreiro. Um dos relatos mais comuns são a apreensão e destruição de objetos rituais, bem como a levada de pais de santo para as delegacias. Neste sentido, a fala de Luis Carlos, referente às ações da União Espírita de Umbanda, condiz com a necessidade, na época, de uma proteção documental do Terreiro para possibilitar a realização de rituais de umbanda na Casa.

Dando continuidade à trajetória do Centro, além de depararmos com a história vivenciada por Mãe Balbina, também acompanhamos a trajetória da própria Mãe Gardênia. É evidente que, no meio umbandista, os primeiros contatos “mais diretos”<sup>23</sup> com a espiritualidade de um pai/mãe de santo são significativos tanto para história de seu terreiro quanto para a experiência particular deste pai/mãe de santo. No caso de Mãe Gardênia, quando recebeu sua primeira entidade, aos 14 anos, sua ansiedade por receber logo sua primeira entidade foi sanada, pois havia muita antecipação para que este momento chegasse.

Ao relatar sobre o processo de lidar com a incorporação pela primeira vez, Mãe Gardênia explica que esta situação deve ocorrer de forma lenta e paciente. Segundo Mãe Gardênia, quando o filho de santo entra no estado de receber uma incorporação, o mesmo ainda está lidando com uma energia, que não possui necessariamente um nome ou forma ainda. Somente a partir de um certo período, em que o filho de santo passa a se questionar quem é ele e quem é a entidade, que essa tal entidade passa a tomar mais forma e ser trabalhada como tal.

Uma questão interessante que eu observei a respeito da primeira entidade que Mãe Gardênia incorporou é que esta sempre é citada de uma forma bem característica. Tanto em entrevista quanto em discursos de início das giras abertas, Mãe Gardênia, ao mencionar a entidade, não diz seu nome, mas canta seu ponto, evidenciando a letra, melodia e o ritmo que são associadas a tal entidade. Mãe Gardênia, ao citar sua primeira incorporação, diz: “[...] a primeira entidade que eu recebi foi aquela “eu tenho é 18 metros...” [...]” (Mãe Gardênia, novembro de 2023).

---

<sup>23</sup> Me refiro a contatos “mais diretos” como contatos mais próximos entre um filho de santo e as entidades que ele incorpora. Incorporação esta que é consequência de anos de disciplina e prática a partir dos preceitos do Terreiro.

Este ponto é referente à entidade 18 Metros, que, dando continuidade à letra de seu ponto, fica dessa forma:

Eu tenho é 18 metros  
 Não posso nem me virar  
 2x  
 Eu sou a cobra mais grande  
 Que moro no porão do mar

A entidade 18 Metros é trabalhada atualmente, no Terreiro, por uma das médiuns do Centro, a Verinha. Porém, tal entidade só aparece em giras da linha de mar, que são menos frequentes. Exemplos de momentos deste tipo de gira (de mar) são os rituais que antecipam o evento sazonal da festa a orixá Iemanjá, na Prainha, e a festa de obrigação da entidade Mestre Sibamba, que também antecede sua gira sazonal.

Esta situação, em que um ponto é cantado para referenciar uma identidade, também já ocorreu em outras situações. Na festa de Iemanjá, que ocorreu em agosto de 2024, ao saudar o Léo (filho de santo do Terreiro), um dos ogãs da Casa o cumprimentou com um ponto comumente usados nas giras: “Aê praça onze, aê praça Mauá”. Este ponto é frequentemente levantado por Leo quando incorpora a entidade Zé Pilintra. Notei que alguns filhos de santo da casa possuem algumas proximidades com certas entidades, e que por isso são recebidas (incorporadas) com maior frequência por seus cavalos de santo.

Estes dois pontos citados indicam como as identidades - por meio da letra, melodia e ritmo - podem ser assimiladas tanto para uma entidade específica (como a 18 Metros) quanto para alguém que incorpora com frequência uma entidade específica (como foi o caso do Léo).

Dando continuidade à trajetória do Terreiro, um momento significativo para esta história foi a “passagem de bastão” da liderança da Casa que ocorreu de Mãe Balbina para Mãe Gardênia. Mãe Gardênia explica que, inicialmente, não possuía o interesse em liderar a Casa, tanto pela responsabilidade de tal ato quanto por ter que pensar na futura despedida de sua mãe. Ainda assim, a responsabilidade de “tomar conta da Casa” foi atendida. Mãe Gardênia, ao falar sobre a experiência de receber a notícia que futuramente iria ser a coordenadora do Terreiro, faz o seguinte relato:

[...] um dia, a Mãe Balbina chegou e disse: “minha filha, eu quero falar com você. Eu vou lhe preparar porque tá chegando a hora de você tomar de conta da Casa”, eu disse “Ai não, mãe. Eu não quero”. Ela disse “mas não é o que você quer, é o que Deus e a espiritualidade escolheu”. E pra mim foi, assim, tudo muito surpreso, porque eu estava sendo filha de santo dela, desenvolvida por ela, era a segunda pessoa dela, mas eu não olhava o outro momento, quando a minha mãe fosse fazer a caminhada, me pegou de surpresa. Porque, claro, você tem uma mãe que é seu pai, sua mãe, sua amiga, sua estrutura, você não vai olhar o outro lado quando caminhar. Eu não queria saber desse momento, eu queria saber de estar com ela em todos os momentos que a gente passou, muitos momentos bons, maravilhosos, de felicidade que só a gente sabe, que a gente tinha uma ligação muito forte eu e Mãe Balbina. Nós éramos muito amigas, ela era minha mãe, meu pai, minha estrutura, que hoje é uma estrelinha pra mim, a minha guia espiritual. E aí me pegou de surpresa, e eu disse “meu deus, o que é que eu vou fazer?”. Mas eu tenho que seguir. (Mãe Gardênia, novembro de 2023)

Quando Mãe Gardênia menciona, ao citar Mãe Balbina, “não é o que você quer, é o que Deus e a espiritualidade quer” como resposta à sua resistência a tal chamado, é possível notar que há, no pensamento religioso do Terreiro, a noção de que existem desejos no plano espiritual, desejos estes que estão acima das vontades pessoais de quem vive no plano material.

Sansi (2009), ao descrever sobre a noção de “obrigação” no candomblé, explica algo semelhante ao ocorrido com Mãe Gardênia em relação ao seu chamado para a espiritualidade como um “desejo de Deus e da espiritualidade”. Em seu texto é dito que tais responsabilidades encaminhadas pelo “plano espiritual” são realizadas inclusive para evitar possíveis aflições físicas, mentais e sociais. Desta forma, há uma diferenciação entre o que o devoto quer como pessoa e o que ele deve fazer para/com a espiritualidade.

Muitas filhas-de-santo afirmam que não se iniciaram por vontade própria, mas porque um orixá, caboclo ou entidade as obrigou a oferecer a sua devoção (a noção de “obrigação” é central no candomblé, muito mais do que a ideia abstracta de “fé”). Essas entidades podem causar aflições

físicas, mentais e sociais se as pessoas que eles querem “para si” não cumprirem as suas obrigações para com eles. (SANSI, 2009, p. 142-143)

Lidar com os desejos do plano espiritual estão diretamente relacionadas às formas de preparar o Terreiro para os rituais. Organizar tanto no sentido da ação de realizar as giras como a organização espacial do Centro. Esta comunicação com o plano espiritual, certas vezes por meio de sonhos, é mediada por Mãe Gardênia.

### 3.2. Sobre o espaço do Terreiro

Antes de entendermos como os adornos rituais são montados ao longo das giras, é interessante pensarmos como o local em si é pensado pelos integrantes do Terreiro. Ao explicar sobre o ambiente do Terreiro, Mãe Gardênia diz:

[...] a casa é do Caboclo. Então se ele quer a casa dele desse tamanho, dessa forma, a casa é dele, quem comanda é ele, eu apenas sou uma zeladora. [...] E aí eu agora também tô rezando pessoas, porque eu já venho de raiz, a minha mãe era rezadeira, e ela passou pra mim, passou todos os fundamentos, tudo que tinha para ser realizado. E toda essa Casa foi construída por ela, os tombos da casa, o fundamento. Então nada foi mexido, ainda continua tudo criado pela Mãe Balbina, raízes dela.” (Mãe Gardênia, fevereiro de 2024)

Nesta fala podemos observar algumas questões fundamentais para o pensamento do espaço da Casa. O primeiro é a noção de que o dono e comandante do Terreiro é o Caboclo, o chefe da Casa. Nesse ponto, Mãe Gardênia, como zeladora, tem o dever de cuidar do espaço. Diversas vezes, ao longo das giras, os filhos de santo da Casa pedem permissão ao chefe da Casa (Caboclo Rei dos Índios) para puxar pontos cantados. Esta ideia de pedir permissão às entidades também é fundamental para a realização das práticas no Terreiro, como abordarei mais ao longo do trabalho.

Nota-se também, na fala de Mãe Gardênia, que há uma continuidade dos trabalhos de Mãe Balbina por meio da coordenação de Mãe Gardênia. O tombo da Casa, localizado no centro do salão onde ocorrem as giras, é entendido como a permanência e a continuidade dos fundamentos herdados de Mãe Balbina, como

um pilar central para o Terreiro e suas práticas. Essa solidificação dos fundamentos também é muito importante para a Casa, pois, em diversos momentos, é mencionada a importância de tais princípios para que se possam realizar as giras e obrigações do Centro.

Figura 5 - Tombo da Casa



Fonte: Do autor, 2024

Na imagem acima, podemos observar o tombo da Casa, localizado no centro do salão onde ocorrem as giras. As folhas de figueira espalhadas pelo chão estão na imagem, em decorrência da gira, em que a foto foi registrada, ser destinada a Preto Velho.

Ainda falando sobre o tombo da Casa, Luis Carlos também passa a tocar nessa questão em certos momentos em suas falas. Ao discorrer sobre a importância do legado e da proteção que Mãe Balbina preparou para Casa (e que resiste até os dias atuais), Luis Carlos diz:

[...] Quando estavam a Mãe Balbina e a Mãe Gardênia se tinha um grande esteio<sup>24</sup>, que se precisasse você recorria. Só que ela [Mãe Balbina] preparou tudo, o grande esteio da Casa é aquilo ali [neste momento Luis Carlos aponta para o tombo de Mãe Balbina do centro do salão]. (Luis Carlos, fevereiro de 2024)

Essa ideia do tombo da Casa como um esteio reforça a ideia de que este tombo é a sustentação espiritual da casa quando se lida com certos males de ordem espiritual. Em outro momento, ao falar sobre a conexão que os filhos de santo da Casa tem com os elementos do Terreiro, Luis Carlos discorre da seguinte forma:

[...] essa é uma questão energética, todos estamos ligados. A grande fonte de energia tombo da Casa, o congá, feito pelas mãos da mãe de santo. Todos os filhos do Terreiro estão ligados a ela, todos. (Luis Carlos, fevereiro de 2024)

Nesta fala, vemos o tombo da Casa ser citado como a grande fonte energética da Casa e ponto de conexão entre os filhos de santo. Interessante destacar que, em relação ao tombo da Casa, em todas as giras, os filhos de santo, em um ato de pedido de permissão, se deitam no centro do salão, com a barriga para baixo, o corpo estirado, as mãos com as palmas viradas para cima e a cabeça alinhada com o tombo da Casa.

Ainda nos detendo à última fala de Luis Carlos, também podemos observar que é mencionado o congá<sup>25</sup> do Terreiro, que também é tido como elemento de energia e conexão, feito pelas mãos da mãe de santo. Esta ideia de conexão e alinhamento entre os integrantes do Terreiro conversa com a noção já apresentada neste trabalho de egrégora, que ocorre tanto na conexão dos filhos em suas vidas particulares quanto durante os rituais. Esta conexão, que forma esta egrégora, também é evidenciada quando vemos que os meios de proteção dos filhos de santo da Casa contra más energias também se conecta à objetos presentes no Terreiro, ainda que estes filhos de santo não estejam fisicamente presentes no Centro. Como

---

<sup>24</sup> Esteio é uma peça de madeira, metal, ferro etc. com a qual se firma ou escora algo; um sustentáculo.

<sup>25</sup> O congá (ou gongá) pode ser entendido como um sinônimo de altar na umbanda. No Terreiro estudado o congá reúne imagens de santos, orixás, plantas, oferendas, dentre outros elementos que se relacionam com as giras executadas na ocasião de sua montagem.

exemplo de tais objetos de proteção temos as velas de firmação e as quartinhas. Mais adiante no trabalho, me aprofundo na questão dos objetos da Casa.

Vale ressaltar que a organização do congá, assim como os demais adornos presentes nas giras, é feita por Mãe Gardênia e com a ajuda dos demais filhos de santo para o posicionamento dos diversos adornos. Além disso, é interessante entendermos como é pensada e realizada tal estruturação dos recintos do Terreiro. No salão principal da Casa, como foi relatado na introdução da minha primeira ida ao campo, há sempre, em dias de gira, uma composição do altar que fica logo de frente para a entrada do recinto.

No altar da Casa (ou congá) podemos observar algumas informações sobre a gira que será realizada no dia de sua montagem. Por exemplo, em determinadas giras, haverá uma predominância de cores, figuras, plantas e oferendas no altar que indicarão o grupo de entidades que serão trabalhadas nesta gira a partir de elementos característicos às divindades e entidades trabalhadas naquele dia.

Figura 6 - Congá de gira aberta de Preto Velho



Fonte: Do autor (2024).

Na imagem acima podemos notar um congá montado para uma gira aberta dedicada aos pretos velhos. Além das imagens comuns próximas à parede e da placa com a mensagem “confie na força dos seus ancestrais”, podemos observar: folhas de figueira espalhadas pelo chão (com uma concentração que forma um tapete na região do congá); recipientes nas laterais que possuem em seu interior a planta abre-caminho; e, no centro, um recipiente com a planta jurema e pipoca (oferenda comumente destinada à Obaluaê e Omolu em giras de Preto Velho). Nesse exemplo podemos notar alguns usos de oferendas e plantas que se relacionam com a linha que será trabalhada no dia de sua montagem. Mais adiante no trabalho irei abordar mais sobre as características específicas dos congás para cada tipo de ritual.

Ainda sobre o tema do altar do Terreiro, em certos pontos cantados na Casa, o congá é novamente mencionado, sendo possível assim notar algumas qualidades e significados a ele atrelados.

Lá na beirada do caminho  
Esse congá tem segurança  
Na porteira tem vigia  
Meia noite o galo canta

Neste trecho de um ponto destinado um exu, comumente cantado em abertura de giras, assim como outros pontos destinados a exus e pombas giras, é possível notar não só a menção ao congá, mas também que o mesmo é protegido e vigiado por exu. Considerando que há uma conexão energética entre os filhos da Casa e o congá, a proteção do mesmo resulta na proteção de todos estes filhos de santo. A “porteira”, contida nesta reza, se refere à entrada do Terreiro. O canto do galo à meia noite também é mencionado nesta reza. Essa questão de vigia e proteção é fortemente atrelada aos exus, que são responsáveis por permitir a conexão entre o plano material e espiritual, possibilitando assim a execução dos rituais. É possível ver também o congá sendo citado em uma das rezas de Exu Tranca Rua:

Seu galo cantou na encruzilhada  
Foi Tranca Rua que chegou

Foi da passagem da porteira pro congá  
Foi Tranca Rua que chegou

A chegada de Exu Tranca Rua, certificada pelo canto do galo na encruzilhada, também faz menção tanto à porteira do Terreiro quanto ao congá. Além das rezas mencionadas, diversos outros pontos fazem referência direta ao congá e à sua proteção.

Ainda em relação à proteção da Casa, nas passagens e corredores do Terreiro, há tiras finas e longas de uma planta chamada de Mariô de Ogum. Segundo Mãe Gardênia, as folhas desta planta servem como uma das proteções do Centro. Esta planta também pode ser chamada de folha do dendezeiro (*Elaeis guineensis*).

Figura 7 - Mariô de Ogum no acesso ao salão



Fonte: Do autor, 2024.

Na imagem acima, é possível ver as folhas de mariô sendo usadas na parte superior da passagem, que conecta o corredor do Terreiro ao salão, onde ocorrem as giras. Estas plantas podem ser encontradas em outros locais do Terreiro, inclusive no teto do salão onde ocorrem as giras. Uma outra forma possível de se referir ao mariô é pelo termo “palha de dendê” que, segundo Castillo (2022, p. 10), é uma palavra originada da língua iorubá e que, no candomblé, é um dos principais

símbolos de Ogum. Além disso, esta planta é usada como adorno para as vestimentas deste orixá quando incorporado<sup>26</sup>.

O termo “palha de dendê” se refere ao mariô, palavra iorubá usada no candomblé para uma franja feita com folhas desfiadas do dendezeiro. Um dos principais símbolos de Ogum, o mariô é usado como enfeite na roupa do orixá manifestado. Colocado em cima de portas e janelas nos terreiros, o mariô serve para invocar a proteção de Ogum contra energias e espíritos maléficos. (CASTILLO, 2022, p. 10)

O Mariô de Ogum possui, inclusive, um ponto próprio na Casa. Percebi que este ponto existia quando Mãe Gardênia, em um dia de gira aberta, aproveitando o tempo até o início da gira e a presença de alguns filhos de santo, resolveu ensinar tal ponto para eles. Além de revelar a existência de tal ponto, esta situação evidenciou o momento em que um conhecimento, neste caso uma reza, é passado para os filhos de santo da Casa, considerando que muitos, naquele momento, estavam aprendendo tal canção pela primeira vez. Também foi dito, neste momento de ensinamento, que este ponto estava sendo ensinado para que, no momento que ele fosse puxado, pudessem continuar o ponto durante a gira.

Em uma gira posterior, pude presenciar o momento em que este ponto foi cantado. Logo ao final de uma gira aberta de Exu, Mãe Gardênia, após desincorporar da última entidade trabalhada no ritual, enquanto estava na entrada do salão, levantou o braço e tocou com a mão no mariô e, após isso, levantou o ponto de mariô de Ogum. Após levantar tal ponto, como esperado, os demais pais e filhos de santo na gira cantaram junto o ponto, tal qual foi explicado no momento que a canção foi ensinada.

Além do mariô, é possível encontrar outras plantas nos ambientes do Terreiro. Algumas plantas são vistas em todas as giras no Terreiro (como é o caso do mariô de Ogum), já outras aparecem em momentos mais específicos, se relacionando a determinadas entidades da umbanda ou a tipos de rituais. Dentre as plantas que comumente estão no Terreiro, temos: a já citada Mariô (*Elaeis guineensis*); a Comigo-ninguém-pode (*Dieffenbachia seguine*); a

---

<sup>26</sup> Incorporação esta que não ocorre nas práticas de umbanda da Casa, pois, como já foi mencionado, não há incorporação de divindades (orixás) na umbanda, mas sim das entidades (caboclos, pretos velhos, exus, etc.).

Espada-de-São-Jorge (*Dracaena trifasciata*); e a Abre-caminho (*Justicia gendarussa burm*). Já as plantas, ou as folhas delas, que estão presentes no Terreiro em situações específicas, temos: a Figueira (*Ficus benjamina*); a Mangueira (*Mangifera indica*); a Bananeira (*Musa x paradisiaca*); e a Jurema (*Acacia jurema*).

A planta comigo-ninguém-pode, como já foi dito, pode ser encontrada junto aos instrumentos dos ogãs da Casa, em um espaço com o piso elevado. Segundo Luis Carlos, trabalhar com uma comigo-ninguém-pode é perigoso, e, devido a isto, pode até causar doenças para quem a usa, por ser muito forte.

Em um dos passes<sup>27</sup> que a Lília (minha namorada que me acompanhou na primeira gira) recebeu, durante uma gira aberta de Exu, foi aconselhado a ela juntar alguns itens para serem postos debaixo do travesseiro dela. A folha de comigo-ninguém-pode foi um destes itens aconselhados para serem usados debaixo do travesseiro durante as dormidas, para que assim ela pudesse se acalmar e lidar melhor com a situação desfavorável, que ela expôs para a entidade incorporada no médium durante o passe.

Já a espada-de-São-Jorge é sempre encontrada no Centro em certos locais do recinto, incluindo na parede que integra a composição dos congás da Casa e em pinturas ao longo das paredes do salão. Ao final das giras, quando os utensílios e os materiais do ritual são devidamente guardados, sempre é posto um vaso com espada-de-São-Jorge bem próximo ao tombo de Mãe Balbina, para firmar uma proteção a este tombo. Ainda assim, mesmo que sua aparição no Terreiro seja constante, a espada-de-São-Jorge acaba surgindo com maior presença em determinados rituais, como foi no caso da gira de festa de Ogum/São Jorge, realizada no dia 23/04/2024, em que todos os participantes da festa, incluindo filhos de santo e consulentes, seguravam suas respectivas folhas da planta<sup>28</sup>, que foi abençoada na gira para que cada um a levasse para sua casa como proteção.

---

<sup>27</sup> Os passes ocorrem em momentos nas giras em que certos pais e filhos de santo incorporam determinadas entidades a fim de receber quem queira obter uma bênção da entidade incorporada. Esta bênção pode vir em forma de uma canalização de energias positivas, aberturas de caminhos ou conselhos que possam ajudar quem esteja na consulta, como coletar certos materiais (como plantas) e colocá-los em determinados locais (como debaixo do travesseiro ou na beira do mar).

<sup>28</sup> Neste dia foi pedido, em giras anteriores, que cada um levasse a sua própria folha da espada-de-São-Jorge. Mesmo assim, para quem não pôde levar (e eu estava incluso nisso), foram entregues folhas que já estavam no Terreiro, com a finalidade de que ninguém ficasse sem a sua durante o ritual.

Figura 8 - Espada-de-São-Jorge oferecida em gira



Fonte: Do autor, 2024.

A imagem acima é da folha de espada-de-São-Jorge que eu levei e plantei na varanda da minha casa. Foi sugerido, por Mãe Gardênia, no dia deste evento, que as pessoas levassem e conservassem tais folhas para que a proteção do ambiente pudesse ser realizada. Vários outros presentes são distribuídos pelo Terreiro em algumas festas da Casa, mas me aprofundo sobre isso mais a frente.

Mais uma ocasião em que a planta espada-de-São-Jorge tem destaque em uma prática da Casa é na gira de homenagem à divindade Iansã, que é também entendida, por meio da influência católica, como Santa Bárbara. Assim como na festa de Ogum, na de Iansã folhas desta planta foram distribuídas e abençoadas para que estas cumprissem o papel de proteção energética das residências de quem a tem.

Outra planta que está sempre presente no Terreiro é a abre-caminho, que fica localizada na calçada da frente da entrada do Terreiro, posicionada à direita da passagem de quem entra, como mostrado na imagem abaixo. Luis Carlos me explicou, em dado momento, que, segundo a tradição de terreiro, esta planta (assim como todas as outras plantas sagradas) deve ser podada por homens, correndo o risco, caso seja podada por mulheres, de fazer com que a planta apodreça.

Figura 9 - Abre-caminho da entrada do Terreiro



Fonte: Do autor, 2024.

Não à toa esta planta se localiza próxima à entrada do Terreiro, pois ela é entendida como uma planta que, como sugere seu nome, abre os caminhos para as energias saudáveis, ao mesmo tempo que protege das energias danosas. Esta ideia de “controle” de fluxo energético por meio de aberturas e fechamentos se trata de uma questão séria e que exige certos cuidados. Digo isso pois, certa vez, ao me sentar tangenciando a frente da entrada do Terreiro, o Luis Carlos me alertou que era importante não ficar na passagem da entrada dos terreiros durante as giras, caso contrário, haveria o risco da pessoa que estivesse neste local absorver energias não desejadas, considerando que, em momentos de gira, o fluxo energético se torna ativo.

Ainda, a respeito da planta abre-caminho, é possível notar que, em giras de preto velho, quando há incorporação destas entidades, no momento que estas estão

dando os passes aos filhos de santo e consulentes das giras, esta planta é usada por tais entidades. As plantas usadas são erguidas próximo ao rosto de quem está recebendo o passe e, logo após, é levemente chacoalhada ao redor do rosto e corpo desta pessoa.

Passando para as plantas que só aparecem em giras específicas, a primeira que eu tive contato, na minha primeira visita ao Terreiro, foram as folhas de figueira espalhadas pelo chão do salão. Estas folhas podem ser vistas nas imagens do tomo da casa e do congá dos pretos velhos que apresentei anteriormente. E, assim como demonstrado na imagem da gira aberta de Preto Velho, elas podem ser organizadas na região do congá e formar um tapete de folhas. Geralmente estas folhas estão espalhadas pelo chão em giras de caboclo e de preto velho na Casa, porém há giras (inclusive destas linhas citadas) em que não há folhas espalhadas pelo salão.

As folhas de mangueira, assim como as de figueira, também são espalhadas pelo chão do salão em dias de gira. Porém, esta é geralmente usada em giras de Exu. A mangueira é uma planta que possui uma relação direta com o orixá Ogum, assim como o mariô. Porém, neste caso, este fato explica o motivo desta planta ser comumente usada em giras de Exu. Acontece que, segundo Mãe Gardênia, Ogum trabalha junto com os exus e pombas giras, e, devido a isto, esta planta é usada nas giras de Exu. Adianto que outras questões vão evidenciar esta relação de Ogum com as giras de Exu, mas, sobre isso, desenvolvo mais adiante no texto.

As folhas de bananeira aparecem no terreiro para compor os congás da Casa em dias de gira. Como é mostrado na imagem abaixo, elas geralmente são posicionadas ao centro do congá e são usadas em giras de preto velho.

Figura 10 - Congá de gira aberta de Preto Velho 2



Fonte: Do autor, 2024.

No caso da planta jurema, quando usada para compor o congá, além de ser posta em recipientes no chão do altar, também são colocadas no centro do altar, como registrado na imagem abaixo. Esta planta é comumente usada em giras de caboclo, gira em que a imagem abaixo foi feita. Como já foi brevemente dito, a planta jurema, e o trabalho com ela, é um elemento fundamental nas práticas de cura do Catimbó e da Jurema Sagrada. Esta questão passa a ser mais um elemento que reforça a relação entre tais práticas com as da umbanda na Casa, principalmente em giras de caboclo.

Figura 11 - Congá em gira aberta de Caboclo



Fonte: Do autor, 2024.

A planta jurema também é usada, ao longo das giras de caboclo, para dar passes na gira. Já pude presenciar Mãe Gardênia, incorporada por um caboclo, enquanto dançava ao longo dos pontos, segurando um broto de jurema em uma mão e um maracá na outra. Após estes momentos de dança e puxada de pontos, Mãe Gardênia se sentou em um banco logo à frente do congá (banco este posicionado pelos cambones<sup>29</sup>) e ficou fazendo seus passes com a muda de jurema e o maracá, chacoalhando-os levemente ao redor do rosto e do corpo de quem recebia o passe.

No Terreiro, além destas plantas específicas, são utilizadas algumas flores, em determinadas montagens de altares e eventos, que possuem cores que combinam com a entidade homenageada, como é o caso das rosas vermelhas e brancas no altar da Gira de São Jorge ou flores brancas no altar das giras de Preto Velho. Em certas giras abertas, quando Mãe Gardênia recebe a entidade pomba

<sup>29</sup> Os cambones são os filhos ou pais de santo do Terreiro que têm a função de prover e facilitar as necessidades materiais ao longo das giras. Exemplo destas funções são: encher com bebidas os recipientes das entidades incorporadas; acender os cachimbos e cigarros; organizar os bancos quando uma entidade precisar sentar; secar o chão quando alguma bebida é derramada por acidente; dentre outras funções.

gira Maria Padilha, além de sua risada característica (comum entre os exus e pombas giras), esta também joga, em direção dos filhos de santo e consulentes, pétalas de rosas vermelhas e amarelas, plantas que também comumente fazem parte da composição do congá de giras de exu.

Discorro a respeito das plantas e suas funções nesta pesquisa pois, como é possível perceber, muitas vezes tais plantas possuem o papel de providenciar a segurança dos fluxos energéticos, tanto do espaço do Terreiro em si (seja durante as giras ou não), quanto das respectivas residências dos consulentes, pais e filhos de santo. Mais adiante, neste texto, retomo o tema da segurança do fluxo energético da casa em relação com os diversos sons ouvidos nos rituais do Terreiro, porém, por ora, me detenho em continuar a descrever as demais áreas do Centro.

Outro espaço do Terreiro que tem certa relevância ao longo das práticas da Casa é a região da cambonagem. A palavra “cambonagem” pode ser entendida como polissêmica. A cambonagem se refere tanto ao espaço onde ficam os cambones (como mostrado na imagem abaixo), quanto à função que eles exercem. É comum ouvir Mãe Gardênia dizer que uma certa pessoa “vai ficar na cambonagem hoje”, quando está dizendo que um dos filhos de santo da Casa irá exercer a função de cambone naquele dia.

Figura 12 - Cambonagem do Terreiro



Fonte: Do autor, 2024.

Como é possível observar na imagem acima, a cambonagem é uma região que possui em seu espaço diversas imagens, acessórios e adornos. Percebe-se que nela tem imagens de pretos velhos, de Padre Cícero, de Zé Pilintra, de Mestre Sibamba e outras figuras mais. Notam-se também a presença da planta espada-de-São-Jorge, um espaço para armazenar termicamente bebidas, uma área para guardar as guias<sup>30</sup> e, logo acima, uma prateleira, onde se guardam velas de firmação e pequenos recipientes chamados de “quartinhas”.

Além disso, na cambonagem, existe uma pequena região, logo a frente das espadas-de-São-Jorge, em que há um desnível em relação ao piso, revestido por areia. Nesta região, em giras internas de firmação, são depositadas velas acesas

<sup>30</sup> As guias são, em resumo, adornos corporais em formato de colar usado no pescoço dos pais e filhos de santo da casa. São adereços vestidos e abençoados (por Mãe Gardênia) em todas as giras e usados para fins rituais. Dentre suas funções existe a de proteção contra más energias. A depender do tipo de gira praticada, outros tipos de guias serão usadas.

pelos filhos de santo da Casa, porém, me deterei mais sobre este ritual quando adentrar mais nas práticas do Terreiro.

Especialmente falando, a cambonagem se localiza em uma região relativamente isolada do salão principal, onde ocorrem as giras, logo ao lado direito do congá, situando-se em uma região propícia para a realização da função dos cambones em giras, principalmente nas que comparecem muitos consulentes (geralmente em giras abertas de exu).

As velas e as quartinhas contidas na estante da cambonagem servem como proteção aos pais e filhos de santo da Casa. Assim como um colete, um escudo ou uma blindagem, as quartinhas servem para receber as demandas que um filho de santo possa, porventura, receber. Em relato, Luis Carlos discorre sobre um episódio em que um filho de santo sofreu uma forte carga de demanda e que esta foi evidenciada pela forma que a sua respectiva quartinha reagiu a isto.

Uma vez aconteceu de um menino... ele foi viajar não sei pra onde, ele foi fazer uma assistência técnica [...]. E aí ele veio muito cedo e fez a firmação dele e foi viajar. No outro dia a firmação dele pegou fogo. Aí nós arrumamos, ajeitamos tudo, fizemos outra firmação pra ele e não falamos nada, pra ele não ficar impressionado. Aí ele foi, quando ele voltou, acho que foi uns 8 ou 10 dias, ele voltou e não chegou em casa, ele foi direto pro hospital. Ninguém sabia o que ele tinha. Passou mal, foi pro hospital [...]. Às vezes a quartinha nova de louça, que é do Oxalá, ela parece que tem cara, porque aquilo também é um ponto de energia e defesa meu. [...] Foi uma defesa que tu teve. Troca, pega um quartinho, se prepara e sobe de novo. Então essa é uma questão energética, todos estamos ligados. (Luis Carlos, fevereiro de 2024)

O dano recebido à quartinha é indicação de que alguma carga de demanda foi direcionada para o filho de santo específico. O ato de “fazer a firmação”, também evidenciado na fala de Luis Carlos, diz respeito sobre um processo específico de renovação dos materiais (velas e quartinhas) que servem como proteção para o filho de santo. Este ato ocorre, especificamente, em giras internas da Casa com o foco nesta renovação da firmação. Estes rituais podem ser entendidos como giras internas de firmação.

As guias dos filhos de santo, assim como as firmações, também têm a função de proteção de quem a usa. Estas possuem fundamentos aplicados e precisam que

sejam devidamente preparadas para seu uso e eficácia. Em certo momento, Luis Carlos explicou que quando uma guia se rompe, isso indica uma eficiência, pois informa que a carga negativa (demanda) atribuída a quem estava usando a guia foi recebida na guia, resultando em sua quebra, assim como um escudo que é rachado ao exercer a função de proteção de quem o usou. Evidente que quando isso ocorre, se faz necessário que seja preparada outra guia para aquele filho de santo.

Diversos são os tipos de guias usados na Casa. Comumente atreladas à divindades ou grupos de entidades, as guias geralmente são usadas no contexto ritual específicos, como em gira de caboclo, gira de preto velho ou gira de Exu. As cores das guias indicam seu tipo, podendo também conter adornos adicionais, como é o caso da guia dos Rei dos Índios, usada em giras de caboclo, e que possui uma pequena cabaça em sua composição.

A guia de Oxalá, que é toda branca (além de ser a primeira guia que um filho de santo recebe), serve como uma guia “geral”, que possui sua eficácia em todos os outros tipos de rituais da Casa. Quando um filho de santo ainda não tem suas outras guias preparadas, a guia de Oxalá é aceita para uso até que este filho de santo possua outras guias específicas para os tipos de rituais.

Esta situação da guia de oxalá também se estende para a parte das vestimentas, que, assim como as guias, vão ser usadas de acordo com o tipo de ritual a ser feito, sendo a roupa branca (referente a Oxalá) a roupa “geral” que pode ser usada pelos filhos de santo que ainda não possuem as outras roupas atribuídas aos rituais específicos.

Partindo para outra parte do Terreiro, na passagem que conecta o corredor ao salão onde ocorrem as giras, há um sino fixado na coluna à direita de quem entra. Este sino fica logo abaixo das Mariôs de Ogum, como mostrado na figura 7. Este sino é um elemento que compõe tanto a paisagem visual do Terreiro quanto a paisagem sonora, pois o som do seu toque pode ser ouvido em algumas giras.

A função deste sino é indicar, sonoramente, o período de início e o período de encerramento das giras na Casa. Porém, ele não exerce a função de alerta apenas para as pessoas do ambiente, pois sua função também abrange o campo espiritual. Ou seja, seu chamado serve para alertar não só as pessoas ali presentes, como também as entidades que trabalharão na gira.

Figura 13 - Sino no acesso ao salão



Fonte: Do autor, 2024.

Este sino é tocado, ao início das giras, vezes por Luis Carlos, vezes pela própria Mãe Gardênia. Evidentemente que, ao final das giras, Mãe Gardênia não toca o sino, pois, durante as giras, ela está trabalhando com suas entidades. Nesse caso, quando o sino é tocado ao final da gira, é pelo Luis Carlos. Já presenciei momentos em que o sino foi tocado para indicar o final da gira (por volta de 22h) e houve uma resposta da entidade Catarina, na coroa de Pai Darlan, respondendo o tocar do sino, de forma bem humorada, com um “espera aí!”, dando entender que ainda queria puxar alguns pontos antes de partir.

