

**GIRA DE ESCRAVOS:  
A MÚSICA DOS EXUS E POMBAGIRAS NO  
CENTRO UMBANDISTA REI DE BIZARA.**

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA COMO  
REQUISITO PARCIAL À OBTENÇÃO DO GRAU DE  
MESTRE EM MÚSICA.

MACKELY RIBEIRO BORGES

SALVADOR – BAHIA

OUTUBRO/2006

## Resumo

Os Exus e as Pombagiras são as entidades mais controversas da Umbanda. Devido a esta natureza, a presença destes espíritos nos centros umbandistas é, em geral, restrita ou muitas vezes até evitada. No *Centro Umbandista Rei de Bizara* estas entidades ocupam um papel de destaque tanto no espaço sagrado quanto na execução de determinadas atividades. Este centro umbandista realiza mensalmente uma cerimônia em homenagem aos Exus e Pombagiras denominada *Gira de Escravos*, e nela constatamos a existência de um repertório musical específico que merece ser melhor entendido.

Com o objetivo de compreender a música dos Exus e Pombagiras e a importância destas entidades dentro da prática umbandista deste centro, após a Introdução (Capítulo 1), o Capítulo 2 contextualiza o surgimento da Umbanda no Brasil, mostrando a sua trajetória marcada pela busca de uma institucionalização e legitimação diante da sociedade e do Estado brasileiro, apresentando uma visão geral da prática umbandista e das entidades cultuadas através da revisão da literatura.

O Capítulo 3 se concentra no *Centro Umbandista Rei de Bizara*, abordando a sua história, estrutura social, hierarquia e o lugar ocupado pelos Exus e Pombagiras, assim como a importância dos instrumentos musicais e seus executantes.

O Capítulo 4 faz uma descrição minuciosa da *Gira de Escravos*. Apresenta a transcrição dos toques que acompanham os pontos cantados. Propõe uma classificação das

cantigas levando em conta a visão êmica e sugere possíveis interpretações das estruturas melódicas, dos textos e da forma de cantar.

As conclusões até aqui obtidas são apresentadas no Capítulo 5. As transcrições musicais e as ilustrações fotográficas, obtidas em seu contexto original, constam do corpo desta dissertação à proporção que se tornam necessárias para exemplificar os problemas abordados.

## Abstract

The Exus and Pombagiras are controversial entities from Umbanda. Due to this nature, the presence of these spirits in Umbanda centers are, in general, restricted and avoided most of the time. In the *Centro Umbandista Rei de Bizara* these entities have a prominent role, in the sacred place as well as in the accomplishment of some of the activities. This Umbandista Center holds a monthly ceremony in honor of the Exus and Pombagiras called *Gira de Escravos*, and in this we verified the existence of a specific musical repertory which deserves to be better understood.

With the goal of understanding the music of Exus and Pombagiras, and the role of these entities in the Umbandista practice of this center, after an introduction (Chapter 1), Chapter 2 shows the context of Umbanda's beginnings in Brazil, showing its trajectory marked by the search for establishment and legitimation in Brazilian government and society, and presenting a general view of the Umbandista practice and the worshipped entities through a review of literature.

Chapter 3 focus on the *Centro Umbandista Rei de Bizara*, approaching its history, social structure, hierarchy, and the role of Exus and Pombagiras, as well as the importance of musical instruments and their performers.

Chapter 4 provides an accurate description of *Gira de Escravos*. It includes the analysis of the instrumental accompaniment of the chants, and proposes a classification of

songs based in a emic view. Possible interpretations of the melodic structure, the text, and the model of singing are included.

The Conclusions obtained till now are presented in Chapter 5. The musical transcriptions and pictures, captured in the original context, are in the body of the dissertation as long as they are necessary to exemplify the approached issues.

## Agradecimentos

À Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, seus professores e funcionários.

À minha orientadora, amiga, Dra. Sônia Maria Chada Garcia, que tanto contribuiu para o meu crescimento e me mostrou, através da Etnomusicologia, uma nova forma de pensar sobre música.

Ao professor Manuel Veiga pelo carinho e incentivo.

À professora Ângela Lühning por todas as orientações dadas durante as aulas e no Tirocínio Docente.

À FAPESB (Fundação de Amparo à Pesquisa na Bahia) que me concedeu uma bolsa de estudos durante um ano, o que ajudou muito na realização desta pesquisa.

Ao Diretor-Secretário da *Federação Nacional do Culto Afro-Brasileiro* (FENACAB), Sr. Antoniel Ataíde Bispo, pelas valiosas informações sobre a Umbanda na Bahia e em Salvador.

Ao meu marido e grande companheiro Christian Lisboa, por todo o amor e compreensão, estando ao meu lado em todos os momentos, inclusive durante o trabalho de campo.

Aos meus pais, Marisa e Aurelino (*in memoriam*) por terem me apoiado em tantos aspectos da minha vida.

À Adriana Pereira de Macedo da Silva (tia Adriana), uma pessoa especial e referência inesquecível, que cruzou o meu caminho transformando o meu destino.

As minhas irmãs, Gerusa, Letícia e Camila, e aos meus irmãos de coração, Eraldo, Silas e Emílio que, mesmo à distância, me incentivaram com palavras de carinho.

A minha segunda e aventureira família, Nino, Marisa e Richard por todo o amor e pelos exemplos de vida.

A todas as pessoas do *Centro Umbandista Rei de Bizara*, que tão bem me acolheram. Em especial à Amélia Cândida da Silva (Tia Preta) e Kátia de Jesus dos Santos (Katinha), pela confiança e pela ajuda durante toda a pesquisa e sem a qual este trabalho não teria sido possível; Noeli de Jesus dos Santos (Noli) que me ensinou, com muita paciência, os ritmos do atabaque e do agogô e a Sérgio Franklin pela amizade e confiança.

A todos os Exus e Pombagiras, com suas histórias e seus pontos cantados, que permitiram a realização desta pesquisa.

## Sumário

Resumo	iii
Abstract	v
Agradecimentos	vii
Capítulos	
1. Introdução	1
2. A Umbanda no Brasil	
2.1. O surgimento de uma religião	6
2.1.1. A desafricanização: a negação africana	20
2.1.2. A reafricanização: a afirmação africana	25
2.2. O culto umbandista	45
2.3. As entidades cultuadas	54
3. O Centro Umbandista Rei de Bizara	
3.1. Do Rio de Janeiro para Salvador	68
3.2. A estrutura social: cargos e hierarquia	74
3.3. Os instrumentos musicais e seus executantes	81
3.4. A divisão do espaço físico	85
3.4.1. O lado direito	87
3.4.2. O lado esquerdo	95



4. A Gira de Escravos	
4.1. A festa dos Exus e Pombagiras	132
4.2. O acompanhamento instrumental	152
4.3. A classificação dos pontos cantados	162
4.4. Os textos: alguns significados	178
4.5. As melodias: possíveis interpretações	183
4.6. A maneira de cantar	191
5. Conclusão	197
Anexos	
1. Textos dos pontos cantados	202
2. Ficha, folhetos e apostilas	215
3. Lista com as músicas do CD	237
Bibliografia	238

Para Christian  
Helena e Eduardo

E xu da mei a noi teE xu da ma dru ga da Um bandascm E xu semE xu não va le  
 na da E xu da mei a na da e ra mei a noi teeu vi uma sen ti  
 ne la e ra Seu Ca vei ri nha que tí rá tu a can ce la

## 1. Introdução

A Umbanda é considerada a primeira religião genuinamente brasileira. Surge como uma religião universal, isto é, dirigida a todos e a sua trajetória é marcada pela busca de uma legitimação e institucionalização diante da sociedade e do Estado brasileiro. Há na sua formação uma fusão de elementos de várias procedências e naturezas diversas, entre eles influências das culturas indígena, branca européia e negra, além da adoção de elementos de culturas orientais. Em vista disso, sua identidade, inclusive musical, está em constante processo de construção, no qual as tentativas de institucionalização (racionalização dos ritos e mitos em congressos, encontros e federações) se complementam com a diversidade encontrada no universo particular dos locais de culto. Desta forma, cada centro umbandista é um mundo particular, que apresenta características próprias, pontos cantados<sup>1</sup>, cerimônias, trabalhos, representando um papel importante na vida religiosa dos seus praticantes.

---

<sup>1</sup> Ponto cantado é a denominação utilizada pelos umbandistas para designar a música na religião.

Na Umbanda, a organização das entidades cultuadas se dá em dois lados aparentemente opostos, o direito e o esquerdo, relativizando a concepção cristã de separar o bem do mal, ao mesmo tempo em que se apropria da visão kardecista ao classificar o seu panteão em linhas<sup>2</sup> e falanges de acordo com a evolução espiritual.

No *Centro Umbandista Rei de Bizara*, os Exus e as Pombagiras recebem o nome de “Escravos” e possuem histórias, características e personalidades próprias, integrando um número crescente de entidades que se destacam no espaço físico deste centro e na condução dos trabalhos realizados. Aqui, as entidades da direita e da esquerda são cultuadas como se houvessem duas atividades religiosas distintas, que se integram, mas que não se misturam. Diante deste quadro, se faz necessário a geração de rituais e conseqüentemente de repertórios musicais específicos adequados às características de cada entidade. No primeiro sábado de cada mês, este centro realiza uma cerimônia denominada *Gira de Escravos* em homenagem às entidades da esquerda. Nesta *gira*<sup>3</sup>, a música assume um papel importante, acompanhando o ritual. É através da música que os “Escravos” chegam, se apresentam, são homenageados, atendem ao público e se despedem. Em vista disso, constatamos a existência de um repertório musical específico dedicado exclusivamente aos Exus e as Pombagiras.

Localizado no bairro de Brotas em Salvador – BA, este centro é um centro-escola voltado para o desenvolvimento dos médiuns e do público em geral e, para a prática da caridade feita em sessões semanais de passes e consultas. Os fundamentos religiosos são transmitidos sistematicamente em reuniões públicas e em encontros onde o acesso é

---

<sup>2</sup> Cacciatore (1988: 162) define linha como “faixa de vibração, dentro da grande corrente vibratória espiritual universal, correspondente a um elemento da natureza, representada e dominada por uma potência espiritual cósmica – um Orixá, também chamado protetor e que é chefe dos seres que vibram e atuam nessa faixa afim”.

<sup>3</sup> *Gira* é o nome dado à sessão umbandista. Lopes (2003: 110), afirma que este termo vem do umbundo *chila* ou *tjila* (dançar). Este assunto será aprofundado no decorrer deste trabalho.

restrito aos médiuns. O foco deste trabalho se concentra no repertório musical específico dos Exus e das Pombagiras homenageados na *Gira de Escravos*. No propósito de entender o papel da música dos Escravos e a sua relação e inserção no contexto religioso da Umbanda, procuramos discutir algumas questões como a classificação dos pontos cantados, os textos, as possíveis disposições melódicas, os toques, o papel dos instrumentos musicais e seus executantes, entre outros. Estes estudos foram baseados no trabalho de campo, onde foram feitas as coletas de dados e os registros sonoros através de gravações, observações da *Gira de Escravos* e outros rituais realizados neste centro (festas em homenagem às entidades da direita e Sessões de Caridade e de Desenvolvimento Público) ocorridos durante o ano de 2005 e no primeiro semestre de 2006, além de entrevistas com a mãe-de-santo e conversas informais com vários membros do centro. Realizamos também algumas entrevistas com o Diretor-Secretário da *Federação Nacional do Culto Afro-Brasileiro* (FENACAB), Sr. Antoniel Ataíde Bispo, que nos deu importantes contribuições a respeito da Umbanda na Bahia e em Salvador.

Os pontos cantados transcritos neste trabalho foram selecionados a partir de gravações de campo realizados no contexto da *Gira de Escravos*. Na Umbanda, os pontos cantados não possuem títulos, no entanto, optamos por nomear os 39 pontos transcritos com o intuito de organizar as gravações contidas no CD e facilitar a elaboração das tabelas que se encontram no corpo deste trabalho. Para o título dos pontos cantados utilizamos os nomes dos Escravos citados ou as frases que resumem o conteúdo contido nos textos das cantigas.

As transcrições das melodias e dos textos dos pontos cantados foram feitas, respectivamente, com base nas alturas em que foram executadas e na forma como as palavras foram entoadas na *Gira de Escravos*. Em muitos casos, a realização destas transcrições contou com a ajuda inestimável da mãe-de-santo, de sua filha adotiva e do

médium responsável pelo conteúdo das apostilas e folhetos explicativos distribuídos nas cerimônias. As transcrições dos toques foram feitos com a ajuda da curimbeira<sup>4</sup> responsável pelos atabaques. Com exceção da mãe-de-santo, optamos por preservar os nomes dos informantes, pois não obtivemos autorização para revelá-los. Quanto à transcrição, adotamos as armaduras de clave e as fórmulas de compasso por se tratar de exemplos musicais de uma religião brasileira, mesmo que de matriz africana, e pela possibilidade de adaptação das melodias e dos ritmos contidos nos toques ao sistema de notação ocidental.

Na transcrição dos toques assinalamos: a semicolcheia como a figura de menor valor, a batida no centro (notas abaixo da linha) e na borda (notas acima da linha) do atabaque e o toque com a mão direita (notas com a haste para cima) e esquerda (notas com a haste para baixo) neste instrumento. No agogô assinalamos a batida nas diferentes campânulas com as notas graves abaixo da linha e as agudas acima da linha. Em relação às palmas, preferimos transcrevê-las obedecendo à pulsação dos pontos cantados, embora, muitas vezes, no contexto da festa, elas representem à participação livre e direta do público, não havendo, desta forma, uma regularidade na sua execução. Durante a observação da execução dos pontos cantados no contexto da *Gira de Escravos*, constatamos que a entrada da percussão sempre acontece após o canto do solista. Porém, nos pontos cantados, com exceção do *Hino da Umbanda* (Cf. transcrição p. 51), não há um lugar definido para a entrada do acompanhamento instrumental. Diante deste quadro, nas transcrições, a indicação do acompanhamento instrumental e das palmas sempre ocorre após a entrada do solista. Nas gravações, a entrada da percussão nem sempre corresponde

---

<sup>4</sup> De acordo com Lopes (2003: 88), curimbeiro é a denominação do responsável pelos cânticos rituais. Termo que se origina da palavra curimba, do quimbundo *kuimba*, correspondente ao umbundo *okuimba*, que significa cantar. Cacciatore (1988: 94) afirma que curimba (de origem iorubá: “ko”- cantar; “orin”- canção; e quimbundo: “ku” “imba”- cantar) são “cânticos religiosos dos cultos afro-brasileiros, para honrar e chamar as divindades ou as entidades espirituais.”

às transcrições, pois dependendo do solista e do contexto em que o ponto está sendo cantado, são inúmeras as possibilidades de introdução do atabaque e do agogô. A análise das gravações indica que a entrada do acompanhamento instrumental acontece em relação ao atraso do ciclo, isto é, pode acontecer em qualquer tempo do compasso.

Não nos foi permitido o registro fotográfico dos instrumentos, do salão onde ocorrem as cerimônias, assim como de qualquer objeto que faça referência aos Escravos, muito menos o registro fotográfico da *Gira de Escravos* ou de qualquer outra festa em seu contexto original, por se tratar de uma norma deste centro, a qual concordamos.

O *Centro Umbandista Rei de Bizara* é uma demonstração da capacidade da Umbanda de se adaptar aos contextos locais. Este centro cultua uma *Umbanda Mista*, no qual encontramos muitas similaridades, inclusive musicais, com o Candomblé Angola e o de Caboclo, além do compartilhamento do repertório musical com outras manifestações, sejam elas religiosas ou não do contexto baiano.

As conclusões até aqui obtidas, embora generalizações sejam muitas vezes buscadas, partem de uma visão panorâmica da música dos Escravos que compõem o rico universo religioso do *Centro Umbandista Rei de Bizara*. Mesmo que esforços tenham sido empreendidos, compreendemos que, em algumas questões, seria necessário mais tempo para que uma resposta definitiva seja encontrada. Assim sendo, acreditamos que este trabalho é apenas o primeiro passo em direção a uma compreensão do significado desta música e do que ela representa para àqueles que a praticam.



## **2. A Umbanda no Brasil**

### **2.1. O surgimento de uma religião**

A Umbanda é considerada a primeira religião genuinamente brasileira, pois foi formada no Brasil. Surge como uma religião universal, isto é, dirigida a todos e a sua trajetória é marcada pela busca de uma legitimação e institucionalização diante da sociedade e do Estado brasileiro. Apresenta características próprias, suas canções, danças, oferendas, trabalhos, representando um papel importante na vida religiosa das pessoas que a praticam. É uma religião essencialmente urbana, desde o seu surgimento associado aos fenômenos de industrialização e urbanização, até os dias de hoje.

Na literatura existente sobre o assunto, há um consenso de que a Umbanda teria surgido no Rio de Janeiro, na década de 1920 (Cf. Bastide, 1971; Concone, 2001; Jensen, 2001; Negrão 1996a e 1996b; Ortiz, 1999; Prandi, 1996 e 1991; Sá Júnior, 2004: 46).

Durante a pesquisa bibliográfica encontramos, em algumas publicações feitas por praticantes, a afirmação de que o início da Umbanda teria sido em 15 de novembro de 1908. Nesta data, durante uma sessão espírita Kardecista, teria ocorrido a primeira manifestação do *Caboclo das Sete Encruzilhadas* com o objetivo de delegar ao médium Zélio Fernandino de Moraes a missão de fundar a religião (Cf. Assis, s/d; Isaia, s/d; Rivas Neto, 1989; Sá Júnior, 2004: 65-68, Salles, 1991; W.W da Matta e Silva, 1997). Diana Brown denomina esta versão do surgimento da Umbanda como o “mito de origem” (Cf. Isaia, s/d.).

Atualmente, a Umbanda encontra-se espalhada por todo o território brasileiro com destaque nos grandes centros urbanos, permeada por um forte sincretismo presente tanto na sua formação quanto no seu culto. Há na sua concepção uma fusão de elementos de várias procedências e naturezas diversas, entre eles, influências das culturas indígena, branca e negra, que também representam a raiz da formação da sociedade brasileira, que se fundem dando-lhe um caráter nacional, mantendo-a viva.

A influência indígena se faz presente pela apropriação e reinterpretação de vários elementos desta cultura, como veremos no decorrer deste trabalho e está personificada na entidade do Caboclo, que carrega consigo toda uma simbologia inspirada na figura do ancestral indígena como o “dono da terra”, o primeiro habitante em solo brasileiro.

A cultura branca européia está representada pelo Catolicismo com seus Santos Católicos e a concepção cristã e, pelo Kardecismo<sup>5</sup>, introduzido no Brasil em 1863 por

---

<sup>5</sup> O Kardecismo, surgido na França por volta de 1858, é uma religião cristã que reconhece os ensinamentos de Jesus Cristo e prega a existência de um mundo espiritual. Allan Kardec, fundador do Kardecismo, publicou em 1864 o *Evangelho segundo o Espiritismo*, que norteia a doutrina desta religião. Nesta obra, o autor interpreta diversos textos bíblicos a partir de dois fundamentos principais: a existência da comunicação entre os vivos e os mortos e a reencarnação como instrumento para o alcance da evolução espiritual. A Umbanda também adota estes fundamentos e a obra de Allan Kardec frequentemente se faz presente nas sessões umbandistas.

imigrantes europeus (Cf. Bastide, 1971: 432) e que rapidamente se tornou muito popular. Deste último, a Umbanda adota a sua filosofia baseada na prática da caridade por meio da mediunidade e a organização das entidades em linhas e falanges, no qual os espíritos são divididos de acordo com a sua origem étnica e o seu estágio de evolução espiritual.

Segundo Prandi (1991: 47) o Kardecismo teve uma boa aceitação no Brasil. Em 1873 foi criado o primeiro movimento espírita do Rio de Janeiro e, na mesma cidade em 1875, a livraria Garnier publicou as principais obras de Allan Kardec. Em 1900 já existiam federações espíritas em quase todos os Estados brasileiros. De acordo com Jensen (2001: 4) neste período a França influenciava o resto do mundo com as suas tendências culturais como o modo de se vestir e o francês era uma das línguas mais faladas no mundo. Diante deste cenário, o Kardecismo como religião vinda da França, encontrou um terreno fértil entre a classe média branca brasileira composta também por imigrantes europeus, médicos, advogados, intelectuais, entre outros. Com isso, a Umbanda, ainda em formação, absolve alguns elementos do culto Kardecista<sup>6</sup>, como a realização das sessões duas vezes por semana e o uso do passe.

O Kardecismo acredita na aliança entre a ciência e a religião. Para Kardec (1996: 57) “a ciência e a religião são as duas alavancas da inteligência humana: uma revela as leis do mundo material e a outra do mundo moral”. A função do Espiritismo está em unir estas duas forças. Acredita-se que o abismo encontrado entre a ciência e a religião

---

<sup>6</sup> O culto kardecista é realizado no centro espírita, construção que possui um auditório voltado para uma mesa onde os médiuns ministram palestras e um cômodo onde são realizados os passes. Os cultos, que geralmente são realizados duas vezes por semana, constituem-se de palestra proferida por um médium, com duração de mais ou menos meia hora, e do passe. O passe é um movimento de mãos ou sopro acompanhados de orações feitas pelo médium sobre as pessoas. Os kardecistas acreditam que durante o passe o médium é auxiliado pelos espíritos para que aconteça a troca de energia, transformando a energia ruim em energia positiva. O passe pode ser realizado por apenas um médium em uma só pessoa ou por vários médiuns com várias pessoas ao mesmo tempo. A pessoa que receberá o passe pode ficar em muitas posições, conforme determina o médium, em pé, sentado ou até deitado em uma maca. Após o passe, todos os presentes se servem com água fluidificada e a reunião é encerrada. A água fluidificada é armazenada num recipiente que permanece em cima da mesa dos médiuns durante toda a sessão espírita. Os kardecistas acreditam que esta água recebe todas as energias positivas enviadas pelos espíritos durante toda a sessão. O público que frequenta o culto espírita não é obrigado a tomar o passe ou beber a água fluidificada.

acontece porque ambos possuem seu ponto de vista exclusivo e cabe ao Espiritismo preencher esta lacuna através de suas leis que regem o universo espiritual e a sua união com o universo terreno. Desta forma, a doutrina espírita explica sua simpatia pela ciência, afirmando que os conceitos da religião devem caminhar unidos à ciência:

O Espiritismo é a ciência nova que vem revelar aos homens, por meio de provas irrecusáveis, a existência e a natureza do mundo espiritual e as suas relações com o mundo corpóreo. Ele no-lo mostra, não mais como coisa sobrenatural, porém, ao contrário, como uma das forças vivas e sem cessar atuantes da Natureza, como a fonte de uma imensidade de fenômenos até hoje incompreendidos e, por isso, relegados para o domínio do fantástico e do maravilhoso. (...) O espiritismo é a chave com o auxílio da qual tudo se explica de modo fácil. (Kardec, 1996: 56).

Este é um ponto de diferenciação entre o Kardecismo e a Umbanda. Enquanto o primeiro apresenta uma simpatia pela ciência, o segundo é movido pela fé. No entanto, este princípio de que todos os fenômenos podem ser explicados pelo Espiritismo também é compartilhado pela Umbanda.

Analisando seu contexto histórico, o Espiritismo de Kardec nasce num momento em que a Europa experimenta os movimentos do iluminismo e do racionalismo. A França como um dos países mais importantes do continente refletia esta tendência vivendo sob um ambiente cientificista onde predominava a busca pelo progresso. Com esta filosofia, o Kardecismo atraiu adeptos com alto grau de escolaridade e o interesse voltado não apenas em praticar a religião, mas também em estudar sua doutrina. Embora a Umbanda seja uma religião que se caracteriza por abrigar adeptos de todas as classes sociais e diferentes níveis de escolaridade, ela apresenta uma certa similaridade neste sentido com o Kardecismo: o interesse dos praticantes em pesquisar a doutrina de suas respectivas religiões. Este fato pode ser observado pela grande quantidade de publicações encontradas a respeito das duas religiões produzidas pelos seus adeptos. No caso da Umbanda, a partir da década de 1940 começam a se multiplicar as publicações produzidas

pelos praticantes, também conhecidos como “os intelectuais da Umbanda<sup>7</sup>” (Cf. Isaia, s/d; Sá Júnior, 2004). O trabalho desenvolvido por estes umbandistas foi muito importante na divulgação e na busca por uma sistematização das diversas práticas desta religião. A produção desta literatura impulsionou o surgimento de editoras especializadas neste assunto como, por exemplo, a editora Espiritualista, Eco, Crenças, Paz e Terra, entre outras.

A pesquisa e a divulgação dos respectivos cultos numa perspectiva êmica acompanham a evolução nos meios de comunicação. Atualmente, na rede mundial de computadores (internet), nos deparamos com centenas de sítios relacionados ao Kardecismo e a Umbanda. No segundo caso, podemos encontrar uma miscelânea de assuntos, entre eles páginas de centros de Umbanda<sup>8</sup>, revistas especializadas em versão online<sup>9</sup> e endereços eletrônicos dedicados a grupos de discussão de assuntos relacionados a tudo que se refere a esta religião<sup>10</sup>.

No Kardecismo, a busca pela evolução espiritual obtida pelas inúmeras passagens pela Terra (a lei da reencarnação) também pode ser alcançada pela escolaridade. Quanto maior o grau de instrução, mais evoluído é a pessoa ou o espírito. Nas sessões espíritas além dos praticantes terem, na sua maioria, alto grau de escolaridade, os espíritos que comandam as sessões foram, em suas vidas terrenas, cientistas, médicos, advogados,

---

<sup>7</sup> São exemplos de alguns “intelectuais da Umbanda”: Alúzio Fontenelle, Cândido Emanuel Felix, F. Rivas Neto, Tancredo da Silva Pinto, W. W. da Matta e Silva, entre outros.

<sup>8</sup> Com o auxílio de uma página de busca, podemos encontrar centenas de endereços relacionados a centros de Umbanda localizados em todas as regiões do Brasil. Caracteriza-se, na sua maioria, pela apresentação dos centros (muitos com logotipo) com suas histórias e práticas rituais (surgimento e atividades exercidas) acompanhados de conteúdos relacionados aos conceitos e princípios gerais da religião umbandista.

<sup>9</sup> Um exemplo desta categoria é a *Revista Espiritual de Umbanda* que pode ser acessado através do endereço <[www.revistaespiritualdeumbanda.com](http://www.revistaespiritualdeumbanda.com)>.

<sup>10</sup> Trata-se de endereços eletrônicos especializados na interatividade entre usuários, que podem ser divididas em duas modalidades: a primeira é conhecida como grupos de discussão e a segunda chama-se *Orkut*, comunidades específicas formadas por umbandistas que se reúnem para a discussão sobre tudo o que se refere a religião: atualidades, conceitos, informações gerais, rituais, entidades cultuadas, etc.

intelectuais, entre outros. Na Umbanda, a escolaridade não é fator primordial para o alcance da evolução espiritual. O que se leva em conta não é o conhecimento intelectual, mas a sabedoria adquirida na “escola da vida”. Este fator é aplicado tanto para os praticantes quanto para os espíritos que utilizam esta ferramenta para atender a todos que os procuram. Este sentido contrário, aliado a baixa condição social dos adeptos e ao transe, são alguns dos elementos para que a Umbanda, junto com outros cultos afro-brasileiros, seja considerada como culto de “baixo espiritismo” (Cf. Jensen, 2001: 4). Negrão (1996a: 58-59), de forma preconceituosa, destaca alguns aspectos desta dualidade entre “alto e baixo espiritismo”:

Tínhamos, portanto, de um lado uma “religião-ciência”, o alto e verdadeiro Espiritismo. De outro, a “magia-superstição” do baixo e falso Espiritismo. Um reunindo adeptos “bem de fortuna” e instruídos, outro adotado por pobres e ignorantes. Um legítimo e protegido pelo Estado, outro ilegítimo e que era, ou deveria ser, por ele reprimido. Um que congregava brancos cultivados da mais “alta sociedade”, outro dirigido por “pretos boçais” e “mulatos pernósticos” exploradores de uma plebe multirracial sem qualificação.

Diferente da Umbanda onde há o fenômeno da possessão, no Kardecismo o médium não incorpora, ele apenas entra em contato com o plano espiritual através dos sentidos para que sua razão não se perca.

Outro ponto em comum entre a Umbanda e o Espiritismo: Kardec (1996) considera a doutrina do Espiritismo como uma ciência capaz de explicar todos os fenômenos ditos misteriosos. Sobre isso, Serra (2001: 218) afirma que “o espiritismo também tratou de apresentar-se como a síntese de vários credos e filosofias de todos os tempos”. O fato pode ser observado na utilização pelos espíritas desde passagens bíblicas interpretadas por Kardec no seu evangelho até os conceitos hindus de reencarnação. Esta característica de alguma forma fez parte da formação da Umbanda, cuja a absorção de aspectos de distintas crenças provocou o surgimento de diversas correntes de culto, assim

como os diferentes significados atribuídos à palavra umbanda que refletem as suas diversas fases.

De acordo com Nina Rodrigues (1988: 257), Umbanda é uma palavra de origem banto que significa sacerdote. Este significado reflete as origens negras da religião, em especial o Cabula. Desta, a Umbanda pegou como empréstimo várias nomenclaturas, entre elas: *umbanda* = sacerdote, chefe do culto, *gira* = local do culto e *cambone* = assistente do sacerdote. Bastide (1971: 442-443) apresenta outra versão, de que a palavra teria vindo do sânscrito<sup>11</sup> e sua etimologia derivaria de *Aum-Bandhâ* que significa o limite do ilimitado, ou princípio divino, luz radiante, fonte de vida eterna, evolução constante. Este significado reflete, de certa forma, o período de desafricanização, que abordaremos no decorrer deste capítulo, no qual a Umbanda tentou negar todas as suas influências negras, adotando elementos de culturas orientais que, de certa forma, faz parte da formação da Umbanda. A influência dos “povos orientais” está representada pelas entidades que formam a *linha do oriente*, assim como o surgimento de uma ramificação umbandista chamada *Umbanda Iniciática ou Esotérica*, como veremos no decorrer deste capítulo. Continuando, Bastide (1971: 443) destaca mais um significado, desta vez vindo do Catolicismo, no qual Umbanda seria o nome de um anjo da categoria de São Miguel ou São Rafael.

A primeira vista, podemos considerar que os significados anteriormente citados atribuídos à palavra umbanda, nada ou pouco tem a ver com a religião. Porém, cada um deles reflete uma parte da sua formação, bem como o momento histórico enfrentado pela Umbanda na busca de sua legitimação como religião brasileira por excelência.

---

<sup>11</sup> De acordo com o Dicionário Aurélio a palavra sânscrito é uma língua presente na literatura e ciência hindus e é mantida, por razões culturais, como língua constitucional da Índia (Cf. Ferreira, s.v. “sânscrito”).

Considerando a sua matriz negra, a Umbanda teria surgido da Macumba<sup>12</sup>, uma religião afro-brasileira originada no Rio de Janeiro a partir dos negros bantos que migraram do Estado da Bahia. A mudança da capital do Brasil de Salvador-Bahia para o Rio de Janeiro, em 1763, provocou um intenso desenvolvimento político e econômico e com isso a necessidade de mão de obra escrava. Com a vinda destes povos para a nova capital, o Rio de Janeiro passou a abrigar diversas manifestações religiosas que, aliada ao Catolicismo e ao Kardecismo deram origem à Macumba. Não se sabe ao certo quando surgiu a Macumba. Os primeiros registros aparecem no final do século XIX. Neste período, o Rio de Janeiro passava por transformações políticas como o advento da república em 1889 e, transformações econômicas com a forte industrialização que se instalava na cidade. Com a abolição da escravatura em 1888, os negros se tornaram trabalhadores assalariados e o país assistia a chegada de imigrantes de diversas nacionalidades. Este cenário vai contribuir para uma desagregação (no sentido de desorganização) das religiões negras instaladas no Rio de Janeiro (Cf. Bastide, 1971; Carneiro, 1991; Ramos, 1988; Rodrigues, 1988). Consideramos necessária esta fase de adaptação de valores tradicionais e práticas religiosas para que estes cultos pudessem sobreviver num ambiente urbano que sofria constantes transformações. Ainda mais que, de acordo com Nascimento (2004: 8), a população negra se concentrou no foco destas mudanças: no centro da cidade do Rio de Janeiro e em bairros próximos.

Bastide (1971: 404) aponta o desaparecimento de rituais e a simplificação da mitologia como fatores que contribuíram para a desagregação. O contexto urbano e o trabalho assalariado levaram os negros a questionar as tradições africanas da religião. Ortiz (1999: 47) nos mostra o conflito com a rigidez das tradições:

---

<sup>12</sup> De acordo com Garcia (2001a: 46), “o termo genérico macumba é frequentemente utilizado para designar os cultos afro-brasileiros derivados do nagô, mas modificados por influências angola-congo, ameríndios, católicas, espíritas e ocultistas que se desenvolveram.”



Com efeito, as práticas do candomblé tornam-se incongruentes com as da sociedade; a “camarinha” é para os fiéis um gasto de tempo excessivamente longo, numa sociedade onde o trabalho assalariado é a ocupação primordial. No nível dos símbolos, os sacrifícios de sangue são cada vez mais conotados como bárbaros; no plano individual, o candomblé exige ainda uma adesão e submissão incondicional à personalidade do pai-de-santo, o que se opõe à liberdade recentemente adquirida pelos cidadãos. Dois caminhos se abrem pois à gente de cor: o retorno à tradição, o que implica o enquistamento dos candomblés, ou a integração na sociedade, o que leva, senão à renúncia da tradição, ao menos à reinterpretação desta segundo novos valores sociais.

Vários são os autores que concordam que outro fator importante e decisivo para o surgimento da Macumba é a tendência dos cultos bantos ao sincretismo. Arthur Ramos (1988) observa uma ligação entre estes cultos com o Espiritismo Kardecista devido a uma similaridade entre eles: o culto aos antepassados. Edison Carneiro (1991: 133-36) cita como exemplo, o Candomblé de Caboclo, religião de origem banto originada na Bahia e trazida ao Rio de Janeiro. Sua base estaria no culto aos Orixás africanos e nos antepassados indígenas. Os Caboclos, considerados os donos da terra, são homenageados a tal ponto que a mística banta se mescla com a ameríndia. Garcia (2001a: 36) transcreve o depoimento de Dulce Santos, mãe-de-santo do Ialaxé Omi, que esclarece a inserção do Caboclo nesta religião, especialmente o contexto em que se estabeleceu o contato entre negros e índios e a conseqüente assimilação dos espíritos indígenas pelas demais nações do Candomblé:

os índios são os verdadeiros donos da terra, são os legítimos brasileiros. Já estavam aqui quando os portugueses e depois os negros chegaram. Quando os negros angolanos começaram a fugir, pois foi esses que primeiro chegaram aqui, eles os esconderam nas suas aldeias e ensinaram pra eles os seus segredos. Os negros começaram a ver as cerimônias, os conhecimentos que eles tinham e acharam parecidas com a sua e foi assim dessa comunicação que começou o Candomblé de Caboclo. Primeiro era tudo separado, bem diferente do que é hoje. Até chegar ao que é hoje que se “bate” pra caboclo em todas as casas de candomblé, pois eles são os donos da terra.

Continuando, Garcia (2001a: 104) esclarece que no Candomblé de Caboclo os Caboclos são os espíritos dos índios e dos tipos regionais como o Boiadeiro, o Capangueiro e o Vaqueiro que são denominados respectivamente de “Caboclos-de-pena” e “Caboclos-de-couro”.

Acreditamos que uma das principais contribuições do Candomblé de Caboclo na formação da Macumba e mais tarde da Umbanda é a apropriação da entidade do Caboclo. O Caboclo assumiu um papel importante na Macumba como entidade principal do culto ao lado dos Orixás e determinou a forma de como esta religião vai perpetuar esta herança negra do culto aos antepassados. Outra entidade presente na Macumba, criada dentro deste conceito é o Preto-Velho, o negro escravizado. Ele será decisivo na criação da Umbanda e vai assumir um duplo papel: o de entidade-chave dessa religião e o da perpetuação da prática do culto aos antepassados, sendo o negro um dos responsáveis pela formação do povo brasileiro.

O Cabula é uma das religiões negras importantes na formação da Macumba. Arthur Ramos (1988) chama atenção para a existência deste culto banto no Rio de Janeiro entre o final do século XIX e o início do século XX, que se assemelha muito ao Candomblé Angola e ao Candomblé de Caboclo, principalmente na parte do culto aos antepassados. Outra característica importante do Cabula é a sua aproximação com o Kardecismo. Nina Rodrigues (1988: 255-60) resgata um documento do Bispo Dom João Correa Nery que descreve o Cabula. Segundo Nina, pela influência direta do Kardecismo as sessões deste culto eram chamadas de mesa, referente à mesa espírita onde os médiuns comandam a reunião. Os espíritos que comandam a mesa são mais evoluídos e estão voltados para atender as necessidades dos fiéis que os procuram, lembrando o lema principal do Kardecismo: a prática da caridade. Como já mencionamos anteriormente, uma das contribuições diretas do Cabula está na nomenclatura que será adotada na Macumba e

mais tarde pela Umbanda. O *embanda* (ou umbanda) de Cabula é o sacerdote do culto, o *cambone* seu adjunto e a *engira* (ou *gira*) é o local onde os médiuns dançam ou giram para receber os espíritos.

Acreditamos que a Macumba, como religião originada e organizada no final do século XIX, foi o resultado de uma transformação que envolveu fatores econômicos, políticos e sociais e não simplesmente produto de um processo de degradação dos cultos negros. Contudo, a Macumba continuou mantendo a crença baseada no culto aos Orixás assim como o Candomblé na Bahia, o Xangô em Pernambuco, o Tambor de Mina no Maranhão e o Batuque no Rio Grande do Sul. O terreiro de Macumba reproduz ainda a estrutura das casas de Candomblé, mas com modificações de acordo com as necessidades do novo contexto social. Seus frequentadores são representantes de todas as classes sociais sejam como praticantes ou como clientes das habilidades mágicas. A presença do imigrante europeu, neste sentido, enriquece o culto, pois acrescenta objetos e procedimentos mágicos aumentando a eficácia e o alcance da religião utilizando, por exemplo: “talismãs europeus, estrelas de David, insígnias cabalísticas, livros de astrologia” (Ortiz, 1999: 39). Todavia, apesar de sua busca pela heterogeneidade étnica e social, a Macumba não se desvencilha de suas raízes negras. Isto fica evidente na década de 1940, quando os terreiros de Macumba se mudam do centro do Rio de Janeiro para as áreas periféricas da Baixada Fluminense, conseqüência da *Reforma Urbanística Pereira Passos*.

Esta reforma, realizada nos primeiros anos do século XX, possibilitou uma transformação do espaço urbano carioca. A cidade se encontrava populosa e com muitos problemas de saneamento e de infra-estrutura. Na ocasião, muitos prédios localizados na região central foram demolidos para o alargamento de ruas e construção de avenidas. Obras de saneamento e de embelezamento também foram realizadas como a canalização de rios e a arborização de praças e avenidas. Tudo isso com o objetivo de transformar o Rio

de Janeiro numa cidade moderna, condizente com a sua realidade de intensa efervescência política, social e econômica. Nascimento (2004: 21) destaca que a região da Baixada Fluminense também foi beneficiada com a realização de inúmeras obras de saneamento, a eletrificação da Central do Brasil, a abertura da Avenida Brasil em 1946 e a construção da rodovia Rio-Bahia na década de 1940.

Estas obras possibilitaram uma facilidade de acesso ao centro do Rio de Janeiro, aliado à instituição da tarifa ferroviária única beneficiando ainda mais o trânsito dos habitantes das regiões mais afastadas. Estas medidas atraíram uma grande quantidade de imigrantes nordestinos significando a presença de mão-de-obra barata e uma atração para a entrada de muitas indústrias na região.

Esse crescimento populacional proporcionou uma transformação cultural, construída a partir de constantes trocas de experiências, inclusive na religiosidade. Desta forma, a mudança dos terreiros de Macumba para a Baixada Fluminense vai possibilitar o contato com outras casas de Candomblé vindos da Bahia. Este encontro vai proporcionar um processo de reorganização do culto e a reafirmação da Macumba como um culto afro-brasileiro. Atualmente, os umbandistas associam a Macumba à Quimbanda<sup>13</sup> e entre a população em geral, o termo é usado de forma pejorativa para designar a magia negra<sup>14</sup>.

O nascimento da Umbanda, na versão dos praticantes e compartilhada por alguns autores (Cf. Bastide, 1971; Jensen, 2001: 6; Negrão, 1996a; Ortiz, 1999; Prandi, 1991: 48; Sá Júnior 2004: 46) é de que esta foi fundada por um médium kardecista chamado Zélio Fernandino de Moraes. Zélio pertencia a uma família tradicional do Estado do Rio de Janeiro cujo pai também era praticante do mesmo Espiritismo. Na década de

---

<sup>13</sup> Assim como a Umbanda, a Quimbanda é um culto que se originou na Macumba, porém apresenta uma dimensão oposta da Umbanda, por cultuar especialmente os Exus e Pombagiras.

<sup>14</sup> Neste caso a magia negra possui dois significados: o primeiro, o de magia feita pelos negros e a segunda, o de magia como prática do “mal”.

1920, o médium, com a ajuda do seu mentor espiritual, o espírito do *Caboclo das Sete Encruzilhadas*, fundou o primeiro centro umbandista, em Niterói, no Estado do Rio de Janeiro. Justamente com o auxílio deste Caboclo que, de acordo com o Espiritismo, pertence a uma categoria de espíritos considerados inferiores por não serem evoluídos o suficiente para intervir neste mundo, praticar a caridade e difundir a doutrina. Vale a pena ressaltar, ainda mais uma vez, que para o Kardecismo, os espíritos capazes são aqueles com uma “elevada” instrução, que na vida terrena exerceram funções socialmente importantes, o que não é o caso do nativo indígena.

Nos anos seguintes, outros centros surgiram com a mesma característica do primeiro: seus fundadores foram antigos adeptos do Kardecismo. Esta troca de religião, do Espiritismo para a Umbanda, ainda acontece nos dias de hoje. O depoimento abaixo, feito por Antoniel Bispo, Diretor-Secretário da *Federação Nacional do Culto Afro-Brasileiro*<sup>15</sup> (FENACAB), resalta o principal motivo desta troca de crença: o contato dos espíritas kardecistas com as entidades do Caboclo e do Preto-Velho:

O espírita kardecista, aquele que está lá no topo da coisa, ele não admite o Caboclo, não admite. Mas existem pessoas que são médiuns de incorporação, recebe o espírito do desencarnado e também o seu Guia, seu mentor espiritual que é um Caboclo. Então esta pessoa se ficar eternamente só no centro espírita kardecista não vai ter conhecimento, não vai desenvolver, o que que faz? Deixa e vai procurar o lado da Umbanda que ela vai trabalhar, vai fazer duas coisas: vai trabalhar seu lado mediúnico e vai dar passagem ao seu Guia espiritual que é aquele seu Caboclo<sup>16</sup>.

Acreditamos que esta explicação pode ser aplicada aos fundadores dos primeiros centros umbandistas: Zélio Fernandino de Moraes em Niterói, Benjamin Figueiredo na cidade do Rio de Janeiro, Laudelino de Souza Gomes em Porto Alegre e

---

<sup>15</sup> A *Federação Nacional do Culto Afro-Brasileiro* é uma entidade localizada em Salvador-BA que concentra as suas atividades na coordenação, fiscalização e no amparo aos locais de culto afro-brasileiro, inclusive Umbanda. Antoniel Ataíde Bispo é Diretor-Secretário da FENACAB há 26 anos.

<sup>16</sup> Depoimento dado em entrevista realizada em 02/12/2005.

Otacílio Charão na cidade de Rio Grande -RS (Cf. Ortiz, 1999: 48; Oro, 2002: 356). Neste caso, o contato e a simpatia pelos espíritos do Preto-Velho e do Caboclo aconteciam nos terreiros de Macumba. Estes kardecistas passaram então a admirar também alguns rituais da religião, ao mesmo tempo em que repeliam algumas práticas como a matança de animais para as oferendas e o ambiente social formado por, na grande totalidade, pessoas pobres e sem escolaridade. O nascimento da Umbanda vai representar o desejo destes pioneiros umbandistas: a junção do conteúdo do Espiritismo com algumas práticas rituais da Macumba<sup>17</sup>.

Podemos afirmar que este desejo não se limitava aos primeiros umbandistas. A Umbanda conseguiu se incorporar a uma sociedade que “é branca, mesmo quando proletária, culturalmente européia, que valoriza a organização burocrática da qual vive boa parte da população residente, que premia o conhecimento pelo aprendizado escolar em detrimento da tradição oral” (Prandi, 1991: 49).

Ortiz (1999: 34-45) explica esta aproximação das religiões fundantes em dois movimentos chamados de embranquecimento e empretecimento. Para o autor, o movimento de embranquecimento é a presença do Kardecismo dentro da Macumba, significando o desejo de embranquecer através da aceitação de valores do mundo branco e a sua presença física dentro do terreiro. Já o empretecimento é o contrário, a camada social branca se dirigindo á Macumba e aceitando a presença do negro na sociedade sem valorizar suas tradições.

Arthur Ramos (1988: 168) que presenciou o nascimento da Umbanda resumiu o culto da seguinte forma: religião “afro-indo-católica-espírito-ocultista” simbolizando a origem sincrética da religião.

---

<sup>17</sup> Guimarães (1997: 102) destaca que em Minas Gerais, “macumba” era a palavra utilizada para designar a religião até o final da década de 1930. A partir deste período a palavra “macumba” foi substituída pela denominação Umbanda.

### 2.1.1. A desfricanação: a negação africana

A adaptação ao contexto é uma marca registrada da Umbanda. É interessante notar que a sua formação segue as linhas traçadas pelas mudanças sociais. Esta característica sempre esteve presente desde a década de 1930, um período turbulento da história do Brasil. O país, nesta época, vivia sob o regime do Estado Novo instituído por Getúlio Vargas, que adotou um modelo político baseado no controle do poder pelo executivo e o Nacionalismo. Um sistema ditatorial que seguiu a tendência de outros regimes em voga e que influenciaram a ordem mundial da época: o Nazismo na Alemanha, o Fascismo na Itália, o Franquismo na Espanha e o Salazarismo em Portugal.