Além do sino, há também a Sineta de Oxalá, que, diferentemente do sino, não é fixo a uma parede e é móvel, de forma que seja usado enquanto Mãe Gardênia puxa os pontos de início e de final de gira. Importante falar também que há um ponto destinado justamente ao ato do tocar da sineta e à partida das entidades, geralmente tocadas ao final das giras. Quero evidenciar que, ao longo

das giras, as entidades trabalhadas por um médium podem sair ao longo da gira, para que este médium passe a receber outra entidade ao longo da mesma gira.

Sendo assim, este ponto da sineta se refere não somente aos momentos finais da gira, mas também aos momentos de “troca” de entidade de um médium ao longo do ritual. Porém, é mais comum que este ponto seja entoado aos finais das giras. O ponto cantado em questão é entoado da seguinte forma:

A sineta do céu bateu  
Oxalá disse que é hora

Eu vou, eu vou, eu vou  
Ficar com Deus e Nossa Senhora

Interessante destacar que neste ponto é possível notar a relação entre as divindades comumente atreladas aos candomblés (orixás) e à Deus e Nossa Senhora, referentes ao catolicismo, evidenciando novamente o teor de relações de força existentes nas práticas de umbanda. Este ponto também indica que, a partir do chamado de Oxalá, as entidades vão para o mesmo plano (espiritual) que Deus e Nossa Senhora.

### 3.3. Sobre as práticas do Terreiro

Falar sobre as práticas no “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José” é uma tarefa que exige algumas noções a respeito do significado destas práticas e de suas organizações. Ao longo desta pesquisa, fica nítido que nenhuma das práticas do Terreiro são elaboradas por acaso, tudo tem seu significado e justificativa. A ideia de que existam planejamentos e desejos das entidades sobre nós, habitantes do plano material, é, basicamente, o que faz com que os trabalhos e as obrigações dos pais e filhos de santo tenham que ser cumpridas periodicamente.

Esta ideia de “não aleatoriedade” das práticas da Casa se estende, inclusive, à organização da duração das giras. Não é incomum presenciar Mãe Gardênia falando a frase “as coisas ocorrem no tempo deles<sup>31</sup>” quando as giras passam do horário pré estabelecido (por volta das 22h). Em relação ao tempo, também ocorrem momentos em que a gira termina um pouco mais cedo do horário previsto.

---

<sup>31</sup> Aqui, “deles” se refere às entidades e divindades que estão presentes, de forma espiritual, na gira.

Além disso, em um dos discursos de Mãe Gardênia, ao início de uma gira aberta, foi relatado a aparição de uma borboleta<sup>32</sup> para ela no dia anterior à sua fala. Foi explicado que esta aparição possuía um significado, considerando que a borboleta representa a divindade Iansã (guia espiritual de Mãe Gardênia), sendo assim, esta situação foi entendida como uma comunicação de Iansã com Mãe Gardênia.

Ao longo desta seção, outros exemplos vão reforçar a ideia de “não aleatoriedade” das práticas do Terreiro e a comunicação existente entre a Mãe Gardênia com o plano espiritual (sejam com entes já falecidos ou com entidades).

As práticas do Terreiro podem ser organizadas em três principais tipos: as giras abertas usuais, que ocorrem geralmente às quartas-feiras e são abertas à visita dos consulentes; os eventos sazonais, que são realizados periodicamente para homenagear, geralmente, alguma entidade ou divindade trabalhada no Terreiro; e as giras internas da Casa, que têm maior foco nas obrigações dos filhos de santo da Casa. Evidentemente que outras ações realizadas pelo Centro não se enquadram, necessariamente, nestes tipos de gira. Sendo assim, denomino tais práticas como “complementares” às outras práticas da casa, como apresentações e participação em giras de outros terreiros.

As giras da Casa são costumes que estão presentes nestes três principais tipos de práticas, mesmo que não em todas as práticas específicas. Sendo assim, é importante entender no que consiste as giras no Terreiro. As giras são, em resumo, momentos em que os pais e filhos de santo trabalham com as entidades da umbanda. Esta noção de trabalho pode ser entendida como a realização de diversas ações com o acompanhamento mais direto das entidades, ou seja, incorporando-as. O puxar dos pontos cantados e a realização de passes nas giras são as práticas mais comuns ao longo dos rituais. O puxar dos pontos tem a finalidade de, por meio das orações de diversas possíveis entidades, garantir que a energia do ambiente seja bem estabelecida.

Como já dito antes, o fluxo energético é uma questão séria e que exige cuidados, e as entidades incorporadas nas coroas dos pais e filhos de santo têm o objetivo e a responsabilidade de assegurar que apenas as boas forças atuem no recinto.

---

<sup>32</sup> A figura da borboleta, por ter relação com a orixá Iansã, já foi usada na composição do congá da festa desta entidade.

Já os passes também possuem uma enorme carga de responsabilidade sobre o médium que está efetuando-o. Em uma certa ocasião, foi dito, por Mãe Gardênia, que o ato de realizar o passe consiste na junção de energias da entidade incorporada no médium com a energia de quem está se consultando. Esta ação estabelece um momento intimista entre a entidade e o recebedor do passe (seja este recebedor filho de santo da Casa ou consulente). Não é incomum pessoas que recebem passe, a fim de receberem conselhos ou boas energias da entidade, saírem chorando emocionadas com a conexão que sentiram ao realizar a consulta.

Antes da realização de qualquer gira na Casa, há o momento de defumação de certos ambientes do Terreiro, que é realizada por Mãe Gardênia. A fumaça da defumação é espalhada por todo o ambiente, porém, em alguns locais, há um enfoque maior espalhar a fumaça, como, por exemplo: na passagem da entrada do Terreiro, no congá da Casa, na região da cambonagem; e nos instrumentos dos ogãs.

O incenso utilizado para realizar a defumação é composto por um turíbulo, ou braseiro, preto de metal sem tampa. Quando o fogo deste turíbulo fica muito intenso é comum que alguém, geralmente um filho de santo, derrame um pouco de água para cessar o fogo e manter apenas a fumaça no recipiente.

Figura 14 - Braseiro usado para as defumações da Casa



Fonte: Do autor, 2024.

### 3.3.1. Sobre as giras abertas usuais

As giras abertas usuais da casa têm a principal finalidade de conduzir as energias do Terreiro (por meio das orações entoadas pelos médiuns) e realizar passes para os consulentes. Este tipo de prática é mais direcionado ao público “de fora”, e, por consequência, possui condutas específicas direcionadas a este público.

Em todas as giras abertas, após os pontos iniciais da gira, Mãe Gardênia faz discursos se apresentando e explicando, de forma breve, sobre a história do Terreiro (inclusive falando sobre Mãe Balbina). Nestes discursos também são proferidas palavras de aconselhamento aos consulentes, sendo o conselho mais comum entre eles o de que não adianta pedir ajuda às entidades sem agir para melhorar a situação em que o recebedor do passe esteja inserido. Ou seja, é preciso agir sobre os problemas, e usar as entidades como ajudantes e aconselhadores deste processo de melhora.

Nestas falas de início de giras abertas também é comum Mãe Gardênia divulgar as redes sociais do Terreiro (tanto a página do Facebook quanto do Instagram). Além de explicar que as giras abertas ocorrem às quartas, e que a primeira quarta do mês é destinada aos exus, Mãe Gardênia também discorre sobre a possibilidade de não haver uma gira na quarta, e que, caso isso ocorra, um aviso será emitido em suas contas nas redes sociais.

Ainda sobre as falas iniciais de Mãe Gardênia nas giras, também é dito que esta estratégia de comunicação (em que é avisado quando não haverá gira ao invés de avisar quando terá) foi escolhida pois, caso o aviso seja feito no dia que haverá gira confirmando a data, o espaço do Terreiro irá superlotar, sem que houvesse a possibilidade de fazer as giras de forma satisfatória.

Evidentemente que o teor destas falas de início de gira de Mãe Gardênia muda a depender do momento. Às vezes, há uma divulgação de um evento que ocorrerá posteriormente na Casa, ou a explicação do porque não haverá gira em uma determinada quarta. Este momento de apresentação e explicações, certas vezes, tem a participação de Luis Carlos, principalmente quando há a necessidade da explicação sobre algum evento que ocorrerá na Casa.

Em momentos mais pontuais, Mãe Gardênia chama algumas outras pessoas para se apresentarem ou serem homenageadas, como alguns pais de santos de

outros terreiros (como o Pai Eudes, Pai Gil e Pai Marcos Amorim), ou, em certos casos, o pesquisador Jean dos Anjos, que tem uma relação de amizade e proximidade com o Terreiro.

Partindo para os trabalhos da gira, como já dito, um dos indicadores do início da gira é o som do sino, tocado, geralmente, por Mãe Gardênia, e localizado no acesso do corredor para o salão principal. Após seu toque, as pessoas, que comumente esperam sentadas no chão, se levantam para dar início à gira. Este sino também tem o propósito de alertar os filhos de santo que possam estar do lado de fora, na calçada, do Terreiro.

As giras abertas usuais, que ocorrem comumente nas quartas, podem ser organizadas em três tipos principais (ou linhas): as giras de Exu, as giras de caboclos e as giras de Preto Velho. Evidentemente que na Casa outras linhas são trabalhadas, mas, no momento, iremos nos deter a estas três, por serem as mais usuais.

As giras Exu, como já dito, ocorrem em todas as primeiras quartas do mês. E isto não é à toa, pois a figura dos exus na umbanda, e no Terreiro, tem a função de abertura de caminhos, incluindo o caminho entre o plano físico para o plano espiritual. Desta forma, é sempre importante pedir permissão aos exus para a realização das giras. E, devido a isto, a “abertura do mês”, sendo ela a primeira quarta deste mês, deve ser dedicada a Exu.

Inclusive, esta noção dos exus serem responsáveis por estabelecer os caminhos entre os dois planos e, por consequência, pela realização dos trabalhos no Terreiro, também influencia na ordem dos tipos de pontos que são entoados nas giras. Ao início das giras, com exceção nas giras de Exu, os primeiros pontos entoados por Mãe Gardênia, de frente para a entrada do salão, são dedicados aos exus e pombas giras. Nas giras de Exu, tais pontos não são entoados ao início do ritual, pois já serão cantados ao longo da gira. Alguns destes pontos são dedicados à linha de exu no geral, mas outros são referentes a exus específicos, como Exu Porteira, Tiriri, Tranca Rua, Maria Mulambo e Maria Padilha.

Ao entoar os pontos das pombas giras, dentre elas Maria Padilha, entidade esta que Mãe Gardênia tem um vínculo especial, sempre é borrifado um perfume na entrada do salão, indicando que esta prática é referente às pombas giras.

Uma situação interessante deste momento de entoar os pontos cantados, além de serem feitos sem incorporação, é que, a depender da entidade à qual o

ponto se refere, um filho de santo específico pode ser cumprimentado neste momento. A exemplo disso, quando é entoado o ponto do Exu Tiriri, os filhos de santo próximos do Lucas, um dos filhos de santo da Casa, o cumprimentam, justamente por ele trabalhar com Exu Tiriri ao longo das giras de exu, incorporando-o.

Este cumprimento, inclusive, não é feito de qualquer forma. É um cumprimento muito comum quando se é direcionado às entidades da umbanda enquanto incorporadas nos médiuns ao longo das giras. Este cumprimento é composto por dois momentos: o primeiro é um abraço encostando o ombro direito de ambas as pessoas e, depois o ombro esquerdo enquanto levantam seus calcanhares juntamente com seus corpos; e, após o final do abraço, ambas as pessoas inclinam levemente seus tórax e suas cabeças para baixo e para frente enquanto cruzam seus próprios pulsos invertendo a posição de qual pulso fica em cima e embaixo, encerrando com a abertura de ambas as mãos com as palmas direcionadas para a pessoa a quem está cumprimentando.

A partir desse momento do puxar de pontos dos exus e pombas giras, geralmente, são proferidas as rezas de Pai Nosso, Ave Maria e Salve Rainha, sempre com todos os presentes na gira de frente para o congá e com as mãos erguidas. Após estas rezas, também é comum ser entoado uma reza dedicada à Maria Imaculada e certos pontos dedicados ao orixá Ogum. A reza de Virgem Maria é cantada, nos rituais, da seguinte forma:

Pelo nosso trabalho, eu peço forças  
 À Maria, Maria Imaculada  
 Senhora da Conceição

Pedindo a força de Deus  
 Pedindo a força do mar  
 Pedindo a força da terra  
 Senhora deste congá

Esta reza, apesar de ter uma variação melódica maior que as rezas tradicionais católicas (Pai Nosso, Ave Maria e Salve Rainha), que costumam ter maior repetição de tons, não conta com a batida dos tambores. Nesta reza, Mãe

Gardênia, os filhos de santo e os consulentes se posicionam de frente para o congá com as mãos levemente erguidas, tal qual as rezas católicas.

Entretanto, na segunda seção desta reza, são realizados movimentos específicos ao proferir os “meios” que serão pedidas as forças. No momento que é entoado “pedindo a força de Deus”, os pais e filhos de santo erguem suas duas mãos para cima. Quando é entoado “pedido a força do mar”, as mãos se abaixam levemente, seguido de uma leve inclinação do torso para frente e para baixo. Já no momento que se entoa “pedindo a força da terra”, com uma das mãos, a ponta do dedo é encostada no chão logo à frente de quem está realizando o movimento. No momento que é entoado “Senhora deste congá” a posição inicial, com as mãos levemente erguidas, é retomada.

Além desta reza, é comum ser entoado certos pontos de Ogum. O primeiro ponto de abertura de Ogum é cantado da seguinte forma:

Essa casa é de guerreiro (Ogum)  
 Vim de longe pra rezar (Ogum)  
 Rogo a Deus pelos doentes (Ogum)  
 Na fé de Obatalá (Ogum)

Ogum salve a casa santa (Ogum)  
 Os presentes e os ausentes (Ogum)  
 Salve nossa esperança (Ogum)  
 Salve o velho e a criança (Ogum)

Preto velho ensinou (Ogum)  
 Na cartilha de Aruanda (Ogum)  
 E Ogum não esqueceu (Ogum)  
 Como vencer a demanda (Ogum)

A tristeza foi embora (Ogum)  
 Na espada de um guerreiro (Ogum)  
 Na noite o romper da aurora (Ogum)  
 Vai brilhar neste terreiro (Ogum)

Na noite a romper da aurora (Ogum)  
 Vai brilhar neste terreiro (Ogum)

Dentre as passagens encontradas neste ponto, é possível perceber, mais uma vez, a relação de Ogum em lidar com as demandas, ao ser cantado, na terceira seção, “E Ogum não esqueceu (Ogum), como vencer a demanda”. Uma situação comum, ao final deste ponto, é a conexão que este tem com o próximo ponto de Ogum. Geralmente, quando os pontos são finalizados, as batidas cessam, e outro ponto é puxado. Porém, no caso deste ponto, e alguns outros ao longo das giras, o ponto seguinte se conecta de forma tal que as batidas dos tambores se mantêm constantes, sem que haja uma pausa de um ponto para o outro. O ponto que dá sequência ao último citado é entoado da seguinte forma:

Sustenta essa gira, Ogum  
Não deixa a demanda entrar  
2x  
É hora, é hora, é hora  
É hora de trabalhar

Este segundo ponto de abertura de Ogum evoca, novamente, a característica do orixá Ogum em lidar com as demandas. Neste caso, a demanda não é simplesmente expulsa, como é comum encontrar em pontos de exus, mas sim impedida de adentrar no espaço e no corpo da pessoa na qual Ogum protege a partir de sua sustentação da gira. Tanto o fluxo energético das pessoas quanto do espaço da gira acionam a necessidade do controle destas circulações, tanto para expulsar a demanda quanto para impedir que ela entre no corpo de alguém ou em determinado ambiente.

Na segunda seção, deste ponto, também é possível notar a afirmação de que é o momento de se trabalhar, nesse caso, com as entidades. Trabalhos estes que, como já dito, consistem em conduzir as energias da casa e a realização dos passes.

Ainda, nos momentos iniciais das giras, ocorre o momento de defumação dos pais, filhos e consulentes que estão participando da gira. Diferentemente da defumação antes da gira, que foca em defumar o ambiente onde ocorrerá a gira, esta defumação tem a finalidade de espalhar a fumaça nos participantes da gira, com a intenção semelhante à da primeira defumação.

Esta ação acontece de uma forma específica. Primeiramente, a defumação é feita nos filhos de santo da casa, que vão recebendo a fumaça girando no próprio

eixo e movendo as mãos com as palmas abertas para si mesmos (com a finalidade de defumar ao redor do corpo e trazer mais fumaça para si). Durante o recebimento da defumação, a primeira fileira de filhos de santo vai para frente para que a fileira atrás possa passar pela defumação também, e assim sucessivamente.

Após a defumação dos filhos de santo, é a vez dos consulentes da casa, que, geralmente, repetem o mesmo movimento dos filhos de santo, sendo direcionados a irem pra frente, de fileira em fileira, para que os outros consulentes possam ser defumados.

Geralmente, a defumação é realizada por Luis Carlos, que vai balançando a braseira em pêndulo, para frente e para trás, com uma mão ligeiramente inclinada para frente, próximo à pessoa que está recebendo a defumação, para assim seguir para a próxima pessoa, até que todas as pessoas presentes, na gira, passem pela defumação.

A depender do tipo da gira a ser realizada, este momento de defumação das pessoas na gira é acompanhado por um ponto cantado específico, que vai se repetindo do início ao final do momento de defumação. Estes pontos, que são específicos para as defumações, possuem relação direta com a gira em questão e à divindade que trabalha junto à esta linha. Por exemplo, nas giras de exu, o ponto de defumação é referente ao orixá Ogum, que é a divindade que trabalha com os exus. Já no caso da gira de caboclos, diferentemente das de exu, a entidade referenciada no ponto de defumação é o orixá Oxóssi. Após a defumação, Mãe Gardênia faz suas falas de início de gira.

Dando sequência às giras, após o discurso de Mãe Gardênia, podemos notar mais características das práticas da gira que será realizada no dia (além dos adornos do ambiente). No caso das giras de Exu, os filhos de santo da casa que já têm a experiência de receber as entidades e realizar os passes, juntamente com Mãe Gardênia e Mãe Rosângela, entoam os pontos dos exus. Dentre os pontos cantados, os médiuns cantam tanto os que são referentes às entidades (exus) específicas, quanto para o grupo de exus no geral.

Por exemplo, quando o filho de santo Lucas incorpora o Exu Tiriri, os pontos que geralmente são cantados são referentes ao Exu Tiriri. Esta prática dos médiuns, de entoarem pontos referentes ao grupo de entidades ou à entidade específica que está sendo trabalhada, não se limita às giras de Exu, na verdade, este é o *modus operandi* dos pontos entoados quando feitos pelos médiuns incorporados.

Evidentemente que, ao longo das giras, não são só os filhos e pais de santo da Casa incorporados que entoam os pontos cantados nas giras, pois esta prática também é feita tanto pelos filhos de santo que não estão incorporados quanto pelos ogãs que estão participando da gira. Além disso, em determinadas giras, visitantes de outros terreiros também podem levantar pontos.

Ainda nos detendo às giras de Exu, uma questão característica da *paisagem sonora* deste tipo de gira, além dos pontos entoados específicos, são as risadas dos exus enquanto incorporados nos médiuns. Segundo Mãe Gardênia, a risada de um exu, durante os momentos de passe, enquanto abraça alguém, significa que, no momento, está havendo um descarrego. A noção de descarrego, no Terreiro, é a de retirar as energias ruins (demandas) do corpo descarregando-as, ou seja, a intensidade de energia posta neste trabalho tem a finalidade de expulsar as energias ruins. Desta forma, a ideia das giras de exu consumirem muita energia condiz com esta noção de descarrego de demandas.

O elemento da risada dos exus pode ser entendido como uma das características que compõem a figura, bastante difusa, do *trickster*, trabalhado em diversas produções antropológicas. Renato Queiroz (1991), ao se debruçar sobre a figura do *trickster* entre vários autores, destaca a qualidade de ser mediador entre os deuses e os humanos. Exu, na tradição do Terreiro, carrega consigo esta importante função de abrir (e fechar) os caminhos, sejam eles ao início dos meses (primeiras quartas do mês) ou ao início das giras, sendo esta categoria de entidade fundamental para a realização dos rituais na Casa.

Mediador do grupo na violação dos tabus, intermediário entre deuses e homens, ou operador das mediações dos dilemas colocados pelos mitos, tais são as conclusões a que grande parte dos estudiosos tem chegado a respeito da figura do *trickster* nas sociedades [ditas] primitivas. Seria ele, portanto, um ator solitário que, em última análise atua sempre em benefício do grupo como um todo. (QUEIROZ, 2001, p. 103)

Relacionando-se com a característica de descarrego das risadas, as giras de Exu da Casa tendem a ser mais intensas em termos de velocidade e força dos movimentos corporais (sejam pelos filhos e pais de santo ou pelos ogãs no tocar dos instrumentos). Por exemplo, eu me sinto mais quente e cansado quando participo deste tipo de gira ao tentar acompanhar, com palmas, as batidas tocadas

na gira. Além disso, as giras abertas de Exu tendem a ser as que mais enchem a Casa, deixando o ambiente mais quente pelo grande número de pessoas ali presentes.

Como já dito antes, a divindade Ogum trabalha junto com os exus, e, por isso, em diversos momentos, pontos referentes a ele são entoados, inclusive no momento da defumação, ao início da gira, das pessoas presentes no ritual. O ponto de defumação de Ogum em questão é cantado da seguinte forma:

Dá licença, pai Ogum  
 Filho quer se defumar  
 Umbanda tem fundamento  
 É preciso preparar

Com incenso e benjoin  
 Alecrim e alfazema  
 Defuma filhos de fé  
 Com as ervas da jurema

Na primeira seção desta reza, é possível perceber três pontos informativos sobre o ato da defumação em si. Primeiramente é pedido permissão para realizar uma determinada ação, no caso, permissão a Ogum para a realização da defumação. O segundo ponto desta seção é a exposição da intenção da defumação ao ser cantado “filho quer se defumar”. E o terceiro ponto diz respeito à afirmação de que, na Umbanda, existem fundamentos<sup>33</sup>, e que tais fundamentos, também entendidos como preparações ou condutas, são necessários para a realização das mais diversas práticas do Terreiro.

Além deste ponto de defumação entoado nas giras de Exu, outros pontos também evidenciam a relação do orixá Ogum com as práticas dos exus. No ponto cantado do Exu Tranca Rua, por exemplo, esta relação é novamente evidenciada. O ponto em questão é entoado desta forma:

O sino da capela já bateu 3 vezes  
 O sino da capela já bateu 3 vezes

---

<sup>33</sup> Os fundamentos podem ser entendidos como preparações específicas para quaisquer ações rituais ou espiritualmente protetivas, como: a abertura de uma gira; a defumação; ou o ato de realizar passes.

Deu meia noite, o galo já cantou

Seu Tranca Rua que é dono da gira  
Sustenta a gira que Ogum mandou

No momento em que se é cantado “sustenta a gira que Ogum mandou” é possível notar, além da relação com Exu Tranca-Rua e Ogum, a tarefa do orixá de sustentar a gira em questão, a fim de manter as energias e vibrações ao longo do ritual. Esta noção de “sustentar a gira” pode ser entendida como uma forma de manter a demanda fora do ambiente do ritual, como no ponto de Ogum mencionado anteriormente

Já na segunda metade das giras da Casa, sejam elas de Exu, Caboclo, Preto Velho ou de homenagem a alguma entidade/divindade, é comum que haja o momento em que as entidades mestras são trabalhadas pelos pais e filhos de santo ao longo do ritual. Estas entidades entram na categoria de mestres juremeiros, e, por isso, são pertencentes ao panteão de entidades comumente trabalhadas no catimbó/jurema.

Uma característica que as entidades mestras possuem em comum é o de serem trazidas, para o plano físico na gira, da cidade encantada, ou do “reino dos mestres”, como Sampaio (2016) evidencia ao explicar, de forma breve, as características das práticas de catimbó/jurema.

Vale ressaltar que a palavra “jurema” é polissêmica. Presente nas “mesas de Catimbó”, tratava-se da bebida ritual, feita a partir da tronqueira da árvore chamada jurema. Desde então denomina, além da bebida e da árvore, uma religião - a Jurema ou a Jurema Sagrada; o rito a ser realizado - Jurema de chão, Jurema batida, Jurema na mata, etc.; uma cidade encantada, o “reino dos mestres” que seria a dimensão espiritual; uma entidade, no caso a Cabocla Jurema, dentre outras significações [...] (SAMPAIO, 2016 p. 152-153)

Dentre as entidades mestras trabalhadas no Terreiro ao longo das giras, é possível nos depararmos com: Nego Chico Feiticeiro (Trabalhado por Mãe Gardênia), Mestre Sibamba (também trabalhado por Mãe Gardênia), Maria Légua

(trabalhada por Mãe Rosângela), Mané do Balanço (trabalhado por Lucas), e Zé Pilintra (Trabalhado por Leo).

Algumas falas comuns entre as entidades mestras, logo antes de entoar certos pontos, citam a ação “vamos bater catimbó”, evidenciando mais elementos de práticas de catimbó/jurema na umbanda vivenciada pelo Centro. Além disso, em certos pontos cantados a cidade da jurema é mencionada, reforçando a ideia de que as entidades mestras vem destes “territórios espirituais” tradicionais das práticas de catimbó/jurema.

Já ao final das giras, sejam elas de qual tipo for, alguns pontos são comumente entoados especialmente no momento de conclusão das giras, como foi o caso do ponto cantado, já citado, da sineta, que indica a partida das entidades trabalhadas no ritual. Outro ponto de final de gira que é frequentemente entoado é o de agradecimento da gira ao orixá Oxalá. Este ponto é entoado após o encerramento dos trabalhos na gira, e é cantado da seguinte forma:

Eu agradeço a nossa gira  
Eu agradeço de coração  
Ao nosso Pai Oxalá  
Por ter cumprido a nossa missão

A ideia de trabalhar nas giras é entendida como uma missão a ser cumprida. Esta ideia de missão também condiz com o discurso de Mãe Gardênia ao assertar que ela tem uma missão a cumprir neste mundo (físico). Sendo assim, o ato da realização de trabalhos ao longo das giras se enquadra no cumprimento destas missões, que são desejos que partem das entidades, no plano espiritual.

Os pontos de despedida tendem a ser executados em todos os tipos de giras, porém, outros grupos de entidades trabalhadas no Terreiro vão ter elementos específicos em suas giras. Focando um pouco mais nas giras abertas de caboclo, um dos elementos sonoros que indicam o tipo de gira a ser trabalhada é o seu ponto de defumação. Assim como Ogum trabalha com os exus, o orixá Oxóssi trabalha junto com as entidades caboclas, desta forma, o ponto de defumação desta gira é referente à tal orixá. O ponto em questão é cantado, ao longo do processo de defumação das pessoas presentes na gira, da seguinte forma:

Meu Pai Oxossi  
Dai-me licença pra defumar

Eu defumo, eu defumo  
Essa aldeia real

Assim como no ponto de defumação de Ogum nas giras de Exu, no ponto de defumação de Oxóssi também é pedido a permissão ao orixá em questão para a realização do ato da defumação ao ser cantado “dai-me licença pra defumar”.

Na segunda seção, em que é referido à “aldeia real” a ser defumada, é possível notar a relação de Oxóssi com as entidades caboclas, considerando que os povos indígenas são comumente associados às habitações em aldeias. Esta relação é reforçada quando sabemos que Oxóssi é o orixá das matas (e que, comumente é simbolizado com um arco e uma flecha), evidenciando mais ainda sua relação com elementos frequentemente associados aos povos indígenas.

É possível notar, no trecho de um outro ponto cantado referente ao orixá Oxóssi, outra referência às práticas da jurema, como mostrado na seguinte letra:

Quem tem Oxossi  
Tem a força da jurema  
Quem tem Oxossi  
Tem a paz do Juremar

Neste ponto é possível perceber as afirmações que indicam que “quem tem Oxóssi”, ou seja, quem traz para si a energia de Oxóssi, possui, por consequência, a “força da jurema” e a “paz do Juremar”, deixando nítida a relação de Oxóssi com tais práticas.

Como já falado, uma das características das giras de exus é a incorporação (através pais de santos e alguns filhos de santo da casa) de diferentes exus e pombas giras. Já nas giras de caboclos, como já é sugerido, as incorporações iniciais das giras são das entidades caboclas. E esta questão, além de introduzir para a paisagem sonora da gira os pontos cantados de caboclos, também traz elementos sonoros característicos para além das melodias, letras e ritmos, como o timbre dos maracás (usados pelos caboclos) e a vocalização de sons comuns às entidades caboclas.

Nesse caso, em comparação, as risadas dos exus dão espaço aos murmúrios graves dos caboclos no ambiente da gira. Além disso, os sons dos maracás definem a ambientação sonora tanto no momento de entonação dos pontos quanto durante a realização de passes. Além disso, nas giras de caboclos, é comum as entidades fazerem poses de arco e flecha, bem como se sentarem rapidamente no chão, com as pernas cruzadas, durante os pontos entoados.

Visualmente falando, um elemento marcante da ambientação das giras de caboclos é a utilização de cocás de diferentes cores pelos médiuns ao longo das incorporações. Vários outros elementos visuais caracterizam tal gira, como foi dito anteriormente, como: as vestimentas dos pais e filhos de santo (com cores predominantemente verdes e azuis e estampas de plantas); as composições dos congás (com figuras de caboclos); e o uso da planta jurema, tanto como adorno do espaço como para a utilização pelos médiuns com a finalidade de realizar passes ao longo da gira.

Já nas giras abertas de pretos velhos, alguns outros elementos vão caracterizar seu tipo de ritual, como pontos de defumação, cores das vestimentas, a forma da realização de passes e os tipos de entidades que são incorporadas na gira (no caso, os pretos velhos). A iniciar pelo seu ponto de defumação, uma situação mais atípica, é que dois pontos diferentes podem ser entoados em um determinada gira de Preto Velho. Um desses pontos de defumação é entoado da seguinte forma:

Nossa Senhora incensou esse congá  
Foi para com seus filhos orar  
Eu incenso essa casa de caboclos  
Pro mal fastar e a felicidade entrar

Neste ponto de defumação é possível perceber alguns elementos que exemplificam mais algumas organizações de forças presentes no terreiro. Nota-se a menção de Nossa Senhora, entidade cultuada no catolicismo, ao mesmo tempo que, no mesmo ponto cantado, protege o congá da Casa, congá este que é comumente atribuído à povos de terreiro. Além disso, é mencionado o ato de incensar a “casa de caboclos”, evidenciando mais uma organização de forças referentes às práticas do catimbó e da jurema, que tradicionalmente lidam com entidades caboclas.

Já no trecho que diz “pro mal pastar e a felicidade entrar” é possível deduzir, novamente, a ideia de abertura de fluxos energéticos na gira, que, dentre suas funções, permite que as energias ruins, sendo elas entendidas como “mal” ou “demanda”, seja expulsa da gira, enquanto que as energias positivas, ou, no caso deste ponto, a “felicidade”, possa entrar na gira.

O outro ponto de defumação que é comumente entoado nas giras de Preto Velho possui uma característica singular, que é a de possuir duas variações, a depender do momento da defumação. A primeira é entoada quando, ao início do processo de defumação na gira, o braseiro é passado por alguns pontos do salão. Este ponto é entoado da seguinte forma:

Vamo incensado, e vamos defumando  
2x  
A casa de meu bom Jesus da Lapa  
A casa de meu bom Jesus da Lapa

Já a sua segunda variação ocorre quando o braseiro para de defumar os pontos do salão e passa a defumar filhos de santo e consulentes da gira. Neste caso, em que antes se cantava “a casa”, nesta segunda variação se canta “os filhos”. Desta forma, o ponto passa a ser cantado assim:

Vamo incensando, e vamos defumando  
2x  
Os filhos de meu bom Jesus da Lapa  
Os filhos de meu bom Jesus da Lapa

Outra mudança notável nas giras de Preto Velho em relação às outras é a forma como ocorrem os passes. Geralmente, nas giras, os passes são realizados enquanto as entidades na gira, baixadas na coroa do médium, estão circulando pelo salão e puxando pontos. Nesses casos, o filho de santo ou consulente que deseja realizar um passe com uma determinada entidade geralmente se inclina pra frente e pra baixo e, em seguida, e ainda mantendo esta posição, encosta com a ponta dos dedos nos pés ou nas pernas do médium que está trabalhando com a entidade.

A partir disso, e quando a entidade atende ao pedido de realizar o passo, há um contato maior e mais direto, geralmente com um abraço e maior proximidade

entre os corpos, a ponto de tornar mais fácil os conselhos da entidade serem ditos no ouvido da pessoa que está se consultando no passe.

Porém, nas giras de Preto Velho, as entidades, enquanto incorporadas nos médiuns, ficam sentadas em banquinhos, segurando seus cachimbos e, às vezes, possuindo uma pequena bengala. Quando a entidade é masculina o médium passa a usar, geralmente, um chapéu de palha, já quando é feminina usa-se um pano enrolado na cabeça em forma de turbante.

O posicionamento dos bancos em que os pretos velhos realizam seus passes sempre são simetricamente alinhados com o centro do salão, e neste centro, próximo ao congá montado na gira, fica o banco da entidade que Mãe Gardênia recebe. Geralmente, em giras de Preto Velho, Mãe Gardênia recebe a entidade Mãe Maria. Os banquinhos, além de alinhados, possuem, cada um, um cuspidor posicionado logo ao lado, para que assim as entidades possam fazer uso deles enquanto fumam seus cachimbos.

As giras de Preto Velho são entendidas como mesas de cura, indicando que o principal objetivo da gira dos pretos velhos (trabalhos e passes) seja na cura (ou purificação) dos presentes na gira, seja para pais e filhos de santo ou para os consulentes (em giras abertas). No caso das giras de Exu, a título de comparação, há o objetivo de descarregar as energias ruins, as demandas, de modo que os caminhos para as coisas boas sejam abertos, enquanto as coisas ruins tenham as portas fechadas.

Em relação à *paisagem sonora* das giras de Preto Velho, é comum alguns pontos serem entoados pelas entidades de forma mais baixa, de modo que, às vezes, seja necessário que as pessoas na gira façam menos barulho para que os cantos sejam ouvidos. Evidentemente que, após a entidade entoar o início do ponto, e com o reconhecimento tanto pelos filhos de santo quanto pelos ogãs de qual ponto está sendo entoado, os filhos de santo passam a cantar junto em alto e bom som.

Além destes três tipos de pontos comumente praticados em giras abertas (exus, caboclos e pretos velhos), em situações sazonais, outros tipos de pontos são realizados no Terreiro, como a gira dos erês e a gira de mar. Geralmente estes tipos de giras estão atrelados a eventos especiais que ocorrem anualmente na Casa, que são consequências de datas especiais.

### 3.3.2. Sobre os eventos sazonais

A primeira gira sazonal que eu presenciei, ao longo desta pesquisa, foi a do evento de São Cosme e São Damião<sup>34</sup>, comemorado pelo Terreiro, em setembro de 2023. A data que justifica o período desse tipo de gira sazonal (27 de setembro) também se relaciona com o período em que a festa de Cosme e Damião é realizada.

Na comemoração de Cosme e Damião de 2023, a cerimônia foi organizada da seguinte forma: primeiramente houve uma festa na rua em que o Terreiro se localiza, com o foco da festa logo na entrada do Centro; após a festa, que contava com diversas crianças e seus acompanhantes, foi realizada a gira dos erês dentro do Terreiro.