Este período foi marcado pela perseguição das religiões afro-brasileiras, pois a prática do “baixo espiritismo” era proibida por lei. A repressão policial era feita de forma severa onde era comum a invasão e o fechamento de terreiros, bem como a apreensão de objetos do culto e a prisão de pais e mães-de-santo. No Rio de Janeiro, uma das formas de controle do Estado sobre a prática da Umbanda e do Candomblé foi a promulgação de uma lei, aprovada em 1934, que enquadrava estas e outras religiões como a Maçonaria e o Kardecismo na “Seção Especial de Costumes e Divisões” do *Departamento de Tóxicos e Mistificações do Rio de Janeiro*. Diana Brown relata que caso os terreiros não efetuassem seus registros junto a este órgão, ficariam sujeitos a clandestinidade e a sofrer ataques policiais, e acrescenta:

Uma lei datada de 1934 colocou todos esses grupos sob a jurisdição do Departamento de Tóxicos e Mistificações da Polícia do Rio de Janeiro, na seção especial de Costumes e Divisões, que lidava com problemas relacionados com álcool, drogas, jogo ilegal e prostituição. Esses grupos religiosos, para poderem funcionar, eram obrigados a solicitar o registro especial dos departamentos de polícia locais, e a polícia fixava suas próprias taxas. Portanto, esta lei enquadrou, em termos sociais, as práticas desses grupos como atividades marginais, desviantes, e por extensão ou associação, como vícios que requeriam controles punitivos mais do que controles simplesmente reguladores, esta classificação continuou

vigorando para os centros de Umbanda até a reorganização do Departamento de Polícia do Rio, em 1964. A lei de 1934 colocou os praticantes da Umbanda e das religiões afro-brasileiras numa situação dúbia: teoricamente, o registro lhes permitia a prática legal; concretamente, contudo, atraía a atenção da polícia, e aumentava a possibilidade de intimidação e extorsão. Registrados ou não, os umbandistas e seus correligionários afro-brasileiros ficaram expostos à severa perseguição policial. (Brown, 1985: 18, apud Nascimento, 2004: 13-14).

A repressão policial aos cultos afro-brasileiros e à Umbanda ocorreu em todo o território brasileiro. No Estado da Bahia destacou-se a ofensiva ao Candomblé, por ter sido a religião das camadas negras e pardas da sociedade baiana<sup>18</sup>. A perseguição ao Candomblé no Estado da Bahia se tornou mais visível na capital Salvador e na região do Recôncavo por concentrar um grande número de terreiros, consequência do passado histórico marcado pela numerosa população de escravizados africanos (Cf. Braga, 1995: 17). A imprensa foi porta voz implacável na campanha contra o Candomblé baiano, fato que se intensificou na primeira metade do século XX (Cf. Braga, 1995 e Lühning, 1995). A imprensa alegava que a população reclamava do barulho dos atabaques, das oferendas (*ebós*) nas ruas e, por sua vez, acusava o Candomblé de manter pessoas presas nos terreiros (submetendo-as aos rituais de feitiçaria para inúmeros fins) e de exercer a “prática ilegal da medicina<sup>19</sup>”, um ato proibido pela legislação até os dias de hoje (Cf. Lühning, 1995: 200).

Todos estes fatores contribuíram para uma intensa repressão ao Candomblé. Lühning (1995: 195-196 e 201) destaca que os objetos apreendidos pela polícia eram denominados, de forma pejorativa, como “troços” ou “bugigangas” e quando recolhidos tinham dois destinos: ou eram destruídos ou encaminhados ao *Instituto Histórico e*

---

<sup>18</sup> Durante a pesquisa bibliográfica, não encontramos registros a respeito da perseguição à Umbanda na Bahia. No entanto, a ofensiva ao Candomblé baiano apresenta características comuns encontradas em repressões sofridas pela Umbanda e outros cultos afro-brasileiros em todo o território nacional.

<sup>19</sup> De acordo com Braga (1995: 149), o conhecimento e o emprego das propriedades medicinais das plantas pelos pais-de-santo alimentaram a acusação da prática ilegal da medicina. Para o autor, isto foi uma justificativa encontrada pelos órgãos oficiais para o Candomblé ser submetido ao rigor da legislação vigente. O uso terapêutico de plantas era uma prática comum entre a população e isto ainda pode ser visto atualmente com o uso de chás a base de ervas e medicamentos fitoterápicos.



*Geográfico da Bahia*, no qual algumas amostras se encontram até hoje no museu da mesma instituição.

Continuando, Lühning (1995: 195-197) aponta a existência de um símbolo deste período: um delegado chamado Pedro Azevedo Gordilho, mais conhecido como Pedrito. Este personagem se tornou conhecido por ter sido um repressor muito violento a ponto de ser mencionado em forma de cantigas de sotaque<sup>20</sup> dentro dos terreiros:

“Não gosto de candomblé  
que é festa de feiticeiro  
quando a cabeça me dóe  
serei um dos primeiros

Procópio tava na sala  
esperando o santo chegá  
quando chegou seu Pedrito  
Procópio passa pra cá

Galinha tem força n’aza  
O galo no esporão  
Procópio no Candomblé  
Pedrito é no facão.”  
(Alvarenga, 1946: 200, apud Lühning 1995: 195)

“O Maria Nenem  
Pedrito vem aí  
Ele vem cantando  
ca ô cabieci”  
(Guimarães, 1940: 131 apud Lühning 1995: 196)

Como uma forma de sobreviver a tantas perseguições, as religiões afro-brasileiras se obrigaram a abolir muitas práticas rituais ou em casos em que isto não era possível, dar uma roupagem católica as cerimônias através da inclusão, por exemplo, de músicas (hinos católicos) e orações. A polícia, consciente de que não conseguiria acabar com estas práticas, adotou uma forma de controlar estas religiões, desta vez obrigando as casas de culto a se registrarem junto ao órgão. Na Bahia, o depoimento de Antoniel Bispo,

---

<sup>20</sup> Estas cantigas eram cantadas dentro dos terreiros no momento em que se percebia a chegada da polícia. A três primeiras foram criadas dentro da casa do pai-de-santo Procópio de Ogunjá e a última era cantada no terreiro da mãe-de-santo Maria Neném, ambas localizadas em Salvador- BA (Cf. Lühning, 1995: 195-196).

atual Diretor-Secretário da *Federação Nacional do Culto Afro-Brasileiro* (FENACAB), nos mostra como funcionava este sistema:

O governo, vendo que não tinha condições de reprimir mais do que já reprimia, prendendo, invadindo terreiros, prendendo instrumentos e etc, fez o que? Resolveu em outro departamento da *Delegacia de Segurança Pública de Salvador*, especificamente *Delegacia de Furtos e Roubos*, criar um novo setor e ali eles registraram as casas de culto, obrigando-as, para fazer qualquer dos seus rituais, a terem que tirar uma licença lá na polícia e pagar uma taxa. Era uma receita para o Governo Estadual. O que mais decepcionava a todos nós é que eles davam uma carteirinha com a fotografia dos titulares das casas conhecidos antigamente como babalorixás, ialorixás, pais e mães-de-santo, hoje sacerdotes afros. Essas fotografias eram colocadas no mural junto com ladrão, com criminoso, com tudo. Que consideravam como marginais, mas mesmo assim liberavam nossas festas<sup>21</sup>.

No caso específico da Umbanda, além da inserção de símbolos católicos como imagens de santos e preces, ela se associou ainda mais ao Kardecismo. Os umbandistas começaram a se intitular espíritas como forma de esconder sua verdadeira identidade, pois acreditavam que escapariam da perseguição vestindo a máscara destas duas religiões, a Umbanda e o Espiritismo. A parte negra da Umbanda se vê obrigada a se camuflar pois, afinal, neste período conturbado, estava certo quem adotava os valores brancos.

Contudo, o caminho para uma desafricanização passou pela necessidade de uma institucionalização da Umbanda. Em 1939, com o objetivo de organizar a religião, Zélio Fernandino de Moraes juntamente com outros fundadores de centros umbandistas criaram, no Rio de Janeiro, a primeira federação de Umbanda, chamada *União Espírita da Umbanda do Brasil* (UEUB). Em 1941, a UEUB realizou no Rio de Janeiro o *I Congresso Nacional de Umbanda* com o objetivo de definir e codificar os ritos sob os moldes do Espiritismo Kardecista adotando o princípio de uma religião que une todas as crenças, raças e nacionalidades. Vale a pena destacar o propósito da “quase” total dissociação das influências negras no culto umbandista, pois as entidades do Caboclo e do Preto-Velho

---

<sup>21</sup> Depoimento dado em entrevista realizada em 02/12/2005.

permaneceram e ganharam status de espíritos evoluídos. Os umbandistas acreditavam que para tornar sua religião mais evoluída seria preciso “esquecer” suas raízes afro-brasileiras, no caso a Macumba. Para isso, o *I Congresso Nacional de Umbanda* instituiu uma suposta origem oriental da religião, sem negar sua passagem pela África:

A origem da Umbanda foi traçada no Oriente de onde, se dizia, teria se espalhado para a Lemúria (um continente perdido), e daí para a África. Na África continua a estória, (sic) a Umbanda degenerou em fetichismo. Desta forma foi trazida para o Brasil pelos escravos negros. (Federação Espírita de Umbanda, 1942: 44-47, apud Jensen 2001: 9)

Jensen destaca outra forma de atribuir a passagem da Umbanda pela África, na afirmação de que “ela se originou na África, mas na África Central (Egito), portanto na parte mais ocidental e civilizada do Continente”. (Federação Espírita de Umbanda, 1942: 114, apud Jensen 2001: 9). Continuando, de acordo com Jensen (2001: 9), “a influência africana da Umbanda foi reconhecida como um mal necessário que serviu meramente para explicar sua chegada e desenvolvimento no Brasil”.

Isaia (s/d) destaca o esforço em torno da desafricanização da religião após o *I Congresso Nacional de Umbanda*:

irão multiplicar-se os livros de intelectuais da nova religião, que tentavam propor codificações rituais e doutrinárias, aparecendo catecismos, manuais de condução dos trabalhos, etc., que, não raras vezes, conflitavam em suas interpretações. Ao esforço desafricanizante e erudito da maioria desses intelectuais irá somar-se uma tentativa inversa: a da valorização das raízes explicitamente negras. (...) Contudo, a nota dominante da obra dos intelectuais de Umbanda de meados do século XX aponta para um efetivo trabalho de desafricanização, de aproximação com os valores dominantes na sociedade<sup>22</sup>.

Acreditamos que vem deste contexto a explicação da origem de expressões muito presentes entre os umbandistas como “*magia branca*”, “*Umbanda de linha branca*” e “*Umbanda Pura*” associadas à prática do bem em oposição a expressões como “*magia*

---

<sup>22</sup> Esta citação está disponível no endereço eletrônico <[http://www.geocities.com/ail\\_br/oelogioaoProgressonaobra.htm](http://www.geocities.com/ail_br/oelogioaoProgressonaobra.htm)>.

*negra*” e “*linha negra*” associadas à prática do mal. As palavras do “intelectual da Umbanda” Aluízio Fontenelle retratam essa fase da negação das influências africanas na religião:

não a essa Umbanda mistificada e misturada com os diversos credos fetichistas hoje conhecida no Brasil inteiro. Será uma Umbanda codificada, uma Umbanda pura, na qual se aproveitará de todas as religiões existentes na terra somente aquilo que for sublime e perfeito (...) Quanto aos praticantes dos candomblés e aos que praticam a magia negra, estes serão devidamente orientados e instruídos em novas práticas, abandonando por completo os rituais bárbaros que os identificam. O Espiritismo na Lei de Umbanda em sua nova fase, surgirá com o progresso do mundo; novos horizontes nos serão apresentados e o mundo marchará de frente erguida na direção do aperfeiçoamento universal. (Fontenelle, 1953: 76)

Os reflexos deste período continuam presentes na prática umbandista. Atualmente a negação africana fundamenta algumas ramificações umbandistas, como veremos no decorrer deste capítulo.

O fim do Estado Novo provocou uma mudança no quadro político, social e cultural no Brasil. Como não deveria deixar de ser, a Umbanda tratou de se adaptar a este novo contexto reafirmando as suas origens e influências negras, seguindo, desta forma, um movimento contrário.

### **2.1.2. A reafrikanização: a afirmação africana**

Em 1945, com o fim da segunda guerra mundial e a conseqüente derrota dos regimes autoritários da Europa, o Brasil assiste ao término do Estado Novo. Getúlio Vargas é deposto e um novo período da história do Brasil se inicia. A democratização pediu passagem e com ele a legalidade de ações antes proibidas. Nascimento (2004: 13) destaca que a aprovação da constituição de 1946 permitiu a prática livre da Umbanda e o seu crescimento através da abertura de novos centros, federações e da sua presença nos

meios de comunicação como programas de rádio e jornais. Todos estes fatores proporcionaram uma visibilidade maior e o culto umbandista, aos poucos, começou a ganhar espaço em outros Estados.

Na década de 1960, durante o período da Ditadura Militar a Umbanda obteve seu reconhecimento oficial, deixando a situação de “seita” para se tornar oficialmente uma religião. Ortiz (1999: 55) e Negrão (1996a) mostram um sinal desta legitimação, destacando que em 1964 a Umbanda foi incluída no anuário estatístico do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) e a partir de 1966, entra no nível oficial das estatísticas, podendo seus praticantes se declararem como umbandistas durante a pesquisa do censo, pois anteriormente estes adeptos eram classificados como kardecistas.

Neste período, a Umbanda experimentou um crescimento no número de centros e praticantes. Ortiz (1999: 54-61) descreve este fato apontando gráficos de crescimento de centros umbandistas em várias regiões do país (Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul) e revela dados oficiais que constata o aumento do número de praticantes. Ainda destaca neste período, a estreita relação entre a Umbanda e o governo militar. Segundo Jensen (2001: 13) os militares aproveitaram o crescimento da religião para usá-la na manipulação das massas e ao ataque aos membros da Igreja Católica que se posicionaram contra o regime.

Neste contexto, outros dois congressos de Umbanda foram realizados no Rio de Janeiro, respectivamente em 1961 e 1973, sempre com os objetivos de alcançar a unificação institucional e uma padronização dos rituais da religião. Negrão (1996a: 89) destaca os resultados do *II Congresso Brasileiro de Umbanda* em 1961:

Foram aprovadas quinze resoluções, dentre os quais a primeira e a mais importante se propunha a promover a codificação da Doutrina Umbandista em todos os seus aspectos [filosófico, científico e religioso] inclusive a uniformização do ritual e atos litúrgicos tendo em conta as diversas particularidades do culto e as peculiaridades de cada Estado ou região do país.

Seguindo, o mesmo autor acrescenta que o *III Congresso Nacional de Umbanda* voltou a se preocupar com a padronização e a unificação da religião como forma de alcançar sua legitimação e o respeito das outras religiões. Negrão (1996a: 111-112) destaca o amplo temário deste encontro:

aspectos doutrinários e filosóficos [sincretismo; teologias e crenças; moral e ética religiosa; práticas e rituais; iniciação e desenvolvimento; organização religiosa; música, dança e cânticos; simbologia] (...) aspectos administrativos [organização administrativa; os cultos e a legislação oficial; órgão nacional interfederativo] (...) temas livres e teses sobre a Umbanda.

A realização dos três congressos foram de grande importância para a institucionalização e legitimação da Umbanda como religião brasileira. Renato Almeida, nesta época membro do *Conselho Nacional do Folclore* e Diretor Executivo da *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*, em seu *Manual de Coleta Folclórica* (1965: 70-71) apresenta algumas considerações sobre a Umbanda:

O caso da *Umbanda* que aglutina macumba, catolicismo, espiritismo e ocultismo, embora possuindo vários elementos de crença popular, já não se pode incluir rigorosamente no campo do folclore, porque pretende constituir-se em religião, divulga por escrito suas doutrinas e práticas, possui revista e recentemente reuniu um Congresso no Rio de Janeiro. Oficializa-se, desfolcloriza-se no fato cultural, ainda que mantendo numerosos elementos dos ritos fetichistas, inclusive os orixás, as possessões, os despachos e certas formas de culto.

Reconhecida oficialmente como religião e liberta de todas as amarras do passado, a Umbanda abriu passagem para a busca por novos conceitos e identificações. Isto representou a procura e o interesse por suas raízes negras, o que na literatura encontramos pelo nome de “reafricanização”, o que mais uma vez foi traçado em relação ao contexto da época, em que a sociedade estava influenciada pelo movimento da contracultura.

Depois de instalar-se nos Estados Unidos e Europa, este movimento chega ao Brasil e é adotado pela classe média, principalmente por intelectuais, artistas e estudantes.

A contracultura estimulava tudo que contrariava os modelos impostos. Na área política, incentivou a criação de movimentos de esquerda e a organização de inúmeros protestos contra a ditadura militar e de apoio a grupos marginalizados pelo regime como os grupos negros e pobres. Prandi (s/d) nos lembra os questionamentos e as buscas deste movimento:

questionava as verdades da civilização ocidental, o conhecimento universitário tradicional, a superioridade dos padrões burgueses vigentes, os valores estéticos europeus, voltando-se para as culturas tradicionais, sobre tudo as do Oriente, e buscando novos sentidos nas velhas subjetividades, em esquecidos valores e escondidas formas de expressão<sup>23</sup>.

Na área cultural, Jensen (2001: 13) aponta a busca da classe média pelas práticas orientais como o ocultismo e pelas origens negras da cultura brasileira. Desta forma, as religiões afro-brasileiras passaram a se tornar visíveis para esta faixa da população. Prandi (s/d) destaca que este movimento provocou um interesse pela Bahia:

No Brasil, verificou-se um grande retorno à Bahia, com a redescoberta de seus ritmos, seus sabores culinários e toda a cultura dos candomblés. As artes brasileiras em geral (música, cinema, teatro, dança, literatura, artes plásticas) ganharam novas referências, o turismo das classes médias do Sudeste elegeu novo fluxo em direção a Salvador e demais pontos do Nordeste. O candomblé se esparramou muito rapidamente por todo o país, deixando de ser uma religião exclusiva de negros, a música baiana de inspiração negra fez-se consumo nacional, a comida baiana, nada mais que comida votiva dos terreiros, foi para todas as mesas, e assim por diante<sup>24</sup>.

É neste contexto que o mesmo autor (1991: 73) aponta a chegada do Candomblé em São Paulo, já que no Rio de Janeiro este já havia se instalado desde a década de 1940, especialmente na região da Baixada Fluminense.

A reafirmação da Umbanda representou a sua reaproximação com as religiões afro-brasileiras. Jensen (2001: 14) lembra que em 1977 chegou ao fim a proibição

---

<sup>23</sup> Esta citação pode ser encontrada na *home page* pessoal do autor: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/dancacab.htm>>.

<sup>24</sup> Idem.

da prática do Candomblé e de outras religiões afro-brasileiras. É somente neste período que o Candomblé começa a experimentar a liberdade de culto e, como consequência direta, a abertura de novos terreiros e federações que, por sua vez, favoreceram o seu contato com a Umbanda e a sua reafricanização. Desta forma, o fim da proibição da prática do Candomblé é um fato importante nesta fase do desenvolvimento da Umbanda.

No Estado da Bahia, a luta pela livre prática do Candomblé começou em 1937 com a criação do *Conselho Africano da Bahia* (Cf. Braga, 1995: 165). Presidido por Edison Carneiro, este conselho era formado por pessoas ilustres ligadas ao Candomblé e pelo povo-de-santo em geral (ogãs, sacerdotes) com o objetivo de substituir a polícia no controle da religião. Porém, este conselho não conseguiu sobreviver por várias razões como a frustrada tentativa de padronizar o Candomblé diante da pluralidade de sistemas e estruturas religiosas seguidas por cada terreiro (Cf. Braga, 1995: 174-175).

A extinção do *Conselho Africano da Bahia* não representou o fim da luta pela liberdade do culto do Candomblé. Muitas iniciativas foram tomadas, entre elas a criação da *Federação Nacional do Culto Afro-Brasileiro* (FENACAB). Na época da sua fundação (24 de novembro de 1946) este órgão era conhecido como *Federação Baiana do Culto Afro-Brasileiro* e teve um papel importante, sensibilizando as autoridades, no processo de desvinculação do Candomblé da polícia. Braga (1995: 180 e 183) e Barbosa (1984: 71) destacam duas iniciativas neste sentido. A primeira foi um encontro com o Governador da Bahia, Roberto Santos, antes da sua posse em 15 de março de 1975, para pedir “que olhasse pelos religiosos do Candomblé, libertando os mesmos da polícia” (Cf. Barbosa, 1984: 71), e a segunda foi o envio de uma carta à mesma autoridade em janeiro de 1976, reivindicando a isenção do pagamento de taxas para a realização dos rituais. As mesmas reivindicações foram discutidas por antropólogos, artistas e outros intelectuais baianos no I



*Seminário de Cultura da Cidade do Salvador* realizado de 15 a 22 de Junho de 1975 na Biblioteca Central do Estado (Cf. Braga, 1984: 183 e Garcia, 1996: 9).

Todas estas iniciativas resultaram na tão esperada conquista: o decreto 25.095<sup>25</sup> que desvinculou definitivamente o Candomblé da Polícia. Este decreto foi assinado pelo Governador Roberto Santos durante a festa da Lavagem do Bonfim em 15 de janeiro de 1976 e publicada no dia seguinte (Cf. Barbosa, 1984: 71; Braga, 1995: 183 e Garcia, 1996: 9).

Atualmente a FENACAB, localizada na Rua Alfredo de Brito nº 39 Pelourinho, desenvolve suas atividades amparada pelo artigo 5<sup>a</sup>, inciso 6<sup>o</sup> da *Constituição Federal* que diz: “é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o

---

<sup>25</sup> DECRETO Nº 25.095, DE 15 DE JANEIRO DE 1976

Define o sentido e alcance da previsão legal a que alude.

O GOVERNADOR DO ESTADO DA BAHIA, no uso de suas atribuições e CONSIDERANDO QUE, na expressão “Sociedades afro-brasileiras para atos folclóricos”, a que se refere à tabela 1, anexo à Lei nº 3.097, de 29.12.72, se tem identificado para fins de registro e controle nela previstos, as entidades que exercitam o culto afro-brasileiro, como forma exterior da religião que professam;

CONSIDERANDO QUE, semelhante entendimento se não ajusta no sentido e alcance da lei, sendo antes antagônico ao princípio constitucional que assegura a liberdade do exercício do culto.

CONSIDERANDO QUE É DEVER do poder público garantir aos integrantes da comunhão política que dirige, o livre exercício do culto de cada um, obstando quaisquer embaraços que o dificultam ou impeçam;

CONSIDERANDO AFINAL QUE, se assim lhe incumbe proceder para com todas as crenças e confissões religiosas, justo não seria que também não fizesse em relação às sociedades do culto afro-brasileiro, que de idêntico modo têm a liberdade de regerem-se de acordo com a sua fé.

DECRETO:

Art. 1<sup>o</sup> - Não se incluem, na previsão do item 27 da Tabela nº 1, anexo à Lei 3.097, de 29.12.72, as sociedades que pratiquem o culto afro-brasileiro, como forma exterior que professam, que assim podem exercer o seu culto, independentemente do registro, pagamento de taxa ou obtenção de licença junto a autoridades policiais.

Art. 2<sup>o</sup> - Este decreto entrará em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

PALÁCIO DO GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA, 15 de janeiro de 1976.

ROBERTO FIGUEIRA SANTOS  
LUIZ ARTHUR DE CARVALHO

OBS.: PUBLICADO NO DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO, EM 16 DE JANEIRO DE 1976  
(dia seguinte à assinatura).

livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias” e, pelo artigo 275 da *Constituição do Estado da Bahia*:

É dever do Estado preservar e garantir a integridade, a respeitabilidade e a permanência dos valores da religião afro-brasileira e especialmente:

I - inventariar, restaurar e proteger os documentos, obras e outros bens de valor artístico e cultural, os monumentos, mananciais, flora e sítios arqueológicos vinculados à religião afro brasileira, cuja identificação caberá aos terreiros e à Federação do Culto Afro-Brasileiro;

II - proibir aos órgãos encarregados da promoção turística, vinculados ao Estado, a exposição, exploração comercial, veiculação, titulação ou procedimento prejudicial aos símbolos, expressões, músicas, danças, instrumentos, adereços, vestuário e culinária, estritamente vinculados à religião afro-brasileira;

III - assegurar a participação proporcional de representantes da religião afro-brasileira, ao lado da representação das demais religiões, em comissões, conselhos e órgãos que venham a ser criados, bem como em eventos e promoções de caráter religioso;

IV - promover a adequação dos programas de ensino das disciplinas de geografia, história, comunicação e expressão, estudos sociais e educação artística à realidade histórica afro-brasileira, nos estabelecimentos estaduais de 1º, 2º e 3º graus.

O direito à liberdade de culto estampada nas duas legislações acima, por sua vez, é assegurada pela existência da FENACAB, como afirma Antoniel Bispo:

Porque, como nós dissemos, a *Constituição Federal* nos dá o direito da liberdade de culto, mas à toa não há a possibilidade. Então tinha que existir dentro da lei uma disciplina. Quem pode disciplinar? Uma entidade. Então esta entidade passou a ser o que? Qual é o principal papel da federação? Muito simples. É uma entidade de pessoa jurídica de direito privado, reconhecida de utilidade pública<sup>26</sup>.

Com este propósito, a FENACAB concentra suas atividades na fiscalização e orientação às baianas de acarajé e comidas típicas e aos locais de culto afro-brasileiro das diversas nações (queto, jêje, banto, mina jêje, mina nagô, nagô, juremeira, catimbó, tambor de mina, xambá, batuque) e à Umbanda. Cabe à FENACAB também o provento, junto aos poderes constituídos, de benefícios para as religiões. Dois exemplos importantes destas conquistas são: a inclusão do tema “história e cultura afro-brasileira” nos currículos

---

<sup>26</sup> Depoimento dado em entrevista realizada em 03/04/2006.

escolares do ensino fundamental e médio (Lei Federal nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003)<sup>27</sup> e o registro dos pais e mães-de-santo junto ao *Ministério do Trabalho*, no qual terão os mesmos direitos trabalhistas (auxílios, aposentadoria) assegurados aos sacerdotes das outras religiões<sup>28</sup>.

A fiscalização das casas de culto se dá pelo controle de todos os rituais desenvolvidos nos terreiros. Para que possam ser realizados, os rituais devem ser autorizados pela federação mediante o preenchimento da ficha de autorização (Cf. anexo p. 217), e a partir disso dá-se início ao processo de fiscalização:

Eles têm que vir aqui e pedir uma autorização e nós fiscalizamos. Nós temos um quadro de fiscais que vai até o terreiro. Eu posso ir a uma festa num determinado terreiro como diretor da federação e se eu encontrar algo errado, eu posso autuá-lo ou posso, dentro de uma ética, convidar o

---

<sup>27</sup> LEI Nº - 10.639, DE 9 DE JANEIRO DE 2003

Altera a Lei nº- 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências.

#### O PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art 1<sup>a</sup> – A Lei nº- 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B:

“Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o **caput** deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, e especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

§ 3º - (VETADO).

“Art. 79-A. (VETADO).”

“Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como ‘Dia Nacional da Consciência Negra’.”

Art. 2<sup>a</sup> – Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 9 de janeiro de 2003; 182º - da Independência e 115º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA  
Cristovam Ricardo Cavalcanti Buarque

<sup>28</sup> De acordo com diretor-secretário da FENACAB, estas conquistas poderiam ser ampliadas se os terreiros de Candomblé fossem transformados em associações.

sacerdote em algum momento e informar da irregularidade que eu vi e informá-lo que eu vou fazer um convite pra ele vir aqui pra coordenação para prestar esclarecimento. Então ele está passível de punições, nosso estatuto prevê isso. Prevê punição. Advertência, suspensão, expulsão, etc<sup>29</sup>.

De certa forma, nos deparamos com uma ambigüidade, pois ao mesmo tempo em que esta instituição fiscaliza exercendo poderes de suspender e expulsar uma casa de culto, ele também oferece um serviço de orientação. Neste ponto, a FENACAB promove diversas atividades como a realização de cursos (para as baianas de acarajé e cursos de línguas africanas: iorubá, quicongo), o incentivo à divulgação de livros e trabalhos voltados às religiões Afro-brasileiras e a realização de palestras sobre o assunto em instituições como escolas, universidades e penitenciárias.

Para a realização de todas estas atribuições fora da cidade de Salvador, a Federação possui coordenações nos Estados do Acre, Alagoas, Amazonas, Ceará, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro, São Paulo e Sergipe. No Estado da Bahia, existem coordenações nas cidades de Alagoinhas, Candeias, Feira de Santana, Itabuna, Itaparica, Jacobina, Lauro de Freitas, Santo Amaro da Purificação, São Félix, São Sebastião do Passe, Simões Filho, Valença e Vitória da Conquista. Estas coordenações abrangem suas áreas circunvizinhas e respondem como representantes legais da entidade assumindo o mesmo papel e prestando contas à sede em Salvador.

Assim como a FENACAB, no Brasil existem um grande número de entidades e federações reconhecidas em âmbito municipal, estadual e federal que têm como funções a legalização dos locais de culto, fornecendo alvará de funcionamento, estatutos e demais documentações necessárias para o exercício das religiões afro-brasileiras e da Umbanda, além de promover, através de cursos, o aperfeiçoamento dos sacerdotes.

---

<sup>29</sup> Depoimento de Antoniel Ataíde Bispo em entrevista realizada em 03/04/2006.

A liberdade de culto ao Candomblé, bem como o aparecimento das federações, facilitou o seu contato com a Umbanda, no qual se tornou uma prática a filiação dos pais-de-santo umbandistas ao Candomblé com o objetivo de conhecer seus elementos africanos e conseqüentemente aumentar a sua competência como líderes umbandistas. Prandi (1991: 81) lembra que em São Paulo muitos sacerdotes umbandistas mudaram para o Candomblé alegando que era “preciso recuperar um passado perdido, apagado, escondido. E que a umbanda teria sido um disfarce, uma forma de apagar ou dissimular uma origem que o senhor branco hostilizava”. No entanto, existem diferenças importantes entre a Umbanda e o Candomblé apontadas por Silva (1995: 95-97) e descritas no quadro a seguir, que evidentemente não abarcam todas as características das duas religiões, mas servem como síntese:

	<b>Candomblé</b>	<b>Umbanda</b>
<b>Panteão</b>	Predomínio de um número menor de entidades circunscritas às divindades de origem africana (orixás, voduns, inquices), erês (espíritos infantis) e eventualmente caboclos (espíritos ameríndios).	Predomínio de um número maior de entidades agrupadas por linhas ou falanges como as dos orixás, caboclos, pretos-velhos, erês, exus, pombagiras, ciganas, marinheiros, zé-pilinha, baianos, etc.
<b>Finalidades do Culto às Divindades</b>	Serem louvadas, aproximação dos homens às divindades; equilíbrio e fortalecimento do homem.	Desenvolvimento espiritual dos médiuns e das divindades (da escala mais baixa, representada pelos exus, à mais alta, representada pelos orixás), influência do Kardecismo.
<b>Transe</b>	Declarado inconsciente e legitimamente aceito somente após a iniciação do fiel para um número reduzido de entidades.	Declarado semiconsciente e permitido para um número maior de entidades, na medida do desenvolvimento mediúnico do fiel.
<b>Iniciação</b>	Condição básica para o ingresso legítimo no culto. Segregação do fiel por um longo período; raspagem total da cabeça; sacrifício animal e oferendas rituais. Grande número de preceitos	Existe, mas não como condição básica para o pertencimento ao culto; camarinha: segregação do fiel por um período curto, raspagem parcial da cabeça (não obrigatória), sacrifício animal (não obrigatório) e oferendas rituais. Predomínio do batismo, realizado na cachoeira, no mar ou através de entregas de oferendas na mata.

<b>Processos Divinatórios: Modos de Comunicação com os Deuses</b>	Predomínio do jogo de búzios realizado somente pelo pai-de-santo (sem necessidade do transe) que recomenda os ebós ou despachos para a resolução dos problemas do consulente.	Predomínio do diálogo direto entre os consulentes e as divindades que dão “passes” ou receitam trabalhos.
<b>Hierarquia</b>	Estabelecida a partir do tempo de iniciação e da ocupação de cargos religiosos definidos. Fundamental na organização sócio-religiosa do grupo.	Estabelecida a partir da capacidade de liderança religiosa dos médiuns e de seus guias. Importância da ordem burocrática.
<b>Música Ritual</b>	Predomínio de cantigas contendo expressões de origem africana. Acompanhamento executado por três atabaques percutidos somente pelos alabês (iniciados do sexo masculino que não entram em transe).	Predomínio de pontos cantados em português, acompanhados por palmas ou pelas curimbas (atabaques), sem número fixo, que podem ser percutidos por adeptos (curimbeiros) de ambos os sexos.
<b>Dança Ritual</b>	Formação obrigatória da “roda de santo” (disposição dos adeptos na forma circular que dançam em sentido anti-horário). Predomínio de expressões coreográficas preestabelecidas, que identificam cada divindade ou momento ritual.	Não obrigatoriedade da formação da “roda de santo”. Disposição dos adeptos em fileiras paralelas. Predomínio de uma maior liberdade de expressão da linguagem gestual nas danças que identificam as divindades.

As constantes mudanças sofridas pela Umbanda durante a sua formação possibilitou a existência de ramificações em seu culto que se diferenciam pela maior ou menor aproximação das influências branca e negra. Lopes (1997: 65) aponta dois tipos contrastantes de culto: a *Umbanda de Asfalto* e a *Umbanda de Morro*, no qual a primeira é formada por integrantes pertencentes à classe média, que não assumem a herança negra. Serra (2001: 221 e 1988: 18) em sua pesquisa sobre a Umbanda em Brasília-DF, definiu de maneira precisa esta variação em três direções principais: A *Umbanda Branca*, a *Mista* e a *Preta*.

De uma forma geral, poderíamos afirmar que a *Umbanda Branca* assemelha-se àquela formada na década de 1920, por Zélio Fernandino de Moraes. Esta categoria é conhecida como *Umbanda de Mesa Branca* e caracteriza-se pela adoção da doutrina

espírita kardecista e pela negação das origens e influências negras. Porém, de acordo com Cacciatore (1988: 235 e 243) algumas particularidades fazem com que este culto seja diferente de uma sessão kardecista como o uso exclusivo de roupas brancas e a presença das entidades do Caboclo, Preto-Velho e Crianças. No entanto, surgiram outras vertentes dentro da *Umbanda Branca* como a *Umbanda de Caboclo* e a *Umbanda de Pretos-Velhos*, no qual estas entidades ocupam o comando. Dentro deste contexto, destaca-se o surgimento da *Umbanda Esotérica, Iniciática ou Cabalística*, cuja doutrina tem forte influência oriental como o uso de mantras indianos e a utilização do sânscrito.

A *Umbanda Mista* caracteriza-se pela mistura das vertentes branca e negra, isto é, apresenta influências do Kardecismo e do Catolicismo associados a algumas práticas emprestadas das religiões afro-brasileiras. E, a *Umbanda Preta* caracteriza-se pela maior associação com as religiões afro-brasileiras, no qual muitos autores apontam a existência de uma modalidade chamada *Umbandomblé* (Cf. Jensen, 2001; Negrão, 1996a).

A linha divisória entre a *Umbanda Mista* e a *Preta* é tênue, pois é difícil definir uma medida de quantidade de elementos “negros” capazes de afirmar se um centro umbandista é misto ou preto. Este fator é acentuado se consideramos o universo particular dos centros umbandistas. Porém, é possível estabelecer diferenças entre a *Umbanda Branca e a Mista*, pois a primeira dispensa elementos que são fundamentais na segunda como por exemplo: a não incorporação dos Orixás<sup>30</sup> e a dispensa do uso dos instrumentos musicais na música ritual, no qual os pontos cantados são acompanhados somente por palmas.

Ao analisar a Umbanda praticada em diversas regiões do Brasil, encontramos um predomínio da modalidade mista em relação a branca. Serra (2001: 217-221), por

---

<sup>30</sup> Na Umbanda Branca, os homens não possuem o contato direto com os Orixás, pois estes não são incorporados pelos médiuns. Neste culto, os Orixás estão presentes em forma de energia que auxilia o trabalho das outras entidades. Aqui se acredita que devido à sua posição elevada na hierarquia, o lugar deles está na esfera astral impondo, desta forma, uma hierarquia entre as diversas entidades cultuadas.

exemplo, mostra que na Umbanda praticada em Brasília-DF há uma predominância pela direção mista que, por sua vez, corresponde à formação da cidade por imigrantes vindos de todas as regiões do Brasil. Este fator, segundo o autor, contribui para que a maioria dos quase 2000 centros de Umbanda existentes em Brasília seja de natureza mista. Afinal, os centros umbandistas existentes na capital federal foram criados por goianos, mineiros, paulistas, cariocas, pernambucanos e outros.

A Umbanda praticada no Rio Grande do Sul também apresenta a predominância mista sobre a branca. De acordo com Oro (2002: 357-58) o culto praticado neste Estado se caracteriza pela sua mistura com o Batuque<sup>31</sup>. Continuando, Oro acrescenta que a Umbanda, denominada *Linha Cruzada*, surgida na década de 1960, hoje é cultuada em cerca de 80% dos centros gaúchos. Esta modalidade se caracterizou pela adaptação ao contexto urbano e industrial, através da simplificação dos rituais, sem perder a força mística da junção Batuque-Umbanda. Oro (2002: 358) ainda explica a popularização da *Linha Cruzada* pela sua adaptação às necessidades dos praticantes, composta em sua maioria por trabalhadores assalariados situados nos grandes centros urbanos. Neste contexto, esta modalidade vai ajustar-se principalmente à parte financeira (os custos dos rituais são mais baratos do que no Batuque) e na simplificação dos fundamentos religiosos (o aprendizado geral é mais simples em relação ao Batuque). A adaptação da Umbanda ao contexto local pode ser observado em alguns elementos como, por exemplo, o churrasco como comida atribuída ao Orixá Ogum.

Entre as modalidades de Umbanda Mista está o *Xangô Umbandizado* encontrado no Estado de Pernambuco (Cf. Fonseca, 1999: 74). Trata-se de uma ligação entre o Xangô (religião afro-brasileira pernambucana) com a Umbanda, obedecendo aos

---

<sup>31</sup> Religião afro-brasileira baseada no culto aos Orixás assim como o Candomblé na Bahia, o Xangô em Pernambuco e o Tambor de Mina no Maranhão.



mesmos princípios de adaptação ao contexto urbano como, por exemplo, a simplificação dos rituais, sem perder a magia proporcionada pela união das duas crenças.

No Estado de Minas Gerais, a localização geográfica vai determinar a existência da *Umbanda Branca e Mista*. Segundo Guimarães (1997: 103) nas cidades localizadas na região da Zona da Mata e no Triângulo Mineiro há predominância da *Umbanda Branca* em razão das influências do Rio de Janeiro e São Paulo sobre estas localidades. Continuando (1997: 103), o autor aponta que na capital Belo Horizonte, a Umbanda começou a se proliferar na década de 1940 e a partir dos anos 50 o Candomblé passa a se tornar conhecido na cidade passando a influenciar diretamente a Umbanda. Já o norte de Minas Gerais caracteriza-se pela prática da *Umbanda Mista* (junção da Umbanda com o Candomblé de Caboclo), devido à aproximação desta região com o Estado da Bahia.

Por outro lado, na Bahia, a aproximação entre estes dois Estados também contribuiu para a formação do *Jarê*, um culto praticado na Chapada Diamantina (região central da Bahia). Senna (1973: 15) aponta o *Jarê* como uma variante sincretizada do Candomblé de Caboclo com a Umbanda. A região da Chapada Diamantina, mais especificamente a cidade de Lençóis teve a sua economia baseada na extração do diamante, que atraiu a vinda de pessoas de diversas partes do território brasileiro, principalmente Minas Gerais e das cidades baianas da região do Recôncavo e do São Francisco. Para Senna (1973: 25-26) o encontro destas diferentes culturas possibilitou a formação de um culto altamente sincrético, no qual o Candomblé apareceu com aqueles que vieram do Recôncavo e, os que chegaram de Minas Gerais trouxeram a Umbanda.

Esta imigração também contribuiu para a formação da Umbanda na cidade de Vitória da Conquista, localizada na região sudoeste do Estado da Bahia. De acordo com Aguiar (1999: 95), o início da Umbanda em Vitória da Conquista ocorreu na década de 1960 e, atualmente, a cidade conta com 60 centros umbandistas, cujas influências descritas

abaixo (Aguiar, 1999: 99), nos leva a acreditar na existência das modalidades de *Umbanda*

*Branca e Mista:*

Cada casa possui suas especialidades, com conjuntos de símbolos que colocam umas mais próximas das tradições consideradas africanas, outras mais próximas das origens ditas indígenas e todas permeadas, umas mais outras menos, por alguns símbolos do catolicismo e do Espiritismo Kardecista.

Em se tratando da Umbanda na Bahia, a *Federação Nacional do Culto Afro-Brasileiro* (FENACAB) nos dá um panorama geral da presença da religião no Estado através do número de registros dos centros umbandistas. Atualmente, a instituição possui em todo o Brasil 4.622 filiações de centros de Umbanda e casas de culto afro-brasileiro de todas as nações (queto, jêje, banto, mina jêje, mina nagô, nagô, juremeira, catimbó, tambor de mina, xambá, batuque). No Estado da Bahia, existem registrados 276 centros umbandistas distribuídos em 102 cidades e dois distritos. Estas são as cidades baianas onde se encontram centros umbandistas registrados à FENACAB:

Distritos:

Bonfim de Feira: três centros  
Cocorobó: um centro

Cidades:

Acaraci: um centro	Itiruçu: um centro
Alagoinhas: nove centros	Itororó: um centro
Alcobaça: um centro	Ituberá: dois centros
Algodão: um centro	Jacobina: nove centros
Amélia Rodrigues: dois centros	Japumirim: um centro
Aporá: dois centros	Jequié: um centro
Aramari: um centro	Jeremoabo: um centro
Baixa Grande: um centro	Jitaúna: um centro
Barra da Estiva: um centro	Juazeiro: dois centros
Boa Vista do Tupim: um centro	Laje: um centro
Bom Jesus da Lapa: três centros	Lapão: um centro
Brumado: sete centros	Lauro de Freitas: três centros
Cachoeira: três centros	Macururé: um centro
Caculé: um centro	Mata de São João: um centro
Cafarnaum: três centros	Miguel Calmon: três centros
Camaçari: oito centros	Morro do Chapéu: seis centros
Campo Formoso: três centros	Mundo Novo: cinco centros

Candeias: nove centros	Muritiba: dois centros
Capim Grosso: um centro	Nazaré das Farinhas: seis centros
Caravelas: um centro	Nova Viçosa: um centro
Castro Alves: três centros	Oliveira dos Brejinhos: um centro
Catu: dois centros	Paulo Afonso: um centro
Cipó: um centro	Pé de Serra: um centro
Conceição do Coité: três centros	Piritiba: um centro
Conceição de Feira: seis centros	Potiraguá: um centro
Coração de Maria: um centro	Santa Bárbara: um centro
Cruz das Almas: três centros	Santa Terezinha: um centro
Curaçá: um centro	Santo Amaro da Purificação: oito centros
Dias D'Avila: dois centros	Santo Antônio de Jesus: um centro
Entre Rios: um centro	Santo Estevão: um centro
Euclides da Cunha: um centro	São Félix: um centro
Eunápolis: cinco centros	São Francisco do Conde: um centro
Feira de Santana: 17 centros	São Gonçalo dos Campos: um centro
Gandu: dois centros	São Miguel das Matas: um centro
Iaçu: um centro	São Sebastião do Passé: quatro centros
Ibirapitanga: seis centros	Senhor do Bonfim: três centros
Ibirataia: cinco centros	Serra Dourada: um centro
Ibititá: um centro	Serrinha: um centro
Igrapiúna: um centro	Serrolândia: três centros
Ilhaú: um centro	Simões Filho: sete centros
Ilhéus: um centro	Sítio do Quinto: dois centros
Inhambupe: dois centros	Teixeira de Freitas: um centro
Ipiaú: 10 centros	Terra Nova: cinco centros
Ipirá: um centro	Travessão: dois centros
Irará: um centro	Ubatã: um centro
Irecê: dois centros	Urandi: três centros
Itabuna: quatro centros	Utinga: dois centros
Itaeté: um centro	Valença: seis centros
Itagimirim: dois centros	Vitória da Conquista: nove centros
Itaibó: um centro	Xique-Xique: dois centros
Itamarati: um centro	
Itapetinga: dois centros	

Na cidade de Salvador são encontrados 53 registros de centros umbandistas, distribuídos em 28 localidades/bairros da seguinte forma:

Amaralina: um centro	Federação: um centro
Baixa de Quintas: um centro	Garcia: um centro
Baixa dos Sapateiros: um centro	Itacaranha: um centro
Barra Avenida: um centro	Itapoan: dois centros
Barroquinha: um centro	Largo do Tanque: um centro
Barros Reis: dois centros	Liberdade: cinco centros
Beiru: um centro	Paripe: dois centros
Boca do Rio: um centro	Pernambués: quatro centros
Brotas: nove centros	Retiro: quatro centros
Cabula: um centro	Santa Cruz: dois centros
Cajazeiras: dois centros	Santo Antonio: um centro
Campinas de Pirajá: dois centros	São Caetano: um centro

Castelo Branco: dois centros  
Fazenda Grande: um centro

São Marcos: um centro  
Sete de Abril: um centro

Todavia, o número de registros mencionados acima nos dá apenas um panorama geral da presença da Umbanda no Estado da Bahia e na sua capital Salvador, pois não reflete a situação real da religião em termos quantitativos. Os centros registrados à FENACAB correspondem a uma faixa muito pequena dentro de um universo encontrado na Bahia. Para se ter uma idéia, Vitória da Conquista possui, segundo dados da FENACAB, nove centros registrados, enquanto que Aguiar (1999: 10) em seus estudos sobre as manifestações religiosas nesta cidade constatou a existência de 60 centros umbandistas.