A festa do lado de fora do Terreiro contou com alguns objetos de festa comumente usados em festas infantis, como: pula-pula, cama elástica, quiosques de algodão doce e animadores de festa. A divulgação desta festa foi realizada tanto pelas falas de Mãe Gardênia ao início das giras abertas anteriores quanto pelas redes sociais do Centro. Os filhos de santo, juntamente com Mãe Gardênia e Mãe Rosângela, estavam presentes na festa, e todos eles usavam as vestimentas comuns das giras, mas com as cores rosa e verde.

Já o momento da gira, que ocorreu por volta das 18h30, aconteceu logo após o chamado para o início do ritual, que seria dentro do Terreiro. Nesse dia, o local estava especialmente decorado para esta data comemorativa, com cores muito vivas e doces por toda parte. Mãe Gardênia e Mãe Rosângela, juntamente com os filhos de santo da Casa que recebem incorporações, estavam trabalhando com os erês. Os erês são, na umbanda, entidades de crianças, que, quando estão sendo trabalhadas, compõem vestimentas coloridas e associadas às crianças.

Além de suas vestimentas, suas atitudes também condizem com ações associadas à crianças, como: pedir doces; pular e dançar bastante; segurar brinquedos; e lidar com as outras pessoas de forma bastante brincalhona e descontraída. A entonação de fala também é muito característica, sobressaindo um tom mais agudo e com palavras mais simplificadas.

---

<sup>34</sup> Cosme e Damião são dois santos gêmeos católicos comumente associados à medicina e à celebração das crianças. Dentre suas características representativas, as cores rosa e verde são frequentemente associadas a eles.

Em relação aos tradicionais pontos entoados nas giras, aqui, elas pareciam ser mais “livres” e menos atreladas a pontos específicos. Como esta gira sucedeu a festa dedicada às crianças, diversas crianças estavam presentes na gira, e as batidas tocadas pelos ogãs tendiam a acompanhar mais as brincadeiras feitas pelos erês do que propriamente pontos específicos de entidades da umbanda.

Ao final desta gira, Mãe Gardênia distribuiu lembrancinhas para alguns visitantes da festa e da gira de Cosme e Damião. Eu fui uma das pessoas a receber tal presente, e, em outros eventos especiais da Casa, recebi outras lembrancinhas. Este presente consiste em uma pequena figura de Cosme e Damião com uma pequena mesa entre ambos os santos, como mostrado na imagem abaixo.

Uma consequência deste formato de evento (realizando uma festa infantil e depois uma gira dentro da Casa) resultou em uma gira intensamente cheia, tanto que eu nem pude acessar a região do salão no momento da gira deste dia. Devido a esta lotação, as comemorações a Cosme e Damião de 2024 sofreram uma mudança de estratégia, em que a festa para as crianças ocorreu em um dia e a gira para os erês em outro.

Na festa de 2024, também foram providenciados alguns itens para a realização da cerimônia, como quiosques de comida e animadores de festa, porém, esta ocorreu em um sábado (27), justamente para evitar o grande número de aglomeração do ano passado. Nessa festa, também foram distribuídos presentes comemorativos para a celebração das crianças, dos erês, e de Cosme e Damião.

A gira aberta dos erês de 2024, por sua vez, ocorreu na quarta-feira (25) da mesma semana da festa. Nesta gira, pude acompanhar, presencialmente, o ritual de forma mais imersa, conseguindo observar mais detalhes, como a composição do congá, que, como dito por Mãe Gardênia, continha bonecas da própria Mãe Babona em sua composição.

Também pude notar, na gira aberta de erês de 2024, algumas músicas, para além dos pontos dos erês, que não eram pontos da umbanda e que foram cantadas e acompanhadas pelos ogãs na percussão ao longo da gira. Durante o momento em que os erês estavam sendo incorporados pelos médiuns, foram tocados bem menos pontos da umbanda. Em certos momentos, havia apenas batuques, como se possuíssem a intenção, no momento, mais focada em animar o ambiente. Inclusive, como o ambiente era de “brincadeira de criança”, certas canções, que não eram

pontos a umbanda, foram puxadas ao longo da gira, como: “Atirei o pau no gato” e uma cantiga “Tapuia<sup>35</sup>, cadê você, eu vim aqui só pra te ver”.

Além disso, em certo momento da gira, Mãe Gardênia, incorporada por Erê Tapuia, jogou doces para a multidão no salão. Nessa gira, também notei que os cigarros e os cachimbos, tão comuns nos outros tipos de giras, deram lugar aos doces e brinquedos. Evidentemente que, vez ou outra, havia alguém no ambiente fumando um cigarro. Mas, comparado às outras giras, houve uma redução drástica.

Além desta comemoração a São Cosme e São Damião, diversos outros eventos sazonais ocorrem na Casa. Uso o termo “eventos sazonais” pois eles podem variar entre: missa, pré-carnaval, feijoada, e as giras sazonais. As giras sazonais se caracterizam, fundamentalmente, por conterem o ritual da gira em sua realização, somando com a questão de ser comumente dedicada a uma entidade (Zé Pilintra, Nego Chico Feiticeiro, Sibamba, etc.) ou divindade (Oxóssi, Iemanjá, São Jorge etc.). Além disso, algumas destas giras sazonais, geralmente denominadas de obrigações, são realizadas em ambientes excepcionais, como no caso da Obrigação da Cachoeira (realizada na Cachoeira Paracupeba, no município de Redenção, CE) e da festa de Iemanjá (realizada na Prainha, no município de Aquiraz, CE).

Em relação à festa de Zé Pilintra, realizada anualmente pelo Centro no dia 30 de outubro, há uma questão que ajuda compreendermos, em parte, como algumas das festas da Casa passam a se tornar um evento sazonal do Terreiro. Ao explicar sobre a origem da tradição de se realizar a festa a Zé Pilintra na Casa, Mãe Gardênia diz que esta ideia foi pedida por meio de um sonho que ela teve. Neste sonho, houve uma comunicação entre ela e seu falecido pai, que, em vida, trabalhava com a entidade Zé Pilintra. Em entrevista, feita para a página do Instagram “@sou\_do\_axee”, em 2023, realizada por Ronny Edney, Mãe Gardênia explica sobre a situação da seguinte forma:

Meu pai desencarnou há uns 30 anos. E ele, quando éramos pequenos, muitas vezes incorporava Seu Zé [Pilintra]. Seu Zé sempre nos aconselhava a sempre fazer o bem, a caminhar. Falava que ele sempre estava aqui com a gente, e que nunca ia faltar para nós o que comer. E ele

---

<sup>35</sup> Tapuia é uma das entidades erês trabalhadas no “C.E.U.J.M.J” e, mais especificamente, é um dos erês que Mãe Gardênia recebe, geralmente em giras de erês. Ainda assim, esta entidade pode aparecer em outros tipos de gira que não de erês, mas de forma menos frequente.

sempre passando a mão na cabeça da gente. Quando estávamos um pouco doente o Seu Zé vinha na cabeça dele e curava a gente. O seu Zé é de uma humildade imensa.

E aí, quando ele desencarnou, um dia, eu dormindo (tem mais ou menos uns 15 anos, eu acho), eu sonhei com meu pai. Ele chegou [no sonho] e me disse: “Minha filha, eu queria pedir uma coisa a você”. Eu disse: “oi, pai”. Ele disse: “eu queria que você louvasse o seu Zé”. E eu disse: “Seu Zé? Mas eu não trabalho com o seu Zé”. Ele disse: “mas ele vai se manifestar, ele vai chegar”. [...] E aí ele pediu: “faça essa homenagem pro seu Zé”. E aí eu [após acordar] cheguei pra minha mãe e disse: “Mãe, eu queria relatar aqui um sonho para a senhora”. Ela disse: “sente aqui”, e eu me sentei.

Eu falei: “O pai chegou pra mim e disse que tinha que louvar o seu Zé e que eu fizesse uma homenagem pro seu Zé, que eu desse continuidade [...]”. Mas eu não consigo entender, porque eu trabalho com o seu Nego Chico Feiticeiro. Como é que eu vou trabalhar? Eu nunca trabalhei com seu Zé”.

Ela disse: “minha filha, calma, você vai ter a intuição”. Aí deixei passar. Certo dia, quando eu estava em uma casa, Seu Zé se manifestou, e ela [Mãe Balbina] disse: “viu como não foi difícil? Como eu falo pra você, tudo é do jeito que eles querem, não como você quer.” E aí eu fiz a primeira louvação do seu Zé, e hoje acredito que está na 12ª ou 13ª festa, eu não sei bem, mas já está com um bom tempo que eu louvo Seu Zé.

(Mãe Gardênia, novembro de 2023)

Este relato nos traz alguns conceitos no que diz respeito às noções da Casa sobre três questões recorrentes: a comunicação com o plano espiritual (por meio de sonhos); a noção de intuição; e sobre a ideia dos desejos do plano espiritual, evidenciados com a fala “tudo é do jeito que eles querem, não como você quer”, trazendo um senso de responsabilidade e missão a ser cumprida por meio dos desejos oriundos do plano espiritual.

Ainda sobre a comunicação de Mãe Gardênia com o plano espiritual, por meio de sonhos, outro evento sazonal que passou a ser realizado a partir desta comunicação foi a Missa da Esperança<sup>36</sup> à Mãe Balbina, realizada no dia 18 de março, data de seu falecimento, em 2021. Em 2022 a primeira Missa da Esperança foi realizada na Igreja Santa Edwiges, no bairro Castelo Branco, Fortaleza, CE. Já a de 2024, que foi a que eu presenciei, ocorreu na rua logo em frente da entrada do

---

<sup>36</sup> Missa da Esperança é um rito católico que tem como principal objetivo homenagear alguém já falecido, a fim de celebrar seu tempo em vida.

Terreiro, com uma tenda sobre um palco e com cadeiras à frente deste palco para os participantes poderem se sentar.

Mãe Gardênia explicou, nesta missa de 2024, que a realização desta cerimônia foi um pedido feito a ela pela própria Mãe Balbina em sonho. Esta situação, assim como a da festa do Zé Pilintra, exemplificam a ocorrência desta comunicação de Mãe Balbina com seus entes por meio de sonhos, e que esta comunicação pode resultar em novas tradições no Terreiro.

Já presenciei falas de Mãe Gardênia, conversando com seus filhos de santo, explicando sobre certas premonições sentidas por ela por meio de sonhos. Esta situação não chega a gerar um evento sazonal novo na Casa, mas evidencia que esta comunicação de Mãe Gardênia com o plano espiritual, por meio de sonhos, ocorre com certa frequência.

Nos detendo um pouco à questão da realização de uma missa pelo Terreiro, outro evento sazonal que conta com a realização deste tipo de ritual é a feijoada de São Jorge, realizada no dia 27 de abril. Este evento conta com dois principais momentos: o da missa, realizada por um padre, e feita na rua em frente ao Terreiro; e a festa propriamente dita, feita no mesmo espaço, que conta com apresentações musicais de bandas e a distribuição de feijoada para os participantes da festa.

Assim como a Missa da Esperança de Mãe Balbina de 2024, esta contou com a participação de um padre que possui certa proximidade com a Mãe Gardênia. Esse tipo de situação nos informa, somado com alguns discursos de Mãe Gardênia ao início das giras, que há uma boa relação dela com outros líderes religiosos de Fortaleza, sejam eles de povos de terreiro ou de religiões de matriz cristã.

Partindo para mais uma gira festiva praticada pela Casa, a festa de Nego Chico Feiticeiro exemplifica mais uma ocorrência de comunicação, por meio de Mãe Gardênia, com o plano espiritual para a realização de uma gira específica. Ao longo da gira de festa dedicada a Seu Nego Chico Feiticeiro (entidade trabalhada por Mãe Gardênia) de 2024, ocorrida no dia 20 de março, houve um momento de explicação da motivação da ocorrência desta festa.

Nego Chico Feiticeiro, na coroa de Mãe Gardênia, disse que esta festa seria, originalmente, destinada à entidade pomba gira Maria Padilha (outra entidade trabalhada por Mãe Gardênia), porém, a pedido da própria Maria Padilha, a festa desta data foi destinada à entidade Nego Chico. Ou seja, esta situação é mais um

exemplo de que há uma forte influência das entidades na realização das práticas da Casa por meio de comunicação com o plano espiritual.

### 3.3.3. Sobre as giras internas da Casa

As giras internas praticadas no Terreiro podem ser entendidas, de maneira sintética, em uma forma de obrigação da Casa voltada mais diretamente para iniciados do Centro. Outras obrigações voltadas para os integrantes da Casa ocorrem, porém, nesta parte darei maior foco nas giras realizadas no espaço do Terreiro.

Uma primeira forma de se pensar as giras internas é considerando a sua necessidade para o Terreiro. Ao explicar, de forma breve, a respeito das práticas da Casa, quando Mãe Gardênia discorre sobre as giras internas ela diz:

[...] muitas vezes, nos dias de segunda-feira, nós temos gira interna com os filhos de santo, e a gente faz aquela gira de Preto Velho. Eu digo: “meus filhos, hoje eu vou chamar os pretos velhos para trabalhar para vocês, pedir saúde em agradecimento ao preto velho, estender essa corrente para nossos irmãos, pedindo paz, saúde”. Porque quando é gira aberta é muito consulente, o médium não consegue trabalhar pra si, você tem que tirar um momento para trabalhar para si. Porque para eu fazer atendimento, para eu te ajudar, eu tenho que estar bem, estar bem comigo também. Mas também tenho que pedir a meus mentores, meus guias, meu preto velho: “me ajuda, me dá saúde, paz. Me de sabedoria”. Pra gente, na quarta-feira, fazer o atendimento. (Mãe Gardênia, novembro de 2023)

A partir desta fala, é possível perceber a necessidade do trabalho interno da Casa, tanto para os filhos de santo quanto para a própria Mãe Gardênia. No exemplo da gira interna citada por Mãe Gardênia, é mencionada uma gira interna de Preto Velho, em que tal grupo de entidades é chamado para que possam ser feitos trabalhos voltados para os filhos de santo, pedindo paz e saúde.

Ainda sobre a fala de Mãe Gardênia, também é dito que em giras abertas, devido à grande quantidade de consulentes, é inviável trabalhar de forma satisfatória com os filhos de santo da Casa. Ao presenciar uma gira interna da Casa, fica nítida a diferença de foco e um maior controle sobre as práticas do ritual.

Dentre as diferenças entre as giras internas para a giras abertas (além de uma ser realizada comumente na segunda-feira e a outra na quarta-feira), é possível destacar, de início: a repetição de mesmas práticas, mas com teor diferente; a organização espacial do ambiente, tanto visual como sonoro; e a realização de práticas específicas deste tipo de gira.

Assim como nas giras abertas, após os pontos dos exus e pombas giras entoados ao início da gira, Mãe Gardênia também realiza discursos para quem está alí presente. Entretanto, como já mencionado, um dos elementos comuns de suas falas nas giras abertas é a apresentação do Terreiro para os visitantes, contando brevemente sobre a história da Casa. Evidentemente que estas informações já são sabidas pelos filhos de santo, por isso, não há a repetição desse tipo de fala nas giras internas. Ao invés disso, Mãe Gardênia estabelece uma fala mais próxima e intimista com os filhos de santo e suas práticas na Casa, como, por exemplo: a organização de certos preparativos para eventos que estão por vir; a declaração do problema de saúde de algum filho de santo da Casa, para que haja uma atenção especial; ou o anúncio da chegada de um novo filho de santo da Casa.

Em relação às falas de Mãe Gardênia para a organização de preparativos de eventos e certos avisos, já presenciei, mais de uma vez, ela convidando seus filhos de santo para comparecerem à gira de outro pai de santo de outro terreiro, informando a data e o horário de tal gira. Estes momentos exemplificam certa presença do Centro nas práticas de outros terreiros. Além disso, outros terreiros também marcam sua presença no Centro, visto que, em diversos momentos, principalmente em festas, outros terreiros também participam das giras da Casa.

Nas falas da Mãe Gardênia de início de gira interna também podem ocorrer avisos de preparativos para certos eventos sazonais que ocorrem na Casa. Às vezes alguns adornos específicos são preparados pelo Terreiro para que os filhos de santo usem durante a festa. Por exemplo, nas giras internas anteriores à festa de Zé Pilintra, foi organizada a distribuição de chapéus brancos com fita vermelha<sup>37</sup> entre os filhos de santo da Casa que já confirmaram o seu uso e sua presença na festa.

---

<sup>37</sup> Este tipo de chapéu, bem como estas cores (branco e vermelho) são elementos diretamente associados à entidade Zé Pilintra, que, além deste chapéu, veste terno branco com gravata vermelha.

Dando continuidade às peculiaridades das giras internas em relação à giras abertas, além de avisos de giras de outros terreiros e de eventos sazonais, em certas giras internas há a declaração de problemas de saúde que algum integrante da Casa esteja passando, seja ele filho de santo, pai de santo, cambone ou ogã.

Este pronunciamento, por sua vez, tem consequências em algumas condutas nas giras internas. Por exemplo, em uma gira interna de Preto Velho, foi anunciado, por Mãe Gardênia, que o ogã da Casa Cláudio tinha passado por certas complicações de saúde em relação ao seu coração, e que, após tratamento médico, estava passando por um processo de melhora.

Acontece que, ao longo da gira que houve este anúncio, várias entidades que baixaram nos médiuns no dia desta gira se aproximaram especificamente do ogã Claudio e lhe enviaram boas energias, segurando e apertando sua mão, a fim de que ele melhorasse de seus problemas de saúde recém anunciados.

Outro exemplo deste tipo de conduta de cuidado mais focado ocorreu quando o filho de santo do Terreiro Léo foi para a gira interna com fortes dores nas costas. Isto, inclusive, limitou alguns movimentos dele ao longo da gira. Nesse dia as entidades baixadas também foram, de forma mais direta, passar boas energias para Léo. Neste dia, inclusive, Léo, mesmo incorporando entidades, passou boa parte da gira sentado devido às complicações com as costas.

Essa individualização e maior foco nos integrantes da Casa também é notado a partir de outras práticas no ritual. Já presenciei, em gira interna de Preto Velho, um momento em que foi sugerido, por meio de Mãe Gardênia, incorporada pela entidade Mãe Maria, que cada filho de santo da Casa entoasse uma reza (ponto) para os pretos velhos antes que se fizesse uma firmação de vela. Nesse momento, todos os filhos de santo da Casa entoaram pontos destinados a um preto velho específico ou para os pretos velhos de forma mais abrangente.

Focando agora um pouco na organização do ambiente das giras internas em relação às giras abertas, algumas características específicas podem ser notadas. É evidente que, mesmo nas giras abertas, há um controle espacial de Mãe Gardênia sobre o Terreiro (por exemplo, o alinhamento dos banquinhos usados nas giras de Preto Velho e o posicionamento dos participantes da gira). Porém, existem outras organizações do ambiente que são exclusivas das giras internas.

A primeira mudança do espaço a ser notada ao início da gira é a separação dos participantes. Nas giras abertas, de forma geral, os filhos de santo ficam no lado

esquerdo do salão, enquanto os consulentes ficam do lado direito. Já nas giras internas o lado esquerdo é destinado apenas às filhas de santo mulheres da Casa, enquanto que o lado direito é destinado aos filhos de santos homens.

Por conta do grande aglomerado de consulentes que comparecem nas giras abertas, alguns utensílios de uso ritual, como taças e copos de vidro, são mais usados nas giras fechadas da Casa. Ao invés destes utensílios de vidro, recipientes de plástico são mais usados nas giras abertas, mantendo os utensílios mais frágeis para as giras fechadas.

O maior controle do espaço também resulta em momentos típicos que só observei em giras internas. Um deles foi o uso do galo de Seu Nego Chico Feiticeiro durante uma gira interna. Em certo momento da gira, quando Mãe Gardênia incorporou a entidade mestra Nego Chico, seu galo foi trazido de uma região do Terreiro para ficar andando pelo salão ao longo da gira<sup>38</sup>. Na maior parte do tempo, ele ficou quieto, e até certos filhos de santo fizeram um carinho nele, mas os momentos de maior relevância da presença do galo de Nego Chico era quando o mesmo cocoricava ao longo do ritual.

Falo que estes momentos eram de maior relevância pois sempre que o galo de Nego Chico cocoricava, principalmente após uma fala de Nego Chico na coroa de Mãe Gardênia, este som era bem recebido pelos presentes na gira, indicando que este cocoricar confirmava as palavras de Nego Chico.

Não à toa, há um ponto/reza referente à entidade Nego Chico, cantado enquanto Mãe Gardênia o incorpora, que menciona o cantar de seu galo e o seu significado. Este ponto é entoado da seguinte forma:

Quando meu galo cantar  
 Ele vai anunciar sua vitória  
 2x  
 Nego Chico trabalhando no terreiro  
 A minha vida vai virar um mar de rosas  
 2x

O canto do galo de Nego Chico, assim como durante a gira, além de confirmar as falas de Nego Chico, que sempre têm um teor otimista e de

---

<sup>38</sup> Este galo fica em um pequeno galinheiro com chão de terra em uma das salas do Terreiro. Em certos momentos, tanto em giras abertas quanto fechadas, seu canto pode ser ouvido do salão.

determinação para resolver os problemas, também é o anúncio de vitórias. Esta percepção do som do galo com o anúncio de vitória se relaciona diretamente com uma das frases mais comumente ditas por Nego Chico ao longo das giras: “eu quero, eu posso, eu venço”. Esta frase, inclusive, quando trazida por Nego Chico, ao falar a parte “eu quero”, os filhos de santo, e alguns consulentes, sempre respondem junto com o “eu posso, eu venço”, como uma confirmação da capacidade da pessoa, por meio do estímulo de Nego Chico, a resolver seus problemas.

Estas situações citadas acima são exemplos de uma organização espacial geral característica das giras internas da Casa, que resulta em características específicas da *paisagem sonora*. Porém, além desta organização geral das giras, também ocorrem tipos de rituais específicos nas giras internas da Casa. Assim como nas giras abertas, as giras internas também lidam com grupos específicos de entidades ao longo do ritual, como os pretos velhos, os caboclos e os exus. Porém, nas giras internas, alguns rituais ocorrem especialmente para os filhos de santo, que vão além dos passes. Dentre estes rituais específicos ocorrem as giras de firmamento e as giras de desenvolvimentos.

As giras internas de firmamento têm o propósito, como sugere seu nome, de firmar a presença, a conexão e a força das entidades da umbanda nos filhos de santo da Casa. Estes firmamentos são realizados de duas formas principais: o firmamento mais “geral”, em que todos os filhos de santo praticam nas giras de firmamento; e o firmamento de coroa, que tem o intuito mais específico de fortalecer e “recarregar” a conexão dos médiuns com as entidades com que eles trabalham. Importante evidenciar que esta segunda forma de firmamento, a de firmamento de coroa, é praticada apenas com os filhos de santo da Casa que já têm a capacidade de trabalhar (incorporar) alguma entidade.

Nas práticas de firmamento geral, em certo momento da gira, todos os filhos de santo, incluindo os ogãs, seguram uma vela, ainda apagada. Em dado momento, um dos filhos de santo acende algumas poucas velas e, a partir destas, as outras vão sendo acesas passando a chama adiante. Estas velas, após um certo período da gira interna, são levadas, em fila, para a região da cambonagem feita especialmente para o depósito destas velas acesas. Assim como foi dito anteriormente, ao explicar sobre o espaço da cambonagem, esta região é desnivelada com o nível do piso e é revestida de areia.

Em certa gira interna de firmação, mais especificamente em gira de firmação de Preto Velho, antes das velas serem acesas para a realização do firmamento, a preta velha Mãe Maria, na coroa de Mãe Gardênia, pediu para que cada filho de santo entoasse um ponto referente a um preto velho, e que, durante o momento de firmação, este preto velho ao qual o ponto cantado se refere estivesse em sua mente, para que o firmamento se tornasse mais eficaz. Desta forma, um a um, cada filho de santo, segurando sua vela ainda não acesa, foi puxando um ponto, para que assim, após a identificação da reza, o resto dos integrantes da gira entoassem o ponto junto. Esta prática foi executada, inclusive pelos ogãs da gira.

As velas usadas nesta gira interna de firmação citada eram de cor branca. Porém, esta cor das velas era consequência do tipo de gira de firmamento que foi realizada. Digo isto pois, em gira de firmamento de Exu, as velas costumam ser vermelhas e amarelas. As velas vermelhas sendo de uso dos homens na gira e as amarelas de uso das mulheres.

As firmações de coroa, por sua vez, não ocorrem em todas as giras internas de firmação, possuindo, assim, uma periodicidade menor. Nas firmações de coroa, os filhos de santo que já possuem a capacidade de trabalhar com as entidades são separados, no centro do salão, para a realização de seu firmamento. Na gira interna que eu acompanhei, após se reunirem no centro do salão, segurando, em bandejas, duas fitas enroladas (uma branca e uma preta), os filhos selecionados ficaram deitados no chão de barriga para baixo e com os braços esticados para frente. Então, Mãe Gardênia, incorporada de um preto velho, derramou cera de vela nas nuças.

Depois disso os filhos de santo se levantaram e foram ter as suas fitas amarradas em seus corpos por Mãe Gardênia enquanto incorporada. Nesse momento houve um ponto específico sobre tal ação. Nesse processo de amarrar as fitas também foi pingado, ainda por Mãe Gardênia enquanto incorporada, cera de vela na cabeça dos filhos de santo, mais especificamente na região entre a nuca e o topo da cabeça. E então, após isso, eles, juntamente com outros filhos de santo que praticavam trabalho na Casa, incorporaram pretos velhos e sentaram em seus banquinhos.

As giras internas de desenvolvimento do Terreiro podem ser entendidas como momentos fundamentais para os filhos de santo da Casa para que os mesmos se preparem, tanto mentalmente quanto fisicamente, para trabalhar com as entidades

na umbanda. Ao início desta gira, Mãe Gardênia explica aos filhos de santo sobre este processo longo e cauteloso que é o recebimento de uma entidade por um médium.

A preparação do espaço para a gira interna de desenvolvimento que eu participei, em 2024, não contava com uma montagem de um congá tal qual as giras usuais pedem. Ao invés disso, as imagens que compunham o espaço eram as da parede, que fica por detrás do congá, quando este é montado. Além disso, neste dia, todos os ali presentes estavam vestidos de roupas brancas. Assim como nas demais giras, foram entoados, ao início do ritual, os pontos de exus e pombas giras, visto que a abertura para o plano espiritual e a segurança desta abertura são proporcionadas, inclusive, por esse grupo de entidades.

Após outros pontos de início de gira, Mãe Gardênia se posicionou na frente do salão (onde comumente é montado o congá) e efetuou falas que se assemelham com uma aula sobre o processo de trabalhar o corpo e a mente para a incorporação. Dos momentos de destaque desta fala, ao início dela, foi dito que o desenvolvimento tem o propósito de preparar o corpo do médium para o recebimento das energias. Esta preparação foi exemplificada como uma forma de “moldar” do corpo do médium para prepará-lo para lidar, de forma correta, com estas energias.

É importante destacar que o corpo que é preparado para o recebimento da energia, logo, não é o médium que escolhe a entidade que irá aparecer, mas sim a própria entidade que toma a decisão de aparecer a partir da preparação do corpo do médium. Esta questão é dita diversas vezes pois, é mencionado por Mãe Gardênia, e eu também já observei isso, que é comum os filhos de santo possuírem afinidades pessoais com certas entidades específicas da umbanda. Às vezes esta entidade é conhecida pelo filho de santo desde muitos anos. Entretanto, esta afinidade e desejo de receber uma entidade específica não garante que esta entidade baixe na coroa deste médium.

Também foi dito que este mesmo desejo, por parte de um filho de santo, de receber uma entidade específica pode gerar uma ansiedade que resulta em uma pressa para recebê-la o quanto antes. Mãe Gardênia diz que este processo deve ser feito com muita paciência, pois é um exercício que leva anos para ser desenvolvido da forma correta (podendo levar de 8 à 10 anos). Ou seja, os filhos e pais de santo que recebem as entidades ao longo das giras passaram por estes

longos e disciplinados processos de preparação para o recebimento de sua primeira entidade.

Mãe Gardênia, tocando neste assunto, mencionou o momento que a mesma recebeu sua primeira entidade aos 14 anos de idade, dizendo que foi um processo bastante demorado, apesar de sua ansiedade pessoal em recebê-la logo. Neste caso, um dos conselhos que Mãe Balbina deu à Mãe Gardênia, neste período de ansiedade, foi “confiar no tempo deles”, indicando um tempo de chegada das entidades no corpo de um médium, ao invés do médium trazer a entidade. A partir desta sua primeira incorporação, só após vários meses, as outras entidades foram aparecendo para Mãe Gardênia.

Dando continuidade à sua fala, Mãe Gardênia disse que caso um filho de santo, durante uma gira usual ou gira de desenvolvimento recente, passe a efetuar performances de incorporação de entidades, sem a devida preparação, esta ação poderá ser entendida como uma atitude meramente performática, sem que haja, nesta pessoa, uma real entidade sendo trabalhada, fazendo com que esta pessoa corra o risco de passar por um constrangimento no meio da gira. Como dito, este processo de desenvolvimento é longo e exige disciplina.

Em falas anteriores, Mãe Gardênia explicou que, inicialmente, o médium passa a lidar com energias sem formas muito bem definidas, e, a partir de alguns anos e de um certo processo mental, uma determinada entidade passa a baixar na coroa do médium. Este processo mental pode ser resumido em um autoquestionamento do médium sobre sua própria consciência, de forma tal que ele se pergunte quem é ele e quem é a entidade, resultando em um processo de compartilhamento de consciência do médium com a entidade, que, nesse ponto, passa a ter uma forma mais definida.

Além disso, a responsabilidade que um médium tem durante a realização de passes também foi mencionada nesta fala de Mãe Gardênia ao início da gira interna de desenvolvimento. O ato de realizar o passe, por meio de médiuns incorporados, como já foi brevemente dito, consiste em uma espécie de conversa entre a entidade baixada e a pessoa que está recebendo o passe, seja ela filho de santo ou consulente. Porém, para além disso, Mãe Gardênia explicou que no momento em que está havendo o passe, há uma junção das energias tanto da entidade quanto da pessoa que está recebendo o passe, e que, a depender do que o médium, nesse

ponto entendido como um mediador, transmite para a pessoa, isso pode resultar, quando feito de forma equivocada, em certos problemas.

Foi citado que, em certa situação, durante um passe para um consulente em uma gira aberta, uma terceira pessoa foi mencionada pelo médium e que, a partir disso, o Terreiro teve que lidar com as complicações resultantes desse passe, pois esta situação gerou confusão entre o consulente e esta terceira pessoa citada durante o passe. Este exemplo serviu como uma forma de visualizar mais facilmente algumas consequências que uma má mediação entre entidade/consulente pode gerar.

Esta mediação entre entidade/consulente por meio da realização de um passe também é entendida, entre os filhos de santo da Casa, como um processo muito pessoal entre ambas as pessoas envolvidas. Os momentos de realização de passe são momentos em que há, muitas vezes, o compartilhamento de dores e angústias íntimas da pessoa que está recebendo o passe, e isto resulta, inclusive, em uma preservação dos conteúdos compartilhados nesse momento. Falar, sem que haja qualquer cautela, sobre as situações que o consulente compartilhou durante o passe se configura em uma atitude antiética.

Ainda explicando sobre mediunidade, Mãe Gardênia diz que, em certas situações, o médium que passou a trabalhar seu desenvolvimento pode enxergar seres que pareçam divindades, mas que podem ser apenas espíritos desencarnados, os eguns. Os eguns são espíritos de pessoas falecidas que não são entendidas como entidade nem como divindade. A alma de um ente já falecido de alguém, por exemplo, se enquadra na categoria egum. Porém, estes espíritos que se mostram para o médium também podem ser espíritos obsessores, que têm como principal característica causar mal para quem se depara com eles.

Mãe Gardênia fala sobre esta questão, pois é explicado que o médium se mantém como médium dentro e fora do Terreiro, e, por conta disso é importante que haja responsabilidade integral sobre as práticas mediúnicas. A exemplo, e para que não haja complicações futuras, Mãe Gardênia disse que “entidade não aparece em bar”, e complementou falando que o médium pode exagerar eguns (que para ele se pareçam com entidades) no consumo de bebidas ou outras drogas, e que tais consumos podem deixar o médium mais vulnerável para a atração de eguns.

A última questão que Mãe Gardênia traz desta aula sobre desenvolvimento é a respeito da disciplina dos filhos da Casa, dizendo que não quer formar “médium

de internet” que ficam efetuando trabalhos “brincando de médium”. Como dito, sem a devida disciplina, sem os preceitos e as diretrizes da Casa, a performance pode ser entendida apenas como uma ação sem legitimidade no quesito de trabalho com entidades. Além disso, esta ideia de “médium de internet” também diz respeito aos pontos aprendidos e entoados nas giras, pois é possível encontrar letras, melodias e ritmos de pontos da umbanda na internet, porém, o filho de santo do “Centro Espírita de Umbanda Jesus Maria e José” deve aprender os pontos cantados da Casa.

Fazendo algumas breves pesquisas sobre pontos de umbanda na internet, é possível, de fato, encontrar pontos que possam se assemelhar em letra, melodia ou ritmo das rezas entoadas no Terreiro, porém, com uma percepção mais minuciosa, é possível notar as diferenças dos pontos encontrados na internet e os encontrados no Terreiro. Estas diferenças podem ser notadas na modificação melódica dos pontos ou na mudança de determinadas partes da letra do ponto. Esta mudança entre os pontos só reforça a ideia de que cada terreiro possui seu universo particular, com seus pontos específicos e organizações próprias.

Dando continuidade à gira interna de desenvolvimento, após as falas informativas de Mãe Gardênia a respeito deste processo, é dado início à preparação para a realização prática do desenvolvimento dos filhos de santo da Casa que ainda não incorporaram entidades. Ao som de alguns pontos, todos que estavam presentes naquela gira interna se cumprimentaram com um abraço, fazendo uma grande corrente em fila, para que todos pudessem se cumprimentar. No caso da Mãe Gardênia e da Mãe Rosângela, o cumprimento foi feito com um aperto de mão com os punhos erguidos para cima, no qual entrelaça os polegares, seguido de um beijo na costa da mão, um do outro.

Após este cumprimento entre todos os presentes, os filhos de santo da Casa que ainda não incorporaram foram separados em grupos. Como não era viável que todos fossem desenvolvidos de uma só vez, devido ao espaço, um grupo ficou separado para ser desenvolvido naquele dia, enquanto o outro grupo para outra gira de desenvolvimento. Separado o grupo que iria desenvolver, Mãe Gardênia foi posicionando os filhos de santo ao longo do salão, de tal forma que todos pudessem ter um certo distanciamento entre eles.

Já os presentes que não iriam desenvolver naquele momento, e eu estava incluso nisso, ficaram próximos aos que iam desenvolver com a função de evitar

que os que iriam desenvolver se chocassem durante o recebimento de energias, considerando que, geralmente, quando um médium na umbanda recebe uma energia, ele passa a ter certos espasmos e movimentos de cabeça e corpo repentinos, que podem resultar em um acidente de impacto.

Mãe Gardênia explica que, para o médium que está em processo de desenvolvimento, é comum sentir algumas sensações comuns, como formigamento das mãos e pés, enjoos e dores de cabeça.