A respeito da Umbanda em Salvador, Antoniel Bispo acredita que os primeiros centros surgiram provavelmente na década de 1950, período em que a FENACAB, na sua atividade de fiscalização das casas de culto afro-brasileiro, começou a tomar conhecimento da existência da prática da Umbanda em Salvador. Infelizmente, não foi possível obter junto à FENACAB o registro dos primeiros centros umbandistas do Estado da Bahia e da sua capital, pois um incêndio na instituição provocou a perda desta documentação. Béhague (1986: 20), por sua vez, afirma que, em Salvador, a Umbanda começou a se popularizar no início da década de 1960, período em que ocorreu um aumento do culto nesta cidade.

A Umbanda em Salvador possui uma particularidade que também reflete a disparidade entre os centros registrados e os não registrados à FENACAB: a existência de duas modalidades umbandistas, a *Umbanda Branca* e a *Mista*. Estas duas ramificações são semelhantes àquelas apresentadas anteriormente, isto é, a *Umbanda Branca*, também conhecida como *Mesa Branca*, caracterizada pelo afastamento das influências negras e seu contato com o Kardecismo e a *Umbanda Mista* mais ligada às religiões afro-brasileiras.

Em Salvador, a *Umbanda Mista* é fortemente influenciada pelo Candomblé Angola e pelo Candomblé de Caboclo. Antoniel Bispo nos explica que a chave para desvendar esta proximidade está na música e na capacidade sincrética da Umbanda:

Esta forma de utilização da Umbanda muito levada para o lado de Angola é porque exatamente, eu Antoniel vejo assim, é mais fácil o ritual, os toques, os cânticos. Porque, na verdade, os cânticos de Angola são praticamente semelhantes quase aos cânticos das músicas que se cantam pra Caboclo [Candomblé de Caboclo]. É bem parecido com o samba de roda. Os cânticos sagrados, esses não vem pra barracão. A Umbanda daqui é como em todo lugar, ela vem pegando pedaços de coisas diferentes. O toque dos atabaques na nação queto são completamente diferentes. Nós da nação queto utilizamos para tocar os nossos atabaques os aquidavis, as baquetazinhas. O toque de Angola é um toque de mão e também é muito utilizado na Umbanda. Os cânticos são bem levado pro lado de Angola. Que nós cantamos praticamente, nós do queto, tudo em Iorubá, não cantamos em português. É muito mais fácil para Angola ficar semelhante ou similar à Umbanda do que o queto.<sup>32</sup>

Apesar de o Candomblé queto estar no centro da declaração acima, ela apresenta alguns pontos de contato entre a Umbanda – Candomblé Angola – Candomblé de Caboclo. Esta proximidade também pode ser constatado nos rituais e nas músicas executadas no *Centro Umbandista Rei de Bizara*<sup>33</sup>.

De acordo com Antoniel Bispo, os centros de *Umbanda Branca* são freqüentados por pessoas na sua maioria de classe média (classes A e B<sup>34</sup>) e se localizam em bairros nobres da cidade (Amaralina, Barra, Caminho das Árvores, Pituba), enquanto que na outra modalidade os adeptos pertencem a todas as classes sociais e os centros se encontram nos bairros populares e periféricos. O conhecimento do diretor da FENACAB a respeito do perfil da *Umbanda de Mesa Branca* soteropolitana veio através do contato com os seus freqüentadores nas mais diversas situações como descreve abaixo:

---

<sup>32</sup> Depoimento de Antoniel Ataíde Bispo em entrevista realizada em 03/04/2006.

<sup>33</sup> Este assunto será abordado com mais detalhes nos próximos capítulos.

<sup>34</sup> Trata-se de um critério de Classificação Econômica do Brasil, que divide a população em classes econômicas e não em “classes sociais”. Este critério divide a população em classes A, B, C, D, E considerando basicamente a renda familiar e grau de instrução do chefe de família.

eu tive a oportunidade de fazer uma palestra sobre a religião afro numa determinada faculdade de Salvador, por sinal católica. E, quando eu terminei o meu trabalho, alguns alunos me procuraram: “professor, gostei muito do trabalho do senhor, me diga uma coisa ...” Aí começaram a se identificar. Eu moro em tal lugar assim, assim. Minha mãe recebe um caboclo e faz uma sessão só pros amigos que vêm e fazem uma consulta<sup>35</sup>.

Diante desta declaração podemos constatar que neste segmento a religião é praticada também dentro de um grupo familiar, com o acesso restrito apenas aos amigos ou àqueles que pertencem ao mesmo círculo de amizades. Este perfil nos indica que há uma separação social dentro destas duas ramificações umbandistas em Salvador. No primeiro caso encontramos uma mistura tanto na sua composição (influências brancas e negras) quanto no seu público (diferentes posições sociais e de escolaridade) diferente das restrições encontradas no segundo caso. Este fator social observado dentro da Umbanda, de certa forma tem uma lógica, como nos diz Antoniel:

porque essas pessoas não querem se deixar manifestar em outro lugar senão no reduto social deles. Eu já tive contato com pessoas que me convidaram pra ir, mas como diretor da Federação não fica bem. O que eu quero na verdade como diretor da federação é que essas casas passem a fazer parte do nosso mundo também. Porque não há desigualdade pelo lado espiritual<sup>36</sup>.

Apesar da grande incidência de *Mesa Branca* em Salvador, levando em consideração a sua presença nos bairros nobres desta cidade, existe apenas um centro registrado na FENACAB. Trata-se do *Centro de Umbanda Fé, Esperança e Caridade*<sup>37</sup>, localizado no Bairro Santo Antônio (mais conhecido como Direita de Santo Antônio).

Acreditamos que esta disparidade entre o número de centros registrados e a realidade da prática umbandista na Bahia acontece porque atualmente a maioria dos

---

<sup>35</sup> Depoimento de Antoniel Ataíde Bispo em entrevista realizada em 03/04/2006.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> O nome deste local foge aos padrões de denominação de um centro umbandista, que na maioria dos casos acompanha o nome do orixá ou entidade protetora. *Fé, Esperança e Caridade* nos remete a denominações típicas encontradas nos centros espíritas kardecistas.

centros umbandistas não vê a necessidade do registro junto à FENACAB, haja vista que a liberdade de culto está assegurada pela legislação vigente, portanto, não existindo mais o perigo da repressão policial. Por outro lado, a obtenção dos registros pelos centros assegura proteção e licença para a execução dos rituais, como podemos constatar no depoimento da mãe-de-santo Amélia Cândida da Silva do *Centro Umbandista Rei de Bizara*, local registrado à FENACAB desde 10 de dezembro de 1981:

Toda a pessoa que bate atabaque tem que ser filiada a eles [FENACAB]. Porque tem muita a gente aí que gosta de acabar com as coisas dos outros. Se por acaso alguém vier aí encher a paciência eu mostro o papel a eles e eles façam o que eles quiserem.

Em se tratando da Umbanda na Bahia, a FENACAB nos dá um panorama geral que, apesar da falta de profundidade, nos dá muitas pistas sobre a sua presença em 104 municípios e na capital. Isto nos faz acreditar que este assunto merece ser melhor compreendido.

Analisando a trajetória percorrida pela Umbanda desde a sua gênese até os dias atuais podemos observar que a sua busca por uma identidade brasileira percorre dois caminhos. O primeiro trilhado pelos centros umbandistas onde se produz e reproduz o universo sagrado aliado ao imaginário popular brasileiro, e o segundo percorrido pelas federações que, através da realização dos congressos de Umbanda, buscaram a institucionalização e a legitimação da religião racionalizando e uniformizando os ritos criados espontaneamente dentro dos centros umbandistas. Os dois caminhos se complementam, pois a Umbanda não existiria sem esta “criatividade” dos terreiros, ao mesmo tempo em que a religião possivelmente não se tornaria um movimento nacional se não fosse pela atuação das federações.

Toda a cultura está sujeita a mudanças e estas podem representar ao mesmo tempo, dinâmica e estabilidade (Cf. Merriam, 1964: 303). A identidade umbandista será

sempre um processo em construção se levarmos em consideração a sua tendência em se adaptar aos contextos global e local através das constantes trocas com a sociedade na qual se insere. Assim sendo, para que esta adaptação ocorra, a Umbanda sofre complexos mecanismos de mudança cultural e musical. As inovações são sujeitas à aceitação social, onde são colocadas em prática e finalmente, integradas como novos elementos do culto. Processo este que ocorre sempre de forma dinâmica e contínua (Cf. Spradley e McCurdy, 1989: 302-325).

## **2.2. O culto umbandista**

A primeira vista, quando nos deparamos com as diferentes direções presentes na Umbanda, nos questionamos: que características são determinantes para que todas essas divisões sejam consideradas como Umbanda? O denominador comum parece estar presente no próprio culto umbandista, isto é, nele aparecem elementos semelhantes a todas as ramificações que fazem com que todas elas se identifiquem como Umbanda.

Essencialmente, a Umbanda se fundamenta em alguns conceitos básicos, entre os quais podemos destacar: a existência de um Deus único, a divisão do panteão umbandista em linhas e falanges, a mediunidade como instrumento de desenvolvimento espiritual e a prática da caridade.

O local onde se realiza o culto umbandista, por sua vez, pode ter muitas denominações, entre eles, tenda, templo, igreja, terreiro, mas a designação mais encontrada é “centro”, acompanhado pelo nome do Orixá ou entidade protetora. No centro



umbandista, local de extrema importância, são realizadas todas as sessões ou rituais e onde se concentram os adeptos que, por sua vez, estão dispostos numa hierarquia bem definida, baseada no tempo de iniciação e não pela faixa etária. A hierarquia na Umbanda, de forma sucinta, está descrita abaixo de forma decrescente:

*Pai ou Mãe-de-Santo* – Conhecido também como sacerdote ou babá. É o chefe e o portador de todo o conhecimento da religião. Responsabiliza-se por todas as atividades desenvolvidas no centro e pela organização e supervisão dos cultos. A entidade incorporada pelo sacerdote é considerada a protetora do centro.

*Mãe ou Pai pequeno* – É quem auxilia o sacerdote. A eles são ditadas as ordens a serem seguidas por todos os componentes do centro. Geralmente são médiuns com mais tempo de iniciação.

*Curimbeiros* – Conhecidos também como ogãs ou tabaqueiros. São os responsáveis pela música, tocando os instrumentos musicais (atabaques, agogô) e “puxando” os pontos cantados. Não entram em transe.

*Médiuns* – Conhecidos também como “cavalos” ou “burros”. São essenciais, pois são os responsáveis pela incorporação das entidades. Na Umbanda, o número de entidades incorporadas pelo médium determina o seu nível de desenvolvimento espiritual. Para ingressar na religião, os médiuns passam por uma iniciação (batismo) e devem cumprir alguns rituais como a obrigação ou a confirmação do Orixá (feita anualmente com o auxílio de oferendas composta geralmente por flores, velas, frutos e alimentos).

*Cambono ou Cambone* – São responsáveis por auxiliar as entidades incorporadas, fornecendo seus objetos de culto (charutos, velas, bebidas alcoólicas, etc). Não entram em transe.

*Clientes* – Conhecidos também como *assistência*. São importantes, pois através deles a Umbanda exerce seu papel principal: a prática da caridade.

Nos centros umbandistas, o apoio para a solução de problemas de naturezas distintas é dado a todas as pessoas independente de cor, raça ou classe social. Na sua grande totalidade, de forma generalizada, os pobres procuram a solução de problemas de ordem financeira (desemprego, falta de dinheiro) e os ricos buscam respostas para os problemas de ordem existencial como crises de identidade ou problemas afetivos. Negrão (1996a: 349) aponta que a caridade não alcança somente a *assistência*:

A prática da caridade, entendida como a procura de solução dos problemas pessoais das mais variadas naturezas, dando alívio e proteção aos que os procuram, é o objetivo sempre declarado dos terreiros. Tal caridade não está voltada exclusivamente aos vivos, mas atinge também aos mortos: os próprios guias incorporados, ao praticarem o bem, estão cumprindo suas missões e evoluindo espiritualmente. O que ocorre ainda com o próprio médium, que cede seu corpo para possibilitar o encontro espírito/cliente necessitado.

O expediente de um centro umbandista se concentra em sessões ou *giras* que acontecem geralmente duas vezes por semana, onde cada sessão possui dinâmica e funções próprias de acordo com cada centro e a sua direção. A prática umbandista é basicamente concentrada na Sessão de Caridade e na Sessão de Desenvolvimento Mediúnico (Cf. Ortiz, 1999: 104 e Lopes, 1997: 67). A primeira se caracteriza pela presença das entidades<sup>38</sup> com o único intuito do atendimento ao público através da aplicação de passes e consultas e a segunda está voltada para os médiuns, no qual os espíritos “descem” exclusivamente com o objetivo de serem instruídos sobre a doutrina umbandista e no aperfeiçoamento do transe. Porém, eventualmente estas sessões podem ser substituídas por outros rituais, como as *giras* em homenagem às entidades.

Outras similaridades podem ser encontradas entre as diversas modalidades de Umbanda, principalmente quando se trata dos elementos que compõem o cotidiano das

---

<sup>38</sup> Segundo os umbandistas, as entidades entendem o ato de caridade como um trabalho, pois constitui uma ferramenta para que os espíritos cumpram sua missão e alcancem a sua evolução espiritual. Nos pontos cantados aparecem com muita frequência expressões relacionados ao trabalho como “vem trabaiá”, “trabalho na Umbanda”, etc, comprovando o que foi dito.

suas práticas rituais. Neste caso, merecem destaque o altar, a defumação, o ponto riscado e o ponto cantado, pois esses elementos são considerados como pilares da prática umbandista.

Considerado o centro do culto umbandista, o altar (chamado também de *congá*, *gongá* ou *peji*) é o lugar onde ficam as imagens das entidades (Pretos-Velhos e Caboclos) e dos santos católicos sincretizados com os Orixás. Nele, são encontrados também oferendas como velas, flores, recipientes com grãos e copo com água. O altar deve ser limpo periodicamente e os médiuns devem saudá-lo sempre antes e depois de qualquer sessão. A saudação ao altar pelos clientes só pode ser feita com a autorização do sacerdote do centro. O altar pode estar localizado tanto numa área pública (salão onde os rituais são realizados) quanto privada (cômodo de acesso restrito).

A defumação é um elemento importante no culto umbandista. Antes de começar qualquer sessão, o ambiente e todas as pessoas presentes entram em contato com a defumação. O defumador é preparado com várias ervas, entre elas o alecrim e a alfazema que queimam em contato com o carvão em brasa gerando a fumaça. Entre os umbandistas, acredita-se que a defumação tem a função de preparar o local para realização das *giras*, onde o carvão retira as energias negativas e as ervas afluam as energias positivas<sup>39</sup>.

O ponto riscado é um desenho feito com pomba (giz confeccionado com substâncias consideradas sagradas) formando um conjunto de sinais cabalísticos (mágico-simbólicos) como flechas, traços, cruces, círculos, estrela de David, corações, etc. O ponto riscado pode aparecer em duas situações: na primeira, antes da chegada da entidade com o objetivo de chamá-lo ao mundo terreno, e na segunda quando o ponto é riscado pela própria entidade no momento em que é incorporado como forma de identificação. Para os umbandistas o ponto riscado possui um grande significado, pois através dele as entidades

---

<sup>39</sup> Nos centros umbandistas onde não existe o defumador, a defumação é feita com incensos.

contam sua história, além de ser entendido como uma prova de incorporação: se o espírito não estiver bem incorporado ele não saberá riscar seu ponto. Na Umbanda, todas as entidades possuem um ponto específico.

A música ou ponto cantado está presente em quase todos os rituais da Umbanda. São cantigas ensinadas pelas próprias entidades (chamadas também de pontos cantados de raiz<sup>40</sup>), cantadas em português e podem ser ou não acompanhadas por instrumentos. Os pontos cantados são evocações em forma de pequenas histórias ou orações e possuem inúmeras funções, entre elas mostrar a história e as características das entidades e determinar o encaminhamento do culto. De uma forma geral, os pontos cantados podem ser classificados da seguinte forma:

*Ponto de defumação* – Presente antes do início da sessão, no momento em que é feito a defumação do ambiente e das pessoas presentes.

*Ponto de abertura* – É utilizado para a abertura da sessão.

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

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

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

*Ponto de doutrinação* – Utilizado geralmente nas “sessões de desenvolvimento” para a doutrinação das pessoas (médiuns e público) e das entidades.

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

---

<sup>40</sup> Ponto cantado de raiz é um termo muito conhecido entre os umbandistas, e foi difundido por alguns “intelectuais da Umbanda” (Cf. Arhapiagha, 1997 e Silva, 1997 e 1999).

*Ponto de encerramento* – Cantado para encerrar a sessão.

O ponto cantado, dentro do culto umbandista, pode ser interpretado à luz da teoria do uso e da função da música defendida por Allan Merriam (Cf. 1964: 210-27). O uso da música se refere ao contexto em que a música é usada, que no caso da Umbanda é a sua presença nos rituais (uso no encaminhamento do culto). A função é o propósito ou a razão da cantiga ligada ao momento do uso e pode ser interpretada de diferentes formas: função de expressar emoções, gerar entretenimento, comunicar, representar simbolicamente, produzir resposta física, reforçar normas sociais, validar as instituições e rituais religiosos, contribuir para a continuidade e estabilidade da cultura e, contribuir para a integração social, entre outros.

A Umbanda é uma religião que caracteriza-se pelo contato direto entre o homem e os deuses. Como não podia deixar de ser, sua música, portanto, também se acomoda a esta finalidade e desta forma se enquadra em uma importante afirmação de Nettl (1983: 159) sobre a principal função da música em todas as culturas:

A função da música na sociedade humana, o que música faz fundamentalmente, é controlar o relacionamento da humanidade com o sobrenatural, mediando entre pessoas e outros seres, e dar apoio à integridade de grupos sociais específicos. Faz isto expressando os valores centrais relevantes da cultura de forma abstrata (tradução pessoal)<sup>41</sup>.

Entre os pontos cantados, nos chama a atenção a execução do *Hino da Umbanda* na quase totalidade dos centros localizados em diversas regiões do Brasil. Ortiz (1999: 109) relata que este hino é bastante popular entre os centros umbandistas paulistas e cariocas. O mesmo acontece no *Centro Umbandista Rei de Bizara*, local onde este hino é utilizado como um *ponto de encerramento*, pois é cantado sempre no final de todos os trabalhos realizados na casa. Com exceção de uma frase, a letra do *Hino da Umbanda*

---

<sup>41</sup> “The function of music in human society, what music ultimately does, is to control humanity’s relationship to the supernatural, mediating between people and other beings, and to support the integrity of individual social groups. It does this by expressing the relevant central values of culture in abstracted form”.

cantado neste centro é idêntico àquele citado por Ortiz. Pequenas variações na execução deste hino podem ser verificadas na internet, através dos sítios de diversos centros e terreiros de Umbanda. As variações não se limitam somente a letra, mas também a melodia, como podemos visualizar nas transcrições abaixo:

### Hino da Umbanda (Centro Umbandista Rei de Bizara)

Congo

$\text{♩} = 88$

Re fle tiu a luz di vi na em to do seu es plen dor e no rei no deO xa

lá on de há paz e a mor luz que re fle tiu na ter ra luz que re fle tiu no

mar luz que vem lá deA ru an da pa ra tu doi lu mi nar Um

ban da é paz ea mor éo mun do chei o de luz é a for ça que nos dá

vi da ea gran de za nos con duz a van te fi lhos de fé co moa

nos sa lei não há le van do ao mun doin tei ro a ban dei ra deO xa

lá le van do ao mun doin tei ro a ban dei ra deO xa

lá a ban dei ra deO xa lá bri lhou bri lhou a ban dei ra deO xa

39

lá lá no céu já cla re o ou cla riou naUm ban da cla riou no

42

mar cla riou no ter rei ro sal veo Pai O xa lá cla riou naUm

45

ban da clariou no mar clariou no ter rei ro salveoPai O xa lá

O Hino da Umbanda<sup>42</sup> gravado por W. W. da Matta e Silva, um dos intelectuais da Umbanda, conhecido pelo seu trabalho de divulgação e sua tentativa de sistematizar as doutrinas da religião:

<sup>42</sup> A gravação deste hino pode ser encontrada no endereço eletrônico <<http://www.umbanda.org/pontos.html>>.

♩ = 100

Re fle tiu a luz di vi na com to do seu es plen dor vem no rei no deO xa

lá on de há paz e a mor luz que re fle tiu na ter ra luz que re fle tiu no

mar luz que vei o deA ru an da pa ra tu doj lu mi nar aUm ban da é paz ea

mor éo mun do chei o de luz é for ça que nos dá vi da ea gran de za nos con duz

a van te fi lhos de fé com moa nos sa lei não há le van do ao mun dojn

tei ro a ban dei ra deO xa lá le van do ao mun dojn tei ro a ban dei ra deO xa lá

A utilização do *Hino da Umbanda* na grande maioria dos centros umbandistas do país, pode ser interpretado como um indício da tentativa de legitimação da Umbanda através da codificação e unificação dos ritos, na medida em que até hoje esta cantiga está presente em muitos centros. Diferente do que acontece com os demais pontos cantados (que são ensinados pelas próprias entidades), o *Hino da Umbanda* possui um autor. Sua autoria é atribuída a J. M. Alves, composto em 1960<sup>43</sup>, um ano antes do *II Congresso Nacional de Umbanda*. No *Centro Umbandista Rei de Bizara* esta cantiga não se caracteriza somente como um *ponto de encerramento*, mas é entendido e executado como um hino propriamente dito. As pessoas no momento de cantá-lo se posicionam de forma

<sup>43</sup> Esta informação pode ser encontrada no endereço eletrônico <<http://pt.wikipedia.org/wiki/umbandas>>.



respeitosa, semelhante a qual se canta o Hino Nacional Brasileiro (em pé com a mão encostada ao peito próximo ao coração).

### 2.3. As entidades cultuadas

O culto umbandista é monoteísta<sup>44</sup>, isto é, se fundamenta na existência de um Deus único. Considerado como força superior, criador do universo, este Deus pode ter várias denominações (*Zâmbi*<sup>45</sup>, *Olorum*<sup>46</sup>). Apesar de considerado como força maior, este Deus supremo se encontra afastado da realidade humana.

Para Ortiz (1999: 78) aqui se encontra a principal influência negra presente na Umbanda: o culto aos Orixás. De uma forma geral, na Umbanda são cultuados aproximadamente dez Orixás que possuem seus correspondentes entre os Santos Católicos<sup>47</sup>: Oxalá (Jesus Cristo), Omolu (São Lázaro e/ou São Roque), Iemanjá (Nossa Senhora da Conceição), Xangô (São Jerônimo), Nanã (Nossa Senhora de Sant'Ana), Iansã

---

<sup>44</sup> Atualmente este conceito é muito debatido e criticado em antropologia, no entanto, muitos autores mencionam o monoteísmo na Umbanda, especialmente os “intelectuais da Umbanda”.

<sup>45</sup> Lopes (2003: 227) define *Zâmbi* como “divindade suprema dos cultos de origem angolo-conguesa e da umbanda, correspondente ao nagô Olorum e ao Deus católico – Do termo multilinguístico banto *Nzambi*, o Ser Supremo”.

<sup>46</sup> Cacciatore (1988: 192) define *Olorum* como “Deus Supremo dos ioruba, criador do mundo, mas que não tem altares nem sacerdotes (...) No Brasil foi quase esquecido, mas não de todo (...) F.- ior.: Olórum (o-ló – dono; òrum – céus).

<sup>47</sup> O número de Orixás cultuados pode variar de centro para centro. Na *Umbanda Esotérica* são cultuados sete (Oxalá, Iemanjá, Yori (Crianças), Xangô, Ogun, Oxossi, e Yorimá (corrente dos Pretos-Velhos). A correspondência com os santos católicos sofre variações dependendo da região, por exemplo: na Bahia o Orixá Oxossi corresponde a São Jorge e no Rio de Janeiro o mesmo Orixá tem como correspondente São Sebastião. Na Umbanda em geral, os Orixás também aparecem de forma individualizada, possuindo nomes próprios como por exemplo Ogum Megê, Ogum Rompe Mato, Ogum Beira-Mar, etc.

(Santa Bárbara), Oxum (Nossa Senhora das Cadeias e/ou Nossa Senhora da Conceição), Ogum (São Antônio e/ou São Jorge), Oxossi (São Jorge e/ou São Sebastião) e Ibêji (São Cosme e Damião). Os Orixás seriam os intermediários entre Deus e os homens, e assumem o controle do mundo terreno através do contato direto com a realidade humana. Ortiz (1999: 79) ainda destaca que “distanciando-se dos problemas humanos, o Deus Supremo é esquecido pelos homens; desta forma, somente as forças intermediárias é que são cultuadas através dos ritos”. A presença dos Santos Católicos, na Umbanda, assume o mesmo papel dos Orixás, são também intermediários entre o sagrado e o profano. Por isso, acredita-se que este é um dos motivos do êxito no sincretismo existente entre os Orixás e os Santos Católicos. Vale a pena ressaltar que tanto os Santos Católicos quanto os Orixás aqui não são incorporados pelos médiuns. Nos centros, sua presença é restrita às imagens encontradas no altar e ao sentimento dos praticantes em relação a elas.

Um dos papéis assumidos pelos Orixás no culto umbandista está relacionado à influência kardecista, ou seja, na organização do panteão umbandista em linhas e falanges. Assim, os Orixás coordenam as outras entidades ou seres espirituais dentro de uma mesma corrente chamada linha. Assim, são agrupados numa mesma linha todos os espíritos que possuem características e funções semelhantes ao Orixá que os gerencia.

Há uma concordância entre os pesquisadores desta religião sobre a existência de sete linhas de Umbanda (Cf. Bastide, 1971: 445; Cacciatore, 1988: 164; Decelso, 1985: 35-37; Lopes, 1997: 66; Montero, 1985: 181; Ortiz, 1999: 78-86; Silva, 1997: 120) que estariam dispostas numa hierarquia baseada no desenvolvimento espiritual. Assim sendo, a *linha de Oxalá* é considerada a mais evoluída e a *linha Africana* a menos evoluída, conforme a descrição abaixo:

*Linha de Oxalá* – Chamada também de linha de Santo porque nela estão presentes vários Santos Católicos como Santo Antônio, São Cosme e Damião, Santa Rita,

Santa Catarina, Santo Expedito, São Benedito e São Francisco de Assis. Esta linha tem como objetivo desmanchar os trabalhos de magia.

*Linha de Iemanjá* – Esta linha está representada por entidades ligadas ao elemento água, seja pela água doce ou o mar como, por exemplo, os Orixás Oxum, Yemanjá, Nanã e os espíritos dos Marinheiros e das Sereias. Esta linha protege o mar, os rios, os marinheiros e as mulheres.

*Linha do Oriente* – Formado por espíritos de origem hindu, árabes, chineses, japoneses, ciganos e outras raças. Geralmente estes espíritos são procurados por aqueles que apresentam problemas de saúde, na busca de uma alternativa para a cura de doenças. Estas entidades, especialmente os japoneses e chineses, quando incorporados costumam atender os clientes fazendo massagem ou realizando sessões de acupuntura. Estas entidades constituem a base espiritual da Umbanda Esotérica, mas também estão presentes nas outras ramificações, mas de forma isolada.

*Linha de Oxossi* – Conhecida como a linha dos Caboclos, isto é, espíritos dos ancestrais indígenas que ligados a este Orixá das matas, possui como característica o uso de plantas medicinais para os mais variados fins como a realização de passes, a cura de doenças e a proteção contra a magia

*Linha de Xangô* – Formada por Caboclos que possuem histórias, personalidades e características que os tornam próximos a este Orixá. Decelso (1985: 40-41) cita alguns exemplos como o Caboclo Rompe Ferro, Caboclo Pedra Preta, Caboclo Ventania, Caboclo Araúna, entre outros.

*Linha de Ogum* – Esta linha está representada por entidades ligadas ao Orixá Ogum: Ogum Beira-Mar, Ogum Iara, Ogum Megê, Ogum Naruê, Caboclos e outros. Tem como função proteger os homens contra as brigas e lutas.

*Linha Africana*<sup>48</sup> – Conhecida também como linha das Almas, formada basicamente pelos Pretos-Velhos. Esta linha é formada pelas falanges do Povo da Costa, Pai Francisco, Povo do Congo, Povo de Angola, Povo de Luanda, Povo de Cambinda e Povo do Guiné. A primeira vista, a denominação *Linha Africana* indica uma contradição, dando a impressão de que os Orixás mencionados nas demais linhas não sejam africanos. No entanto, este título se refere ao povo de origem africana, mais especificamente os escravizados que chegaram ao Brasil que, na Umbanda, são representados pela entidade do Preto-Velho.

Porém, como nos lembra Ortiz (1999: 83) e Silva (1997: 120), a cosmologia umbandista é mais complexa, na medida em que cada linha se subdivide em sete falanges e cada falange em sete subfalanges, e assim por diante.

Na Umbanda, a hierarquia do seu panteão pode ser organizada da seguinte forma decrescente: DEUS – ORIXÁS – GUIAS<sup>49</sup> (Cf. Birman, 1983). Seguindo esta hierarquia, depois dos Orixás encontramos os Guias, chamados também pelos adeptos de entidades. Outra forma utilizada pelos umbandistas de organização das entidades é a divisão em duas linhas ou lados: a linha da direita e a linha da esquerda (Cf. Negrão, 1996a e 1996b; Prandi, 1996 e Serra, 2001). Esta divisão obedece a concepção do cristianismo adotada pela Umbanda de separar o bem e o mal. No entanto, na prática umbandista o que acontece é uma complementação entre estes dois lados. A respeito disto Serra (2001: 248) afirma:

---

<sup>48</sup> De acordo com Cacciatore (1988: 163), esta linha é uma herança deixada pelo Cabula cuja a base deste culto está na reverência aos antepassados africanos.

<sup>49</sup> Cacciatore (1988: 133) define guia como “entidade espiritual, espírito superior, em adiantado grau de evolução espiritual, já isento de novas encarnações o qual “baixa” no médium para orientar os humanos e os espíritos inferiores no melhor caminho a seguir para evoluir espiritualmente. Alguns são guia protetor do terreiro, outros, do médium. Geralmente o guia do terreiro incorpora no chefe da casa do culto”.

o bom e o ruim se aproximam muito, se misturam, tornando necessárias estratégias alternativas para lidar com as coisas situadas entre um e outro marco de valor. Nesta perspectiva, há que aderir ao bem, mas não se pode ignorar o mal.

Existe um maniqueísmo bem acentuado, porém, na Umbanda, o bem e o mal se complementam, sendo um dos fatores importantes na forte identificação entre os praticantes e as entidades cultuadas, pois gera uma humanização destas entidades. Desta forma, os praticantes se identificam com estes espíritos, que apesar de habitarem o plano espiritual, são passíveis de erros e acertos. Da mesma forma, estes dois “mundos” também estão presentes no médium, pois ao mesmo tempo em que ele “recebe” as entidades da direita, incorpora também as do lado esquerdo, e com eles acontece uma relação de troca, no qual é dada oportunidade para estes espíritos trabalharem, em contrapartida eles protegem e defendem o seu “cavalo”.

No lado direito se concentram os espíritos “do bem”, os espíritos evoluídos. Na Umbanda, o lugar onde moram os Orixás e as entidades da direita chama-se *Aruanda*, palavra que faz referência a Luanda, capital de Angola (Cf. Cacciatore, 1988: 53; Carneiro, (1991: 63). Os Guias que trabalham neste lado estão presentes em todas as sete linhas da Umbanda e se constituem basicamente de Caboclos, de Pretos-Velhos e de Crianças<sup>50</sup>.

Os Caboclos são os espíritos dos nossos antepassados indígenas e representam uma das maiores contribuições da matriz indígena na formação da Umbanda. Como já visto anteriormente, o Caboclo é uma herança direta do Cabula e do Candomblé de Caboclo (religiões negras de origem banto) e seus cultos se baseiam na reverência aos antepassados. Na Umbanda, estas entidades também vão assumir este papel e representam os personagens símbolos da origem da sociedade brasileira. Negrão (1996a: 169) destaca

---

<sup>50</sup> Vale a pena ressaltar que as Crianças e outros espíritos também podem ser encontrados nas sete linhas da Umbanda, porém de forma mais isolada. Este é o caso dos espíritos que pertencem à linha do Oriente.

que a religião passou a privilegiar o Caboclo como símbolo de brasilidade, principalmente a partir do *II Congresso Nacional de Umbanda* realizado em 1961.

Montero (1985: 181) afirma que “no ponto de vista estritamente quantitativo, o espírito do caboclo é o mais importante”, pois esta entidade está presente em pelo menos três das sete linhas da Umbanda (linhas de Oxossi, Xangô e Ogum). O Caboclo é sinônimo de força, vitalidade e juventude. O comportamento dos médiuns ao incorporá-lo reforça estas características através da postura ereta, cabeça erguida, movimentos rápidos e gritos de saudação. Sua função dentro do culto umbandista está voltada para o atendimento ao público que o procura para a solução dos mais variados problemas. Para isso, ele reza, ensina simpatias, realiza rituais terapêuticos como banhos, defumações e passes.

Os pontos cantados retratam suas características particulares, no qual a letra retrata o ambiente indígena (matas, florestas) como pode ser verificado na cantiga transcrita abaixo:

$\text{♩} = 96$

Ca bo clo vai ca bo clo vem ca bo clo Fle cha Dou ra daé que vem ca bo clo vai ca bo clo

<sup>3</sup> vem ca bo clo Fle cha Dou ra daé que vem mas e le é o ca bo clo da ma ta é Fle cha Dou ra daé que

<sup>6</sup> vem Mas e le é o ca bo clo da ma ta é Fle cha Dou ra daé que vem

Os pontos cantados na Umbanda podem ser analisados de acordo com o Modelo Tripartido de Merriam (Conceito, Comportamento e Som Musical). Segundo o autor (Cf. Merriam 1964: 103) para se entender a música de uma determinada cultura é preciso conhecer os conceitos aceitos pelo grupo (cultura). Estes conceitos geram uma série de comportamentos e por fim a produção do som musical. Neste caso, há um

consenso entre os umbandistas de que o Caboclo é o antepassado indígena, que vive nas matas e é o “dono da terra”. Este conceito é refletido no comportamento da entidade e, por fim, na geração do ponto cantado. O fato pode ser estendido a todo o repertório musical umbandista, inclusive àqueles que se referem a todas as entidades cultuadas.

A Cabocla (versão feminina) comparece em menor número nos centros umbandistas. Montero (1985: 205) afirma que esta entidade carrega o estereótipo de mulher virgem, descrevendo-a como uma índia jovem, bela e pura, semelhante a imagem da personagem “Iracema dos lábios de mel” do escritor José de Alencar.

O Boiadeiro é uma entidade muito parecida com o Caboclo. No Candomblé de Caboclo ele representa uma categoria de Caboclo chamado de Caboclo-de-couro (Cf. Garcia, 2001a: 104). Na Umbanda, trata-se de um Guia particular e quando incorporado é logo reconhecido por seus gritos de aboio e uma gesticulação própria, como se estivesse utilizando um laço.

Os Pretos-Velhos<sup>51</sup> são Guias que seguem a mesma direção do culto aos antepassados. Neste caso, representa uma herança direta do Cabula, cuja base está voltada na reverência ao ancestral africano. Na Umbanda, os Pretos-Velhos representam a matriz negra geradora da sociedade brasileira. Assumem o mesmo papel dos Caboclos como símbolos de brasilidade, mas representa o oposto destes em relação ao temperamento. Enquanto o Caboclo representa a força e a vitalidade, o Preto-Velho é a figura da velhice, da fragilidade e da humildade. Montero (1985: 185) ressalta que a sua história marcada pela escravidão ajuda a entender a personalidade e o papel deste Guia:

---

<sup>51</sup> Esta entidade também possui sua versão feminina: a Preta-Velha. São conhecidas também como tias e vovós e carregam o esteriótipo da mãe-preta, que cuida dos “filhos” que a procuram (Cf. Montero 1985: 205).

O preto-velho é o “negro fundamentalmente bom”, que trabalha na umbanda, divinizado em razão dos sofrimentos a que foi submetido em seu passado de escravo; negro que tira sua sabedoria das injustiças sofridas, que tira sua força da capacidade de compreensão humana e de aceitação da adversidade.

A postura curvada, os movimentos lentos e a voz rouca são comportamentos encontrados nos médiuns no momento da incorporação dos Pretos-Velhos. Sua figura na Umbanda representa o trabalho que é exercido no culto através do atendimento ao público. Os centros umbandistas costumam realizar uma festa em homenagem aos Pretos-Velhos. Este ritual se realiza geralmente no mês de maio (dia treze), lembrando a data da Abolição da Escravatura. Durante a festa são entoados pontos cantados que retratam as características desta entidade: a simplicidade, a humildade, a dedicação ao trabalho e ao sofrimento no período da escravidão, que pode ser constatado no texto do ponto transcrito abaixo:

♩ = 84

Vo vô não qué cas ca de có co no ter re ro vo vô não qué cas ca de có co no ter re ro  
 pra não lem brá do tem po do ca tí ve ro pra não lem brá do tem po do ca tí ve ro

O Caboclo e o Preto-Velho representam na Umbanda os fundadores da sociedade brasileira. Mas, porque existe uma identificação entre estas duas entidades e os adeptos dos grandes centros urbanos, que a primeira vista parecem tão distantes? Para Ortiz (1999: 71-75) isto se explica porque o Caboclo não representa realmente a raça indígena, mas sim a imagem que a sociedade quer que ele seja, isto é, o índio forte, que lutou contra o domínio português e que preferiu lutar a ser escravizado. No caso do Preto-Velho, representante do antepassado africano, este representaria a imagem contrária do



Caboclo no imaginário popular, imagem esta principalmente formada através da história escrita. Nesta idealização, o negro de certa forma não lutou contra a escravidão e aceitou o sistema escravocrata, então para ser aceito “não tem outra alternativa senão a de aceitar a única imagem positiva que a sociedade lhe oferece: a humildade.” (Ortiz 1999: 74)

Conhecidas como *Erês* ou *Ibejis*, as Crianças representam a infância e trazem uma idéia de inocência, pureza. Geralmente, estas entidades são associadas a São Cosme e Damião e são homenageadas com uma festa realizada no dia 27 de setembro (data dedicada aos dois Santos de acordo com o calendário católico). Ao incorporar uma Criança, o espírito infantil aflora, o médium reproduz alguns comportamentos como engatinhar, chupar o dedo ou chupeta, brincar e imitar a voz de criança. Como as Crianças são seres em formação, esta condição faz com que raramente elas atuem diretamente no atendimento ao público. Sua função está associada a alguns ritos de purificação como “limpar” o terreiro depois da realização de algum trabalho de magia. Negrão (1996a: 233) descreve da seguinte forma o comportamento das Crianças:

Os Erês brincam entre si e com as crianças, rolando pelo chão. Derrubam doces, brigam, são advertidos pelos adultos. Vez por outra é uma Preta Velha que, incorporada, toma conta de seus “netos”. Em alguns terreiros dão passes e consultas entre as brincadeiras, sempre se dirigindo aos clientes de forma jocosa, porém ingênua: a “Vó” quer namorado, a “Tia” gosta de mocinho. Às vezes, para gozo da assistência, fazem “arte”: Joãozinho se escondeu e, quando os Erês já haviam se despedido, aparece e pergunta: “Ué, onde está todo mundo?”.

No lado esquerdo do cosmo religioso umbandista se concentram nos Exus e as Pombagiras<sup>52</sup>. Diferente das entidades que pertencem ao lado direito, que se caracterizam pela vida “correta” que tiveram na Terra, os Exus e as Pombagiras se enveredaram pelo caminho “errado”. Em vista disso, estes espíritos não se enquadram dentro das sete linhas

---

<sup>52</sup> Na literatura existente, encontramos diversas formas de escrita desta palavra, substituindo o g pelo j ou a divisão desta palavra com o uso ou não do hífen. Adotamos *Pombagira* guiados pelo *Dicionário Aurélio* que esclarece que esta grafia é a versão brasileira de *Pombajira*, palavra originada de uma língua banto (Cf. Ferreira, s.v. “pombagira”).

da Umbanda, ficando esta categoria condenada ao “mundo das trevas”. São entidades que representam personagens reais da sociedade brasileira. Os Exus na suas vidas terrenas foram homens de baixo caráter como ladrões, aproveitadores e malandros e as Pombagiras foram mulheres de “vida fácil” cujos comportamentos fogem aos padrões sociais.

Apesar desta “má fama”, estes espíritos exercem inúmeras funções dentro do culto umbandista. Eles também representam a ponte entre o plano material (Terra) e o mundo espiritual dos Orixás e reforçam o conceito umbandista da prática da caridade realizando qualquer tipo de trabalho sem questionamentos, até aquelas tarefas em que as entidades do lado direito se recusam a fazer por razões éticas e/ou morais. Os Exus costumam ser procurados para atender os problemas relacionados à questão financeira e as Pombagiras são comumente procuradas por àqueles que possuem problemas de ordem afetiva e sexual. Para eles, o importante é atender aos pedidos dos clientes, por isso os praticantes são unânimes em afirmar que sem Exu e Pombagira não existe Umbanda. A cantiga transcrita abaixo retrata a relativização do Exu, uma entidade que por um lado pertence ao “mundo das trevas” e por outro pratica a caridade como exímio trabalhador pela causa umbandista:

## Exu de Duas Cabeças

Samba

$\text{♩} = 88$

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of music. The first system (measures 1-3) includes a vocal line and three instrumental parts: Agogô, Atabaque, and Palmas. The second system (measures 4-6) includes a vocal line with first and second endings, and three instrumental parts. The third system (measures 7-9) includes a vocal line and three instrumental parts. The lyrics are: 'E xu que tem du as ca be e ças mas e le o lha su a ban da com fé E fé u ma é sa ta nós do in fer no a ou tra é Je sus Na za ré'.

E xu que tem du as ca be e ças mas e le o lha su a ban da com

Agogô

Atabaque

Palmas

1. 2.

fé E fé u ma é sa ta nós do in

1. 2.

1. 2.

1. 2.

7

fer no a ou tra é Je sus Na za ré

Além das entidades que pertencem às linhas da direita e da esquerda, alguns autores apontam ainda a existência de espíritos que possuem características tanto da direita quanto da esquerda (Cf. Concone, 2001; Montero, 1985; Negrão, 1996a e 1996b; Souza,

2001). Os Marinheiros e os Baianos são os exemplos mais comuns dos espíritos que pertencem a esta categoria “mista”.

Os Marinheiros, de uma forma geral, foram homens e mulheres que viveram no mar. Pertencem à *linha de Iemanjá* e prestam a caridade realizando consultas e passes com a segurança de quem já desbravou outros mundos, enfrentando a instabilidade do mar com suas tempestades e calmarias. São alegres e se mostram amigos daqueles que os procuram. Porém, são amantes das bebidas e das mulheres, chegando a se engraçar com as mulheres presentes às festas. Negrão (1996a: 241) menciona o bom humor destas entidades e chama a atenção para as indelicadezas nas suas brincadeiras: “Ao marido de uma mulher a quem pedira para tirar sua jaqueta por ocasião da consulta, observou: Olha! Estou tirando a roupa da sua mulher na sua frente”. Negrão (1996a: 241) nos mostra alguns textos dos *pontos de sotaque* que revelam o lado machista desta falange:

A mulher e a galinha  
São dois bichos interesseiros  
A galinha pelo milho  
E a mulher pelo dinheiro<sup>53</sup>

A mulher quando casada  
O amante em cima dela  
Ela sai pela cozinha  
E o amante pela janela

---

<sup>53</sup> Esta cantiga é também encontrada no Candomblé de Caboclo. Este compartilhamento de repertórios musicais aponta para uma relação, inclusive musical, deste culto com a Umbanda. Garcia (2001a: 61) apresenta a transcrição abaixo mencionando que, no Candomblé, esta cantiga é entoada tanto nos *sambas de Caboclo* quanto nos rituais dedicados a Exu:

Sa 16

A mu lhé e a ga li nha são dois bi cho in te res sei ro a ga

4

li nha pe lo mi lho a mu lhé pe lo di nhei ro

Minha mulher e meu cachorro  
Morreram no mesmo dia  
O cachorro às onze horas  
E a mulher ao meio-dia  
Do cachorro tive pena  
Da mulher tive alegria.

Segundo Merriam (1964: 187) o texto da canção é uma fonte importante para o entendimento da música de uma cultura que, neste caso, pode ser adequado a uma particularidade do Marinheiro. Merriam (1964: 190-193) destaca ainda que, em alguns contextos, a revelação de sentimentos, pensamentos, idéias e conteúdos só podem ser feitas através da música (a letra como veículo) e não de outra forma. Neste caso, o lado machista do Marinheiro foi evidenciado pela cantiga de sotaque e não de outra forma, pois se correria o risco de não ser corretamente compreendido por ser uma entidade essencialmente amante das mulheres.

O Baiano é uma entidade marcada pela alegria. Quando incorporado, fala com sotaque e traça-se como nordestino. Costuma fazer brincadeiras e representa as “boas pessoas porém pouco responsáveis, amantes de boa prosa, bebidas e mulheres” (Negrão, 1996a: 218). Representa também a capacidade de adaptação da Umbanda ao contexto local, haja visto que esta entidade ganhou destaque no culto umbandista praticado em São Paulo. Prandi (1991) e Souza (2001) destacam que a religião surgiu neste Estado na década de 1930 e ganhou força nas décadas de 1950 e 60, período em que São Paulo absorveu grandes migrações, sobretudo de imigrantes nordestinos. Para Souza (2001: 309), a entidade do Baiano representa o nordestino em terras paulistas, no qual a sua presença é muito freqüente no atendimento ao público:

O baiano representa a força do fragilizado, o que sofreu e aprendeu na “escola da vida” e portanto pode ajudar. O reconhecido caráter de bravura e irreverência do nordestino migrante parece ser responsável pelo fato de os baianos terem se tornado uma entidade de grande freqüência e importância nas giras paulistas nos últimos anos.