Após esta organização espacial dos filhos de santo, os que iam desenvolver ficaram em pé, com os olhos fechados e as cabeças abaixadas, indicando uma certa concentração. Neste momento, de relativo silêncio, um ponto específico foi entoado, que é usado especificamente para este tipo de ritual. O ponto foi cantado da seguinte forma:

Venha meu Pai  
 Vem pelo amor de Deus  
 2x  
 Venha incorporar seus filhos  
 Nas horas de Deus  
 2x  
 Na linha do encanto  
 Tem muito o que se ver  
 2x  
 Olho viu, boca calou  
 Nada pode acontecer  
 2x

A segunda seção deste ponto traz duas informações que descrevem o ato que está sendo realizado. Primeiramente, há o pedido para que haja a incorporação realizada ativamente pelo plano espiritual, ou seja, reafirmando que as entidades que irão aparecer na coroa dos médiuns, e que o desenvolvimento prepara o corpo para que estes incorporem os filhos de santo.

A segunda informação desta seção também reafirma a informação de que certos acontecimentos ocorrem “no tempo deles”, comumente associado à ordem de acontecimentos que nós, do plano físico, não notamos de forma direta. Nesse caso, o momento da incorporação se enquadra em um fenômeno que acontece “nas

horas de Deus”, no “tempo deles”, reiterando uma certa postura de passividade do médium em relação à entidade que irá incorporá-lo.

Como já dito, não há um controle direto, por parte do médium, de qual entidade ou de quando esta entidade irá baixar na coroa do filho de santo. Estas questões são decisões tomadas pelas entidades, no plano espiritual. Esta situação pode ser entendida como o ato de um médium “se entregar” para a entidade que será baixada.

Após o canto deste ponto, outros pontos foram entoados enquanto os filhos de santo que estavam sendo desenvolvidos se mantiveram em suas posições. Quem estava de fora se manteve alerta para que estes não se chocassem ao longo do desenvolvimento. Inclusive, me foi pedido a atentar para que não houvesse um choque entre as cabeças dos filhos de santo, já que um dos movimentos de espasmo comuns do processo de recebimento de uma energia ou entidade é o movimento giratório repentino da cabeça do médium. Para evitar o choque entre os filhos de santo, eu e as outras pessoas que estavam de fora do processo de desenvolvimento estenderam os braços ao redor dos filhos de santo para evitar os choques ou possíveis quedas.

Alguns destes filhos de santo se mantiveram relativamente imóveis por um considerável período de tempo, já outros demonstraram ter recebido algum tipo de energia de forma mais rápida. Isto fica evidente pela forma que seus corpos se movem, além dos movimentos já citados, também há pulos e giros ao longo do recebimento de energia. Em certas situações o filho de santo chega a ficar ofegante de tanto cansaço acumulado de seu corpo.

Durante este período de recebimento de energias por parte dos filhos de santo da Casa, vários pontos foram entoados, com o intuito de chamar a possível entidade que poderia baixar no filho de santo. Este momento servia como uma espécie de “experimentação”, em que o ponto de diversas entidades específicas era entoado, para que assim pudesse chamar tal entidade referente a este ponto e a mesma incorporasse o filho de santo no momento do desenvolvimento.

Em certo momento, Mãe Gardênia recebeu a entidade Mãe Maria, que passou a “estimular” a vinda das entidades, deixando os corpos dos filhos de santo em desenvolvimento mais livres para se moverem. Alguns chegaram a cair, mas isso foi dito que era comum neste tipo de processo. Em certos momentos era perguntado, no ouvido dos filhos de santo em desenvolvimento, se uma

determinada entidade estava naquele corpo naquele momento, para conferir a chegada de alguma entidade naquele filho de santo. Neste dia nenhuma entidade definida foi recebida, pois, como já disse, este processo de receber uma entidade é longo e trabalhoso, por isso este momento serviu como uma preparação do corpo do médium para uma futura incorporação.

Ao final deste processo de desenvolvimento, após os filhos de santo retomarem sua consciência, um dos filhos de santo da Casa, Luis, descreveu um pouco sobre sua experiência durante o desenvolvimento. Foi dito que foram sentidos formigamentos e alguns enjoos, e todos estes sintomas foram confirmados por Mãe Gardênia, após serem relatados a ela.

A gira interna de desenvolvimento é, como pudemos ver, um ritual que pode nos informar sobre diversos aspectos das práticas e condutas do Terreiro. Com sua finalidade de educar e preparar os filhos de santo, informações importantes vão sendo explanadas. Porém, ao longo dos mais diversos tipos de rituais da Casa, várias outras informações puderam ser notadas também.

A comunicação de Mãe Gardênia com as entidades do plano espiritual se mostraram fundamentais para a realização de diversos rituais na Casa, principalmente em relação aos eventos sazonais. Além disso, ao longo dos diversos rituais, as letras dos pontos cantados auxiliaram no registro de diversas práticas do Terreiro, como pudemos ver ao longo do segundo capítulo.

Os pontos cantados se mostraram fundamentais para percebermos qual tipo de prática está sendo realizada, qual entidade está sendo trabalhada e qual tipo de gira está sendo efetuada. Ainda assim, para que haja uma compreensão mais minuciosa sobre os aspectos sonoros do Terreiro, há a necessidade de assumir uma postura mais sensível em relação ao sentido sonoro. Desta forma, é importante nos determos às percepções do “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”.

#### **4. PERCEBENDO O “CENTRO ESPÍRITA DE UMBANDA JESUS, MARIA E JOSÉ”**

Da perspectiva fenomenológica, não é incomum pensarmos que a percepção de qualquer ambiente observável se dê por meio dos cinco sentidos humanos (visão, tato, paladar, olfato e audição). Ao refletirmos minimamente sobre o que observamos, a partir destes sentidos, inúmeras informações poderão ser absorvidas, e, como consequência de uma certa pesquisa, diversas questões deste ambiente são elucidadas. Esta noção de percepção, posta em perspectiva por Tim Ingold (2008), nos faz pensar, além dos sentidos em si, sobre o como estes são sentidos.

A depender de perspectivas específicas, o que se vê, cheira ou escuta pode ter um significado diferente, a depender de qual contexto a pessoa que está percebendo se enquadra. No caso do “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”, esta noção de perspectiva do sentido também se aplica em relação ao contexto em que a vivência de terreiro se dá.

As primeiras coisas que notei ao chegar no Terreiro, isso vindo do ponto de vista de quem não tinha tanta familiaridade com práticas de terreiro, foram os aspectos visuais do ambiente. Considerando que a entrada da Casa não revela, de imediato, elementos tradicionalmente assimilados aos povos de terreiro, as primeiras coisas que me chamaram a atenção foram nas vestimentas dos filhos de santo da Casa que iriam participar da gira naquele dia.

As vestimentas rituais acionam uma ideia, quase que imediata, de que aquele momento exige uma postura ritual específica. E, a partir da vestimenta, já se encontram diversas informações, tanto sobre as práticas rituais da Casa num geral quanto sobre a gira que ocorreu naquele dia específico.

Como abordei no segundo capítulo, as vestimentas indicam, por meio de suas cores e estampas, quais tipos de entidades serão trabalhadas em uma determinada gira. No caso, nas giras de Exu, costuma-se usar vestimentas vermelhas com preto; nas giras de caboclos, as cores verdes e estampas de folhas são observáveis entre os pais e filhos de santo; já nas giras de Preto Velho, é comum se deparar com diversas vestimentas brancas.

Além das roupas, as guias também somam informações sobre aquele tipo de gira, além de possuir a importante função de proteção de quem a usa. Nas giras de

Exu, por exemplo, os filhos de santo tendem a usar guias pretas com vermelho, já nas de caboclo é comum de se usar guias que possuem uma cabaça em sua composição. Além disso, estas guias também podem nos informar há quanto tempo, aproximadamente, um filho de santo está participando das práticas da Casa. Caso este esteja usando uma guia branca, quando os outros pais e filhos estão usando guias específicas da gira em questão, presume-se que esta é sua primeira guia (de Oxalá) e que ela está sendo usada naquela gira pelo fato do filho de santo não possuir ainda a guia específica daquela gira, indicando que este filho de santo participa das práticas da casa há não muito tempo.

Também pode ocorrer do filho de santo estar usando vestimenta branca antes de uma gira para poder efetuar a firmação de vela de Oxalá em giras internas. Ou seja, em certos momentos, os filhos de santo usam a guia e a vestimenta branca na hora de acender a vela para Oxalá, antes do início da gira, deixando suas velas em uma estante suspensa no corredor do Terreiro. Após esta ação, antes do início da gira, este filho de santo já troca suas roupas, para se vestir de acordo com o tipo específico de gira que ocorrerá naquele dia.

Voltando um pouco para o espaço logo na entrada do Terreiro, a planta abre-caminho, para um olhar de fora das práticas de terreiro, tende a parecer um adorno sem muitos significados inerentes. Porém, como já foi dito, sua função (bem como sua posição no Terreiro, ao lado da entrada) é a de auxiliar na abertura do fluxo energético do ambiente e de assegurar a segurança deste fluxo.

Adentrando no Terreiro, a imensidão de diferentes adornos, para quem não está acostumado, é uma enxurrada de informações que, com o passar do tempo, vão se desvendando cada vez mais. Imagens de santos, orixás e entidades dividem espaço ao longo de toda a Casa, porém, com certa pesquisa, os pequenos altares vão aprofundando significados específicos. Santos tradicionalmente católicos se mostram exus (como é o caso de Santo Antônio); plantas mostram ter relações com certas entidades; e algumas figuras passam a ter nomes e funções específicas, ao longo das giras e no cotidiano das pessoas que vivem a rotina de terreiro. Já o congá, como já abordado, também revela diversas informações visuais sobre o tipo de gira do dia de sua montagem.

Além do cenário espacial por meio da indumentária, as danças também indicam quais entidades estão sendo trabalhadas naquele momento. Mestre Zé Pilintra, por exemplo, comumente entoa seus pontos, enquanto usa seu chapéu

panamá branco com uma faixa vermelha, balançando seu corpo para os lados, levantando seu dedo indicador e sempre sorrindo. Já a entidade Mãe Maria, assim como muitas pretas velhas, dança de forma menos agitada, segurando sua bengala e pondo uma das mãos atrás das costas enquanto entoa seus pontos.

Além destes vários elementos visuais, os elementos olfativos não ficam de fora da caracterização do ambiente. O cheiro da fumaça do braseiro, que é passado já na entrada do Terreiro, e, ao longo dos preparativos para a gira, é espalhado por todo o ambiente interno da Casa. Devido ao ato da defumação, todos estes pontos, assim como os corpos de quem está na gira, trazem essa característica olfativa, inclusive após a gira, ao chegar em casa, pois este cheiro se mantém por um certo período.

Também é comum, como já dito ao longo do segundo capítulo, o cheiro de cigarros, charutos e cachimbos ao longo das giras, que são consumidos não só pelas entidades trabalhadas nas giras, como também pelos filhos de santo e consulentes.

Em relação ao tato, o primeiro momento significativo que indica um elemento da prática de terreiro é o ato de encostar a sola dos pés no chão do salão do Terreiro. Esta prática ocorre devido à necessidade de que as energias de fora não sejam trazidas para dentro do Terreiro durante as giras, para ter, assim, um maior controle da energia e de seu fluxo ao longo das giras. Sobre esta questão do controle de fluxo, abordarei melhor mais adiante nesta pesquisa.

Ainda sobre o tato, uma atitude que costumo fazer no Terreiro, ao esperar o início da gira, é de tocar nas folhas espalhadas pelo chão do salão, sejam elas de figueira ou de mangueira. Este tipo de atitude resulta, em mim, numa certa ambientação do espaço por meio do tato dos meus dedos com as folhas. Evidentemente que, ao longo das giras, meus pés também acabam encostando nelas.

O paladar também tem seu papel na composição do ambiente do Terreiro. Como já dito, ao final das giras, sempre é servida comida para que todos os filhos de santo, os pais de santo e os consulentes possam consumir. Estas comidas, por sua vez, possuem seus preceitos também. A exemplo, nas giras referentes a São Jorge (também entendido como o orixá Ogum), é servido ao final da gira feijoada, alimento este que é diretamente remetido à São Jorge. Tanto que, uma das práticas

sazonais da Casa, é a Feijoada de São Jorge, em que todos os praticantes e convidados da Casa se reúnem para celebrar São Jorge comendo feijoada.

Como apresentado no segundo capítulo, certas giras internas da Casa contam com o compartilhamento de certas bebidas durante a gira. Em giras de obrigação de Exu, por exemplo, é comum ser oferecido cerveja, já em giras de Preto Velho já me foi oferecido chá. Estes compartilhamentos de bebidas somam a experiência do paladar ao participar das práticas da Casa.

Também já me foi oferecido cachaça pura, que compõe um gosto bem forte. Nos casos em que me foi oferecida cachaça, tenho como exemplo a gira interna de obrigação a Exu e a gira interna de obrigação do Mestre Sibamba. Interessante evidenciar que, caso a pessoa considere beber a cachaça algo muito forte, há a opção, ao invés de ingerir a bebida, de passar pelas mãos, pés e resto do corpo, para que assim haja o recebimento e compartilhamento da oferenda. Além disso, este tipo de prática, de oferecer bebidas aos filhos de santo para serem ingeridas, ocorre apenas em giras internas.

Mesmo reconhecendo o valor dos outros quatro sentidos humanos ao longo da minha experiência no Terreiro, seguindo a proposta desta pesquisa, se faz necessário um maior foco nos aspectos sonoros da Casa, para que, a partir disso, se possa organizar alguma ideia de “musicalidade” praticada ao longo dos rituais do Terreiro. Sendo assim, uma primeira forma de se considerar o som no Centro é pensarmos sobre sua paisagem sonora ao longo de seus diferentes rituais.

#### 4.1. A *paisagem sonora* do Terreiro

A ideia de paisagem sonora, desenvolvida pelo compositor canadense Murray Schafer, consiste em todos os aspectos de um ambiente que possam ser percebidos pelo meio auditivo/sonoro. Esta noção pode ser separada em dois tipos, como apresentei no primeiro capítulo: a *paisagem sonora natural* e a *paisagem sonora cultural*. Evidentemente que esta separação resulta em certas imprecisões sobre o que é “ação humana” e “ação natural”, como evidenciado por Latour (1994) ao descrever, de forma crítica, a respeito desta separação no que ele circunscreve como ontologia moderna. Em seu termo, Latour (1994) fala sobre as *práticas híbridas*, que não se situam necessariamente em uma prática exclusivamente

humana nem não-humana, e, devido a isto, não se enquadram com precisão na separação cultura/natureza.

Um exemplo de uma prática híbrida que compõe as práticas do Terreiro é o canto do galo ao longo de algumas giras. Este canto, por se caracterizar como uma ação não-humana, poderia ser enquadrada em um componente de uma *paisagem sonora natural*, entretanto, é sabido que este canto é resultado da localização e do cuidado que o galo tem por meio dos pais e filhos de santo da Casa antes das giras iniciarem. Logo, este elemento da *paisagem sonora* do canto do galo, ao longo das giras, pode ser entendido como um componente híbrido entre natureza/cultura, por se tratar também de uma consequência de uma ação humana e, nos aspectos êmicos do Terreiro, metafísica.

Ainda assim, nos detendo aos componentes que podem ser mais facilmente separados, por meio do senso comum, entre natural e cultural, podemos considerar que, dentre os elementos da paisagem sonora natural, se encaixam o som da chuva ao longo de algumas giras, por exemplo. Entretanto, o que mais me interessa nesta pesquisa se enquadra mais facilmente, neste dualismo, na ideia de paisagem sonora cultural, por focar em ações humanas (e de entidades, por meio dos médiuns) de forma mais direta, como os sons elaborados pelos pais e filhos de santo e os batucos efetuados pelos ogãs da Casa.

Ao chegar em uma gira no “C.E.U. Jesus, Maria e José”, o primeiro som da paisagem sonora que pode ser ouvido é o das conversas entre os filhos de santo, que comumente ficam na entrada. Estas conversas costumam ser tanto sobre questões do Terreiro como também coisas triviais de suas vidas cotidianas. A relação entre os filhos e pais de santo sempre se mostram amigáveis e receptivas para os consulentes que chegam para a gira.

Ao entrar no espaço, é sugerido que sejam retirados os calçados e que sejam guardadas suas chaves, caso estejam com alguma, em uma vasilha. Esta tarefa, de recepcionar os visitantes, foi comumente atribuída, no período em que eu acompanhei o Terreiro, ao filho de santo Rodrigo. Além disso, sempre é falado “seja bem-vindo” a um visitante, reforçando a ideia de que o espaço é receptivo e acolhedor.

Após este primeiro contato, é comum que o visitante fale com Mãe Gardênia, que comumente fica sentada em uma cadeira logo na entrada do salão onde ocorrem as giras. Mãe Gardênia também responde com “seja bem-vindo”.

Quando ainda faltam cerca de 30 a 50 minutos para o início da gira, o número de filhos de santo, e principalmente de consulentes, é bem reduzido em comparação com o momento em que a gira já está sendo realizada. Nesse contexto, também é comum que Mãe Gardênia pergunte a algum consulente, que fica esperando o início da gira, sentado no chão do salão, se é a primeira vez que ele está visitando o Terreiro. Quando a resposta é que, de fato, é a primeira vez que a pessoa comparece no Terreiro, Mãe Gardênia faz duas outras perguntas: de onde ele é (onde ele mora) e como ele conheceu o Terreiro.

Este tipo de diálogo estabelece um fluxo informativo que faz com que Mãe Gardênia tenha mais conhecimento sobre “seu público” de fora. Geralmente, as pessoas respondem o bairro que moram, e, em certos casos, de qual estado são, caso não sejam do Ceará. Sobre o “como conheceram o Terreiro”, Mãe Gardênia complementa a pergunta indagando se foi por uma das redes sociais da Casa. A maior parte das pessoas responde que foi pelas redes sociais, mas também há aquelas que dizem que foi por recomendação de alguém ou que foi por testemunhar alguma festa organizada pela Casa (como, por exemplo, a festa de Iemanjá, na Prainha).

Evidentemente que este tipo de diálogo, entre Mãe Gardênia e um consulente, são situações que ocorrem exclusivamente em giras abertas, em que há uma abertura para a visita de quaisquer pessoas que desejam participar da gira. Já nas giras internas, os diálogos tendem a ser muito mais pessoais, pois ali estão pais e filhos de santo que já se conhecem e têm vínculos.

Ao passo que mais filhos de santo e consulentes vão chegando ao Terreiro, os ogãs também chegam ao local para preparar os tambores para a gira. Geralmente, os primeiros ogãs a chegar são o Michael e o João. Após estes, o ogã Cláudio, pai de Michael, chega e se posiciona com os tambores. Ao longo das giras abertas, outros ogãs (que não são da Casa) também chegam para tocar na gira, aparecendo em certas giras abertas. Sendo assim, nas giras internas, há a participação exclusiva de João, Michael e Cláudio no tocar dos instrumentos.

O primeiro ogã a chegar na gira, seja ela aberta ou interna, tem a tarefa de afinar os tambores. Esta ação de afinação, geralmente mais próxima do horário de início da gira, estabelece uma certa caracterização do ambiente e indica que a gira irá iniciar em breve. Os sons da afinação dos tambores, para os consulentes que não são tão familiarizados com estes timbres, comumente chamam suas atenções,

podendo até mesmo assustar o consulente, caso este esteja distraído, devido ao alto volume do som dos tambores em comparação com o som ambiente.

A afinação é realizada nos três tambores da Casa: as duas tumbadoras e o atabaque. A afinação é feita com a torção de porcas (com chaves de boca e chaves estrela) que ficam próximas do topo do tambor, onde há a pele que é batida, com as mãos, nos tambores, para gerar os sons. Ao passo que as porcas vão sendo torcidas, os tambores vão sendo batidos pelo ogã para que este possa saber, pelo som, se o instrumento está devidamente afinado ou não.

Diferente das afinações comuns de instrumentos musicais (em que a afinação é feita periodicamente quando o instrumento desafina com o tempo), os tambores do Terreiro são sempre afinados ao início da gira, pois, ao final destas, eles passam a ser “desafinados” propositalmente com o afrouxar das porcas dos tambores. Este ciclo de afinação e “desafinação” ocorre com o intuito de aumentar a durabilidade da pele do tambor, evitando que ela se rompa em um menor espaço de tempo, estendendo a durabilidade do instrumento.

Também me foi explicado que se passa mel na pele dos tambores para que haja uma maior preservação desta pele. Me foi dito que já ocorreram situações em que a pele do tambor se rompeu, durante uma gira, e que, por isso, foi necessário que trouxessem outro tambor guardado em outro cômodo do Terreiro. Esta troca foi necessária, pois a gira não poderia parar por conta desta situação, por isso há esta preparação, caso isso ocorra.

Ainda em relação a afinação dos instrumentos da Casa para a realização das giras, é possível perceber que, em um trecho de um ponto cantado destinado à orixá lansã, o ato da afinação do atabaque é mencionado. O trecho do ponto em questão é entoado da seguinte forma:

Do humaitá Ogum bradou  
Senhor Oxóssi atinou  
lansã vai chegar  
O ogã já afinou  
Atabaque afinou  
Agora vamos cantar

Todas estas descrições do ambiente sonoro que foram explicadas resumem situações comuns em um período em que a gira, de fato, ainda não iniciou. Sendo

assim, estes sons podem ser entendidos como situações sonoras “pré-gira”. O principal componente que indica o início da gira é o som do sino e da sineta. Após o sino do corredor ser tocado, alguns pontos e rezas são entoados ao início da gira, que, a depender da linha trabalhada, podem variar em certos aspectos.

Como já dito, quando a gira não é de Exu, os primeiros pontos entoados são dedicados a tais entidades (exus e pombas giras), sendo o primeiro ponto, geralmente, o de descarrego. Ainda na esfera dos pontos iniciais da gira, também são comumente entoados: os pontos de Ogum, o Hino da Umbanda, a reza de Maria Imaculada, e as rezas católicas (Pai Nosso, Ave Maria e Salve Rainha).

Os pontos de Ogum entoados, assim como os demais pontos da gira, são sempre acompanhados por palmas ritmadas que seguem o compasso das batidas dos tambores realizadas pelos ogãs. Porém, as rezas, tanto de Maria Imaculada quanto as rezas católicas, não são acompanhadas por palmas. Estas, por sua vez, são entoadas enquanto os presentes na gira erguem suas mãos abertas em direção ao congá, às vezes com as palmas viradas para si, às vezes com as palmas viradas para o altar.

Em relação às rezas católicas, antes de serem proferidas, ao início das giras, Mãe Gardênia sempre recita a frase “Se Deus está por nós, nada estará contra nós”. Esta frase, inclusive, é respondida pelos demais participantes da gira, ou seja, quando Mãe Gardênia diz “se Deus está por nós”, os demais respondem com “nada estará contra nós”. Ainda antes do início das rezas católicas, Mãe Gardênia diz “Em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo, amém”, enquanto todos os presentes na gira fazem o sinal da cruz (com a mão direita encostando na testa, na barriga e nos dois ombros).

Ao final destas rezas, o procedimento é repetido, com o complemento da frase “Que este trabalho seja aberto na caridade, na paz e no amor”, também proferido por Mãe Gardênia. E, em seguida, é dito “porque se Deus está por nós”, e respondido, novamente, com “nada estará contra nós”.

Após estas práticas, há o momento de defumação, que comumente é antecipada com a fala “salve a defumação!”, proferida por Mãe Gardênia, e acompanhada por uma salva de palmas. Neste momento, a depender da gira, um determinado ponto será entoado. Por exemplo, na gira de Exu, se tem o ponto de defumação de Ogum e, na gira de Caboclo, se entoa o ponto de defumação de Oxóssi.

As falas de Mãe Gardênia, ao início das giras, geralmente depois da defumação, a depender da ocasião, podem variar de conteúdo. As falas direcionadas aos consulentes, nas giras abertas, focam na apresentação e história (de forma mais geral) da Casa, enquanto as falas destinadas aos filhos de santo, nas giras internas, tem um teor mais explicativo referente às diretrizes do Terreiro.

Este tipo de fala de Mãe Gardênia, ao início das giras, pode ser entendida como uma forma oral de passar adiante certos conhecimentos a respeito das práticas da Casa. Como o público das giras abertas tende a ser novo ou não iniciado, as falas vão pincelar, de forma mais breve, certos momentos da trajetória de Mãe Gardênia e de Mãe Balbina, explicando, certas vezes, o motivo da realização de certas obrigações da Casa e eventos sazonais.

Já nas falas destinadas aos filhos de santo, ao início das giras internas, as informações são passadas de forma mais intimista e detalhada, como foi o caso da gira de desenvolvimento dos filhos da Casa, que receberam uma aula a respeito da preparação da mente e do corpo para desenvolver a capacidade de trabalhar, com segurança, com entidades da umbanda. Entre os filhos de santo, certos comunicados são trocados via internet por meio de aplicativos de mensagem instantânea, porém, o teor mais fundamental a respeito dos ensinamentos da prática da umbanda no Terreiro se dá por meio das falas presenciais no salão da Casa.

Focando um pouco mais nos sons comuns da gira, para além dos ditos iniciais de Mãe Gardênia e dos comunicados de Luis Carlos, certas falas e vocalizações dos filhos de santo e das entidades também vão somar na composição da paisagem sonora das giras. Como dito, a depender da linha de entidades trabalhada na gira, certos sons vão caracterizar a presença desta entidade. A risada dos exus e das pombas giras, que indicam a ação de descarrego das demandas sobre as pessoas e o ambiente, são frequentes neste tipo de gira.

Além disso, certas falas específicas são ditas pelas entidades ao longo das giras. Quando a entidade Exu Tranca Rua está sendo trabalhada, na coroa de Mãe Gardênia, é comum que seja dito “A chave que tranca é a mesma que destranca”, com uma voz grave e levemente rouca. Quando esta frase é proclamada por Tranca Rua, os pais e filhos de santo da Casa respondem ao “a chave que destranca”, dizendo “é a mesma que destranca”.

Em certos momentos da gira, Tranca Rua também profere falas direcionadas aos participantes da gira, explicando, certas vezes, que ele é responsável por

trancar o caminho das energias ruins. Novamente, esta noção de fluxo energético, e seus cuidados, é evidenciado quando Tranca Rua explica sobre suas capacidades em relação a tal fluxo.

Ao longo da aparição de Tranca Rua, também é frequente que, a cada fala ou ponto entoado por ele, os pais e filhos de santo respondam com a saudação “Iaroyê, exu”. Esta saudação não se limita ao Tranca Rua, pois este termo é proferido a outras entidades da linha de Exu. Porém, quando a entidade é uma pomba gira, como no caso da entidade Maria Padilha, esta saudação possui uma variação, em que se acrescenta “mulher” ao final da fala, deixando-a desta forma: “Iaroyê, exu mulher”.

O termo “Iaroyê” (ou Iaroiê), que é um “salve” para os exus e pombas giras, pode ser encontrado em um dos pontos destinados ao Exu Tranca Rua, que é cantado tanto quando o mesmo está sendo trabalhado na gira quanto quando são entoados os pontos de exus e pombas giras ao início das giras. O ponto tem a seguinte letra:

Deu meia noite  
A lua se escondeu  
Lá na encruzilhada, dando a sua gargalhada  
Tranca Rua apareceu

É Iaroyê, é Iaroyê, é Iaroyê  
É mojubá, é mojubá, é mojubá

Qual é o filho que confia em Tranca Rua  
É só pedir que ele dá

Outra fala bastante proferida por uma entidade específica é a “eu quero, eu posso, eu venço”, que sempre é dita pela entidade mestra Nego Chico Feiticeiro, como mencionado no segundo capítulo. Assim como a frase de Tranca Rua, esta também é respondida pelos pais e filhos de santo durante as giras, desta forma, quando Nego Chico diz “eu quero”, os demais presentes na gira respondem com “eu posso, eu venço”.

Em comparação com a saudação que os exus recebem ao longo das giras, com o “Iaroyê exu” ou “Iaroyê exu mulher”, a entidade Nego Chico é saldada com a

palavra “salve”. Desta forma, Nego Chico é recebido, pelos pais e filhos de santo, com “Salve, Nego Chico!”. Ainda no grupo dos mestres, a entidade Sibamba também é recebida com um salve, que é entoado da seguinte forma: “salve Mestre Sibamba!”. De forma semelhante, a entidade Zé Pilintra é saldada com a fala “salve Zé e viva Zé”, frase esta que também é entoada pela própria entidade Zé Pilintra quando está sendo trabalhada na coroa de Leo.

Além das falas comumente ditas por Tranca Rua (“a chave que tranca é a mesma que destranca”), Nego Chico (“eu quero, eu posso, eu venço”) e Zé Pilintra (“salve Zé e viva Zé”), outras falas também são ditas por entidades que não necessariamente se limitam a uma entidade nem a um grupo de entidades específico. Um exemplo de fala mais comum, dito por entidades na coroa de Mãe Gardênia, é “o trabalho é nosso, o pensamento é de cada um”. Esta frase, dita pelas entidades, também é repetida, diversas vezes, por Mãe Gardênia em suas falas ao início das giras, que complementa explicando que a maldade não se encontra em nenhuma religião nem entidade, mas sim no ser humano e em seu pensamento.

Nos discursos de Mãe Gardênia também é comum ser dito a frase “filho de santo tomba, balança, mas não cai”. Esta frase também pode ser falada desta forma: “filho de caboclo tomba, balança mas não cai”. Este dito, proferido tanto por Mãe Gardênia quanto pelas entidades que ela trabalha, reitera a ideia de resiliência que os filhos de santo precisam ter para poderem lidar com os problemas iminentes que a vida traz. Este tema de resistência em relação às complicações é recorrente em suas falas.

Focando mais nas saudações das entidades, a entidade Exu Tranca Rua possui, em sua saudação, um termo específico: “laroyê”, como pudemos ver anteriormente. Porém, outras entidades também recebem, ao longo de discursos e trabalhos nas giras, saudações específicas.

Em relação aos discursos, é bastante comum que, quando Mãe Gardênia cita alguma entidade, os pais e filhos de santo da Casa respondam com certas saudações. Por exemplo, quando Mãe Gardênia explica sobre a história da Casa, durante as giras abertas para os consulentes, ao citar a entidade cabocla guia de Mãe Balbina, o Caboclo Rei dos Índios, os pais e filhos de santo respondem com “okê, caboclo”.

Esta forma de saudação, em que é dito “okê, caboclo”, não se limita à entidade Rei dos Índios, mas se estende às outras entidades caboclas trabalhadas

na casa. Devido a isto, é muito comum ouvir, diversas vezes, este tipo de saudação em giras de caboclo na Casa.

Sendo assim, em giras de Exu, é comum ouvir a saudação “Iaroyê, exu”, e nas de caboclo, “okê, caboclo”. Já nas giras de Preto Velho, a saudação destinada a este tipo de entidade é “adorei as almas”, que, assim como as saudações recém citadas, compõem um elemento recorrente na paisagem sonora deste tipo específico de gira. Esta saudação aos pretos velhos possui uma variação, que pode ser proferida com “adorei as santas almas”.

Para além das entidades da umbanda, os orixás, também cultuados nos candomblés, possuem saudações específicas. Entretanto, alguns orixás, por serem mencionados mais frequentemente ao longo das giras, terão suas saudações mais usadas, como é o caso de Ogum e Iansã. No caso de Ogum, a saudação usada é “ogunhê”, já no caso de Iansã, é “eparrey Oyá”.

Uma questão interessante a respeito da saudação à Iansã é que é mencionado um nome alternativo, que é referente à mesma entidade: Oyá. Esta forma de nomeação, inclusive, é usada no nome do grupo cultural da Casa, o Torres de Oyá, que tem este nome para homenagear a entidade guia de Mãe Gardênia: Iansã.

Além das falas das entidades e das saudações usadas pelos pais e filhos de santo da Casa, outros sons vão caracterizar o tipo de linha que está sendo trabalhada naquele dia. Como mencionado no segundo capítulo, o uso dos maracás é exclusivo em giras em que entidades caboclas se fazem presentes, ou seja, em giras de caboclo.

Outro som não verbal que compõe a paisagem sonora específica de um tipo de gira são as risadas dos exus em seus rituais, que, como já dito, indica o descarrego das energias ruins (demandas) do ambiente e, conseqüentemente, das pessoas que estão participando da gira.

Estas falas, saudações e rezas são componentes muito presentes nas giras e que desempenham um importante papel na paisagem sonora do Terreiro, porém, a atividade que mais é praticada ao longo das giras, sem dúvida, são os pontos cantados. Os pontos cantados no Terreiro podem indicar, por meio de sua letra, diversos aspectos e práticas da Casa, bem como proporcionar uma mentalização das entidades a quem se cultua. Além disso, componentes melódicos e rítmicos, presentes nestes pontos, podem nos revelar certos caminhos estéticos que podem

passar despercebidos para quem não se atente para tais, como abordarei mais adiante.

#### 4.2. Sobre os pontos da Casa

Uns dos componentes que mais chamam a atenção na paisagem sonora de qualquer prática de um povo de terreiro, certamente, são seus pontos entoados ao longo de suas giras. Não à toa, estes momentos do ritual resultam em estudos e em um certo fascínio para quem quer que compareça a uma gira. Sendo assim, a pergunta que surge ao se presenciar tais pontos é: por que os pontos são cantados?

Considerando a *relação de forças* que as práticas da umbanda herdaram, surgem algumas pistas que indicam de quais origens e influências determinadas ações são praticadas no Terreiro. Usando como comparativo as práticas do catolicismo e do candomblé, é possível organizarmos semelhanças e diferenças na forma que o Centro pratica.

A primeira questão a se pensar é que, os pontos cantados, no Terreiro, são entendidos como rezas. Este termo não é por acaso. Assim como nas tradicionais rezas católicas, que, inclusive, são entoadas ao início das giras, tanto abertas quanto internas, os pontos cantados também dividem o espaço desta categoria de reza. Porém, isso não indica, necessariamente, que toda reza seja entendida como ponto cantado.

Sendo assim, é possível considerar, por meio da nomenclatura usada pelos interlocutores da pesquisa, que: todo ponto é uma reza, mas nem toda reza é um ponto cantado. Mas, de forma prática, quais as diferenças entre um ponto e uma reza católica? Bem, para além dos componentes litúrgicos, há também uma nítida diferença da prática em si, como forma mais melódica e ritmada de se entoar um ponto cantado de umbanda em comparação a uma reza católica.

Em relação aos componentes litúrgicos, as rezas católicas, e aqui eu vou por, como exemplo, as três usadas nas giras do Centro (Pai Nosso, Ave Maria e Salve Rainha), a primeira diferença notável são as entidades que estão sendo mencionadas ou louvadas. Enquanto os pontos cantados louvam entidades e divindades (sejam do catolicismo, do candomblé, da jurema/catimbó ou da umbanda), as rezas católicas vão se deter às entidades do cânone católico.

Em termos da prática, como dito há pouco, o que diferencia os pontos cantados das rezas católicas são, além das entidades e divindades cultuadas, os componentes com mais variação melódica e com uma ritmação diferente. Quando se entoia uma reza católica, as sílabas tendem a manter uma maior repetição de tons. No exemplo de Pai Nosso, quando se diz “pai nosso que estais no céu”, as sílabas usadas não variam muito de altura<sup>39</sup> quando entoadas. E nas falas seguintes da reza, este componente mais “monotônico” se mantém.

Além disso, o ritmo usado neste tipo de reza tende a ser alinhado apenas entre as pessoas que estão rezando, sem que haja algum acompanhamento percussivo que indique uma padronização rítmica entre quem executa a reza. Ou seja, neste tipo de reza, as próprias pessoas vão se alinhando, ritmicamente, umas às outras, para realizar, assim, um resultado mais uníssono da reza.

Já na questão dos pontos cantados, como o nome já sugere, eles são cantados para as entidades e divindades, não somente rezados. Usando como exemplo as práticas do candomblé, algumas pistas surgem ao pensarmos o porquê de se cantar para as entidades. Segundo a etnomusicóloga Angela Lühning (1990), as práticas do cantar e dançar dos pontos entoados aos orixás, no candomblé, carregam componentes que seguem características de uma festa. Uma festa que se dá para o orixá descer (do plano espiritual) e se manifestar nos corpos dos médiuns por meio de danças que seguem, por sua vez, os ritmos tocados pelos instrumentos na gira.

[...] a música no candomblé, que tem uma posição chave no conjunto de dança, mito e rito, segue um certo sistema tradicional no desenvolvimento de uma festa. Cada momento específico é acompanhado por uma cantiga adequada ou um tipo de cantiga. A função primordial da música é fazer os orixás se apresentarem aos seus descendentes, manifestando-se em seus corpos, e dançarem. (LÜHNING, 1990, p. 124)

No caso das giras do “C.E.U. Jesus, Maria e José”, não há, como já dito, o recebimento de divindades (orixás), pois, para tal, há a necessidade da realização de práticas específicas, seja do candomblé ou da umbanda omolocô. No

---

<sup>39</sup> A altura, na teoria musical, não se refere ao volume nem à intensidade de um som, mas sim se ele é mais agudo ou mais grave. Logo, um aumento de altura tornaria o som mais agudo (alto), enquanto a diminuição de altura tornaria o som mais grave (baixo).

candomblé, para se trabalhar com os orixás (incorporá-los), é necessário que se faça o ritual da raspagem de santo, procedimento que Mãe Gardênia decidiu não realizar, por preferir se manter na umbanda. As entidades que se manifestam nos corpos dos médiuns, no Terreiro, são exus, pombas giras, caboclos e pretos velhos, por exemplo.

Ainda, discorrendo sobre aspecto de festa presente nas giras, Reginaldo Prandi (2005) explica, a partir de uma versão do mito da criação da religião dos orixás, sobre o surgimento da ideia de se festejar para as entidades ao longo dos rituais que os cultuam. Segundo a mitologia iorubana, antigamente, não havia separação entre o plano físico e o plano espiritual, ou seja, humanos e divindades viviam juntos, no mesmo plano.

O mito que fala da criação da religião dos orixás ensina que louvar os deuses é cantar para eles e fazê-los dançar junto aos humanos. A união dos homens com os deuses se realiza ritualmente numa assembleia de confraternização presidida pelos toques dos tambores, em que ritmos, melodias e letras, sobretudo ritmos, servem para chamar as divindades e fazer com que elas possam ao menos momentaneamente conviver com os homens e mulheres, dos quais foram separados desde os tempos primordiais da Criação. Para a mitologia iorubana preservada no Brasil na cultura religiosa dos terreiros de orixás, houve um tempo em que homens e deuses viviam em mundos não separados. (PRANDI, 2005, p. 06-07)

Em linhas gerais, o mito, apresentado por Prandi (2005, p. 7-9), relata a respeito do processo de separação entre o plano dos seres vivos (Aiê) e o plano entendido como o Céu dos orixás (Orum). Esta separação se deu como consequência do tocar de um humano em Orum com as mãos sujas. Como consequência, após a reclamação de Oxalá, Olorum<sup>40</sup> (Senhor do Céu e Deus Supremo), com raiva, isolou o Céu da Terra, separando assim a humanidade das divindades.

A partir disso, os demais orixás, tristes e com saudades dos humanos, pedem a Olodumare para poderem vir à Terra. Olodumare cede ao pedido, mas com a condição de que os orixás possuíssem os corpos materiais de seus devotos para

---

<sup>40</sup> Olorum, para fins de recapitulação, é a mesma entidade criadora e organizadora das sete vibrações do universo da umbanda, as Sete Linhas, como descrito no ponto das Sete Linhas do início do segundo capítulo.

poderem visitar a Terra. Sendo assim, Oxum fica encarregada, a mando de Olorum, de preparar os mortais para o recebimento das divindades (efetuando a raspagem de santo), para que assim seja preparado o cavalo de santo para os orixás.

Agora, com os devotos preparados, os orixás passam a ter os cavalos de santo como meio seguro de acesso à Terra. Os mortais, ao poderem se reunir, novamente, com as divindades, as recebem com festa. As oferendas usadas hoje, incluindo alimentos, bebidas e sacrifícios, são convites para a chegada dos orixás.

A partir desta breve descrição da cosmologia iorubá, que explica a origem do candomblé e de suas práticas, é possível percebermos algumas pistas que justificam as práticas dançantes das giras no Centro. Evidentemente que, por se tratar de uma religião em que há uma relação de forças que herdaram outras práticas, a religião umbandista tem como resultado a incorporação de outros seres do plano espiritual: as entidades.

O mito certamente é uma justificativa do candomblé como religião que se faz com música e dança. Justifica porque o candomblé é uma religião dançante. Ele descreve uma cerimônia de iniciação e enfatiza a importância da música, dos ritmos, dos tocadores. Nessa religião, oferece-se aos deuses tudo o que sustenta a vida dos humanos e lhes dá prazer: comida, bebida, música, dança. Mas a música preside todos os atos religiosos e não somente a dança. O gesto da oferenda, seja sacrifício sangrento de animais, seja a comida preparada com vegetais, se anuncia, se prepara e se completa ao som da música ritual. (PRANDI, 2005, p. 09)

Ou seja, os aspectos que rondam as práticas de incorporação e culto aos orixás são, a partir desta cosmologia iorubá, compreendidos como festas. Em relação às entidades da Umbanda, trabalhadas no Terreiro, este aspecto não é diferente. É comum, quando Mãe Gardênia convida os devotos e consulentes para giras (principalmente giras em homenagem a alguma entidade ou divindade), que seja pedido que os participantes da gira cantem bastante e que tragam muita energia e movimento.

Este movimento é entendido como, inclusive, o ato de dançar, cantar e bater palmas com força ao longo dos pontos. Desta forma, é possível notar que, nas giras no Terreiro, quanto mais movimento (canto, dança e bater palmas) se tem em uma gira, melhor e mais eficaz a gira será.

Não à toa, vez ou outra, quando há o pedido de que haja movimento na gira, Mãe Gardênia cita a orixá lansã, que, em suas palavras, é assimilada a movimento. Esta questão pode ser notada, inclusive, no Ponto das Sete Linhas, mencionado no início do segundo capítulo, em que é mencionado que “quem movimenta é lansã”.

Ainda neste aspecto, uma fala que também reforça a ideia de que movimento resulta em qualidade de uma gira é quando, em certo momento de discurso de início de gira, Luis Carlos diz que “energia parada é energia morta”, dando também valor ao movimento efetuado ao longo das giras e à importância de lansã neste processo. Esta ideia de maior movimento assimilado a uma maior qualidade da gira também é percebida durante o entoar e bater dos pontos cantados, mas sobre isso falarei melhor adiante.

Voltando ao aspecto de festa nas práticas das giras realizadas pelo Terreiro, é importante destacar que há, de fato, um componente de divertimento e festejo ao longo das giras. A música ser dançante para as entidades não é pra ser feita só por fazer, é momento de animação e celebração. Este bom humor, como foi notado ao longo do segundo capítulo, pode ser evidenciado no comportamento dos próprios ogãs da Casa. Estes, inclusive, sempre que têm a oportunidade de cantar a música de parabéns para algum filho de santo da Casa, que por ventura possa ser homenageado no salão, fazem questão de levar as batidas dos instrumentos para acompanharem o cantar.

As giras dos erês também são fortes indicadores de bom humor nas giras, resultando em momentos que são entoados músicas de brincadeiras infantis com o intuito de animar tanto os filhos de santos e os consulentes, como as entidades erês que estão baixadas na gira. Este aspecto “brincalhão” não se reflete só nas entidades erês, tanto que, ao longo das giras, algumas entidades respondem aos filhos de santo, consulentes e até mesmo outras entidades com muito bom humor e até alguma brincadeira<sup>41</sup>.

Além disso, os pontos da Casa também são usados em outros momentos que não em uma gira, com a finalidade de festejar ao som destas canções. Já presenciei, no ônibus de viagem para a obrigação na Cachoeira Paracupeba, em Redenção, junto aos filhos de santo da Casa, o entoar de pontos com o intuito de descontrair o ambiente do ônibus ao longo da viagem. Como os instrumentos do

---

<sup>41</sup> Por outro lado, outras entidades guardam uma postura mais séria e rígida, contrastando, em parte, com as entidades mais “descontraídas”.

Terreiro estavam sendo levados neste ônibus<sup>42</sup>, houve a oportunidade de tocá-los junto aos pontos, para passar o tempo. Mãe Gardênia entendeu este momento como um aquecimento para os pontos que seriam entoados, na obrigação, ao chegarem no destino da viagem.

Me recordo de me sentir em uma festa ambulante ao passar pelos locais no ônibus chamando atenção de algumas pessoas na rua. Não nego que foi uma sensação de muita diversão e descontração.

Entretanto, além de possuírem os aspectos de animação, festejo e brincadeira, os pontos da Casa nunca deixam de ser tratados com a devida seriedade, pois, no contexto do Terreiro, a diversão para/com as entidades não se opõe ao respeito que elas recebem. Desta forma, festejar para as entidades e divindades não é sinônimo de desrespeito com as práticas da Umbanda. Para tudo se tem um preceito no Terreiro.

A partir desses preceitos, os pontos da casa são cantados tanto para a realização de certas práticas, como para canalização da entidade para quem está sendo entoada a reza. Em certo momento foi pedido, pela entidade Mãe Maria, na coroa de Mãe Gardênia, em uma gira interna de firmação de Preto Velho, que cada filho de santo cantasse um ponto a um preto velho em dado momento da gira. A questão é que foi evidenciada a importância de, no momento de entoar o ponto a uma entidade, mentalizar esta entidade na consciência de quem o entoa. O ponto cantado, nesta questão, tem o papel de fazer presente esta entidade na mente de quem esteja entoando para ela.

Porém, outros pontos, por mais que possam, também, atualizar a presença de certas entidades, são usados com outras finalidades ao longo das giras praticadas pelo Terreiro. Usando como referência as giras da Casa, é possível separarmos os pontos em quatro tipos principais: os de início/abertura de gira; os de desenvolvimento da gira; os de encerramento da gira; e os pontos usados para fins mais específicos, que não são entoados com tanta frequência nos rituais da Casa.

Dentre os pontos de início de gira, podemos destacar os destinados aos exus e pombas giras. Como já dito, as entidades exus têm o papel, na Casa, de garantir a abertura e segurança dos caminhos que possibilitam a realização dos trabalhos.

---

<sup>42</sup> O ônibus foi alugado pela organização do Terreiro, com a finalidade de transportar os pais e filhos de santo da Casa, ida e volta, do Terreiro até a Cachoeira Paracupeba, no município de Redenção, CE.

Além disso, estes pontos, entoados por Mãe Gardênia, são sempre feitos na entrada do salão, área esta que é entendida como o caminho de entrada das entidades durante o ritual.

Após os pontos de abertura dos exus e pombas giras, quando estes são entoados na gira, há o momento da defumação, que, com o uso do braseiro, incensa o Terreiro e os participantes da gira, sejam eles pais de santo, filhos de santo ou consulentes. Os principais pontos usados especificamente para a defumação são o de Ogum, o de Oxóssi e o de Jesus da Lapa, como apresentados no segundo capítulo.

Além destes pontos, os pontos destinados a Ogum também são frequentemente entoados na abertura da gira. A depender da gira, outros orixás também podem ser referenciados com pontos, como é o caso dos pontos de Xangô e de Iansã, na gira em homenagem a Iansã, e os pontos destinados à Oxossi, em giras de caboclo. Também é comum, ao início das giras, entoar o Hino da Umbanda, as três rezas católicas, e a reza de Maria Imaculada. Tanto o Hino da Umbanda quanto a reza de Maria Imaculada, apesar de possuírem uma variação de tons sonoros em sua composição, não são acompanhados com palmas. As mãos, nestas situações, cumprem o papel de ficarem erguidas durante seu entoar, em postura de louvor, tal qual nas rezas católicas.

No caso da reza de Maria Imaculada, como já dito, há movimentos específicos que mantêm esta postura de louvor. Quando se diz “pedindo as forças de Deus” se levanta as mãos, quando se diz “pedindo a força do mar” as mãos descem e o corpo é inclinado levemente para frente e para baixo, e quando é dito “pedindo a força da terra” os corpos se abaixam até que uma das mãos encoste, com a ponta dos dedos, no chão logo à frente de quem faz o movimento.

Importante destacar que, durante estes pontos de abertura, sejam eles para os exus, orixás ou de defumação, não há incorporação. Além disso, uma característica que também ronda estes pontos de abertura é o tocar da sineta, por Mãe Gardênia, ao longo destas rezas. Esta sineta tem o intuito de chamar as entidades para que possam ser trabalhadas ao longo do ritual.

Após estes pontos iniciais, é dado início aos processos de incorporação de entidades por parte dos médiuns, em que são entoados os pontos intermediários da gira. Em casos de gira de festa a alguma divindade, os pontos entoados para a mesma não contam com incorporação. Porém, quando há incorporação, os tipos de

entidades baixadas vão corresponder ao tipo de gira que está sendo realizada, como de Exu, de Caboclo ou de Preto Velho. Além disso, há também, no período da segunda metade da gira, os pontos destinados às entidades mestras, como Nego Chico Feiticeiro, Maria Légua e Zé Pilintra.

Os pontos são geralmente entoados pelas entidades que estão incorporadas durante o ritual, porém, filhos de santo e ogãs também costumam entoar pontos ao longo das giras. Quando a entidade entoa um ponto, este ponto é geralmente referente à própria entidade que está baixada. Por exemplo, quando Nego Chico Feiticeiro está sendo trabalhado na gira, os pontos entoados por ele tendem a ser referentes a ele mesmo. Seguindo esta lógica, os filhos de santo e ogãs que entoam pontos também seguem este procedimento. Ou seja, caso Nego Chico esteja sendo trabalhado, o ponto entoado por filhos ou ogãs será referente ao Nego Chico.

Já os pontos de encerramento da gira ocupam uma parcela do ritual significativamente menor. Apesar de existirem alguns pontos nesta categoria, eles são bastante menores em quantidade se comparados aos pontos do período intermediário da gira. Dentre estes pontos, eu destaco o da Sineta do Céu e o de agradecimento a Oxalá pelo trabalho feito ao longo da gira, como apresentados no segundo capítulo. A depender da situação, algumas entidades vão entoar pontos específicos de despedidas referentes a elas próprias, como é o caso da entidade Sete Saias, trabalhada na Casa por Mãe Rosângela, que tem o seguinte ponto cantado:

Dona Sete Saias se despede e vai embora  
É na boca da mata  
É na encruzilhada que ela mora

Estes pontos cantados citados, que eu separei dentro dos grupos de pontos de abertura de gira, intermediários da gira e de final da gira, são entoados com frequência ao longo dos rituais da Casa. Porém, existem pontos que são entoados em situações mais específicas, que não são comumente ouvidos em giras abertas da Casa.

O primeiro ponto que eu destaco é o entoado durante o transporte do Barco de Iemanjá, que, junto das demais oferendas (flores, pipocas, sabonetes, pentes de

cabelo e cartas escritas à mão), foi carregado pela praia, ao final da gira, e entregue a um pescador, para que este pudesse levar as oferendas para o mar.

Figura 15 - Jangada que levou as oferendas de lemanjá para o mar



Fonte: Do autor, 2024.

As flores e as pipocas foram inseridas no Barco de lemanjá ao início da gira. Os demais materiais foram postos ao final da gira, pelos consulentes da festa, pouco antes do barco ser levado ao mar. Em giras anteriores, Mãe Gardênia tinha pedido que, para quem fosse participar da Festa de lemanjá, levasse sabonetes e pentes para a orixá. Uma carta contendo o pedido do consulente para a divindade também foi pedida, com a confirmação de Mãe Gardênia de que o conteúdo escrito nela não seria violado.

Figura 16 - Barco de oferendas a Iemanjá sendo levado ao mar



Fonte: Do autor, 2024.

Este despacho de oferenda ocorre na gira sazonal da Casa que homenageia a orixá Iemanjá, e é realizada na Prainha, em Aquiraz, CE. Nesse caso, o ponto entoado pelo ogã convidado João<sup>43</sup>, dono do canal no YouTube “Afirma Curimbeiro”, se refere especificamente ao ato de carregar a oferenda:

Eu vou levar, vou levar flores pro mar  
 É a promessa que eu fiz  
 A uma deusa do mar  
 O meu pedido alcancei  
 Agora eu vou pagar

A letra deste ponto narra, justamente, o ato de levar flores (parte das oferendas) para o mar, a partir de uma promessa (ou um pedido), realizado a uma deusa do mar (Iemanjá). E, após alcançar este pedido, é mencionado que é momento de “pagar”, ou seja, de entregar as oferendas para o mar. Nota-se um ato litúrgico tradicional da umbanda, de levar oferendas a uma divindade, é acompanhado por um ponto específico que segue uma forma “dançante” de se

<sup>43</sup> Na Festa de Iemanjá do dia 15/08/2024, o Terreiro contou com o ogã convidado João, que, com auxílio de equipamentos de som (microfone e caixas de som), somou seu canto e tocar junto aos ogãs da Casa ao longo da gira.

entoar. A lógica de festejar para as entidades, ao mesmo tempo que, em suas letras, costumes e preceitos são expostos, é uma questão fundamental e recorrente para as práticas do Terreiro.

Outro ponto cantado que é usado para uma situação ritual específica é o entoado nas giras internas de desenvolvimento da Casa. Há a preparação da mente e do corpo dos filhos de santo da Casa para poderem trabalhar (incorporar) as entidades ao longo das giras. Para que esta preparação ocorra, há o pedido de que as entidades venham para incorporar os filhos de santo.

Neste ponto, é dito “Venha meu Pai, vem pelo amor de Deus. Venha incorporar seus filhos, nas horas de Deus”. Há um pedido nítido de que, no contexto do desenvolvimento dos filhos de santo da Casa, as entidades apareçam para que assim o trabalho de desenvolvimento possa ser realizado. Por se tratar de uma situação mais específica dentre as práticas do Terreiro, este ponto é raramente ouvido em outros tipos de gira para além do ritual de desenvolvimento.

Estes dois exemplos de pontos cantados, assim como os diversos apresentados no segundo capítulo, demonstram, a partir da letra destas rezas, diversas informações sobre as práticas do Terreiro. Sendo assim, é importante que pensemos a respeito sobre o valor das letras destes pontos.

#### **4.2.1. Sobre a semântica dos pontos da Casa**

Por se tratar de uma linguagem oralizada pela língua portuguesa, as letras dos pontos são facilmente traduzidas para o meio textual, como foi feito ao longo desta pesquisa. Entretanto, as palavras proferidas em tais pontos são fundamentalmente sons entoados. Ou seja, este tipo de conhecimento, transposto por meio das letras dos pontos, é efetuado por meios orais.

A transposição de meios, mídia, carrega consigo uma questão central. A transferência de uma fala e de um canto - que operam no meio da oralidade, isto é, um modal, uma mídia com qualidades e marcadores epistêmicos próprios - para outra mídia, como a escrita alfabética - com outras características marcadas por outros marcos epistêmicos - implica no deslocamento de conteúdos, como também, e sobretudo, em alterações nas condições de possibilidade, de eficácia, de autoridade e de veracidade. A este processo, geralmente, dá-se o nome de entextualização. Em termos operacionais, trata-se da retirada de algo de seu

contexto, para uma posterior contextualização em contexto distinto (outro meio semiótico) transformando e diferenciando as condições do fato.

É fulcral termos em mente a ideia de entextualização, ao lidarmos com os conhecimentos e as práticas mapeadas nesta pesquisa, na medida em que a transposição, no entre mídia, é aqui central, em processos que eu entextualizo (altero o meio semiótico para a escrita alfabética) falas e cantos. Mais ainda: de uma perspectiva mais êmica, é *mister* reconhecer que cada conhecimento localizado tem suas próprias teorias sobre “como é possível transpor ideias e práticas da oralidade para a escrita alfabética”.

Os rituais presentes no Terreiro, com grande centralidade na oralidade e na construção de paisagens sonoras, não podem ser entendidos como sendo de fácil transposição para os registros da escrita. O próprio ato de traduzir um canto em textos, para fins analíticos, carrega teorias êmicas - e também minhas - sobre o que é som, o que é fala, o que é fala correta e eficaz, o que é registro escrito, conforme apresento, por exemplo, nas transcrições musicais: operação típica de traduções transmodais, intersemióticas, que registram e alteram os elementos que transportam.

Uma definição resumida sobre o processo de entextualização pode ser encontrada na obra de Rattes (2014). Em seu texto, é usado como base os estudos de Bauman & Briggs a respeito deste processo de tradução do meio oral em seu determinado contexto para o meio textual de uma escrita antropológica.

Para dizer de modo simples, algo entretanto que longe está de ser simples, é o processo de tornar o discurso destacável de seu contexto imediato, de possibilitar que uma parte do discurso linguístico torne-se uma unidade que pode ser deslocada para fora da sua configuração interacional. Assim, um texto, a partir deste ponto de vista, passa a ser o discurso que se tornou descontextualizado. A entextualização pode muito bem incorporar aspectos do contexto, de forma que o texto resultante carregue elementos de sua história de uso em si. (BAUMAN & BRIGGS, 1990, p. 73, apud RATTES, 2014, p. 99)

Por se tratar de um meio oral, o principal contato que eu tive, ao longo da pesquisa, com as letras dos pontos foi por meio de seus cantos durante as giras. Devido a isto, é importante destacar que, em diversos momentos, não é fácil

reconhecer todas as palavras de um ponto entoado, caso você não tenha conhecimento prévio dos versos que o compõem.

Os primeiros momentos dos pontos tendem a ser mais fáceis de compreender seus conteúdos, pois, geralmente, são entoados por uma única pessoa ou entidade, para que assim, após as primeiras frases, venha o acompanhamento, tanto do cantar dos filhos de santo como dos instrumentos percussivos tocados pelos ogãs. Na segunda parte dos pontos, em que entram os acompanhamentos, devido ao elevado número de diferentes sons simultâneos, compreender as letras se torna uma tarefa desafiadora.

Inclusive, considerando o teor “multi sonoro” e intenso do som das giras, as realizações dos passes, efetuados entre a entidade e os filhos de santo/consulentes é feita de forma tal que possibilite uma comunicação nítida entre ambos. Durante a realização dos passes, a entidade, quando pretende discorrer sobre algo, se aproxima do ouvido da pessoa que está recebendo o passe, para que assim, apesar dos vários sons da gira, a comunicação verbal possa ser efetuada.

Muitas das letras dos pontos que eu trouxe para a pesquisa foram completadas com ajuda de filhos de santo da casa, que me informaram suas composições. Em especial, tive muito auxílio do filho de santo João e da filha de santo Lia. Ainda assim, as letras dos pontos possuem, em suas composições, importantes informações sobre as práticas e os fundamentos das entidades. Nas palavras de Mãe Gardênia, ao discorrer, a exemplo, sobre os pontos de Preto Velho, ela diz:

[...] cada ponto das entidades é uma oração. Vamos dizer assim: quando tem gira de Preto Velho, se você prestar bem atenção em cada doutrina do Preto Velho, é uma oração. Sendo assim, é algo que vai na alma, no espírito, no pensamento, naquela energia que você está emanando, pedindo cura, pedindo proteção, saúde, paz para o mundo, para as pessoas. (Mãe Gardênia, fevereiro de 2024)

Desta forma, as palavras usadas nas orações/pontos dos pretos velhos, neste exemplo, necessitam de compreensão para que aquela reza possa, efetivamente, penetrar o pensamento de quem a ora. Aliás, um dos principais intuitos da criação do grupo artístico Torres de Oyá, em 1991, é o de divulgar, de forma mais efetiva, os pontos entoados nas giras, para que a compreensão das

mesmas seja maior e mais nítida. O Grupo surgiu devido “à necessidade de mecanismo para o aprendizado e a manutenção da prática do terreiro.”. Não à toa, a compreensão das letras dos pontos entoados nas apresentações do Grupo são bem mais nítidas e fáceis de compreender, efetivando, assim, seu objetivo principal.

Passado o primeiro desafio, que é o de compreender as palavras usadas nos pontos, é possível notar, como apresentado ao longo do trabalho, as diversas relações de suas letras com práticas e fundamentos da Casa. Segundo Lühning (1990), a partir de sua pesquisa sobre candomblé (prática que muito tem influência na umbanda), é dito que o conteúdo (letras) dos cânticos existem como meios de perpetuar, pela oralidade, conteúdos “histórico-literários” da religião.

Nas letras das cantigas - que são cantadas num ioruba arcaico - e também nas letras que se contam à parte, fala-se sobre acontecimentos míticos e históricos, qualidades, virtudes e falhas dos orixás que servem como exemplo para os seres humanos. Através das letras a música se torna o meio que transforma o conteúdo histórico-literário da tradição oral. (LÜHNING, 1990, p. 117)

Um exemplo de conteúdo histórico-literário que o Terreiro entoa nas giras é o ponto das Sete Linhas da Umbanda. Nele, como apresentado no segundo capítulo, é possível notar como as sete vibrações do universo são organizadas e por quais orixás cada uma delas é regida. Além disso, informa que a divindade Olorum foi o responsável, na tradição dos orixás, por organizar tais linhas, das quais os adeptos umbandistas seguem até hoje.

Outro conteúdo histórico-literário que pode ser percebido nos cânticos do Terreiro é o referente ao transporte forçado, por meio dos navios negreiros dos povos negros escravizados para o Brasil. Este momento histórico é, brevemente, narrado em um ponto de Preto Velho, que é entoado da seguinte forma:

Lá vem navio negreiro  
 Ele vem beirando o mar  
 Trazendo os africanos  
 Para trabalhar  
 2x

Vamos Saravá

Povo do Congo  
 A gira é formosa  
 Em qualquer lugar  
 2x

Além de narrar a chegada dos povos escravizados do continente africano, também é mencionado, na segunda seção, o transporte das práticas de terreiro, que são vigentes hoje, incluindo as práticas de Umbanda. Isto fica evidente quando é dito “a gira é formosa em qualquer lugar”, ou seja, as práticas podem ocorrer, inclusive com sua “formosura”, tanto no continente africano, como no Brasil por meio das práticas de umbanda.

Além dos conteúdos histórico-literários que os pontos podem conter em suas letras, outra função que elas têm nos pontos é de efetivação do processo de “mentalização” das rezas quando referentes a uma entidade. Como dito antes, uma das funções dos pontos, ao serem entoados, é a de direcionar o pensamento de quem o entoa para a entidade para quem está orando, fazendo assim com que tal entidade se aproxime do adepto, mesmo que não seja para fins de incorporação.

Um dos meios para que haja esta “imersão” na mentalização da entidade é o da descrição de um determinado ambiente ou espaço. Por exemplo, em certos pontos, ao falar das virtudes de uma determinada entidade, certas vezes há também uma descrição de um ambiente, de forma que sirva para quem estiver cantando ou ouvindo se sinta imerso, por meio de uma mentalização, neste determinado espaço descrito. No exemplo do ponto da preta velha Mãe Maria, que é trabalhada por Mãe Gardênia nas giras da Casa, é possível notar esta descrição de espaço para elaborar uma imersão de quem entoa:

Filho, se você precisar  
 É só chamar a vovó  
 Que ela vem te ajudar  
 2x  
 Quem chama na casinha branca  
 Na beira mar  
 Oi, chama por Mãe Maria  
 Que ela vem te ajudar

Neste ponto cantado, é descrito que Mãe Maria “chama na casinha branca, na beira mar”. Ao entoar e mentalizar a entidade Mãe Maria, pedindo ajuda da mesma, é possível formar uma imagem do ambiente em que a entidade se encontra, para torná-la presente na mente do adepto.

Esta ideia de mentalização por meio da descrição de um espaço também pode ser notada em certos momentos de recebimento de passes. No caso do passe que a Lília, minha namorada, recebeu em uma das primeiras giras que presenciamos do Terreiro, foi pedido, pela entidade, que se imaginasse um ambiente específico para realizar, de forma efetiva, o passe.

Segundo sua experiência durante o recebimento do passe, a entidade lhe disse “imagina que eu estou pegando na sua mão e te levando para a boca da mata”. A partir dessa passagem é possível notar não apenas a descrição de um ambiente, mas também de uma ação da entidade neste ambiente, que é o de levá-la para um determinado ambiente segurando sua mão.

Outra forma do uso das letras nos pontos, para fins de mentalizar e atualizar uma determinada entidade, é a usada no ponto de Maria Padilha, que narra uma anedota em que uma pessoa se vê em uma situação em que, a partir do aparecimento da entidade Maria Padilha, recebe auxílio da entidade para poder lidar com a sua dor, sofrimento e solidão. O ponto em questão é entoado da seguinte forma:

Perambulava pelas ruas  
 Já sem saber  
 O que fazer  
 Procurava na noite  
 Uma solução  
 Para tanta dor, sofrimento e solidão

Então eu clamei  
 Ao povo da rua  
 Que me enviasse  
 No momento, alguma ajuda  
 Pois eu já não tinha  
 Forças pra continuar

Quando eu me virei

Vi uma mulher na beira da estrada  
 Trazia uma rosa em sua mão  
 E um feitiço no olhar

Naquela bela noite de luar  
 Deslumbrei sua dança, com sua saia a rodar  
 Eu me aproximei e lhe perguntei  
 O que ela fazia na estrada

Ela respondeu:  
 Moço, eu sou rainha  
 Vim lhe ajudar  
 Sou Maria Padilha

Salve Maria Padilha!  
 Salve Maria Padilha!  
 Salve Maria Padilha!  
 Que ilumina meu caminhar

Quando eu precisei  
 Ô Pomba gira  
 Você veio me ajudar  
 Deste outro rumo à minha vida  
 Hoje eu venho te louvar

Salve Maria Padilha!  
 Salve Maria Padilha!  
 Salve Maria Padilha!  
 Que ilumina meu caminhar

Outra questão que caracteriza os pontos cantados no Terreiro é o seu teor que indica a presença, na gira, da entidade que está entoando um ponto referente a ela mesma. Nas letras, é possível notar, a depender de quem canta o ponto, uma mudança na pessoa verbal da letra da canção. Ou seja, quando alguma entidade, ao proclamar seu próprio ponto, se refere a algo como “meu”, os demais pais e filhos de santo na gira respondem com “seu”.

Por exemplo, no ponto de Nego Chico Feiticeiro, em que é mencionado o canto do seu galo, proferido pela própria entidade, é proclamado “quando **meu** galo

cantar, ele vai anunciar **sua** vitória”. Porém, quando este ponto é respondido pelos demais adeptos na gira, ela é dita da seguinte forma: “quando **seu** galo cantar, ele vai anunciar **minha** vitória”.

Em outro exemplo, usando outro ponto de Nego Chico Feiticeiro, é possível notar este mesmo fenômeno. Este ponto, quando executado por Nego Chico, segue a seguinte composição:

Eu sou seu amigo bom  
 Eu sou seu companheiro

Nas horas difíceis da vida  
 Chama por Deus e Nego Chico Feiticeiro

Desta forma, quando este ponto é cantado pelos outros participantes da gira, ele passa a ser composto da seguinte forma:

Ele é meu amigo bom  
 Ele é o meu companheiro

Nas horas difíceis da vida  
 Chamo por Deus e Nego Chico Feiticeiro

Esta mudança da pessoa verbal, a depender de quem canta e a quem o ponto se refere, dá uma característica de conversa ao ponto entoado. Ou seja, não é uma mensagem que simplesmente está registrada na letra do ponto, ela está sendo dita, naquele momento, pela própria entidade, que está ali presente na gira.

Não à toa, em determinados momentos das giras, certas frases dos pontos são ditas, sem que haja uma composição melódica nem rítmica. Ou seja, o conteúdo que existe nos pontos é dito tal qual um discurso falado em uma conversa, em momentos em que a entidade está falando diretamente com os consulentes, pais, e filhos de santo.

Além dos elementos contidos nas letras dos pontos entoados pelo Terreiro ao longo dos rituais, é importante destacar a especificidade das letras usadas especificamente pelo Terreiro de Mãe Gardênia. Assim como dito no capítulo 2, em sua fala na gira de desenvolvimento dos filhos de santo da Casa, Mãe Gardênia

explica que “não quer criar médium de internet”, e que os pontos entoados na casa são os usados na Casa, e não em outros meios.

De fato, observando outros pontos de outros terreiros, alguns componentes das letras dos pontos vão variar, de um terreiro para outro, quando entoados. Às vezes, o ponto é referente a mesma entidade, porém, a depender do terreiro, ele passa a ter diferenças em sua composição.

No exemplo do ponto da entidade Exu Tranca Rua, apresentado no segundo capítulo, ele é entoado, no Terreiro de Mãe Balbina, em sua primeira seção, com a frase “o sino da capela já bateu três vezes”. Porém, em outros terreiros, este ponto, também destinado a Tranca Rua, pode conter, em sua primeira seção, a passagem “o sino da igrejinha faz belém, blem, blom”.

Já no final da segunda seção de ambos os pontos, também há uma diferença das letras. No ponto entoado pelo “C.E.U. Jesus, Maria e José”, a segunda seção é entoada da seguinte forma: “Seu Tranca Rua que é dono da gira. Oi sustenta a gira, que Ogum mandou”. Já na segunda versão que eu mencionei, entoada em outros terreiros de umbanda, ela segue desta forma: “Seu Tranca Rua que é dono da gira. Oi corre gira que Ogum mandou”.

Em ambos os pontos, apesar de conterem alterações em suas letras, possuem melodias similares, que se adaptam ao número de sílabas que cada letra contém. Entretanto, também há o caso da mudança, entre o ponto de um terreiro para outro, em suas composições melódicas. Porém, para que estas sejam apresentadas neste trabalho, será necessário usar o sistema de notação musical, além de categorias que consideram uma análise melódica e rítmica dos pontos entoados nas giras.

Separando os sons ouvidos dos pontos do Terreiro, para além das letras, é possível dividirmos em duas principais categorias: as melódicas e as rítmicas. A categoria rítmica diz respeito ao momento em que os sons ocorrem, por meio da corporalidade dos movimentos que geram som (OLIVEIRA PINTO, 2001). Dentre os movimentos que geram som no Terreiro, temos, como exemplo, o cantar dos pontos, os toques dos instrumentos percussivos e até mesmo as palmas nas giras.

Já na categoria melódica dos pontos cantados, o foco analítico é na **altura** em que um som está sendo efetuado. Diferentemente do que se pode pensar no senso comum, a altura, na teoria musical, não diz respeito ao “volume” ou intensidade de um som, mas sim se ele é mais grave ou mais agudo. O que torna

um som mais grave ou mais agudo é a frequência de onda sonora deste som. Desta forma, um som mais grave tem uma frequência de onda baixa, enquanto um som mais agudo tem uma frequência de onda alta.

Por meio da notação musical, é possível analisarmos, desta forma, a altura dos sons entoados adaptando-os à métrica de notas musicais. Sendo assim, o cantar dos pontos podem ser traduzidos para este sistema de notação musical, considerando certas adaptações para este meio.