Analisando as diversas categorias apresentadas acima, percebemos que a Umbanda se utiliza de um conjunto de símbolos que são personificados na figura das entidades que, por sua vez, adquirem vida própria no dia-a-dia dos centros. Estas entidades, ora como símbolos fundantes da brasilidade (Caboclos e Pretos-Velhos) ora como representantes de figuras do nosso cotidiano (Exus e Pombagiras) são diretamente influenciados pelo Kardecismo, no tocante a sua organização em linhas e falanges, e pelo Cristianismo quando assumem sua posição (direita ou esquerda) de acordo com o “maniqueísmo-cristão”. Porém, como na Umbanda a relativização é uma constante, não poderia deixar de existir uma categoria mista, mesclada. O Marinheiro e o Baiano são entidades mais “humanizadas” no sentido de apresentar qualidades e fraquezas próprias do seres humanos. Desta forma, a identidade da Umbanda, inclusive musical, sempre estará em processo de construção, no qual os centros são os locais onde o sagrado é construído e reproduzido, sempre de forma a se adequar ao contexto social vigente.

### **3. O Centro Umbandista Rei de Bizara**

#### **3.1. Do Rio de Janeiro para Salvador**

“A Umbanda é uma religião de desafio. É uma lata de lixo, vive cheia e vazia. É isso que é Umbanda. Eu parti pra ela sem medo de errar, de cabeça assim, e dou graças a Deus por isso, sou muito feliz por isso.” Essas são as palavras de Amélia Cândida da Silva, mãe-de-santo do *Centro Umbandista Rei de Bizara* no alto dos seus 82 anos, sendo 58 dedicados à Umbanda.

Tia Preta, como é carinhosamente conhecida, foi iniciada no Candomblé da nação queto<sup>54</sup>, na década de 1940, no terreiro denominado *Cantinho de Adário* localizado

---

<sup>54</sup> Conforme depoimento, este Candomblé era de nação queto “misturado” com a nação angola.

na cidade baiana de Cachoeira. Como não se adaptou, passou para a Umbanda que conheceu no Rio de Janeiro<sup>55</sup>. No depoimento abaixo, ela relata esta mudança:

Eu não fiz na Umbanda, eu fiz no Candomblé. Eu me horrorizei com o ambiente, saí e passei pra Umbanda [...] É porque eu fui morar no Rio. Meu marido [jogador de futebol] foi contratado do Fluminense do Rio. E aí eu fui pra Joãozinho da Goméia e cheguei lá em Joãozinho da Goméia, tava a toa, sem ter onde ficar, sem ter onde ir. Aí eu fui freqüentar lá com ele e ele gostou muito de mim e aí me disseram que eu tinha um Caboclo muito valentão. Só me chamavam assim: seu Caboclo é valentão. Mas eu vou fazer uma carta pro teu pai-de-santo pra saber por que motivo você saiu de lá. Aí fez uma carta pro meu pai-de-santo e aí ficou esperando a resposta antes de me colocar na sua casa direto. Eu não vestia a roupa lá nem nada. Aí quando que a carta chegou que eu podia ficar, que era uma pessoa muito boa. Aí pude botar a roupa, fiquei amigona dele e estou aí até hoje. Ele me encaminhou pra Umbanda, me fez tudo na Umbanda pra mim.

De acordo com Nascimento (2004: 11), Joãozinho da Goméia (João Torres Filho), nasceu em 1914, na cidade baiana de Inhambupe e foi um sacerdote do Candomblé de Caboclo e Angola. Com apenas 18 anos, abriu a sua casa de culto em Salvador e, com a ajuda da imprensa e de Edison Carneiro, foi o responsável por divulgar e popularizar estas nações de Candomblé em Salvador. Foi também um importante colaborador de Edison Carneiro na organização do *II Congresso Afro-Brasileiro* em 1937, o qual resultou na criação do *Conselho Africano da Bahia*<sup>56</sup> (Cf. Nascimento, 2004: 10-11). A relação dos dois foi fundada no princípio de “troca de favores” como nos relata Nascimento (2004: 11):

Carneiro, praticamente projetou o nome do babalorixá, nos apontando para um fato interessante: a troca de favores, muito comum às casas de culto tradicionais baianas. Em troca de uma entrada fácil e uma conscientização clara das coisas do candomblé, que interessariam ao jovem Édison Carneiro aprender, para que auxiliassem seu trabalho como jornalista, etnólogo e pesquisador dos cultos afro-brasileiros, este deveria

---

<sup>55</sup> De acordo com a Tia Preta, o seu contato com a Umbanda aconteceu no período entre o final da década de 40 e o início dos anos 50.

<sup>56</sup> Conforme já mencionado no capítulo anterior, o *Conselho Africano da Bahia* foi um movimento formado por intelectuais e praticantes do Candomblé com o objetivo de libertar a religião do controle policial.



divulgar o “bom nome” de João da Goméia tornando sua casa de culto conhecida entre os intelectuais, estrangeiros e o povo de santo.

Todavia, em 1946, Joãozinho da Goméia se muda para o Rio de Janeiro. Constrói sua casa de culto no município de Duque de Caxias, sendo um dos responsáveis pela popularização do Candomblé na Baixada Fluminense, bem como na capital do Rio de Janeiro. Neste período o sacerdote conheceu a Umbanda e passou a praticá-la paralelamente ao Candomblé. Tia Preta nos relata que sua casa de culto era dividida em duas partes: uma dedicada ao Candomblé e a outra à Umbanda. Ainda no Rio de Janeiro, Joãozinho da Goméia se tornou muito popular a ponto de ter um bom trânsito na alta sociedade carioca e no meio político, estabelecendo estreitas relações com os presidentes Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, chegando a ser intitulado como “Rei do Candomblé” pela Rainha Elisabeth da Inglaterra. (Cf. Nascimento, 2004: 27).

Sua atuação como divulgador do Candomblé Angola não se limitou às cidades de Salvador e ao Rio de Janeiro. Silva (1995: 81-84) destaca que Joãozinho da Goméia foi o precursor do culto da nação angola na cidade de São Paulo, no qual o rito Angola assumiu uma grande importância na composição da prática do Candomblé nesta região. Em 1971, este movimento de difusão do culto foi encerrado com o falecimento do babalorixá.

Tia Preta, depois do seu desenvolvimento umbandista no Rio de Janeiro, retorna à Salvador, na década de 1950, e aqui estabelece sua prática umbandista abrindo o *Centro Umbandista Rei de Bizara*. A trajetória deste centro, em Salvador, se dá em muitas residências alugadas, até que no final da década de 1970<sup>57</sup>, Tia Preta conseguiu construir a sua casa própria e o centro umbandista, localizados na rua Alto do Saldanha nº 26 no

---

<sup>57</sup> Durante as entrevistas, a mãe-de-santo não lembrou exatamente das datas da sua chegada à Salvador e da abertura do seu centro. Ela nos informou que estes eventos ocorreram aproximadamente no período apontado acima.

Bairro de Brotas, funcionando neste endereço até hoje. *Rei de Bizara*<sup>58</sup> é o Caboclo que protege e comanda todos os rituais deste centro e é o mentor espiritual da mãe-de-santo. Trata-se do mesmo “Caboclo valentão” que acompanha Tia Preta desde a sua iniciação na Umbanda no Rio de Janeiro.

O *Centro Umbandista Rei de Bizara* é um centro-escola voltado para o ensino dos fundamentos da Umbanda. “O importante é vocês aprenderem a trabalhar direito”, esta frase é constantemente proferida pela mãe-de-santo, que assume a responsabilidade de repassar os conhecimentos adquiridos aos médiuns e ao público.

Cada cultura estabelece o seu processo de aprendizagem baseados em conceitos e comportamentos, de acordo com os seus ideais e valores. Neste centro, o conhecimento é transmitido sistematicamente em reuniões públicas e em encontros onde o acesso é restrito aos médiuns. Estas reuniões acontecem aos sábados e seguem um calendário preestabelecido, pois aos sábados também ocorrem as festas em homenagem às entidades que “descem” no centro.

Nas reuniões de desenvolvimento público, todos os presentes recebem gratuitamente apostilas (Cf. anexos pp. 222-237) com conteúdos que são lidos e discutidos durante os encontros. O público também assiste as comunicações dos médiuns, que exemplificam os assuntos abordados expondo suas experiências pessoais. No final da reunião é aberto um espaço para perguntas e respostas, no qual a *assistência* e os próprios médiuns têm a oportunidade de expor e tirar suas dúvidas.

Os conteúdos ministrados nestes encontros se referem aos princípios e fundamentos umbandistas. Podemos constatar o empréstimo de muitos conceitos da doutrina kardecista, como por exemplo, a reencarnação, a mediunidade como objeto de

---

<sup>58</sup> De acordo com Tia Preta, *Bizara* é o nome da aldeia e da tribo que esta entidade governa. Por isso este Caboclo é chamado *Rei de Bizara*.

evolução do homem na Terra e como um meio de comunicação entre os vivos e os mortos, a classificação das entidades em linhas e falanges, entre outros.

Outro aspecto que reafirma o título de escola ao *Centro Umbandista Rei de Bizara* é o aspecto didático encontrado em todos os rituais. Nas festas, todas as pessoas recebem folhetos explicativos<sup>59</sup> com informações a respeito das entidades homenageadas (Cf. anexos pp. 219-221). Os folhetos e as apostilas são elaborados pelo mesmo médium responsável pela compilação dos conteúdos doutrinários do centro. Nelas, constam a referência bibliográfica com a presença de muitos autores conhecidos entre os pesquisadores da Umbanda e das religiões afro-brasileiras como Pierre Fatumbi Verger e W.W. da Matta e Silva, além de outras fontes extraídas da internet. Para as pessoas que comparecem pela primeira vez a uma festa, são entregues um folheto contendo uma relação de normas de conduta (Cf. anexo p. 218) exigidas pelo centro como, por exemplo, a vestimenta apropriada, o horário de chegada ao centro, a direção destas pessoas ao espaço reservado ao público, incluindo a forma de como se deve cantar os pontos:

Nestas festas, as palmas e os cânticos acompanham uma certa sincronia e hierarquia. Primeiro um filho da casa ou um guia tira o ponto para depois então ser acompanhado por todos. Tenha o cuidado de não cantar junto com o guia nesta hora porque foge ao ritual.

Além das sessões de desenvolvimento público, a aprendizagem dos fundamentos umbandistas também acontece em reuniões de desenvolvimento restrito aos médiuns, que aprendem diretamente com as entidades e com a mãe-de-santo, os pontos cantados e riscados, as danças, a liturgia, e o aperfeiçoamento do transe. Todos estes fundamentos serão aperfeiçoados nas festas e nas sessões de caridade. Desta forma, o desenvolvimento mediúnico é o resultado de um longo processo que tem como base a troca de experiências com a mãe-de-santo, com as entidades e com os outros médiuns.

---

<sup>59</sup> Neste folheto constam algumas informações da entidade homenageada como o seu perfil, suas histórias (lendas), o santo católico com o qual é sincretizado, sua oração e outros aspectos particulares.

Neste centro, o período do desenvolvimento tem a duração de sete anos. Após este período, é permitido ao médium abrir seu próprio local de culto. Desta forma, o *Centro Umbandista Rei de Bizara* foi a matriz para a formação de muitos centros umbandistas em Salvador<sup>60</sup> e em outras cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Governador Valadares (MG) e Brasília. Segundo Tia Preta, o momento da formação de um novo centro não representa o desligamento total do membro, agora novo sacerdote. Os médiuns que possuem seus próprios locais de culto continuam a freqüentar o antigo centro, fortalecendo ainda mais seus vínculos e a continuidade dos fundamentos umbandistas adquiridos na medida em que as empregam em seus centros<sup>61</sup>:

Vem aqui [os médiuns], fica sete anos e depois vai embora montar seu centro. Cada um monta o seu centro. Continua aqui, mas cada um na sua.[...] Todos são unidos, cada um trabalha a sua maneira e vamo levando. Os médiuns abrem tudo como aprendeu aqui. Tem *quarto de santo* [altar] muito bonito. Tem umas [médiuns] que mandam chamar o pedreiro pra olhar o meu quarto [*quarto de santo*] pra ficar a mesma coisa lá.

No caso daqueles que abrem suas casas de culto em outros Estados, os médiuns entram em contato periodicamente com a mãe-de-santo e em ocasiões especiais comparecem pessoalmente ao centro.

O título de centro-escola atribuído ao *Centro Umbandista Rei de Bizara* pela própria mãe-de-santo Tia Preta o torna um ponto de referência para a difusão da religião umbandista praticada em Salvador. Este centro cultua uma *Umbanda Mista*, no qual encontramos muitas similaridades com o Candomblé Angola e o de Caboclo. Acreditamos que dois pontos importantes foram determinantes para a formação desta prática umbandista. O primeiro é a iniciação da Tia Preta com Joãozinho da Goméia, um sacerdote

---

<sup>60</sup> São exemplos de centros umbandistas formados em Salvador originados do *Centro Umbandista Rei de Bizara*: o *Centro Umbandista Oxossi Matalambô*, *Iansã da Pedra do Ouro* e *Rosário de Luz*, localizados em áreas próximas do bairro de Brotas.

<sup>61</sup> A médium responsável pela condução dos pontos cantados nos rituais possui seu próprio local de culto, mas continua freqüentando o *Centro Umbandista Rei de Bizara*.

que cultuava as duas religiões (Umbanda e Candomblé) dentro de uma mesma casa de culto. O segundo, a tendência da Umbanda em se adaptar aos contextos locais, sendo Salvador uma cidade formada por uma população de maioria negra e parda com uma cultura fortemente influenciada pelo Candomblé, que nesta cidade se faz presente em mais de 2000 terreiros (Cf. Vatin, 2001: 9). Além disso, a Umbanda desde o início de sua formação foi influenciada pelos cultos bantos trazidos pelos escravizados vindos da Bahia para o Rio de Janeiro. Hoje no *Centro Umbandista Rei de Bizara* estes pontos de contato ainda permanecem sob os mais diversos aspectos, inclusive na música, como pretendemos mostrar nesta pesquisa.

### **3.2. A estrutura social: cargos e hierarquia**

O *Centro Umbandista Rei de Bizara* é uma casa onde a vida cotidiana da mãe-de-santo e de sua filha se mistura com os cultos. A casa possui divisões que determinam as dependências reservadas às entidades e ao lar propriamente dito. Apesar da complexidade gerada pela permanência do mundo material e espiritual no mesmo espaço, a mãe-de-santo é a maior autoridade neste centro, estando sob a sua responsabilidade a organização e o controle de todas as atividades exercidas no local. É nesta mesma figura que se concentra todo o conhecimento da religião. Sabedoria que foi adquirida no decorrer dos anos com a intensa convivência com seus Guias espirituais.

Seguindo a hierarquia, abaixo da mãe-de-santo encontramos os médiuns, que auxiliam diretamente na condução de todos os rituais, sustentando a existência do centro

umbandista, bem como da religião em si. Atualmente são aproximadamente 50 médiuns, numa proporção equilibrada entre homens e mulheres. Entre os médiuns há representantes de diversas classes sociais, assim como estes exercem profissões diversas nas suas vidas particulares. Neste centro, teoricamente, todos os médiuns têm a mesma importância dentro do culto. Todavia, observa-se que o tempo de iniciação é um fator hierárquico determinante na relação entre os médiuns. Os que possuem mais tempo de iniciação são respeitados pelos mais novos, que lhes pedem a benção e auxílio antes de executar qualquer tarefa. Os médiuns mais antigos também assumem o papel de auxiliares mais próximos da mãe-de-santo na condução dos rituais e contribuem no processo de aprendizagem dos médiuns mais novos.

Os médiuns também exercem funções específicas neste centro. Nos rituais, há uma médium responsável por puxar os pontos cantados para manter a ordem e o bom desenvolvimento do ritual. No *Centro Umbandista Rei de Bizara* os pontos são cantados da seguinte forma: o puxador inicia o canto do ponto *a capella*. A extensão deste solo depende do ponto cantado, podendo ser uma frase ou toda a cantiga. Em seguida, entram os instrumentos musicais e o coro formado pelos frequentadores e pelos membros do centro que respondem a frase do solista. As entidades também puxam as suas cantigas em momentos específicos, de forma que não atrapalhe o andamento da cerimônia. A mãe-de-santo e os outros médiuns também podem puxar os pontos cantados, mas isso ocorre somente quando há uma necessidade específica ou em momentos do ritual onde há liberdade para esta iniciativa.

Há também um médium responsável pela compilação de todo o conteúdo referente à doutrina da religião ministrado a todos os integrantes do centro, inclusive o público. A parte financeira fica sob a responsabilidade de um médium que controla o orçamento e a arrecadação para a realização dos rituais. As contribuições vêm dos próprios

médiuns que se tornam sócios da casa e contribuem com um determinado valor conforme as possibilidades de cada um.

A nomeação a estes cargos específicos é feita pela mãe-de-santo que observa as habilidades de cada médium e como estas podem ser aproveitadas no centro. O médium responsável pelo conteúdo da doutrina umbandista atua na área de Biblioteconomia e a médium responsável por puxar os pontos cantados nas festas teve suas habilidades notadas pela mãe-de-santo da seguinte forma:

Ela [a médium] toda a vida foi assim cantarolando, toda a vida. Aí eu aproveitei, vamos embora aprender a cantar e ela aprendeu e canta direitinho. Puxa o povo, ela puxa. Você vê que ela fica assim naquela alegria dela.

Vários são os motivos que levam os médiuns a procurarem a Umbanda, como problemas de ordem material e espiritual e também o próprio fato da aquisição da mediunidade. As pessoas descobrem esta “habilidade” e sob recomendação de amigos ou familiares procuram o desenvolvimento no centro umbandista. Durante as festas é comum encontrar entre o público pessoas numa espécie de “meio transe” apresentando tonturas, tremedeiras e contorcendo o corpo. Nestes casos, há o auxílio imediato dos médiuns que dão passes até a pessoa voltar ao seu “estado normal” e depois aconselham estas pessoas a desenvolverem suas habilidades mediúnicas. Durante a pesquisa de campo observamos a entrada de três novos médiuns, que tiveram manifestações durante as festas e pouco tempo depois se tornaram médiuns do centro. A apresentação dos novos médiuns à comunidade acontece na primeira festa após o ingresso na casa. Diferente do Candomblé, onde a iniciação de um novo membro é permeado por rigorosos e demorados rituais, na Umbanda, como já afirmamos, os rituais de iniciação não são obrigatórios. No *Centro Umbandista Rei de Bizara*, o médium não passa por rituais específicos de iniciação, a cada novo médium que ingressa na casa, a mãe-de-santo faz a consulta aos búzios para ver os Guias

que acompanham o médium (o Orixá de cabeça e o seu parceiro<sup>62</sup>, o Caboclo e o Exu ou Pombagira):

Eu jogo o Búzio para saber quem é. (...) Eu tenho que estar preparada, com banho de folha e cabeça amarrada. Eu jogo o búzio pra saber o que eles (as entidades) estão fazendo ali (médium). Vou olhando todo mundo.

Após conhecer as entidades que acompanham o novo médium, a mãe-de-santo terá condições de auxiliar no desenvolvimento espiritual deste novo membro<sup>63</sup>. Este desenvolvimento acontece com o passar do tempo e principalmente com a convivência com os Guias espirituais baseada numa relação de companheirismo, no qual um se apóia no outro na busca da evolução espiritual. A entidade utiliza o corpo do médium e este, por sua vez, se beneficia com os ensinamentos e a proteção dos Guias. Porém, o exercício da mediunidade não é fácil, pois requer muita disciplina no cumprimento de todas as etapas do desenvolvimento espiritual, além de experimentar muitas limitações, inclusive comportamentais, impostas muitas vezes pelas entidades. Tia Preta, em seu depoimento abaixo, relata sua dedicação à religião e sua relação com seus Guias espirituais:

Eu tenho uma vida inteira aqui dentro minha filha. Eu vivo só pra aqui. Eu vivo aqui dia e noite. Não saio, os Orixás não me deixam beber. Eu ando na linha com eles. Eu ando assim com eles [encosta os dois dedos indicadores]. Eu adoro eles. Tudo que eu peço eu ganho, tenho saúde principalmente.

Os médiuns a partir do momento que ingressam na casa passam a freqüentar todos os rituais, inclusive a “Obrigação”, um conjunto de rituais que acontecem uma vez por ano, no mês de outubro, onde o acesso é restrito aos médiuns. Neste período, ficam

---

<sup>62</sup> Na Umbanda, o médium geralmente possui dois Orixás que protegem e comandam a sua vida material e espiritual: o Orixá de cabeça (o principal) e o Orixá de costas.

<sup>63</sup> Na Umbanda, o nível de desenvolvimento de um médium pode ser medido pela quantidade de entidades que ele recebe. Um médium num alto nível de desenvolvimento é capaz de incorporar vários Orixás (o Orixá de cabeça e os acompanhantes), as entidades de direita (Preto-Velho, Caboclo, Crianças, Orientais, Marinheiros, etc) e as entidades de esquerda (Exus e Pombagiras). Na Umbanda, não há restrição quanto ao gênero, os homens podem incorporar entidades femininas e as mulheres podem incorporar entidades do sexo oposto, porém o segundo caso é mais comum.



confinados no centro durante seis dias (dois finais de semana consecutivos: sexta, sábado e domingo) onde são submetidos a diversos rituais como o *Bori*<sup>64</sup> e a *Lavagem das Guias*<sup>65</sup>. No primeiro sábado da “Obrigação” acontece uma *Gira de Escravos* (festa pública em homenagem aos Exus e Pombagiras) e no segundo final de semana, no sábado, acontece uma festa pública em homenagem a todos os Orixás e no domingo é realizada outra festa pública, a *Marujada*, dedicada às entidades dos Marinheiros. O período da “Obrigação” só termina com o fim desta festa. O número de “Obrigações” cumpridas corresponde ao tempo de desenvolvimento do médium, ou seja, quanto mais “Obrigações” cumpridas, mais desenvolvido será o médium. Teoricamente, não se trata de um ritual de iniciação, no entanto, a primeira “Obrigação” de um médium é entendido como um batismo, no qual o mesmo, oficialmente, passa a fazer parte do centro. Segundo Tia Preta, o *Bori* é um ritual de confirmação da fé do médium que em troca recebe uma “força” do seu Orixá.

Além dos médiuns, seguindo a hierarquia, outra categoria presente no *Centro Umbandista Rei de Bizara* é o *cambono*<sup>66</sup>. O *cambono* difere do médium por não entrar em transe, mas é também um cargo importante pois está diretamente ligado ao funcionamento do centro. Durante os rituais, ele auxilia as entidades incorporadas fornecendo-lhes seus objetos particulares como charutos, velas, bebidas, e verifica as condições dos espaços públicos do centro, como o funcionamento do banheiro, as acomodações da *assistência* nos salões e os tambores de água mineral que estão a disposição do público em geral. Enfim,

---

<sup>64</sup> De acordo com Cacciatore (1988:68), o ritual do Bori possui algumas finalidades como: “fortificar o espírito do crente para suportar repetidas possessões, ou por estar por elas enfraquecido (profilaxia e terapêutica), penitência pela quebra de algum preceito, dar resistência contra influências negativas.” De certa forma, as poucas afirmações da mãe-de-santo sobre este ritual confirmam as finalidades acima.

<sup>65</sup> Guias são colares coloridos usados pelos médiuns que representam a presença dos Orixás. Segundo Cacciatore (1988:93) As guias são geralmente feitos com miçangas, contas de vidro, louça ou cristal e as cores variam conforme os Orixás. Na Lavagem das guias, estes colares recebem um banho feito com ervas amassadas e água.