#### 4.2.2. Sobre a melodia dos pontos da Casa

Geralmente, quando se faz um registro de uma melodia em uma partitura, certos aspectos são levados em conta em relação ao **campo harmônico** (ou escala) e à **tonalidade** que serão usados ao longo da canção. Sendo assim, a partitura nos informa qual a altura (tonalidade) será usada como base para um determinado campo harmônico.

Por exemplo, se eu elaborar uma melodia que siga as notas do campo harmônico de dó maior (indicado pela letra C), a nota que servirá de base a este campo harmônico (ou seja, sua tonalidade) será dó. Entretanto, a mesma melodia pode ser reproduzida, em outra tonalidade, no campo harmônico de ré maior (indicado pela letra D), sendo assim, a base que indica a tonalidade do campo harmônico passa a ser a nota ré.

Nos cantos do Terreiro, não há uma padronização da tonalidade ao longo das giras, conforme pesquisei e mapeei em campo. O ponto é entoado usando como referência as primeiras notas emitidas nele, ou seja, a partir das notas que quem puxa o ponto entoa. Sendo assim, a cada momento que o ponto é entoado, ele pode possuir uma tonalidade distinta, por mais que, ao longo das giras, esta tonalidade tenha uma tendência a se manter igual, ou muito próximo, aos outros momentos que foi entoado.

Sendo assim, ao indicar, em partitura, as melodias entoadas no Terreiro, deixarei explícito, na maioria dos pontos, a tonalidade e o campo harmônico usado nele, considerando que, a depender do momento que este é entoado, é possível haver certas variações desta tonalidade ao longo das giras.

Agora que algumas noções básicas de grafia musical foram elucidadas, nos resta agora considerarmos, assim como a letra dos pontos, as especificidades

melódicas que as rezas da Casa possuem em relação a outros terreiros. Usando como exemplo um ponto de Preto Velho, é possível notarmos, além de algumas alterações na letra de cada ponto, uma alteração melódica. No Terreiro de Mãe Gardênia, o ponto em questão é cantado, usando a fórmula de compasso 2/4, da seguinte forma:

### Partitura 1

## Ponto de Preto Velho entoado no "C.E.U.J.M.J."

"Lá vem navio negreiro"

1  $\text{♩} = 80$  2 3 4 5 6 7

Lá vem na-vio ne-grei-ro e-le vem bei-ran-do o mar tra-zen-do osa-fri-ca-nos

8 9 10 11 12 13 14

pa-ra tra-ba-lhar Va-mossa-ra-vá po-vo do Con-go a gi-ra é for

15 16 17

mo-sa em qual-quer lu-gar

Usando como exemplo comparativo, é possível notar, no mesmo tipo de ponto destinado aos pretos velhos, mas entoado fora do “C.E.U.J.M.J.”, que há, além de certas mudanças na letra, algumas mudanças nos tons usados na canção. Neste outro ponto em questão, usando o mesmo campo harmônico e fórmula de compasso da partitura apresentada acima, a reza é entoada da seguinte forma:

## Partitura 2

### Ponto de Preto Velho de fora do Terreiro

"Navio negreiro"

1  $\text{♩} = 80$  2 3 4 5 6 7

Na-vi-o ne-grei-ro vem beir-an-do o mar tra-zen-do os a-fri-ca-nos

8 9 10 11 12 13 14

pa-ra tra-ba-lhar Sa-ra-vá po-vo de um-ban-da ne-gro a-bre su-a

15 16 17

gi-ra em qual-quer lu-gar

De forma mais fácil de evidenciar textualmente, é possível notar certas diferenças nas letras entre cada ponto. Por exemplo, no ponto do Terreiro, é dito “**Lá vem** navio negreiro, **ele** vem beirando o mar”, já na versão usada fora do Terreiro, a frase é “Navio negreiro, vem beirando o mar”. A ausência de algumas palavras, comparando uma versão com outra, resulta em mudanças no uso das notas para

efetuar o canto. Esta mudança pode ser observada ao olharmos nos compassos<sup>44</sup> de 1 à 5, em ambas as partituras.

Além disso, mudanças melódicas mais nítidas podem ser notadas ao compararmos os compassos de 6 a 9, em ambas as partituras. Na versão do Terreiro, é usada a sequência de notas “lá, lá, fá, mi, ré, si, si, dó, si, ré, ré# e mi”. Já na outra versão, as notas usadas, nestes mesmos compassos, são “lá, lá, fá, mi, ré, lá, lá, si, dó, ré, mi, dó”. Porém, mesmo usando notas diferentes, as letras desses trechos são as mesmas: “trazendo os africanos para trabalhar”.

Importante lembrar a fala de Mãe Gardênia, em sua explicação ao início da gira de desenvolvimento, abordada no segundo capítulo, que diz que ela “Não quer formar médium de internet”. Esta ideia não se limita apenas para os métodos de incorporação que podem ser pesquisados fora do Terreiro, mas também do meio em que os pontos são aprendidos.

Os pontos das giras da Casa devem ser os pontos usados da Casa, e não outras versões, mesmo que semelhantes, encontradas por meio da internet. Ou seja, os pontos usados na Casa são aprendidos e apreendidos, fundamentalmente, pela observação das giras da Casa durante os períodos de canto. Neste momento, tanto a melodia quanto a letra da Casa são difundidos entre os filhos de santo do Centro.

Além de percebermos as peculiaridades nas letras e melodias dos pontos entoados no Terreiro, a análise melódica também nos revela certas formas estéticas que o Centro utiliza ao entoar alguns pontos cantados. Esta forma estética que pretendo demonstrar, assim como vários outros elementos dos pontos, trazem mais prazer e “alívio” ao ponto, pois trabalham com a lógica, que existe na teoria musical, de tensão e conclusão. Geralmente, quando os pontos são entoados, há repetições das letras. Essas repetições podem ser separadas em seções dos pontos ou elas podem ocorrer em relação ao ponto inteiro. Ou seja, em certos momentos, todo o ponto pode ser repetido. Além disso, quando há uma repetição da letra, geralmente, a melodia também se repete.

Esta forma estética, em que um padrão se repete para a possibilidade de uma quebra, a partir de uma variação no padrão estabelecido, é definida como

---

<sup>44</sup> Os compassos são porções de tempo na canção que são separadas por linhas verticais na partitura, que cruzam as cinco linhas horizontais (pautas). No caso das partituras apresentadas na pesquisa, todos os compassos foram numerados, logo acima da linha que divide os compassos, para facilitar a localização dos trechos da melodia que estão sendo mencionados.

paralelismo. Este jogo entre repetição/variação (via paralelismo) visa a formas específicas de seguir uma frase, melodia ou ritmo, como “tensão” e “fugas”, precisamente por gerar uma “expectativa” nas pessoas. Em geral, algo se repete, enquanto outra coisa varia.

Segundo Margarida Bettencourt (2009), uma ideia geral de paralelismo pode ser entendida por uma “relação de equivalência, por semelhança ou por contraste, entre dois ou mais elementos”. Desta forma o paralelismo “é o termo que designa, habitualmente, a correspondência rítmica, sintáctica e semântica entre estruturas frásicas.”. Bettencourt (2009) também explica que, na perspectiva do poeta inglês Gerard Manley Hopkins, em uma estrutura de prosas, o paralelismo se constitui por estruturas que possuem “relações de semelhança e de diferença que todos os elementos constitutivos do verso – ritmo, metro, rima, etc. – entre si estabelecem, ao organizarem-se na comparação das suas próprias semelhanças e diferenças.”. Nos pontos acima abordados, há uma estrutura nitidamente paralelística, que, por sua vez, reflete elementos metafísicos e rituais presentes no Terreiro.

No exemplo, no ponto de defumação de Oxóssi, entoado nas giras de Caboclo, há, em sua composição, duas frases: “Meu pai Oxóssi, dai-me licença pra defumar” e “eu defumo, eu defumo essa aldeia real”. Estas frases são repetidas, ao longo de seu entoar, sem que haja alteração em sua melodia, como pode ser observado na partitura abaixo:

## Partitura 3

## Ponto de defumação de Oxóssi

Meu pai O-xos - si daime li - sen-ça pra de - fu-mar Meu pai O-xos

6 - sidaimeli - sen-ça prade - fu-mar Eu de - fu-mo eu de - fu-mo es-sa al-dei-a re-al

12 Eu de - fu - mo eu de - fu - mo es - sa al - dei - a re - al

Entretanto, em alguns casos, há, nos pontos, uma repetição da letra, porém, com uma mudança específica na melodia, criando assim um momento de maior tensão harmônica na canção, de tal forma que faz a melodia “pedir” para uma conclusão do ponto. Por exemplo, no ponto destinado ao orixá Xangô, comumente entoado em giras de festa de Iansã, é possível notarmos este fenômeno de repetição de letra, mas com modificação da melodia. Esta situação pode ser observada na partitura abaixo, referente ao ponto de Xangô, que está transcrita na escala de dó menor harmônico (Cm) e na fórmula de compasso 4/4:

## Partitura 4

## Ponto de Xangô em Cm

"Ele bradou na aldeia"

1 2 3 4  
E-le bra-dou na al-dei - a Bra-dou na cai-cho - ei-ra em noi-te de lu-ar

5 6 7 8  
No al-to da pe-drei - ra vai fa-zer jus-ti - ça pra nos a - ju-dar

9 10 11 12  
Xan-gô bra-dou na au-dei - a ka-ô ka-ô e a-qui vai bra-dar ka-ô ka-ô

13 14 15 16  
ele é Xan-gô da pe - drei - ra e-le nas-ceu na cai-cho - ei-ra lá no ju - re-má

17 18 19 20  
Xan-gô bra-dou na au-dei - a ka-ô ka-ô e a-qui vai bra-dar ka-ô ka-ô

21 22 23 24  
ele é Xan-gô da pe - drei - ra e-le nas-ceu na cai-cho - ei-ra lá no ju - re-má

Neste ponto cantado de Xangô, as demais frases, ao serem repetidas, também repetem sua melodia. Entretanto, no momento em que é cantado "lá no juremá", há uma mudança melódica em relação com a primeira vez que ela é

entoada (nos compassos 15 e 16) com a segunda vez (nos compassos 23 e 24). Nos compassos 15 e 16, esta frase citada acima segue as seguintes notas: “fá, fá, mi<sup>b</sup>, fá, sol, mi”. Já nos compassos 23 e 24, as notas que sucedem são estas: “fá, fá, mi<sup>b</sup>, ré, dó”.

Acontece que, como a música está em na escala menor harmônica de dó, a tendência da melodia, para que haja a sensação de “conclusão” da canção, “pede” para ser finalizada com a nota dó. Entretanto, na melodia dos compassos 15 e 16, a frase termina com a nota mi natural. Esta nota, em específico para a escala de dó menor, traz forte tensão à melodia. Ao longo do campo harmônico de dó menor harmônico, a nota mi<sup>45</sup> (natural) tende a não ser tocada, pois, nesta escala, a nota mi é substituída para uma nota meio tom para baixo: mi<sup>b</sup> (mi bemol).

Ou seja, ao usar esta nota, a partir deste campo harmônico, cria-se uma forte tensão na melodia, que pede uma repetição que consiga, enfim, dar uma conclusão. E é exatamente isso que a melodia do compasso 23 e 24 faz, ela evita usar a nota mi (natural) e conclui na nota de dó, resultando em uma sensação de conclusão do ponto.

Outro exemplo de ponto em que ocorre a mudança da melodia, de uma frase repetida, para gerar uma maior tensão harmônica na melodia, pode ser encontrado no ponto da orixá Oxum. Este ponto, assim como o ponto de Xangô mencionado, também faz alteração em sua melodia no final da frase que será repetida no final do ponto. Para fins de visualização, o ponto em questão, apresentado abaixo em partitura, no campo harmônico de dó menor natural (Cm) e na fórmula de compasso 4/4, segue da seguinte forma:

---

<sup>45</sup> A nota musical, quando é natural em um campo harmônico que pede para ela seja sustentada (#), de meio tom para cima, ou bemol (b), de meio tom para baixo, recebe o símbolo “ $\natural$ ”, assim como indicado na partitura.

## Partitura 5

## Ponto de Oxum em Cm

"Eu vi mamãe Oxum na cachoeira"

1 2 3 4 5  
Eu vi ma-mãe O-xum na cha-cho - ei - ra sen - ta-da na bei-ra do ri - o Eu

6 7 8 9  
vi ma-mãe O-xum na cha-cho - ei - ra sen - ta-da na bei-ra do ri - o co-lhen-do

10 11 12  
lí - rio lí-rio é co-lhen-do lí - rio lí-rio á co-lhen-do lí - rio pra\_en-fei-tar nos-so con -

13 14 15  
-gá co-lhen-do lí - rio lí-rio é co-lhen-do lí - rio lí-rio á co-lhen-do

16 17  
lí - rio pra\_en - fei - tar nos - so con - gá

Como observado na partitura acima, a frase “colhendo lírio pra enfeitar nosso congá” é repetida ao longo do ponto cantado. Entretanto, nos compassos 12 e 13 há uma composição melódica diferente da usada nos compassos 16 e 17, mesmo com a repetição da letra. A melodia referente à letra “lírio pra enfeitar nosso congá”, no compasso 12 e 13, segue as seguintes notas: “ré, dó, si, dó, ré, fá, mib, fá, sol”. Já a melodia referente à mesma frase, em sua repetição da letra, no compasso 16 e 17, segue as seguintes notas: “ré, dó, si, dó, ré, fá, mib, ré, dó,”.

Quando é dito “nosso congá” há uma variação melódica que, na primeira vez que é cantada, gera, assim como no ponto cantado de Xangô, uma nota de tensão

na escala em que a reza se enquadra. Ao concluir a linha melódica com a nota “sol”, em uma escala de dó menor (Cm), a melodia pede também uma conclusão na nota “dó”. E, ao ser repetida ao final do ponto, a frase conclui justamente na nota dó, para assim estabelecer o efeito de conclusão na harmonia do ponto cantado.

Além deste elemento estético nas melodias de alguns pontos entoados no Terreiro, também há certos componentes estéticos na questão rítmica dos pontos, porém, no momento, nos deteremos a discorrer mais sobre as questões melódicas das canções cantadas no Centro.

Como estamos falando de elementos melódicos dos pontos, é possível trabalharmos com conceito de *Leitmotiv*, usado pelo maestro de teatro Richard Wagner e trabalhado por Bastide (1961), ao estudar sobre o Candomblé do Rito Nagô. Acontece que Bastide (1961) trabalha com este conceito em relação à batida dos tambores ao longo dos rituais de candomblé. Entretanto, esta categoria também se estende para os componentes melódicos.

Por exemplo, ao se ouvir uma determinada sequência de tons, ou seja, uma melodia, é possível assimilar tais notas, mesmo que com ausência de letra, a um determinado ponto cantado. E, desta forma, o ponto cantado em questão pode ser assimilado à entidade a que este ponto se refere. Ou seja, por meios melódicos, é possível que, para os pais e filhos de santo do Terreiro, haja um reconhecimento e assimilação de uma determinada entidade ou divindade por meio de uma melodia específica.

Este *leitmotiv* melódico, somados com as letras e as batidas dos pontos, vão somar informações para que haja a já mencionada mentalização de uma determinada entidade. Ou seja, a assimilação por meio da letra de uma determinada entidade ou divindade, somada com os componentes melódicos e rítmicos do ponto, estabelecem componentes de assimilação e mentalização das entidades e divindades. Em termos antropológicos, há uma concomitante criação êmica, que atende, a um só tempo, elementos semânticos (símbolo) e elementos formais (ícone e índice), centrais para a eficácia dos pontos e da vida ritual no Terreiro.

Para além das sequências tonais que os pontos cantados no Terreiro possuem, outro crucial componente sonoro que caracteriza a prática destes pontos são seus elementos rítmicos, sejam eles executados com o tocar dos instrumentos ou até mesmo no dançar e o bater de palmas dos pais e filhos de santo ao longo das giras.

### 4.2.3 Os ritmos usados nos rituais da Casa

Uma primeira forma de pensarmos a respeito dos componentes rítmicos presentes nos pontos cantados entoados no Terreiro é separando em dois principais campos: a **composição rítmica** e o **andamento** das canções e batidas ao longo dos rituais. A composição rítmica, nesta pesquisa, pode ser entendida como a relação que os sons têm com o silêncio, e isso é o que caracteriza a ideia do momento em que o som vem.

Por exemplo, se eu bato palma no tempo do compasso em uma música dentro da fórmula de compasso 4/4, significa que, a cada compasso, eu vou bater palma quatro vezes, de forma tal que o tempo que separa o momento em cada palma é igual ao longo dos compassos. Neste exemplo, o tempo entre uma palma e outra se mantém, pois, em cada compasso, será batida quatro palmas, que estão distribuídas igualmente em quatro partes dentro do compasso.

Porém, se eu bater palma uma vez a cada dois tempos, significa que, em uma música de fórmula de compasso 4/4, em cada compasso, eu vou bater só duas palmas, ao invés de quatro. Sendo assim, a composição rítmica é a relação dos sons com o silêncio dentro da proporção de uma determinada fórmula de compasso.

Já em relação ao andamento do som, ele pode ser entendido, em resumo, como a velocidade que o som vai sendo repetido ao longo dos compassos. Ou seja, uma música com andamento mais acelerado seguirá mais rapidamente, enquanto uma com andamento mais desacelerado seguirá mais lentamente. Como os sons do Terreiro, em especial os percussivos, são gerados por meio de *movimentos que geram sons* (OLIVEIRA PINTO, 2001), então é comum que o andamento tenha relação com a intensidade do som, já que, para efetuar sons mais rápidos, é necessário mais força e energia, que resulta, desta forma, em uma maior intensidade do som produzido.

Entendendo a base do conceito de andamento e intensidade ao longo dos sons gerados nas giras no momento dos pontos cantados, será possível desenvolvermos melhor algumas reflexões e observações a respeito destes componentes. Antes de pensarmos sobre os instrumentos percussivos utilizados pelos ogãs ao longo dos rituais, é importante explicar, antes, o uso do instrumento percussivo que a maioria das pessoas já têm consigo, que são as palmas das mãos.

As palmas são uma forma de interação rítmica ao longo das giras do Centro que não se limitam aos ogãs. Consulentes, pais e filhos de santo também participam desta composição percussiva.

Ao longo desta pesquisa, foi possível observar alguns tipos de palmas presentes em todos os rituais da Casa, que aqui vou dividir em quatro tipos: a salva de palmas, as palmas ritmadas A, palmas ritmadas B e palmas ritmadas C. A salva de palmas se caracteriza por não se fixar a uma composição rítmica nem a um andamento específico. Geralmente, quando se quer dar mais intensidade nas palmas, elas vão acelerando, mas sem uma padronização rítmica.

É comum, inclusive, os ogãs acompanharem a salva de palmas com o bater acelerado dos instrumentos de percussão que estão em mãos, sejam eles os tambores, chocalhos, agogôs ou o triângulo. Assim como a salva de palmas, o tocar dos instrumentos também não segue uma padronização rítmica que alinhe a batida entre eles, sendo assim rufados de forma menos “regrada”.

As salvas de palmas são realizadas quando há a necessidade de um “salve”. Esta necessidade vem, por exemplo, quando Mãe Gardênia, ao início das giras, fala “salve à umbanda”, e assim a salva de palmas entra em sequência. Quando é proferido “salve à defumação”, também por Mãe Gardênia, logo antes da defumação, também há a salva de palmas. Em determinadas puxadas de pontos, ao início das rezas, também é comum haver salva de palmas.

Já as outras três formas de palmas, as ritmadas A, B e C, possuem um padrão rítmico de acompanhamento dos pontos cantados nas giras, sejam para acompanhar o cantar das rezas ao início destas, ou para se alinharem às batidas realizadas pelos ogãs por meio dos tambores.

Como dito antes, os andamentos, que podem ser medidos pelas batidas por minuto (BPM), dos pontos cantados não se repetem de forma idêntica, mas sim similares. Isto ocorre com os *movimentos que geram som*, inclusive, por serem, eventos, ações únicas no tempo, ou seja, nunca serão idênticas em sua performance.

Como arte do tempo, a música por si representa um evento. É singular, porque mesmo que se repita uma peça musical, ela nunca se faz ouvir de maneira idêntica à execução anterior. Se assim não fosse, não se justificariam as diversas versões das sinfonias de Beethoven gravadas pela

Filarmônica de Berlim, (sem falar nas ca. de 600 versões gravadas por orquestras de todo o mundo). Permanece idêntica na repetição apenas a concepção sobre a peça de música, ou seja, a composição musical enquanto idéia, e não sua realização no tempo, um tempo que também sempre será outro. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 231)

Entretanto, há, na realização do acompanhamento dos pontos, sejam eles por palmas ou instrumentos percussivos, uma certa margem de BPM. E esta margem, que pode ser mais ou menos acelerada, influencia nas formas que as palmas são usadas durante os pontos cantados.

A palma ritmada A, por exemplo, é usada de forma mais “geral” ao longo dos pontos, variando seu uso tanto em rezas de andamento mais acelerado quanto mais lento. Este tipo de palma pode ser organizado, por meio de uma linha rítmica, e usando a fórmula de compasso 4/4, da seguinte forma:

Partitura 6

### Palma ritmada A usada nas giras



A principal característica da palma ritmada A, como apresentada na imagem acima, é a constância da frequência em que as palmas são feitas ao longo dos compassos dos pontos, possuindo, assim, a mesma distância de tempo entre elas. Estas palmas, inclusive, “caem” justamente no tempo do compasso. Ou seja, em um ritmo de fórmula de compasso 2/4, por exemplo, levará duas palmas por compasso. Já se fosse em um ritmo de fórmula de compasso 4/4, cada compasso receberia quatro palmas. Não à toa, esta forma de bater palma é a mais fácil de se realizar, pois não exige tanta precisão rítmica para ser efetuada.

Como eu havia dito, esta palma pode ser usada em pontos que não possuem andamentos nem muito acelerados nem muito lentos. Sendo assim, para fins demonstrativos, é possível juntar a linha rítmica da palma ritmada A com o ponto de defumação de Oxóssi, como apresentado logo abaixo.

## Partitura 7

## Ponto de defumação de Oxóssi com Palma ritmada A

Voz

Meu pai O-xos - si dai meli - sen-ça pra de - fu-mar Meu pai O-xos

Palmas

6

Voz

- si dai meli - sen-ça pra de - fu-mar Eu de - fu-mo eu de - fu-mo es - sa

Palm.

11

Voz

al-dei-a real Eu de - fu-mo eu de - fu-mo es - sa al-dei-a real

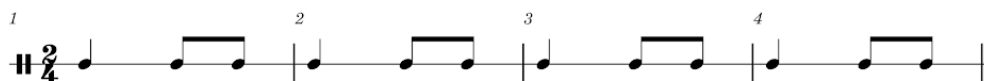
Palm.

Agora, se observarmos a composição rítmica das palmas ritmadas B, podemos ver que, diferentemente da palma ritmada A, ela não possui a mesma distância de tempo entre todas as palmas. Ou seja, certas palmas vão ser mais rápidas que outras ao longo dos compassos das rezas. Sendo assim, é possível

organizar, em uma linha rítmica, a palma ritmada B, na fórmula de compasso 2/4, da seguinte forma:

### Partitura 8

## Palma ritmada B usada nas giras



Como dito antes, a palma ritmada B é usada, comumente, em pontos cantados de andamentos mais lentos. Por se tratar de um ritmo que não possui a mesma distância de tempo entre as palmas, ela passa a ser levemente mais “desafiadora” para ser realizada ao longo dos pontos. O uso deste tipo de palma serve como um “complemento” da palma ritmada A, pois, por ser usada em pontos de andamento mais lento, as palmas acabam lidando com um “vazio” maior entre elas. Desta forma, a palma ritmada B preenche mais a batida, inserindo mais palmas por compasso.

Um exemplo de ponto que pode ser usado para juntar com a linha rítmica da palma ritmada B é o ponto de Preto Velho “Lá vem navio negreiro”, que é entoado, na Casa, em andamentos notavelmente mais lentos:

## Partitura 9

## Ponto de Preto Velho com Palma ritmada B

"Lá vem navio negreiro"

1  $\text{♩} = 80$  2 3 4 5 6

Voz

Lá vem na-vio ne-grei-ro e-le vem bei-ran-do o mar tra-zen-do os a-fri-

Palmas

7 8 9 10 11 12 13

Voz

-ca-nos pa-ra tra-ba-lhar Va-mossa-ra - vá po-vo do Con-go a

Palm.

14 15 16 17

Voz

gi-ra é for mo-sa em qual-quer lu-gar

Palm.

A palma ritmada C, diferentemente das outras palmas ritmadas, possui uma linha rítmica que pode ser considerada como mais “quebrada”, justamente por não se encaixar tanto nos tempos dos compassos ao longo dos pontos. Devido ao seu teor mais “quebrado”, esta forma de palma é mais desafiadora ao longo dos pontos. Ao pormos este tipo de palma em uma linha rítmica, ela segue da seguinte forma:

Partitura 10

### Palma ritmada C usada nas giras



Este tipo de palma é usado em pontos que possuem andamentos mais acelerados, como é o caso de um dos pontos do Exu Tranca Rua, “Deu meia noite”. Sendo assim, é possível apresentar, juntando a partitura do ponto e a linha rítmica da palma ritmada C, da seguinte forma:

## Partitura 11

## Ponto de Tranca Rua em Dm com Palma ritmada C

"Deu meia noite"

Voz

Deu mei - a noi - te a lu - ase es - con - de - u

Palmas

5

Voz

lá na en - cru - zi - lha - dan - do a su - a gar - ga - lha - da Tran - ca Ru - a a - pa - re -

Palm.

8

Voz

-ceu É la - ro - yê é la - ro - yê é la - ro - yê é mo - ju - bá é mo - ju - bá é mo - ju -

Palm.

12

Voz

-bá Qual é o fi - lho que con - fi - a em Tran - ca Ru - a é só pe - dir que e - le dá

Palm.

A palma ritmada C, geralmente, é puxada pelos ogãs ao longo das giras, ainda que também ocorra a alguns filhos de santo puxarem esta forma de palma. Quando os ogãs realizam esta puxada de palma, o instrumento do ogã que estava

sendo tocado é “deixado de lado” temporariamente para que haja esta “intervenção” no ponto, a fim de dar mais intensidade, força e animação para o ponto.

Assim que esta palma é levantada, alguns consulentes, pais e filhos de santo passam repeti-la junto. Porém, por se tratar de uma palma que exige mais precisão rítmica, por ser mais “quebrada”, acaba demandando maior concentração e energia. Desta forma, quando esta palma é usada, ao longo do ponto, ela é, aos poucos, substituída pela palma ritmada A, que pode ser entendida como a “palma padrão” dos pontos cantados.

Ainda assim, mesmo as palmas ritmadas evidenciando o compasso e o andamento que o ponto está seguindo, estas seguem diretamente as batidas percutidas pelos ogãs do Terreiro. Ou seja, existe a ideia de “metrônomo” nas giras que indicam como o ponto vai seguir ritmicamente. Inclusive, os pontos, nos levantamentos dos cantos, tendem a possuir um andamento menor, e, a partir do início das batidas, o andamento deste ponto passa a acelerar, a fim de se alinhar, junto com as palmas, com as batidas dos instrumentos.

Também há o caso do ponto ser puxado e, logo após os cantos iniciais, as palmas serem executadas pelos presentes no ritual de forma mais acelerada que o ideal. Quando isso ocorre, as batidas dos instrumentos, quando entram na composição do ponto, vão indicar um andamento mais desacelerado em relação às palmas feitas, “forçando” estas palmas a serem conduzidas de forma mais desacelerada, servindo como um meio de “ajuste”.

Esta ideia de “metrônomo” que as batidas possuem, ou a ideia de “maestro” que pode servir de analogia para o papel dos ogãs, se dá, inclusive, por meio da ideia de alinhamento das batidas. Porém, esta ideia de alinhamento, exercida pelos ogãs por meio das batidas, também ocorre pelo meio energético das giras trabalhadas no Terreiro.

Um dos principais papéis do ogã no Terreiro é o de sustentar as energias espirituais que circundam o ambiente ritual durante os momentos de gira, do início ao final dela. O ogã principal da Casa, Cláudio (irmão de Mãe Gardênia), que possui o título de “mão de couro”, por sua vez, tem maior centralidade na importância desta tarefa de sustentação.

Segundo Luis Carlos, o ogã da Casa é visto como um “símbolo de força, proteção e sustentação espiritual”. Esta ideia de proteção energética espiritual é, como pudemos ver ao longo da pesquisa, um elemento muito presente e importante

no Terreiro, seja por meio de plantas postas em localidades estratégicas, as guias usadas por pais e filhos de santo ou condutas específicas que garantam esta segurança. Ainda na perspectiva de Luis Carlos, este papel de segurança espiritual pode ser lido como a função de uma “coluna”, que ajuda a sustentar as energias dos trabalhos e manter a segurança.

A centralidade que o ogã Cláudio possui na sustentação das giras do Terreiro não se dá somente por seu papel espiritual na casa, mas também por sua prática de ensinar aos demais percussionistas, caso necessário, qual batida deve ser tocada para o determinado ponto cantado. Cada ponto cantado, que recebe acompanhamento percussivo, vai contar com um tipo específico de batida. Ou seja, uma das funções do ogã na gira, além de sustentar as energias dos trabalhos ao longo do ritual, é a de saber, por meio do ponto entoado, qual batida certa deverá ser usada para aquela reza.

As diferentes batidas usadas pelos ogãs nas giras se caracterizam pela forma rítmica do uso de dois principais timbres nos tambores, o timbre mais grave e o timbre mais agudo, que podem ser organizados, de forma escrita em onomatopeia, como o som “tá” (agudo) e “tum” (grave).

Entre os tambores, tanto entre as tumbadoras e o atabaque, o timbre agudo é realizado com o bater na região mais central da pele do tambor, enquanto o timbre mais grave se dá por meio do toque da região mais na borda da superfície do tambor.

A característica que define o tipo de batida, em termos práticos, usado nos pontos cantados é como o som agudo (“tá”) e o som grave (“tum”) se relacionam no andamento do tempo. Ou seja, a forma como os sons graves e agudos são usados estabelecem uma **composição rítmica**, que vai caracterizar um tipo específico de batida.

Dentre os tipos de batidas usadas no Terreiro, é possível destacar as cinco mais usadas: samba, ijexá, catimbó, congo e barravento. Sendo assim, cada ponto cantado vai ter como acompanhamento um desses tipos de batida. Por exemplo, o ponto das Sete Linhas, mencionado no início do segundo capítulo, tem como acompanhamento o ritmo de ijexá. Já o ponto para Preto Velho “lá vem navio negreiro” é acompanhado da batida catimbó. O ponto de Tranca Rua, “o sino da capela já bateu 3 vezes”, leva a batida de samba quando entoado.

Apesar de existirem batidas específicas que indiquem qual o tipo rítmico está

sendo usado, há espaço para a realização de “complementos” ou “improvisações” nas batidas que, ao mesmo tempo que contemplam os toques necessários para o determinado tipo de batida, também incorporam outras a mais para “recheiar” a cadência. Somando o tocar dos tambores, chocalhos, agogôs e do triângulo, o som ouvido nas giras, em especial nas giras abertas (em que há a participação de ogãs de fora da Casa), é como uma sinfonia de diferentes batidas que, apesar de possuírem seus próprios toques, se complementam ritmicamente.

Como já dito, é tarefa do ogã reconhecer, por meio do ponto cantado, qual batida deverá ser usada. Esta tarefa está longe de ser simples, não só pela complexidade de cada composição rítmica, mas pela enorme quantidade de diferentes pontos que podem ser levantados ao longo de uma gira. Normalmente o ogã Michael, assim como outros ogãs de fora do Centro, sabe qual composição rítmica deve ser usada. Porém, quando há um ponto que não é familiar para algum deles, é recorrido o auxílio do ogã Cláudio, que possui bastante reconhecimento entre os ogãs em termos de conhecimento da prática do batuque.

São raros os momentos em que há a necessidade de recorrer ao ogã Cláudio, mas quando ocorre, geralmente é quando tal ponto é entoado por algum pai ou filho de santo que é de fora do Terreiro e está participando da gira do Centro. Além disso, quando há a dúvida da letra do ponto, o ogã Cláudio também serve de auxílio, considerando que ele conhece os pontos não só por suas batidas, mas por suas letras também.

Ainda em relação às batidas, por mais que estas exerçam o papel de “guiar” como o andamento dos pontos deve ser levado, há também momentos em que os ogãs recebem sutis indicações para que haja uma pausa. Em certos momentos das giras, geralmente durante o ponto de defumação ou nos pontos iniciais dedicados aos Exus e Pombas Giras (ou seja, em giras que não são de Exu), quando Mãe Gardênia considera que as batidas devem iniciar uma pausa, para que assim seja levantado o próximo ponto cantado, é indicado, com o levantar da mão ou de um dos dedos (a fim de que os ogãs possam ver), que as batidas devem encerrar neste ciclo<sup>46</sup> do ponto.

Pude perceber este tipo de situação devido à minha posição próxima à entrada do salão durante algumas giras. Digo isto pois, na maioria das localidades

---

<sup>46</sup> Me refiro a um ciclo como o espaço de tempo em que a letra do ponto é entoada por completo, abrindo a possibilidade de que esta letra, ou ciclo, possa ser ou não ser repetida.

do espaço, este tipo de indicação é praticamente imperceptível, justamente por ser tão suave e com movimentações tão leves e curtas. Porém, na maior parte das vezes em que as batidas dos ogãs acompanham os pontos, são os próprios ogãs que indicam o momento de encerrar a batida ao final de um ciclo. Geralmente, quando a batida está encaminhando para o final do último ciclo pretendido para ser tocado, há indicações, por meio das batidas, de que aquele será o ciclo final daquele ponto, para que, assim, após um breve momento sem batidas, o próximo ponto possa ser entoado.

Este tipo de prenúncio, por meio da batida, que indica que o ciclo em questão é o último, é comumente percebido tanto pelos pais e filhos de santo, quanto pelos consulentes em giras abertas. A principal característica desse indicador é a mudança no padrão de toques, que estava sendo executado ao longo do ponto, usando de artifício uma “virada” nas batidas. Por ser diferente do resto da ritmação ao longo do ponto, esta alteração alerta que as próximas palmas que acompanham este ponto serão as últimas, permitindo, ocasionalmente, que seja possível adivinhar até qual será o último impacto da batida e a última palma do ponto.

Também ocorrem, certas vezes, dos ogãs tocarem uma batida de brincadeira<sup>47</sup>, após o final das batidas do ponto. Por se tratar de uma interação de descontração entre os ogãs, esta situação só ocorre em giras abertas ao público, pois é nesse tipo de gira que os ogãs de fora da Casa passam a tocar no Terreiro, indicando assim um momento de confraternização entre os percussionistas externos.

Como já dito, este cenário de descontração é comum nas giras da Casa, tanto pelos ogãs quanto por algumas entidades trabalhadas na gira. Outro exemplo mencionado na pesquisa que reforça esta ideia é aquele sobre as batidas que acompanham o cantar de parabéns, após o anúncio do aniversário de alguém terminada a gira. Esta ideia de brincadeira e festejo, vale lembrar, se relaciona com a própria noção da prática ritual da gira como uma festa às divindades do

---

<sup>47</sup> A batida em questão é uma melodia popular e comumente usada em finais de apresentações musicais desde o início do sé. XX. Esta frase melódica e rítmica, conhecida como “*Shave and a haircut, two bits*”, tem seu primeiro registro na música “*At A Darktown Cake Walk*”, composta por Charles Hale, publicada em 1899 (FULD, 1985). Por se tratarem de instrumentos de percussão que não seguem escalas melódicas, no Terreiro, apenas o ritmo desta frase melódica é usado pelos percussionistas.

candomblé, como indicado na mitologia iorubá, apresentada por Prandi (2005, p. 06-07).

#### 4.3. Som, fluxo e música no C.E.U.J.M.J.

Uma questão bastante perceptível ao longo de toda a pesquisa é como a ideia de som (por meio dos pontos cantados) se relaciona com a esfera do fluxo energético das práticas do Terreiro. Isso pode ser notado na própria ideia do papel do Ogã na gira, de sustentar estas energias por meio dos sons emitidos a partir dos instrumentos tocados.

Como pudemos observar no segundo capítulo, diversas são as maneiras de assegurar a abertura e a segurança da circulação dos fluxos energéticos para a realização dos trabalhos na gira do Terreiro. As plantas mencionadas, por exemplo, têm a tarefa de manter esta proteção energética na Casa, sendo, desta forma, posicionadas em pontos estratégicos do espaço do Terreiro. Como é o caso da planta espada-de-São-Jorge, posta em frente ao tombo de Mãe Bambina, após a conclusão das giras, e a planta abre-caminho, localizada na entrada do Terreiro.

A entrada do Terreiro, como também descobrimos, é uma região de grande fluxo energético. E, segundo Luis Carlos, chega a ser perigoso ficar localizado na passagem durante uma gira, justamente pelo grande número de energias entrando e saindo sem que haja um controle tão reforçado quanto dentro do salão.

Dentro do salão, onde ocorrem as giras, alguns outros métodos são praticados para, também, reforçar esta segurança do fluxo energético. Por exemplo, ao bocejar, é pedido que seja feita, nos lábios, durante ou após o bocejo, o sinal da cruz três vezes, com o dedão da mão. Mãe Gardênia explicou que esta ação é necessária pois, em uma gira, diversas energias espirituais estão circulando, e a abertura da boca por meio do bocejo pode abrir caminho e atrair eguns para dentro de quem boceja. Sendo assim, o ato de fazer a cruz na boca consolida uma espécie de “barreira”, garantindo que nenhum espírito ou energia indesejada sejam atraídos para a pessoa.

Ainda sobre certas condutas de comportamento, também é pedido que os braços e pernas, de quem esteja presente na gira, fiquem descruzados. Segurar a própria mão ou cruzar os dedos também não é recomendado. Já levei uma “advertência” do próprio Nego Chico Feiticeiro, que, ao falar comigo durante uma

gira interna da Casa, pediu para eu descruzar os braços. Esta recomendação se deve ao fato de que, para que as energias da gira fluam de forma ideal, é preciso que não haja “travas” ou “impedimentos” que as dificultem de circular no corpo.

Em relação às plantas do Terreiro, como apresentado no segundo capítulo, é importante lembrar também como estas são usadas pela Casa para algumas finalidades, que se relacionam com a boa circulação dos fluxos energéticos, em especial, a segurança deste fluxo. A planta espada-de-São-Jorge, por exemplo, é colocada, ao final das giras, próxima ao tombo de Mãe Balbina, no centro do salão, de modo a proteger este ponto específico do ambiente. Esta planta, também, recebe bênçãos em certos rituais (como é o caso da gira de São Jorge e da gira de lansã) para que suas folhas sejam usadas, inclusive, como proteção energética das casas dos consulentes, pais e filhos de santo em suas respectivas residências.

Já a planta abre-caminho, que fica situada logo ao lado da entrada do Terreiro, também exerce o importante papel de proteger o fluxo energético entre a Casa e a rua, em especial em momentos de gira. Sua localização estratégica promove, como sugere seu nome, a abertura dos caminhos (das boas energias), enquanto, também, impede as más energias. Como já dito, esta ação, de controle dos fluxos energéticos, é uma prática séria e que exige cuidados, principalmente ao longo das giras.

Ainda sobre a ideia de uma boa circulação de energias, o posicionamento dos pais e filhos de santo também tem um forte papel neste quesito. Os pais e filhos de santo do Centro, ao longo das giras, se posicionam um ao lado do outro, para que este fluxo aconteça de forma ideal. Este padrão vai seguindo em diferentes fileiras. Por se tratar de uma conduta mais focada nos pais e filhos de santo em relação aos consulentes, ela é mais induzida em giras internas da casa, tanto por contar com a maioria de pais e filhos de santo da casa, quanto por haver uma maior possibilidade de “controle” das pessoas presentes na gira.

Esta tarefa, de alinhar os pais e filhos de santo nas giras internas, é realizada, geralmente, pela própria Mãe Gardênia, que vai posicionando, “manualmente”, cada um que esteja fora deste alinhamento. Uma questão interessante sobre o posicionamento dos pais e filhos de santo é que, em certos momentos, há uma “mexida” proposital neste alinhamento. No caso que já presenciei, foi pedido, em uma gira interna, pela entidade Chico Feiticeiro, na coroa de Mãe Gardênia, que as pessoas invertessem suas posições comuns no meio da

gira. Como já dito, nas giras internas da Casa, os homens ficam de um lado, enquanto as mulheres ficam de outro. Neste caso citado, os lados se inverteram, para que depois, voltássemos para o alinhamento original. O filho de santo Rodrigo me explicou que isto ocorre para que haja uma maior movimentação das energias ao longo da gira.

No exemplo das giras de Preto Velho, o posicionamento dos banquinhos, dos quais as entidades se sentam para realizar seus trabalhos, também é minuciosamente alinhada com o meio do salão, onde ocorrem as giras. Sempre que possível, o número de banquinhos enfileirados, em ambos os lados, é o mesmo, com o banco da entidade trabalhada por Mãe Gardênia (geralmente Mãe Maria) ao centro destes. Caso outra entidade seja recebida na gira, para além dos banquinhos que já foram posicionados, um banquinho extra é levado para ser posicionado, junto com uma cuspeira, de forma simétrica com os demais acentos.

Além das questões de posicionamento, também é pedido que, durante a gira, as pessoas, sejam elas consulentes, pais ou filhos de santo, não encostem nas paredes do salão. Esta norma é recomendada desde as minhas primeiras idas para as giras do Terreiro. Acontece que, segundo explicações de Mãe Gardênia, quando as energias estão sendo trabalhadas na gira, há um controle de segurança neste espaço, porém, ao se escorar nas paredes, há a possibilidade de estabelecer o contato com energias de fora do salão, que não cumprem os requisitos de segurança assegurados pela gira.

Estes exemplos de práticas, que permitem e asseguram o fluxo energético no Terreiro ao longo dos rituais, indicam a importância da ideia de circulação energética nas giras, que, por sua vez, têm como um “alicerce” fundamental, os sons elaborados pelos ogãs. Desta forma, e retomando alguns debates levantados no primeiro capítulo, a ideia do som cantado e tocado conversa com certas noções de fluxo e movimento. Evidentemente que não somente os sons dos instrumentos são importantes desta composição da *paisagem sonora* e fluxo energético, pois as palmas e cantos também possuem sua importância, porém, o papel de “coluna” desta circulação energética, por meio do som, é atribuído ao ogã.

Sendo assim, é importante traçar, por agora, uma série de questões apresentadas nesta dissertação, de modo mais sistemático, assimilando algumas ideias do campo a conceitos e teorias antropológicas. Como abordado por Ingold (2008), a ideia de “espaço acústico”, elaborada por Edmund Carpenter, traz a

perspectiva do som como sendo um meio que “forma a realidade” de momento a momento. Ou seja, Carpenter traz a ideia da audição como um sentido diretamente relacionado com a concepção de continuidade e de movimento no tempo. Esta ideia, do movimento se relacionar com som, intensidade e fluxo energético, é reiterada, com certa frequência, nas falas de início de gira, tanto por Mãe Gardênia como por Luis Carlos. Neste tipo de fala é pedido que, para que se faça uma boa gira, é necessário que haja muito bater de palmas e o cantar dos pontos, com muita movimentação e dança. Vale recapitular que a entidade Iansã, orixá guia de Mãe Gardênia, também é frequentemente assimilada à noção de movimentação.

Thiago de Oliveira Pinto (2001), ao trazer a perspectiva etnomusicológica da música não simplesmente como um “produto”, mas como um “processo”, abraça a ideia de que a *performance musical* é um acontecimento no tempo. Desta forma, há a necessidade tanto da movimentação quanto da passagem do próprio tempo para que esta prática sonora ocorra, semelhante à ideia de circulação e fluxo energético trabalhados no Terreiro.

Este acontecimento no tempo, por sua vez, estabelece uma conexão entre a participante da gira e o meio em que o mesmo está inserido. Meio este que, assim como o próprio adepto umbandista, está rodeado de energias. Esta noção, apresentada por Victor Zuckerkandl, em sua pesquisa “*Sound and Symbol*” (1956), e mencionada por Ingold (2008), traz justamente esta perspectiva, relacionando o som como o meio que conecta mente e ambiente (ou, no caso desta pesquisa, as energias deste ambiente).

O som, que pode ser entendido como um mediador entre a pessoa e as entidades/divindades, dá estrutura para a já mencionada mentalização do adepto umbandista para/com determinadas entidades/divindades. Logo, não é qualquer som que é emitido para que haja, de forma eficaz, tal mentalização.

Como pudemos ver ao longo deste capítulo, diversas são as características dos pontos cantados. Tanto a semântica dos pontos (com suas funções descritivas de virtudes, práticas, histórias e espaços) quanto a melodia (com suas especificidades melódicas e modelos estéticos) e o ritmo (com seus diferentes tipos de palmas e batidas instrumentais) vão somar características específicas para este “estado de concentração”, seja para os médiuns seja para os demais participantes do ritual. Estas especificidades destes três campos sonoros, que podem ser entendidos como *estruturas musicais* (OLIVEIRA PINTO, 2001), caracterizam o

**como** esta conexão, entre o adepto e a entidade/divindade, é realizada, como um evento no tempo.

Em relação aos médiuns, como já dito, para que haja o recebimento e o trabalho com as entidades, é exigido um preparo significativamente maior para este trabalho ser efetuado de forma segura, já que esta prática ocorre por meio de uma relação mais direta da pessoa com a energia da entidade. No Centro, o médium, além precisar ter muito cuidado consigo para que nada problemático ocorra, também há a responsabilidade deste com os demais participantes da gira, considerando que a prática da realização de passes se caracteriza pela junção das energias da entidade (por meio do médium) com o do recebedor do passe (seja ele filho de santo ou consulente).

Martelli & Bairrão (2019) explicam, em sua pesquisa, justamente sobre o “estado de concentração” exercido entre o médium e a entidade no terreiro estudado. O som/música, neste estudo, indica não apenas a conexão de adepto com ambiente de forma mais geral, mas do estado de incorporação permeado pelo som, que age como mediador desta relação de fluxo. Martelli & Bairrão (2019), vale lembrar, exploram as falas de alguns interlocutores afirmando que a música dos pontos cantados é um elo que conecta a força dos humanos e as forças divinas. Esta conexão, ainda, pode ocorrer sem a presença da música, porém, será realizada com maior dificuldade e esforço. Além disso, Martelli & Bairrão (2019) destacam a importância do estado de concentração nesta conexão entre o humano e o divino.

Assim como abordado no primeiro capítulo, estes elementos, que medeiam o adepto ao ambiente (seja por incorporação ou mentalização), por meio do som e o fluxo energético, são características da “qualidade experimental” do som, tal qual propôs Ingold (2008). Para fins de recapitulação, a ideia da “qualidade experimental”, debatida por Ingold (2008), se refere à **forma** que ocorre para a mediação entre ser (corpo) e o ambiente que o rodeia. Ou seja, o som em si (ou a audição) não define uma forma característica de se pensar esta mediação ser/ambiente, pois o que caracteriza, esta peculiaridade, é a forma como este som mediador é entendido e trabalhado em um determinado grupo. Sendo assim, para além do foco no sentido auditivo dos adeptos, o **como** é sentido tem um papel fundamental para compreendermos minimamente como se dá a importância do som e da música no Terreiro.

Como pudemos ver nesta pesquisa, os aspectos melódicos e rítmicos dos pontos são elementos que funcionam por meio da relação específica não somente de diferentes tons usados (como as notas das melodias e os sons graves e agudos das batidas), mas também da relação do com o silêncio. Este silêncio, que existe entre os sons emitidos, vai indicar o tempo em que estes sons serão realizados. Entretanto, o papel do silêncio, no Terreiro, também pode exercer funções mais abrangentes do que dar “sustentação” para a melodia e o ritmo dos pontos.

O silêncio, em determinadas giras da Casa, tem um grande grau de relevância para momentos específicos de determinados rituais. Como dito antes, o **como** os sons são emitidos, por meio das *estruturas musicais* dos pontos cantados, vão ser relevantes, na gira, para a entrada dos adeptos no estado de mentalização e atualização das entidades e divindades. Ainda assim, certos momentos de silêncio também passam a exercer esta função de mentalização.

Em uma das giras internas de firmação de Preto Velho do Terreiro, pude presenciar como o silêncio auxiliou a “ambientação” da *paisagem sonora* do ritual, sendo um elemento central para as afecções deste ritual se atualizarem. Nesta gira, em certo momento, foram acesas velas, de forma que todos ali presente estavam enfileirados lateralmente em corrente enquanto seguravam, cada um, uma vela. Quando este momento, de segurar as velas, ocorre, os ventiladores do salão, que comumente se mantêm ligados ao longo da gira, são desligados. É comum nos acostumamos com sons ambientes constantes, a ponto de esquecermos que eles estão sendo emitidos. Desta forma, quando os ventiladores são desligados, o silêncio passa a tomar uma forma mais “impactante”, gerando uma maior quebra de continuidade do som ambiente.

Neste momento da gira, sem que houvesse alguma fala, batida ou palma, alguns pontos de pretos velhos foram sendo entoados bem lentamente e com baixa intensidade. Estes pontos foram sendo cantados, individualmente, por cada entidade ali presente, enquanto sentados em seus banquinhos. Por conta do enorme silêncio, estes cantos de baixa intensidade puderam ser ouvidos mesmo distante da entidade que estava cantando. Esta ambientação silenciosa tornou o cantar mais nítido e, por consequência, favoreceu um estado de concentração e atualização mais intenso da entidade trabalhada.

Já em outra gira, desta vez uma interna de Exu, Nego Chico Feiticeiro (na coroa de Mãe Gardênia), também em um desses momentos de silêncio do

ambiente, pediu para que os pais e filhos de santo se mantivessem em silêncio por um certo momento do ritual. Chico Feiticeiro explicou que este silêncio serviria para que cada um ali presente pudesse mentalizar os desejos e as boas coisas que queríamos em nossas vidas. Este silêncio se prolongou, também sem nenhuma batida, nenhuma palma e nenhum canto. Até que, em certo momento, os pontos voltaram a ser cantados.

Importante destacar que este tipo de momento, em que é exigido silêncio para que haja uma mentalização e atualização, só ocorre em giras internas da Casa. Como já dito no segundo capítulo, há um maior controle do espaço e do som quando a gira é efetuada apenas com os pais e filhos de santos do Terreiro, tanto para organizar as correntes das fileiras das pessoas quanto para estipular momentos de silêncio.

Tanto o som (por meio dos pontos) como o silêncio, são fundamentais para mediar a prática da mentalização e atualização das entidades por meio do fluxo energético do Terreiro durante as giras. Além disso, este meio sonoro, assim como a circulação energética, possui um teor de coletividade, pois são ações realizadas por diversos adeptos ao longo do ritual. Ao explicar sobre as práticas dos terecozeiros em Codó (MA), Lamy & Ahlert (2018) atribuem a prática musical efetuada pelo grupo como algo fundamentalmente coletivo, principalmente pelo seu teor de resposta de quem puxa o canto para quem o responde. Desta forma, há uma necessidade de resposta e “conversa” entre os demais presentes no ritual, para que, assim, haja um alinhamento tanto energético quanto sonoro, tal qual uma egrégora, mencionada por Luis Carlos.

Inicialmente, é importante dizer que, ainda que cada tenda tenha alguns cantores (normalmente os próprios terecozeiros), seu tamborzeiro e seu cabaceiro – a música é bastante coletiva. Em primeiro lugar, é coletiva em virtude do caráter responsivo dos pontos cantados – ou seja, cada ponto é conduzido por um puxador (pessoa ou encantado) e é respondido pelo conjunto de brincantes e pela audiência.

Em campo, notamos diversas variações nas formas de resposta que são dadas ao cantor ou cantora pelas pessoas presentes no salão. [...] É importante notar que as lógicas de repetição não são intrínsecas aos versos, é necessário o conhecimento prévio da doutrina para que se possa saber em que parte ela deve ser respondida. Isso mostra uma necessidade

de engajamento coletivo para que o canto ocorra – e, como pretendemos mostrar, ele é parte de um esforço conjunto para a construção de um grande repertório a ser dominado pelos participantes. (LAMY; AHLERT, 2018, p. 188)

Sendo assim, é necessário um engajamento coletivo para que toda a gira ocorra de forma eficaz. Vale lembrar o frequente pedido de Mãe Gardênia e Luis Carlos para que as pessoas, presentes na gira, tragam muita energia para o ritual (ou seja, um engajamento), para que resulte em muitos cantos, palmas, danças e uma forte circulação energética.

Além da participação das pessoas no ritual, também vale ressaltar que as próprias entidades também estão presentes na gira, marcando presença neste corpo ritual através da incorporação dos médiuns da Casa. Esta questão também é levantada no estudo de Lamy & Ahlert (2018), ao mencionarem a participação das entidades (no contexto da pesquisa, dos encantados), nas práticas musicais do ritual.

As músicas são também coletivas em um segundo sentido: elas não são cantadas apenas por pessoas, mas também por encantados. Acredita-se, inclusive, que os pontos sejam dados pelos encantados, ou seja, que são por eles cantados pela primeira vez para depois serem aprendidos pelos terecozeiros e por aqueles que assistem os rituais. Algumas vezes, a forma de cantar e pronunciar as palavras, por parte dos encantados, pode tornar a compreensão de sua letra impossível, o que não raro é percebido como uma forma de manter segredo em relação ao conteúdo do ponto. (LAMY; AHLERT, 2018. p. 189)

Traçando as relações das estruturas e das práticas musicais exercidas no Terreiro (tanto em relação semântica, melódica e rítmica), é importante “retornar” ao campo após reflexões dos materiais expostos nesta pesquisa a respeito das práticas sonoras do Centro. Uma espécie de “descrição densa” é útil para percebermos, por meio de um recorte analítico, como é vivenciado o cotidiano dos rituais da Casa.

#### 4.4. Uma breve descrição de uma gira no Terreiro

Dentre os diversos elementos, tanto de campo quanto bibliográficos, que pudemos debater neste trabalho, nos resta “pôr em prática” o que foi debatido ao longo deste texto, acompanhando, de forma mais descritivo-analítica, uma das giras praticadas no Centro. É evidente que, ao longo do período da realização deste trabalho, diversos rituais foram acompanhados, a fim de realizar uma etnografia satisfatória para a dissertação. Entretanto, com o universo de significados que uma prática religiosa tem, é obviamente inesgotável a quantidade de informações, conhecimentos e práticas que podem ser adquiridos gira após gira.

No caso da gira do dia 12 de fevereiro de 2025, por exemplo, alguns elementos não tão comuns se fizeram presentes, enquanto outros se mostraram familiares a mim, devido à pesquisa realizada para este trabalho. Como esta gira foi acompanhada em um momento mais avançado do estudo, considereei elaborar uma descrição mais densa do que as que eu efetuei comumente ao longo dos meus diários de campo.

Esta gira, por se tratar de uma “gira usual” de quarta-feira, foi aberta, ou seja, permitia a presença de consulentes para participarem do ritual. Este equilíbrio entre giras internas e giras abertas é fundamental, pois há, como dito por Mãe Gardênia, a necessidade de focar os esforços da Casa na proteção dos pais e filhos de santo do Terreiro, com giras internas e obrigações particulares da Casa. Porém, as giras abertas também exercem fundamental papel, pois é o momento no qual o Terreiro pode realizar a prática de “ajuda comunitária”, ou seja, de curar, limpar, descarregar e aconselhar as pessoas que necessitam dos meios espirituais, da Umbanda, para a melhora das condições da vida pessoal e a proteção da mesma.

Além disso, as giras abertas, bem como os eventos sazonais abertos, também servem como divulgadoras do próprio Terreiro. Alguns dos filhos de santo que eu conheci na pesquisa, antes de serem iniciados, tiveram o primeiro contato com a Casa, e com Mãe Gardênia, por meio de giras abertas. Sendo assim, ela pode ser entendida como uma porta de entrada para o Terreiro.

Como já debatido no primeiro capítulo, o processo de atualização e compartilhamento de práticas de terreiro é um fenômeno histórico e importante para a perpetuação das tradições trazidas do continente africano. Em sua recapitulação histórica, Bastide (1971) enfatiza a relevância das cerimônias sazonais para a renovação e preservação dos valores africanos no Brasil, desde o período colonial.

Esta gira em especial, do dia 12/02/2025, possuía, como dito há pouco, características típicas e atípicas com as demais que eu acompanhei. Como eu não participo do grupo dos filhos de santo da Casa, que dividem informações sobre as práticas do Terreiro, eu não tenho acesso imediato a tantos detalhes de como a gira irá ocorrer. Por eu só ter perguntado de última hora qual tipo de linha seria a deste dia, “joguei no seguro” e fui de roupa branca, que representa um “coringa” para os rituais e referencia o orixá Oxalá. Para minha surpresa, chegando lá, os filhos de santo estavam vestidos de roupas brancas com vermelho, sendo a região do torço branca, e as extremidades vermelhas, ou seja, com as tocas/panos de cabeça e as calças/saias vermelhas.

Eventualmente, descobri que a gira seria das Sete Linhas, um tipo de gira que, ao longo desta pesquisa, tive pouquíssimas oportunidades de comparecer, e tais cores representavam a orixá Iansã. Mas estou me adiantando um pouco. Chegando lá, fiquei um período do lado de fora do Terreiro, logo à frente da entrada, conversando com os filhos de santo, que sempre demonstram simpatia comigo. Aqui já podemos notar a primeira forma de organização de paisagem sonora do Terreiro, já nos momentos “pré-gira”.

Dentre as conversas dos filhos de santo, a maioria consistia em falas sobre a vida cotidiana de cada um. Porém, assuntos sobre a vida religiosa, como algo que perpassa as mais diversas esferas sociais, vez ou outra era incluída nas conversas. Em certos momentos, foi mencionado um preceito de um filho de santo, além de debates sobre as características pessoais de um filho de Ogum ou filho de Oxóssi.

Acontece que os preceitos são regras que os praticantes da umbanda têm que seguir, de acordo com determinadas situações do meio religioso. Por exemplo, quando está próximo de uma determinada gira ou obrigação, certos alimentos, que servirão de oferenda para as entidades e divindades, deverão ser evitados. Além disso, a depender de quem o pai ou filho de santo é filho (espiritualmente), certas comidas devem ser definitivamente restritas, de tal forma que tal pai/filho de santo não possa comer a comida que sua divindade gosta e recebe de oferenda.

Em certo momento da conversa, Mãe Gardênia saiu de sua Casa, que fica logo em frente ao Terreiro, e passou por nós para entrar. Os filhos de santo, que a viram pela primeira vez no dia, a cumprimentaram com um “benção, mãe”, e ela respondeu “que Deus te abençoe”.

Ainda nesta ocasião de conversa, um dos filhos de santo da Casa, que entrara há pouco tempo no Terreiro, chegou, na roda de conversa, com sua vestimenta unicamente branca. Como já dito, a partir desse tipo de situação, é possível perceber que o uso das cores de Oxalá é a inicial para o filho de santo até que ele passe a ter as demais vestimentas para as giras específicas do Terreiro. Pouco tempo depois disso, resolvi entrar para esperar o início da gira no salão, sentado no chão, como comumente faço, após retirar meus calçados no corredor.

Chegando lá, me deparei com folhas da planta para-raio (*Melia azedarach*) espalhadas pelo chão do salão. Normalmente, as folhas de planta usadas no chão são de mangueira (geralmente em giras de Exu), e folhas de figueira (geralmente usadas em giras de caboclo). Porém, esta era uma planta não comumente usada para ser usada no chão do salão durante uma gira. Perguntando à Mãe Gardênia, ela me disse que tal planta era de Iansã, orixá mãe de Mãe Gardênia. Ao perguntar, ela também me disse que as cores das vestimentas de hoje também remetiam à orixá. Por se tratar de uma gira das Sete Linhas, os orixás passam a receber um foco maior. Desta forma, a mãe espiritual de Mãe Gardênia, a orixá Iansã, foi, neste dia, referenciada pelo uso das folhas e das cores das vestimentas.

Outra coisa que me chamou a atenção, de imediato, foi a ausência de um congá montado na região central do salão. Normalmente, como abordado no segundo capítulo, os elementos usados nos congás - como figuras de entidades, divindades, utensílios, plantas e oferendas - indicam qual linha será trabalhada na gira deste dia, geralmente sendo de Exu, caboclo ou Preto Velho. Ao invés do congá, a parte central do salão contava apenas com os adornos usuais, que ficam na parede do salão, que, por si só, já dão pistas do tipo de gira.

A ausência do altar se deu pois, neste dia, a gira era de Sete Linhas. As sete linhas, como já abordado, indicam as sete vibrações que organizam o universo umbandista, sendo cada linha regida por orixás específicos. Sendo assim, nenhum grupo específico de entidades seria trabalhada, entidades da linha de caboclo, preto velho e entidades mestres marcaram presença ao longo do ritual. A exceção do tipo de entidade trabalhada na gira foram os exus e pombas giras, que só são trabalhadas em giras desse tipo de linha.

Como já dito antes, dentro do salão, enquanto não chegam mais filhos de santo e consulentes para a gira, Mãe Gardênia passa a conversar com as pessoas que estão ali presentes. No caso dessa gira de Sete Linhas, Mãe Gardênia

mencionou, por exemplo, que iria realizar uma palestra em um terreiro em Caucaia. Além disso, como esperado, ela aproveitou este momento para informar ao filho de santo da Casa “novato” que providenciasse, o quanto antes, as peças de roupa vermelhas para giras futuras que necessitassem delas.

Como de costume, os filhos de santo da Casa, ao entrarem para o salão a fim de participar da gira, chegam sem o uso de suas respectivas guias. Isso ocorre pois a própria Mãe Gardênia é quem põe as guias nos filhos de santo da Casa. Enquanto ela fica sentada em sua cadeira, logo na entrada do salão, os filhos de santo se ajoelham, de frente para ela, e entregam sua guia para que a Mãe Gardênia possa a pôr. A forma de colocar a guia segue um padrão específico: o filho ou filha de santo diz “bênção, mãe”, e ela responde com “que Deus te abençoe”, e, durante estas falas, que são bem baixas de ouvir, Mãe Gardênia faz um sinal da cruz segurando a guia em questão, encostando-a na testa, no tórax e nos dois ombros do filho de santo, para que, após isto, ela ponha a guia no pescoço do filho de santo ainda ajoelhado. Em seguida, há um cumprimento específico, em que a Mãe Gardênia e o filho de santo seguram as mãos cruzando seus polegares, de forma que cada um beije as costas da mão do outro.

Em certas vezes, durante este ato de pedir bênção, algum filho de santo aproveita para conversar alguma coisa com a Mãe Gardênia. Quando muitos filhos de santo vão pedir a bênção no mesmo momento, forma-se uma fila atrás do filho de santo que está recebendo a bênção ajoelhado. No caso da gira aberta das Sete Linhas do dia 12/02/2025, Mãe Gardênia, conversando com uma filha de santo (que disse que estava com as pernas fracas devido à musculação), disse que a mesma deveria evitar fazer academia nos dias comuns de gira (segundas e quartas), para que assim ela pudesse “investir” mais energia nas giras. Mãe Gardênia também ficou, nesse mesmo contexto de colocação de guia, conversando com outro filho de santo da Casa.

Quando o filho de santo da Casa chega, após o início da gira, ele também deve pedir à Mãe Gardênia bênção para que assim a guia seja colocada, entretanto, como nesses casos a gira já está em andamento, a Mãe Gardênia faz este ato em pé e de forma mais rápida. É comum, inclusive, isto ocorrer quando ela já está incorporada de alguma entidade, como ocorreu na gira deste dia.

Dando continuidade, lá pelas 18h07, os primeiros consulentes chegaram no salão do Terreiro, cumprimentando Mãe Gardênia na passagem. Após certo tempo o

Pai Eudes (que participa comumente das giras da Casa) chega ao local também. Em certos momentos, em que Mãe Gardênia não estava conversando nem dando a bênção aos filhos de santo da Casa, ela cantarolava algumas rezas, como a de Maria Imaculada: “Pelo nosso trabalho, eu peço forças...”. Além destes sons mencionados no momento “pré-gira”, quando poucas pessoas estavam falando, o som dos ventiladores se sobressaía, coisa que não ocorre após o início da gira, devido à grande quantidade de fontes de som no ritual. Pouco antes do início da gira, os sons comuns da afinação dos tambores também puderam ser ouvidos.

O início da gira se deu com o tocar do sino que fica na passagem para o corredor que dá para o salão. Como nesse dia a gira não era da linha de Exu (ou seja, os médium não iriam trabalhar com os exus), os pontos iniciais da gira foram deste grupo de entidades. Só a partir do primeiro ponto cantado que os tambores, e os demais instrumentos de percussão, foram tocados. Como era uma gira aberta, alguns ogãs de fora da Casa participaram do grupo de percussionistas, sendo assim, os tambores, chocalhos e o triângulo foram usados neste dia.

O primeiro ponto a ser entoado, por Mãe Gardênia, foi o de descarrego de Exu. Este ponto, que é comumente usado como o primeiro da gira, é entoado da seguinte forma:

Descarrega, descarrega, Exu  
 Leva o mal pra encruzilhada  
 2x  
 As ondas do mar é sagrada  
 É Exu até de madrugada  
 2x

Após este ponto, foram entoados os pontos de Exu Tranca Rua, que foram antecipados com o “salve seu Tranca Rua” pela Mãe Gardênia, e um “laroyê, exu” como resposta dos consulentes, pais e filhos de santo na gira. Geralmente esta resposta ocorre junto a dois gestos comuns a este tipo de saudação: o encostar das costas dos pulsos um no outro, enquanto se inclina o tórax levemente para frente e para baixo; e o cruzar dos pulsos invertendo qual fica por cima e qual fica por baixo, também com o tórax levemente inclinado para frente e para baixo, finalizando com o levantar da palma das mãos. Um dos pontos de Tranca Rua que foram entoados

neste período foi o “Seu galo cantou na encruzilhada”, que segue da seguinte forma:

Seu galo cantou na encruzilhada  
Foi Tranca Rua que chegou  
Foi da passagem da porteira pro congá  
Foi Tranca Rua que chegou

Lembrando que este ponto, quando entoado pela própria entidade Tranca Rua, na coroa de Mãe Gardênia, sofre uma modificação na pessoa verbal, transformando a frase “seu galo cantou na encruzilhada” por “meu galo cantou na encruzilhada”. O que não era o caso deste dia, já que não houve o trabalho de nenhuma entidade da linha de Exu. Outro ponto de Tranca Rua que foi entoado neste momento da gira foi o do “sino da capela”, que é entoado da seguinte forma:

## Partitura 12

## Ponto de Exu Tranca Rua em Dm

"O sino da capela já bateu 3 vezes"



Como já explicado, este ponto sofre algumas variações na letra e na melodia a depender de qual terreiro o cante, em que a frase “o sino da capela já bateu 3 vezes” pode ser entoado com “o sino da igreja faz belém, blem, blom”. Mas esta variação externa deste ponto nunca é cantada no Terreiro. Após os pontos de Tranca Rua, foram entoados os pontos de Exu Tiriri e Exu Odara. Acontece que os filhos de santo Lucas e Léo trabalham, respectivamente, com estas entidades, por isso, quando se iniciam os pontos de Tiriri, o Lucas comumente é cumprimentado, e quando iniciam os pontos de odara, o Léo é cumprimentado.

Como o Lucas ainda não havia chegado na gira, apenas o Leo foi cumprimentado. O cumprimento, que foi feito pelos filhos de santo próximos a ele e por mim, consiste no movimento dos pulsos das mãos cruzadas, com o tórax levemente inclinado para frente e para baixo, e com a finalização das palmas das mãos abertas e para cima.

Após os pontos de exus, se iniciaram os pontos das pombas giras, que compartilham do mesmo grupo de exus masculinos. Ao iniciar os cantos das

pombas giras, Mãe Gardênia borrifou perfume na entrada do salão, na região da cambonagem e nos instrumentos percussivos do Terreiro. O primeiro ponto que foi cantado do grupo de pombas giras foi o “esse terreiro é governado por mulher”:

Esse terreiro é governado por mulher

2x

Ai ai ai

Oi oi oi

2x

Guerreiros de Pomba Gira

Só quem manda é Exu-Mulher

2x

Após o canto desta reza, o ponto voltado especificamente à pomba gira Maria Padilha foi entoado:

Oi abre a porteira exu

Oi deixa a mulher passar

2x

É a Padilha exu

Deixa a mulher passar

2x

Durante todo este processo, de realizar os cantos aos exus e pombas giras, Mãe Gardênia se mantém na entrada do salão, direcionada para o lado de fora e sem realizar incorporação. Por conta disso, todos os presentes na gira, neste momento, ficam virados em direção à Mãe Gardênia. É comum que, ao longo das giras, as pessoas fiquem sempre viradas em direção à Mãe Gardênia, acompanhando-a visualmente pela maior parte do ritual. Todos os pontos desta seção foram acompanhados com as palmas ritmadas A, que serviu de acompanhamento na grande maioria dos pontos.

## Partitura 13

## Palma ritmada A usada nas giras



As palmas, bem como o cantar dos pontos, quando puxados, exemplificam momentos de coletividade das práticas rituais. Esta coletividade, como algo necessário para a realização eficaz das giras, foi considerada, como já mencionado, por Lamy & Ahlert (2018), ao discorrer a respeito do engajamento coletivo nas práticas dos terecozeiros em Codó (MA). Curiosamente, neste dia, como não haviam muitos consulentes no salão no horário próximo ao início da gira (18h30), Mãe Gardênia chegou a dizer que “qualquer coisa fazemos a gira nós mesmos”. Isso indicou que a coletividade, que é algo fundamental neste tipo de ritual, não torna esta prática necessariamente dependente da quantidade elevada de consulentes em uma gira aberta. Sendo assim, mesmo com um grupo relativamente pequeno (quando comparado com outras giras abertas), a gira não perderá sua eficácia, muito menos deixará de ocorrer, pois, contanto que os filhos de santo se façam presentes, a gira ocorrerá com sua eficácia ainda assim.

Ao final da seção de pontos de exus e pombas giras, Mãe Gardênia vai para o centro do salão, e fica de frente para onde comumente fica montado o congá (que não foi montado naquele dia). Por conta disso, todos os presentes, acompanhando-a visualmente, também ficam de frente para o mural principal do salão. Neste momento, após Mãe Gardênia falar “se Deus está por nós”, e receber a resposta dos presentes “nada estará contra nós”, são puxadas as três rezas católicas: Pai Nosso, Ave Maria e Salve Rainha. Após isto, a reza de Maria Imaculada é cantada:

Pelo nosso trabalho, eu peço forças  
À Maria, Maria Imaculada

### Senhora da Conceição

Pedindo a força de Deus  
Pedindo a força do mar  
Pedindo a força da terra  
Senhora deste congá

Este tipo de reza, voltada à Maria Imaculada, possui uma composição melódica específica com grande variação tonal, porém, esta não recebe acompanhamento rítmico, como nos outros pontos cantados. Pode-se dizer que ela está entre a composição estilística das rezas católicas (que não contêm acompanhamento rítmico) e os pontos cantados da umbanda (compostos por maiores variações melódicas).

Como esta reza não é acompanhada de batidas nos instrumentos de percussão, também não há a realização de palmas ritmadas. Ao invés disso, as mãos dos presentes se mantêm erguidas na maior parte da reza. Na segunda seção desta reza, é feito, como já dito, o movimento de erguer as mãos mais acima (no momento do “pedindo a força de Deus”), depois as mãos para baixo (no momento do “pedindo a força do mar”), e o encostar da ponta da mão no chão (no momento do “pedindo a força da Terra”).

Figura 17 - Gira das Sete Linhas



Fonte: Do autor, 2025.

Como é possível ver na imagem acima, ao lado esquerdo estão localizados os pais e filhos de santo da Casa, já à direita encontram-se os consulentes. Ao centro está Mãe Gardênia, que está puxando a reza de Maria Imaculada. Ao seu lado, de azul, está o Pai Eudes, que frequentemente participa das giras abertas do Terreiro. A posição de mãos que pode ser observada na imagem é feita sempre que se realizam tanto as rezas católicas como a de Maria Imaculada.

Após esta reza, se deu início ao processo de defumação, com o uso do braseiro. Este momento geralmente é antecipado com a frase “salve à defumação”, proferida por mãe Gardênia, e tendo como resposta uma salva de palmas. Desta forma, Mãe Gardênia entoa o ponto de defumação de Ogum:

Dá licença pai Ogum  
 Filho quer se defumar  
 Umbanda tem fundamento  
 É preciso preparar

Com incenso e benjoim  
 Alecrim e alfazema  
 Defuma filhos de fé  
 Com as ervas da jurema

Este ponto foi acompanhado pela percussão, e também pela palma ritmada A. Como de costume, enquanto o ponto de defumação era entoado, Luis Carlos passou a fumaça nos filhos de santo e nos consulentes, respectivamente. A defumação foi feita com as pessoas mais à frente, que, em fileira, iriam dando espaço para as pessoas detrás também serem defumadas. O movimento que é feito para receber a fumaça é o de se inclinar levemente para a frente, fazer o movimento de “recebimento” da fumaça com as mãos - como se estivesse abanando para si - e de girar no próprio eixo, a fim de receber a fumaça por todo o corpo.

Após a conclusão do processo de defumação, Mãe Gardênia fez uma pausa para realizar sua fala voltada para os consulentes ali presentes (como de costume em giras abertas) na região central do salão. Em sua fala, Mãe Gardênia, após se apresentar, faz uma breve contextualização do Terreiro, dizendo que foi fundado há 68 anos (em novembro de 1956). Ao mencionar sua mãe e fundadora do Terreiro,

Mãe Balbina do Caboclo Rei dos Índios, os filhos de santo respondem, em uníssono, com “okê caboclo”.

Neste momento, é falado sobre a festa de pré-carnaval<sup>48</sup> que iria ocorrer no dia 22 daquele mês. Com o aproximar dos eventos sazonais do Terreiro, é comum que esse momento das falas, tanto de Mãe Gardênia quanto de Luis Carlos, relembrem do evento que irá ocorrer ao longo das giras abertas. Após estas falas, o ponto de Ogum abriu, novamente, o momento de puxada de pontos cantados, que seguiria ao longo de toda a gira.

Essa casa é de guerreiro (Ogum)  
 Vim de longe pra rezar (Ogum)  
 Rogo a Deus pelos doentes (Ogum)  
 Na fé de Obatalá (Ogum)

Ogum salve a casa santa (Ogum)  
 Os presentes e os ausentes (Ogum)  
 Salve nossa esperança (Ogum)  
 Salve o velho e a criança (Ogum)

Preto velho ensinou (Ogum)  
 Na cartilha de Aruanda (Ogum)  
 E Ogum não esqueceu (Ogum)  
 Como vencer a demanda (Ogum)

A tristeza foi embora (Ogum)  
 Na espada de um guerreiro (Ogum)  
 Na noite o romper da aurora (Ogum)  
 Vai brilhar neste terreiro (Ogum)

Na noite a romper da aurora (Ogum)  
 Vai brilhar neste terreiro (Ogum)

A partir deste ponto, Mãe Gardênia passa a incorporar, pela primeira vez, na gira. Após certo tempo incorporada, os outros médiuns também passaram a incorporar as entidades da umbanda. Como a gira era do tipo Sete Linhas (ou linhas

---

<sup>48</sup> O bloco de pré-carnaval do Terreiro é chamado de “Cordão do Galo Preto”, em homenagem ao galo preto da entidade Nego Chico Feiticeiro, que é frequentemente trabalhada na Casa. No ano de 2025, o bloco realizou sua segunda edição.

cruzadas), diferentes tipos de entidades foram sendo trabalhadas no ritual, com a exceção dos exus e pombas giras. Mãe Gardênia trabalhou com caboclo, e Preto Velho, porém, a entidade que ela mais passou tempo incorporada foi a entidade mestra Nego Chico Feiticeiro. Outras entidades mestras também apareceram neste dia, como: Maria Légua (na coroa de Mãe Rosângela), Mané do Balanço (na coroa de Lucas), Chiquita Preta (na coroa de Shirliane), Herondina (na coroa de Mayara), Maria Cecília (na coroa de Lia), Zé Pilintra (na coroa de Léo), dentre outras participações.

Quando é a primeira vez que uma determinada entidade puxa um ponto cantado, ela sempre fala “dai a mim a permissão”, e recebe, como resposta dos pais e filhos de santo, “dada por Deus e a Virgem da Conceição”. Quando a entidade incorporada é da linha de exu (o que não ocorreu neste dia), a resposta a este pedido de permissão muda, e passa a ser “dada pela força da linha”.

Ao longo de toda a gira, me mantive atento para observar possíveis situações a respeito da proteção energética por meio do sinal de cruz na boca ao bocejar. Notei que os filhos de santo da Casa, de fato, quando bocejavam, realizavam esta medida de proteção energética já explicada anteriormente. Porém, esta prática não é tão comum de ser observada em relação aos consulentes. Além disso, é comum também que seja pedido que os mesmos não encostem nas paredes do salão durante a realização da gira. Como é comum que alguns consulentes estejam participando da gira do Terreiro pela primeira vez, é compreensível que este tipo de conduta seja aprendida no decorrer das giras.

Em relação às rezas na gira, um dos pontos entoados foi da entidade Maria Antônia, que possui um ponto cantado muito esteticamente característico, tanto em dança quanto na percussão.

Pergunte a Maria Antônia

Oi como se embala um neném

(2x)

É assim, é assim, é assim oi

É assim que se embala um neném

(2x)

Quem sabe embalar neném

Quem sabe embalar neném

Pergunte a Maria Antônia

### Como se embala um neném

No momento do ponto em que é cantada a parte “é assim, é assim, é assim, oi”, é onde há uma sonoridade e movimentação que se destaca do resto do ponto e das demais rezas. Quando estas palavras são cantadas, os instrumentos de percussão (que seguem a composição rítmica, neste ponto, de catimbó), geralmente batem, juntos, na última sílaba da palavra “assim”. Este tipo de forma de bater nessa parte do ponto, às vezes, não ocorre (como foi o caso de uma das apresentações do grupo Torres de Oyá), mas, na maior parte das vezes, é assim que ele é acompanhado percussivamente.

Além disso, também é comum que alguns filhos de santo da casa, nessa mesma parte do ponto, façam o movimento de cuidar de um bebê, que é realizado separando os cotovelos e levantando-os, de tal forma que os dedos das mãos se cruzem, com as palmas viradas para cima. Desta forma, com o balançar para a direita e para a esquerda, é realizado o movimento referente ao ato de se “embalar um neném”, como indicado na letra do ponto, e seguindo as batidas percussivas da última sílaba da palavra “assim”.

Nego Chico, nesta gira, entoou alguns pontos, dentre eles: “quando seu galo cantar”:

Quando meu galo cantar  
Ele vai anunciar sua vitória  
2x

Nego Chico trabalhando no terreiro  
A sua vida vai virar um mar de rosas  
2x

E “ele é meu amigo bom”:

Eu sou seu amigo bom  
Eu sou seu companheiro  
Nas horas difíceis da vida  
Chama por Deus e Nego Chico Feiticeiro

Lembrando que, em ambos os pontos citados acima, há também a flexão da pessoa verbal quando é cantado pela entidade Nego Chico em relação com os

demais participantes da gira. Quando é cantado, por Nego Chico, “quando **meu** galo cantar, ele vai anunciar **sua** vitória”, ou “**eu sou seu** amigo bom, **eu sou seu** companheiro”, por exemplo, estas passam a ser cantadas, pelos demais participantes, como “quando **seu** galo cantar, ele vai anunciar **minha** vitória” e “**ele é meu** amigo bom, **ele é meu** companheiro”, respectivamente.

Este indicador da presença das entidades, por meio da mudança da pessoa verbal, informa o teor de conversa das entidades na gira em questão. A ideia de coletividade para as práticas rituais depende, além da presença dos pais e filhos de santo, da presença das entidades, que são trabalhadas pelos médiuns do Terreiro, como evidenciado por Lamy & Ahlert (2018), ao escreverem que as práticas dos terecozeiros são coletivas, inclusive, por terem pontos que não são cantados apenas por pessoas, mas também por encantados<sup>49</sup> (p. 189).

No decorrer da gira, ao final de algumas incorporações e após desincorporados, os filhos de santo se posicionam, novamente na corrente<sup>50</sup>, para participarem, agora desincorporados, do resto da gira. Sempre que um médium desincorpora, geralmente na região da cambonagem, ele agradece aos ogãs que estão tocando na gira. Esse agradecimento, as vezes, é feito com a saudação do cruzar dos pulsos e elevação das mãos com as palmas pra cima, mas, em certos casos, há o contato físico, pelas mãos, do médium (já desincorporado) com o ogã (geralmente direcionado ao ogã Cláudio ou Michael).

A grande maioria dos pontos deste dia seguiram o acompanhamento de palma ritmada A, porém, vez ou outra, a palma ritmada B e C eram puxadas, geralmente por um dos ogãs ou filhos de santo. Normalmente, quando a palma ritmada C é inserida, é comum que outras pessoas mantenham a palma ritmada A, gerando uma espécie de composição rítmica complementar. Já que ambas as palmas podem seguir fórmulas de compasso iguais, é possível que ambas sigam juntas, sem que o ritmo se “quebre”, como pode ser observado no exemplo abaixo (com a palma ritmada A em cima e a ritmada C logo abaixo, ambas na fórmula de compasso 2/4).

---

<sup>49</sup> No contexto da pesquisa de Lamy e Ahlert, os encantados são as entidades trabalhadas pelos terecozeiros em Codó (MA).

<sup>50</sup> A corrente dos filhos de santo na gira, como já dito, consiste no alinhamento, em fileiras, dos pais e filhos de santo da Casa durante a realização da gira, com a finalidade de estabelecer um fluxo energético ideal. Este alinhamento, geralmente, é feito pelos próprios filhos de santo ao chegarem para o ritual, porém, é comum que a própria Mãe Gardênia ajuste o alinhamento destes ao longo da gira.

## Partitura 14

## Palma ritmada A junto com a palma ritmada C



Já ao final da gira deste dia, Mãe Gardênia, após passar a maior parte do tempo trabalhando com a entidade Nego Chico, passa a trabalhar com a entidade Mestre Sibamba, que é fortemente caracterizada pelo uso de um chapéu de capitão de navio. Em certo momento, Mestre Sibamba (nesse momento sendo a única entidade incorporada na gira) diz para que todos os alí presentes (incluindo consulentes, pais e filhos de santo) recebessem o banho, que foi preparado, no momento, com a ajuda dos filhos de santo da Casa. Eles levaram uma pequena mesa branca circular para o centro do salão e, nela, puseram uma vasilha de boca larga, contendo o banho para ser realizado por todos ali (inclusive eu).

Foi especificado, pelo próprio Mestre Sibamba, que o banho deveria iniciar pela cambone Gadêna (que é a pessoa mais antiga da Casa), depois aos pais de santo, aos filhos de santo e aos consulentes, nesta ordem. Durante este momento, foi entoado o ponto do Mestre Sibamba, que é comumente entoado quando o mesmo aparece em uma gira:

Sibamba, ele é meu pai na Umbanda

Ele é o pai da ciência

Ele é meu guia protetor

2x

E nessa vida, os teus filhos não cairão

Porque ele é Mestre Sibamba, vai trazer a proteção

Sibamba bebe, Sibamba fuma  
Sibamba leva os contrário da macumba  
2x

Após este período de banho, Mestre Sibamba pediu para que os participantes do ritual invertessem suas posições. Os pais e filhos de santo da Casa, que estavam à esquerda, trocaram de lugar com os consulentes, que estavam à direita. Como já dito, esta prática, que não ocorre com tanta frequência, serve para movimentar as energias das correntes no ambiente da gira, e esta necessidade é indicada a partir da entidade que está sendo trabalhada por Mãe Gardênia no momento da gira. Ou seja, este ato só ocorre quando a entidade incorporada julgar necessário. Já ao final da gira, já desincorporada, Mãe Gardênia puxa o ponto das Sete Linhas da Umbanda em direção à parede onde se localizam diversas figuras (como Iemanjá, Santa Bárbara e a Sagrada Família).

## Partitura 15

## Ponto das Sete Linhas

Oi sal-ve\_a um-ban - da va-mossal - dar As se - te li - nhas dos o - ri -

8  
-xás Na na - tu - re - za se - te são as vi - bra - ções que pai O - lo - rum cri - ou e\_a - que es

15  
-tãones-se con - gá Na li - nhada sa - gra - da ge - ra - ção Pai O - mo - lu e tam -

23  
-bém I - e - man - já Lá na flo - res - ta a for - ça do co - nhe - ci - men - to Sa - ra -

29  
- vá meu Pai O - xós - si Sa - ra - vá pra Mãe O bá Quem mo - vi - men - ta é I - an - sã

37  
Pe - los ca - mi - nhos de Pai O - gum Li - nha da lei é li - nha for - te nas de -

44  
- man - das Sa - ra - vá pra leida Um - ban - da sa - ra - vá pra lei mai - or Na for - ça de Xan -

51  
- gô e O - ro - i - ná vem a jus - ti - ça pa - ra tu - do e qui - li - brar Na e - vo - lu -

58  
- ção quem re - ge é O - ba - lu - a - ê que traz to - do o seu sa - ber jun - to com Ma - mãe Na -

64  
- nã A cai - cho - ei - ra é de O - xum E o ar - co - í - ris de O - xu - ma - ré

2

73

quesão as linhas do amor de Pai Olorum que ilumina cada um e engrandece a nossa

80

fé Salve a Umbanda salve as sete vibrações são sete cores na co-

87

-roa de Babá Mãe Logunã é a mãe do tempo e da fé e o regente da Um-

94

-banda é nosso Pai Oxalá

Uma questão rítmica peculiar que ocorre, neste ponto cantado específico, é a diminuição do andamento da última parte da última seção do ponto, quando repetida. Ao longo de todo o ponto, ele vai seguindo um andamento constante, com a batida de ijexá nos instrumentos. Porém, quando ele conclui todas as seções, a parte “Mãe Logunã é a mãe do tempo e da fé, e o regente da Umbanda é nosso pai Oxalá” é repetida, porém, com um andamento desacelerado e a ausência de batidas, criando uma espécie de clímax, para que, quando concluída, receba uma salva de palmas e o rufar dos instrumentos. Este tipo de composição estética do ponto ocorre tanto quando ele é usado nas giras, quanto nas apresentações do grupo Torres de Oyá. No contexto da gira das Sete Linhas, o seu entoar é de suma importância, já que, diversos orixás, regentes das sete linhas, são cultuados neste tipo de ritual.

Não à toa, esta forma de antecipação para a conclusão do ponto ocorre na reza das Sete Linhas, que, além de ser um ponto central para este tipo de gira (que contém, em sua letra, informações elementares sobre as diferentes linhas e seus

regentes), também é entoado ao final desta, estabelecendo uma ideia de conclusão não apenas da reza em si, mas também da gira como um todo.

Após estes momentos finais, as pessoas ali presentes voltaram para suas posições originais (com os pais e filhos de santo à esquerda e os consulentes à direita). Ao final da gira, como de costume, a janta foi trazida da casa de Mãe Gardênia, pelos filhos de santo do Terreiro, para ser devidamente posicionada e distribuída às pessoas que participaram da gira. Uma das “etiquetas” que os filhos de santo da Casa seguem, a pedido de Mãe Gardênia, é o de sempre deixar os demais participantes do ritual se servirem logo, de tal forma que eles (os filhos de santo) sejam os últimos a se servirem.

Nesse período, em que a janta já estava sendo servida, a filha de santo Lia estava encarregada de juntar assinaturas para o fechamento da rua do Terreiro para o pré-carnaval da Casa, que ocorreria no dia 22 daquele mês. Também neste momento os tambores estavam sendo desafinados (com o afrouxamento das porcas) para a preservação das peles para as próximas giras. Após todos se servirem da janta, ajudei os pais e filhos de santo da Casa a limpar o salão, retirando os instrumentos do local e guardando-os sob um pano branco (para não acumular muita poeira). Depois de ajudar e conversar brevemente com os filhos de santo da Casa, me despedi deles, do Luis Carlos, do ogã Cláudio e da Mãe Gardênia.

Evidentemente que esta experiência narrada desta gira das Sete Linhas, do dia 12/02/2025, é um recorte descritivo e analítico de um ritual cheio de complexidades e infinitas possíveis análises a seu respeito. Ainda assim, a ideia principal desta descrição foi de apresentar o “cotidiano” de uma gira por meio de perspectivas etnomusicológicas a respeito tanto das *estruturas musicais*, quanto das *performances musicais* da *paisagem sonora* de uma gira no Terreiro.

Como já dito, o ato de reproduzir e acompanhar um ponto cantado (tanto pelo cantar, tocar dos instrumentos ou o bater das palmas) são ações no tempo que nunca serão repetidas de forma idêntica, mas que possuem estruturas que podem ser utilizadas ao longo dos diversos rituais, à exemplo das estruturas musicais que transcrevi e apresentei aqui, como as composições melódicas dos pontos, das palmas, e das batidas. Não à toa, estas estruturas são específicas e necessárias para sua eficácia no Terreiro, para seu papel de mediar e atualizar as entidades e divindades da Umbanda ao longo dos rituais.

Neste capítulo foi possível percebermos diversos aspectos sonoros por meio das estruturas musicais dos pontos cantados. Estes aspectos, por sua vez, têm forte relação com o fluxo energético durante os rituais da Casa, que, como vimos, contam com diversos meios para assegurar sua eficácia e segurança. Adicionalmente, o silêncio, em determinadas giras, também é usado como meio para permitir um estado de concentração e atualização das entidades ao longo da gira.

Além disso, os aspectos de coletividade, tanto pelos adeptos quanto pelas entidades, são fundamentais nas giras, visto que a participação de ambos é necessária para que haja um engajamento coletivo que proporciona o funcionamento do ritual. Evidentemente, inúmeros outros aspectos estruturais, performáticos e bibliográficos poderiam ter sido levantados neste capítulo, porém, faz-se necessário um recorte para que seja possível trazer uma questão fundamental a esta pesquisa: a relação de som e música com os fluxos energéticos trabalhados no “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferentes autores, por meio de suas pesquisas e estudos, trouxeram contribuições em relação aos povos de terreiro. Evidentemente, as contribuições refletem no reconhecimento e na valorização de práticas complexas e enriquecedoras que se mantiveram presentes no País, ao longo de séculos, apesar de discursos e práticas que buscam invisibilizar sua relevância e complexidade.

Conhecer as práticas, concepções e formas de vida do povo de terreiro por meio de textos sobre tais temas é, sem dúvida, um ato necessário para manter vivo debates e reflexões a respeito da diversidade de existências no Brasil. Porém, conversar com os praticantes e participar da vida no C.E.U.J.M.J. é uma experiência que possui complexidades e percepções que as bibliografias podem não proporcionar. Conviver, por mais de um ano, com os pais e filhos de santo do Terreiro foi uma experiência, além de acadêmica, pessoal.

A música, que é uma forma de se pensar e organizar o som, é algo que permeia a vida humana, nas mais diversas formas, e se atentar para o sonoro no Centro é uma tarefa gratificante e, ao mesmo tempo, criativa e desafiadora. Como o pesquisador Leonardo de Almeida já me disse, cada terreiro é um “universo particular”, com suas complexidades e especificidades, que não podem simplesmente ser encontradas em simples pesquisas na internet ou em perspectivas generalistas. Elas são faladas e vivenciadas, dia após dia, pelos praticantes daquele grupo.

Um dos maiores desafios deste estudo foi o de romper certos paradigmas pré-estabelecidos, por quem não tinha familiaridade com práticas e vivências de povos de terreiro. Como afirmou Bastide (1961): um dos obstáculos da pesquisa “é a tendência para reinterpretar através da mentalidade ocidental os dados recolhidos.” (p. 14). Porém, com a minha participação mais intensa e frequente nas giras (internas e abertas) e nos eventos sazonais do Terreiro, somada com conversas e entrevistas, pude perceber, em parte, como esta vivência se dava. Evidentemente, as bibliografias e o auxílio do meu orientador também tiveram um papel crucial no desenvolvimento desta “nova percepção”.

Os pontos cantados no Terreiro são bons exemplos de elementos da vivência específica do Terreiro, por meio da percepção de um “universo particular”. Letras, melodias e ritmos encorpam e incorporam peculiaridades que são cantadas,

semana após semana, por consulentes, pais e filhos de santo que participam das giras. Algumas formas de se pensar esta complexidade necessitam de algumas bases teóricas para a elaboração de uma dissertação antropológica. Pôr em perspectiva, o sentido auditivo e a noção de música, foi o primeiro passo para organizar uma percepção de como os pontos cantados são entendidos.

Como dito por Ingold (2008), em relação a uma antropologia da percepção, “parece que a única coisa que [nós, ocidentais] não percebemos é a própria percepção” (p. 01). Esta ideia de notar a própria percepção foi crucial para exercitar e imaginar a noção de como o “som” é trabalhado na esfera religiosa dos rituais de umbanda da Casa. Nessa perspectiva, a ideia de música passa por uma torção, mostra uma complexidade maior, pois pode ser entendida como uma forma característica de se organizar e perceber o som, a depender de qual grupo se estude.

Entendendo as letras dos pontos cantados como meios informativos de alguns aspectos do Centro, foi possível assimilar a história, o ambiente e as práticas do Terreiro com tais rezas, de forma que fosse viável compreender certas qualidades de entidades e descobrir as peculiaridades de determinados tipos de gira, por meio dos tipos de pontos de defumação, por exemplo.

Não à toa, ao debruçarmos sobre o espaço e as práticas do Centro, vários elementos deste puderam ser assimilados às letras dos pontos cantados na Casa. Entretanto, para percebermos melhor a ideia do som e de como ele é trabalhado no Terreiro, a compreensão das letras não basta, nem para uma perspectiva etnomusicológica, nem para uma boa compreensão das questões êmicas apresentadas por meus interlocutores.

Para compreendermos os aspectos melódicos e rítmicos dos pontos, o uso de partituras foi necessário, com o intuito de estabelecer uma comunicação textual neste trabalho escrito. Desta forma, a ideia de “traduzir” os pontos, melódica e ritmicamente, foi um caminho importante para que houvesse esta comunicação entre o Terreiro, eu e o leitor. Por meio das partituras, foi possível notar como algumas mudanças sutis na estrutura e na performance da melodia existem ao compararmos certos pontos cantados do Terreiro em relação com o mesmo ponto cantado em outros terreiros. Além disso, também foi possível notarmos alguns dos meios estéticos de se organizar a relação de tensão e conclusão nas melodias dos pontos.

Evidente que as noções de estrutura musical (a ideia da elaboração do som) e de performance musical (o ato no tempo de gerar o som), trazidas por Thiago de Oliveira Pinto (2001), foram cruciais para entendermos que, por mais que as estruturas melódicas e rítmicas dos pontos se mantenham ao longo dos anos, suas execuções serão sempre únicas, podendo assim “fugir”, em certos aspectos, do que está presente em sua estrutura.

Ainda é importante destacar que certos detalhes, como a percepção dos três tipos de palmas ritmadas ou das melodias dos pontos, só puderam ser notados por meio de um longo processo de idas a campo. Desta forma, foi de suma importância a observação participante da vida religiosa do Terreiro, da forma mais presente possível, dado as limitações da pesquisa.

Um dos objetivos fundamentais desta pesquisa, além de destacar as percepções semânticas, melódicas e rítmicas das práticas no Terreiro, foi de apresentar como toda esta complexidade sonora conversa com noções de fluxo energético espiritual da Casa. A ideia de fluxo energético é muito importante para a Casa, e resulta em práticas que visam a proteger e garantir a chamada circulação energética. Como exemplos, atos frequentes entre os pais e filhos de santo puderam ser observados durante os rituais, como: o não encostar nas paredes (para evitar contato com energias externas ao salão), o sinal de cruz na boca ao bocejar (para impedir a atração de eguns), o posicionamento dos pais e filhos de santo na gira (para, por meio do alinhamento, melhorar a circulação de energias) e o alocamento de certas plantas (para efetuar a proteção de pontos estratégicos).

É possível perceber que todo este cuidado, com o fluxo energético, também tem relação direta com os sons produzidos na gira, sobretudo dos pontos cantados. Sendo assim, estes sons podem ser entendidos como um meio para que os praticantes se conectem e atualizem a presença das entidades e divindades da umbanda, seja por meio do significado das letras ou da assimilação das melodias e ritmos a tais entidades/divindades.

Repito que esta pesquisa é um recorte analítico, logo, é um texto que não tem (e nunca foi a pretensão ter) um fim definitivo. Em relação à esfera sonora, e mesmo musical, muitas outras questões também poderiam ser trabalhadas, como a ideia das músicas de terreiro para além das giras, ou seja, a música no contexto do cotidiano dos praticantes da religião umbandista. Como vimos no primeiro capítulo, diversos elementos das tradições dos povos de terreiro foram assimilados a estilos

musicais populares no Brasil, inclusive abraçados pela indústria fonográfica. Canções que referenciam entidades e práticas da umbanda podem ser ouvidas cotidianamente, inclusive nos eventos sazonais do Terreiro, como na Feijoada de São Jorge ou no pré-carnaval da Casa. Estas canções, muitas vezes, fazem parte do dia a dia de diversos praticantes da religião, mesmo que não possuam as mesmas eficácias ritualísticas dos pontos cantados.

Atos como o de fazer sinal de cruz na boca ao bocejar ou de bater a palma ritmada C (comum nos pontos cantados) são realizados fora do ambiente de gira pelos pais e filhos de santo da Casa, indicando que diversos elementos do ritual, atribuídos ao contexto de gira, “escapam” das quatro paredes do salão e passam a agregar, mesmo que não intencionalmente, a vivência integral do umbandista. Por essas e outras que a ideia da vivência do povo de terreiro não se limita ao ritual interno, aberto ou sazonal, antes ela integra a forma de existência das pessoas, e vai ter impacto, também, em diversas questões, como: comportamento, culinária, vestimenta, dança, fala e noção de mundo.

O ato de construir a noção da sua própria cultura por meio do esforço em compreender a de outro grupo (WAGNER, 2010) ocorreu nesta pesquisa nas relações entre mim e o Terreiro. Formas de se pensar o som e música, na minha vivência de teoria musical clássica, no conservatório, não destacavam, pelo menos no período em que eu estudei, as formas de se pensar o uso da música tal qual foi observado nesta pesquisa. Estudar música de câmara não é um problema em si (e eu nunca considerei isso), porém é indiscutível que buscar conhecer outras formas de organizar realidades, por meio de outros grupos culturais, é uma atividade enriquecedora e gera uma noção mais amadurecida sobre sua própria realidade.

Não posso dizer que não me senti afetado, de forma acadêmica e pessoal, pelas novas formas de imaginar o uso do som e da música. E sei que esta afecção irá me acompanhar ao longo de toda minha vida. Uma pretensão desta pesquisa, inclusive, é debater sobre a complexidade da prática musical no Terreiro, levando em conta o contexto dos povos de terreiro no Brasil e do próprio C.E.U.J.M.J., de forma tal que possa gerar outras futuras pesquisas sobre os temas que tangenciam os abordados neste texto.

O estudo dos aspectos sonoros e musicais, em comunhão com certas perspectivas antropológicas, é fundamental para a produção do conhecimento científico. Certas descrições e interpretações, sonoras e musicais, podem passar

por algumas limitações analíticas que dificultem a compreensão e a comunicação ao informar ao leitor (ou ouvinte) a proposta de uma determinada pesquisa antropológica. Por conta disso, entender o som com auxílio de certos meios analíticos teórico musicais (como noções melódicas e rítmicas) acaba servindo como uma alternativa sólida que foi usada (e continuará sendo) pelos etnomusicólogos. Evidentemente, o meu interesse pessoal que me levou a buscar este caminho analítico, porém, quanto mais me debruço a respeito do entendimento etnomusicológico dos mais diversos estudos antropológicos, mais eu percebo o quão enriquecedor é estudar realidades por meio desta perspectiva.

Espero que esta pesquisa possibilite outras reflexões e outros debates que possam contribuir, cada vez mais, sobre as infinitas formas de vida que existem, sobretudo pela perspectiva sonora e musical. Por mais que eu tenha lido sobre povos de terreiro e estudado teoria musical, nenhum desses saberes poderia substituir a experiência de pesquisar, participar e ser acolhido pelo “Centro Espírita de Umbanda, Jesus, Maria e José”.

## REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BETTENCOURT, Margarida. **PARALELISMO**. E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. 29 de Dez. de 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/paralelismo>>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2025.

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

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

CARVALHO, José Jorge de. **Um Panorama da Música Afro-Brasileira**. Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. Brasília: UnB 2000. (Série antropologia, 275)

CASCUDO, Luiz da Câmara [1951]. **Meleagro**: pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil. Rio de Janeiro: Agir, 2ª edição, 1978

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

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

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

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

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

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

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

FULD, James. **The Book of World-Famous Music: Classical, Popular, and Folk**. 3ª ed. New York: Dover Publications. p. 495, 1985.

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

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

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

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

GONÇALVES, Fábio; OLIVEIRA, Daniel. **HISTÓRIA DA FORMAÇÃO E RENOVAÇÃO DA UMBANDA NO BRASIL: UM ESTUDO DE CASO NO TERREIRO ZAMBI-IRIS, BOCAIUVA/MG.** *Revista Desenvolvimento Social*, [s. l.], v. 25, n. 2, p. 110–131, 2019.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

QUEIROZ, Renato da Silva. **O heroi-trapaceiro**. Reflexões sobre a figura do *trickster*. *Tempo Social; Rev. Siciol. USP*, São Paulo, 3(1-2): 93-107, 1991.

RATTES, Kleyton. **O Itinerário das Aparições**. *Ayvu Rapyta* e a Palavra de León Cadogan. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

ROCHA, Carmen Silvia Moretzsohn. **SONORIDADES AFRO-BRASILEIRAS EM CORUMBÁ**: UM ESTUDO SOBRE REPRESENTAÇÕES MUSICAIS EM RITUAIS DE UMBANDA. *Iluminuras*, Porto Alegre, v.13, n.31, p.118-143, jul./dez. 2012.

ROHDE, Bruno Faria. **Umbanda, uma religião que não nasceu**: breves considerações sobre uma tendência dominante na interpretação do universo umbandista. In: V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura- ENECULT, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia, 27 a 29 de maio de 2009.

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

SAMPAIO, Dilaine Soares. **Catimbó e Jurema**: Uma recuperação e uma análise dos olhares pioneiros. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 17, n. 30, p. 151-194, 2016.

SANSI, Roger. **“Fazer o Santo”**: Dom e iniciação nas religiões afro-brasileiras. *Análise Social*, vol. XLIV (1.º), p. 139-160, 2009.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ANEXO A - MODELO DO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

Você está sendo convidado por **CAIO BARBOSA ALENCAR BRAYNER**, da Universidade Federal do Ceará, para participar de uma pesquisa. Leia atentamente as informações abaixo e tire suas dúvidas, para que todos os procedimentos possam ser esclarecidos.

A pesquisa, intitulada “*Som, fluxo e música na Umbanda: Noções etnomusicológicas sobre as energias no “Centro Espírita de Umbanda Jesus, Maria e José”*”, tem como objetivo - debater e descrever aspectos bibliográficos e de campo referentes aos povos de terreiro e, mas especificamente, ao “C.E.U. Jesus, Maria e José”. Esta dissertação de mestrado em antropologia tem a finalidade, exclusivamente acadêmica, de abordar temas, sobretudo do campo da etnomusicologia, que circundam as práticas do Terreiro. Dessa forma, a sua participação, por meio das falas em entrevistas contidas na dissertação, poderá trazer como benefícios a ajuda na pesquisa, auxiliando na construção e desenvolvimento de conhecimentos a respeito dos povos de terreiro no Ceará.

É importante ressaltar que a sua colaboração é de caráter voluntário e não implica em remuneração. Há o risco de você se sentir constrangido com alguma pergunta, e caso isto ocorra, poderá a qualquer momento interromper a pesquisa e se for de sua vontade encerrar sua participação.

Os seguintes procedimentos serão respeitados:

1. Seus dados pessoais e outras informações que possam identificar você poderão ser mantidos em segredo;
2. Você está livre para interromper a qualquer momento sua participação na pesquisa sem sofrer qualquer forma de retaliação ou danos e
3. Os resultados gerais da pesquisa serão utilizados apenas para alcançar os objetivos e podem ser publicados em congresso ou em revista científica especializada

Endereço do responsável pela pesquisa:

**Pesquisador Responsável:** Caio Barbosa Alencar Brayner

**Instituição:** Universidade Federal do Ceará / Programa Associado de Pós-graduação em Antropologia UFC-Unilab

**Endereço:** Centro de Humanidades UFC, Campus do Benfica

**Telefones para contato:**

**E-mail:** caiobabrayner@gmail.com

**ATENÇÃO:** Se você tiver alguma consideração ou dúvida sobre a sua participação na pesquisa entre em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da UFC – Rua Coronel Nunes de Melo, 1000 Rodolfo Teófilo fone: 3366-8346.

O abaixo assinado \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ anos, RG: \_\_\_\_\_.declara que é de livre e espontânea vontade que está participando da pesquisa. Eu declaro que li cuidadosamente este Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e que, após sua leitura tive a oportunidade de fazer perguntas sobre o seu conteúdo, como também sobre a pesquisa e recebi explicações que responderam por completo minhas dúvidas. E declaro ainda estar recebendo uma cópia assinada deste termo e que minha participação é de caráter voluntário e não serei remunerado.

**Pesquisador**

**Responsável:** \_\_\_\_\_

Data: \_\_/\_\_/\_\_