<sup>66</sup> Este centro umbandista possui atualmente apenas um *cambono*, mas ele conta com a ajuda de todos os demais membros para o cumprimento de todas as tarefas.

está sempre pronto para resolver qualquer problema. Cabe também ao *cambono* as anotações no livro de registros de tudo que acontece no centro como, por exemplo, o número de médiuns presentes, o número de pessoas atendidas nas sessões de caridade e o registro de cada ponto cantado trazido pelas entidades, especialmente quando se trata de uma cantiga inédita que não é compreendida imediatamente pelo público. O *cambono* faz o registro para que, numa próxima oportunidade, esta cantiga possa ser “respondida” pelos médiuns e conseqüentemente pelo público. O *Centro Umbandista Rei de Bizara* possui uma apostila que contém o texto de todos os pontos cantados em seus rituais.

A primeira vista, entendemos esta ação de registro dos pontos cantados como uma forma de aprendizagem através do método da memorização. Neste caso, há uma prioridade da letra em relação à música, mas acreditamos que ao anotar a letra, automaticamente a parte musical estará de alguma forma sendo memorizada, pois o texto sem a música não tem utilidade no culto umbandista.

A parte musical fica sob a responsabilidade das curimbeiras que, neste centro umbandista, são exercidas por duas mulheres que tocam os instrumentos musicais (atabaques e agogô) e puxam os pontos cantados. Da mesma forma que a médium responsável pelos pontos cantados, as duas curimbeiras conhecem um grande número de cantigas e sabem o momento certo de cantá-las nos rituais. No entanto, como já afirmamos anteriormente, o ato de cantar para manter a ordem e o bom funcionamento dos rituais fica a cargo da médium. As curimbeiras puxam as cantigas na ausência desta ou então quando uma entidade se manifesta nela. O canto das curimbeiras também pode ser visto em momentos específicos dos rituais. Nestes casos, elas cantam a pedido das entidades que sentem a necessidade de ouvir seus pontos cantados. Durante a pesquisa observamos alguns casos, como o *Cigano Mariano*, uma entidade muito reservada, que pediu para as curimbeiras cantarem uma cantiga (o ponto *Cigana*), que ele se referiu como o ponto “do

*Cigano* que não suporta traição” (Cf. transcrição p. 126). Aqui encontramos uma diferença significativa entre a Umbanda e o Candomblé: a possibilidade da execução instrumental da música ritual ser feita por mulheres.

As curimbeiras não entram em transe e a iniciação à religião não é obrigatória. É o que acontece com Noli, a curimbeira responsável pelos atabaques, que não é praticante da Umbanda mas ocupa esta função há mais de 15 anos. Ela foi percussionista de uma banda de música formada exclusivamente por mulheres chamada *Bolacha Maria* e na época trabalhava como doméstica no centro. Com sua experiência em percussão, “aprendeu sozinha” os toques dos atabaques, ouvindo e vendo os outros curimbeiros. No depoimento abaixo, Noli relata o motivo e a maneira como foi admitida ao cargo de curimbeira no centro:

Eu trabalhava na casa dela. Aí chegou um dia eles precisavam de um tocador e eu sabia tocar. Aí eu chamei Katinha [filha da mãe-de-santo]. Katinha, você sabe que eu toco na banda, quer que eu toque? Aí ela quis ver eu tocar, eu toquei a primeira vez, aí ela gostou. E aí fiquei<sup>67</sup>.

Por fim, o público que frequenta o *Centro Umbandista Rei de Bizara* é chamado de *assistência*, no sentido de assistir as cerimônias. A *assistência* é formada por pessoas de todas as classes sociais que participam dos rituais do centro. Os frequentadores não precisam ser obrigatoriamente umbandistas, mas na maioria dos casos são pessoas que residem em diversos bairros de Salvador e procuram no centro a solução de problemas de diversas naturezas. Entre os frequentadores que compõem a *assistência*, existem pessoas que frequentam todos os rituais, turistas de diversas regiões do Brasil e do exterior e pessoas que comparecem de forma eventual.

---

<sup>67</sup> Durante a pesquisa de campo, tivemos a oportunidade de aprender com esta curimbeira algumas noções básicas dos toques executados pelos instrumentos (o atabaque e o agogô). Este depoimento foi registrado em um encontro ocorrido em 05/05/2006.

### 3.3. Os instrumentos musicais e seus executantes

Os instrumentos utilizados nos rituais do *Centro Umbandista Rei de Bizara* são os atabaques e o agogô.

De acordo com a classificação dos instrumentos musicais propostos por Hornbostel e Sachs (1961), podemos descrever os atabaques como membrafones, aqui percutidos com as mãos, que apresentam um pouco mais de um metro de altura, estreitos com o corpo em forma de barril, feito com madeira envolvida com aros de ferro, com tampo único coberto de couro (pele), cuja tensão é medida por tarraxas de ferro que ficam em volta do tampo que, com o auxílio de uma chave, podem ser apertados ou afrouxados conforme a altura do som desejada pelo curimbeiro.



Detalhe dos atabaques utilizados nas festas em homenagem às entidades da direita.

O agogô é um idiofone percutido, composto por duas campânulas metálicas superpostas, de tamanhos diferentes que produzem sons de alturas distintas. As campânulas são unidas por um arco em forma de U e são percutidas com uma vareta de metal.



Agogô utilizado nas festas em homenagem às entidades da direita.

A classificação proposta por Hornbostel e Sachs (1961) privilegia a forma, a descrição do material (construção do instrumento) e a maneira de produção do som. Seeger (1986: 175) traz o seguinte comentário:

Embora extremamente útil para registro musicológico e louvável pela ênfase à maneira segundo a qual o som é produzido, a classificação pura e simples de instrumentos musicais comporta, ao mesmo tempo, virtudes e vícios. Um deles é o isolamento dos instrumentos musicais das outras categorias de elementos da cultura material. A música é uma faceta da

vida social; os instrumentos musicais são parte integrante da cultura material que, por sua vez, não pode ser isolada dos outros domínios da sociedade.

Ao falar dos instrumentos musicais devemos levar em conta outros fatores como o contexto cultural, a maneira como os instrumentos são tocados, entre outros. A abordagem destes fatores pode nos fornecer um maior conhecimento a respeito dos instrumentos musicais bem como o seu papel dentro da cultura a qual pertence. No caso do *Centro Umbandista Rei de Bizara*, uma visão global dos instrumentos musicais nos fornece respostas importantes, principalmente em se tratando da estreita relação entre a Umbanda e Candomblé, especialmente da nação angola e o Candomblé de Caboclo.

No *Centro Umbandista Rei de Bizara* encontramos um trio de atabaques de tamanhos diferentes, que recebem os seguintes nomes na ordem decrescente de tamanhos: Rum, Rumpi e Lé. Estes instrumentos, antes de serem utilizados nos rituais, são batizados numa cerimônia secreta<sup>68</sup>. No centro existem cinco atabaques que se dividem em dois grupos: o Rum, o Rumpi e o Lê utilizados exclusivamente nas festas em homenagem às entidades da direita e um Rum e um Rumpi que são utilizados exclusivamente para os rituais dedicados aos Exus e Pombagiras. Demonstrando, inclusive musicalmente, a distinção entre as entidades (direita e esquerda) e os espaços sagrados. Atualmente, por falta de curimbeiros, são utilizados somente um agogô (Gã) e dois atabaques no acompanhamento musical das festas da direita (Rum e Rumpi) e um atabaque (Rum) e um agogô (Gã) nas festas da esquerda.

Em se tratando da forma como os atabaques são executados, encontramos outra similaridade importante entre a Umbanda e o Candomblé Angola e o de Caboclo, o toque

---

<sup>68</sup> A respeito do batismo dos atabaques, a mãe-de-santo não revelou os detalhes do ritual, por se tratar de um segredo do centro.

nos instrumentos com as mãos, diferente do Candomblé de nação queto que utiliza os aguidavis<sup>69</sup>.

No *Centro Umbandista Rei de Bizara*, acredita-se que os instrumentos são os responsáveis por estabelecer a comunicação com as divindades sendo um ponto de contato entre os homens e o sobrenatural. Nas festas, são os instrumentos que chamam as entidades para participar como nos diz Tia Preta: “ela [a entidade] chega mais pra dentro da Umbanda pelo atabaque e o agogô.” Por esta razão, os instrumentos são considerados objetos sagrados e os membros do centro os respeitam como tal, conforme nos explica a mãe-de-santo:

Num atabaque você não pode chegar, dar as costas a ele. Tem que ter respeito. Se um atabaque virar, cair no chão tem que fechar a casa. Ele é respeitado como gente. Nós temos um respeito enorme com o atabaque e com o agogô.

A aprendizagem dos instrumentos musicais acontece por meio da imitação, no qual se aprende vendo e ouvindo os executantes. Segundo Tia Preta, por este centro já passaram muitos curimbeiros, onde o conhecimento dos ritmos ou toques foi passado desta forma de um para o outro. A aprendizagem acontece lentamente no contexto dos rituais, onde o aprendiz observa e pratica os instrumentos durante as cerimônias. Na *Gira de Escravos*, observamos por diversas vezes, o filho da curimbeira responsável pelos atabaques praticando os toques no instrumento e acompanhando sua mãe no agogô. Nas festas realizadas para as entidades da direita, mãe e filho costumam acompanhar alguns pontos cantados onde cada um assume um atabaque. Em um conversa informal a respeito de como aprendeu a tocar o atabaque e o agogô, o menino afirmou que aprendeu ouvindo os toques nas festas e “batucando” os ritmos nas paredes da sua casa.

---

<sup>69</sup> De acordo com Garcia (1996: 82-83) os aguidavis (varetas) são feitos com madeiras resistentes, “entre eles o galho da goiabeira, tamarindeiro ou cipó duro, e medem em média cerca de 30 cm.”



### 3.4. A divisão do espaço físico

O *Centro Umbandista Rei de Bizara* é uma casa de quatro pavimentos. O térreo é o espaço reservado à vida cotidiana da mãe-de-santo e de sua filha. O primeiro subsolo é dedicado às entidades da direita, o segundo subsolo é dedicado às entidades da esquerda e o terceiro subsolo possui uma grande cozinha onde é preparada a comida servida na *Gira de Escravos*, como veremos no decorrer deste trabalho.

No térreo, a privacidade das moradoras não é preservada. A vida cotidiana se mistura com o espaço sagrado, pois em um dos cômodos se localiza o *quarto de santo*. Trata-se de um típico altar umbandista que, neste centro, ocupa toda a dimensão do quarto. Lá encontramos imagens de Jesus Cristo, dos Santos Católicos sincretizados com os Orixás e de outras entidades da direita como os Pretos-Velhos e os Caboclos. Junto com as imagens são encontradas oferendas como velas, flores e também podem ser depositados neste local objetos resultantes dos rituais dedicados aos Guias do lado direito.



Detalhe do quarto-de-santo do Centro Umbandista Rei de Bizara.



Todos os médiuns que chegam ao centro são “obrigados” saudar este *quarto de santo*. Devem entrar no cômodo sem os sapatos, fazer o “agô” (pedir licença batendo palmas), bater a cabeça cumprimentando as entidades do altar (ajoelhar no chão e encostar a cabeça na borda do altar) e rezar. O *quarto de santo* deve ser limpo uma vez por semana e esta tarefa fica sob a responsabilidade da mãe-de-santo.

Descendo as escadas, encontramos a bandeira do *Centro Umbandista Rei de Bizara*. Segundo Tia Preta, todo o centro de Umbanda possui uma bandeira. Nesta, estão retratadas os seguintes símbolos: o cálice que representa Oxalá (Orixá que rege o centro), as pombas e a estrela que representam o Divino Espírito Santo. O centro possui dois exemplares da sua bandeira, uma de frente para as escadas que dá acesso ao salão do primeiro subsolo e a outra no caminho do segundo subsolo.



Bandeira do *Centro Umbandista Rei de Bizara*.



Detalhe dos símbolos da Bandeira: o cálice, as pombas e a estrela.

### 3.4.1. O lado direito

No primeiro subsolo se localiza o salão onde são realizadas todas as festas em homenagem às entidades da direita (Orixás, Caboclos, Boiadeiros, Pretos-Velhos, Crianças e Marinheiros<sup>70</sup>) é também o lugar onde acontece a Sessão de Consultas e Passes, conhecida como Sessão de Caridade.

No *Centro Umbandista Rei de Bizara*, são cultuados os seguintes Orixás: Oxalá (Jesus Cristo), Tempo<sup>71</sup>, Xangô (São Jerônimo), Nanã (Nossa Senhora de Sant'ana),

---

<sup>70</sup> Diferente de alguns autores (Cf. Concone, 2001; Montero, 1985; Negrão, 1996a e 1996b; Souza, 2001) que consideram o Marinheiro como entidade mista (metade direita e metade esquerda), esta entidade neste centro é considerado de direita.

<sup>71</sup> Tempo é um Orixá que pertence ao Candomblé Angola (Inquice de Angola) e representa uma diferença importante entre as nações angola e queto. O fato de este Orixá ser cultuado no *Centro Umbandista Rei de Bizara* indica uma influência muito significativa do Candomblé Angola. O centro não realiza uma festa específica para o Orixá Tempo, no entanto, esta divindade é lembrada e homenageada nas festas dos outros Orixás conforme o calendário mostrado a seguir.

Oxum (Nossa Senhora Aparecida), Iemanjá (Nossa Senhora da Conceição), Oxossi (São Jorge), Ogum (Santo Antônio), Obaluaê/Omulu (São Lázaro), Iansã (Santa Bárbara) e Ibeji (São Cosme e Damião). Os Orixás também aparecem de forma individualizada, como se fossem ramificações vindas de uma mesma matriz, como por exemplo, *Oxossi Caçador* e *Oxóssi das Matas* pertencente a categoria de Oxóssi. Estas entidades “descem” nas festas dos seus Orixás (matrizes) correspondentes.

As festas públicas realizadas neste salão acontecem aos sábados e obedecem ao seguinte calendário<sup>72</sup>:

fevereiro	Festa de Iemanjá
abril	Festa de Oxossi <sup>73</sup>
maio	Festa dos Pretos-Velhos
junho	Festa de Ogum
julho	Festa do <i>Rei de Bizara</i> Festa de Nanã
agosto	Festa de Obaluaê/Omulu
setembro	Festa da Ibejada
outubro	Festa em homenagem a todos os Orixás Festa de Oxalá Festa dos Marinheiros (Marujada) Festa de Xangô
dezembro	Festa de Iansã Festa de Oxum <sup>74</sup>

Como podemos visualizar no calendário acima, além das festas dedicadas aos Orixás, os Pretos-Velhos são homenageados no mês de maio numa festa onde estas

---

<sup>72</sup> Este calendário pode ser alterado conforme as necessidades do centro. No mês de janeiro o centro realiza apenas Sessões de Consultas e Passes. Em março, acontecem as Sessões de Consultas e Passes nas quartas-feiras, as Sessões de Desenvolvimento aos sábados e a *Gira de Escravos* no primeiro sábado do mês. Em novembro o centro não realiza festas porque é um mês dedicado aos mortos (acontecem apenas as Sessões de Desenvolvimento aos sábados e as Sessões de Consultas e Passes nas quartas-feiras).

<sup>73</sup> Na Festa de Oxossi os Caboclos também são homenageados porque pertencem à mesma linha deste Orixá.

<sup>74</sup> Nesta festa, Oxum recebe presentes dos membros do centro e dos freqüentadores. Estas oferendas (perfumes, sabonetes, flores, etc.) são depositadas na Lagoa do Abaeté.

entidades realizam consultas e passes enquanto as pessoas cantam os seus pontos cantados específicos. As Crianças são homenageadas na *Festa da Ibejada* (São Cosme e Damião), onde estas entidades são presenteadas com brinquedos pelos frequentadores e no final da festa são servidos o Caruru de São Cosme e Damião (refeição composta por vatapá, caruru, bolinhos de acarajé e arroz) e doces (bombons, bolos, balas e pipocas). Os Marinheiros são homenageados numa festa que marca o fim do período da “Obrigação”. Nesta festa, os médiuns se vestem com o uniforme do marinheiro (roupa branca e chapéu) e quando incorporados cantam os pontos cantados específicos desta entidade. Os Caboclos e os Boiadeiros<sup>75</sup> são homenageados em duas oportunidades: no mês de abril durante a *Festa de Oxossi* porque pertencem à mesma linha deste Orixá e no mês de julho na festa em homenagem ao *Caboclo Rei de Bizara* (mentor espiritual do centro). Acreditamos que a homenagem aos Caboclos feita no mês de julho pode ser uma influência do Candomblé baiano no *Centro Umbandista Rei de Bizara*, pois na Umbanda cultuada em outros Estados os Caboclos são homenageados em outras datas.

Lopes (1997: 63) destaca que, na Bahia, várias nações de Candomblé homenageiam os Caboclos no dia 2 de julho, “em comemoração à Catarina Paraguassú e Diogo Alves Correia, dois índios que representam o Brasil.” Garcia (2001a: 116) considera que a comemoração do Dia do Caboclo no Candomblé da Bahia faz referência à Independência do Estado que aconteceu nesta mesma data. A Independência da Bahia é um fato histórico comemorado com um desfile realizado no dia 2 de julho nas principais ruas da região central da cidade de Salvador. No desfile, os carros com as estátuas do Caboclo e da Cabocla conduzem o cortejo cívico, pois representam aqueles que lutaram pela Independência da Brasil. Garcia (2001a: 118-119) descreve a participação dos adeptos do

---

<sup>75</sup> Como no Candomblé de Caboclo, no *Centro Umbandista Rei de Bizara* o Boiadeiro é considerado um Caboclo.

Candomblé nesta comemoração, e como este fato reforça a crença nestas entidades e a geração de um repertório musical:

Atualmente, muitos adeptos do candomblé acompanham o cortejo logo após os carros do Caboclo e da Cabocla, trajando vestimentas brancas características das cerimônias do candomblé, e usando muitos colares de contas. Fazem referência aos Caboclos nos seus respectivos carros. Saúdam a imagem do Caboclo. (...) A idéia do Caboclo herói, presente no desfile, amplia o mito do Caboclo cultuado no candomblé, e torna-se um reforço para a sua assimilação e penetração no imaginário daqueles que crêem nas divindades Caboclas e as cultuam. Esta imagem do Caboclo brasileiro valente e guerreiro penetra nos terreiros e é simbolizada nos rituais de várias formas, inclusive nos textos de muitas de suas cantigas, sendo um tema importante para a produção do repertório musical.

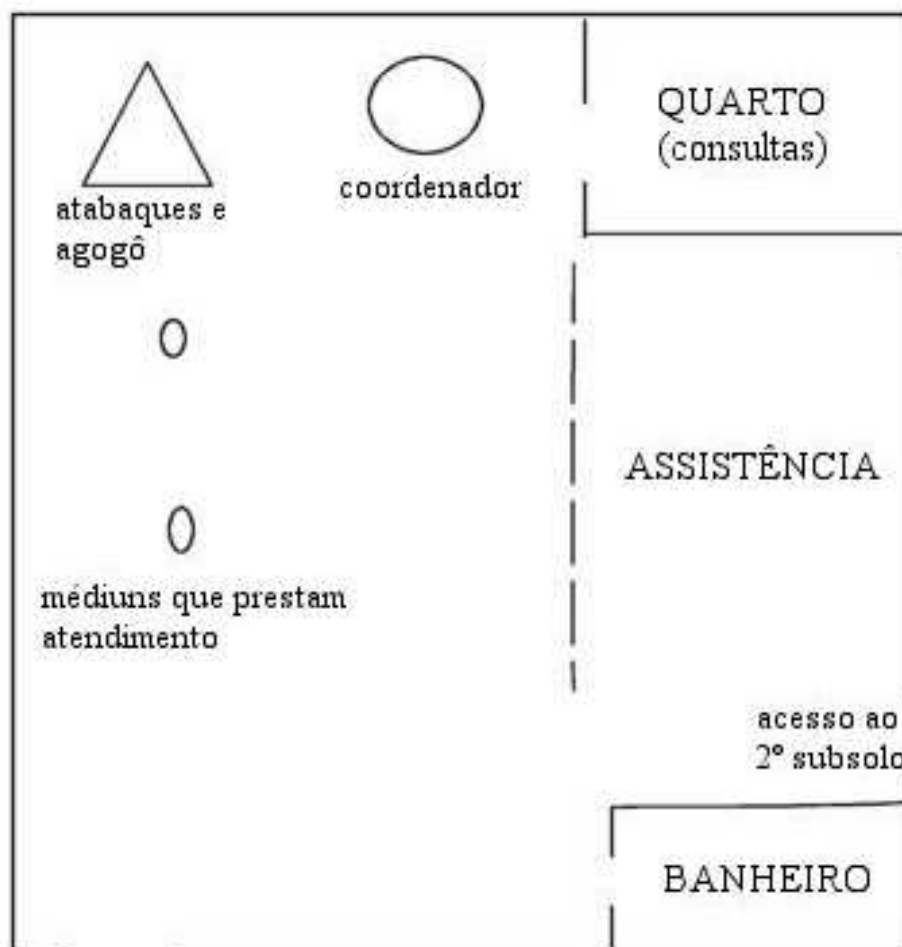
Como já mencionamos anteriormente, acreditamos que uma das principais contribuições do Candomblé de Caboclo na formação da Umbanda é a entidade do Caboclo. Porém, os Caboclos do Candomblé e da Umbanda possuem características distintas. No Candomblé, os Caboclos estão no mesmo nível dos Orixás (Cf. Póvoas, 1989: 106), e se voltam para a transmissão das suas histórias, lendas, danças, vestimentas entre outros fatores relacionados ao conceito da “divindade da mata” e do “dono da terra”, ancestral indígena, o primeiro habitante em solo brasileiro. Enquanto que na Umbanda são considerados entidades abaixo dos Orixás na escala de desenvolvimento espiritual e a sua função está direcionada ao atendimento ao público, seguindo a filosofia kardecista da prática da caridade. O pai-de-santo *Matambalessi* (Cf. Silva, 1995: 104), da nação angola também aponta estas diferenças entre os Caboclos do Candomblé e da Umbanda:

no candomblé, o caboclo que vem é mais evoluído para as coisas da natureza. Na umbanda eles são mais rezador, curador, benzedor, ensina rezas e simpatias, canta pontos com nome de santo. No candomblé eles cantam samba-de-roda e coisas da natureza deles.

A Sessão de Consultas e Passes no *Centro Umbandista Rei de Bizara* acontece todas as quartas-feiras e caracteriza-se pela presença de alguns elementos presentes no Catolicismo (a figura do Anjo da Guarda, orações e hinos). Neste dia, acontece o

atendimento ao público onde, por ordem de chegada, cada pessoa recebe o passe das entidades da direita incorporadas nos médiuns. Mesmo existindo uma hierarquia entre os Orixás e os Guias da direita, nesta sessão estas entidades trabalham juntas. No momento do passe, existe o contato direto entre os homens e os deuses e durante este encontro os freqüentadores fazem suas consultas expondo suas necessidades e ouvem os conselhos. Os passes acontecem no salão e as pessoas são atendidas na frente do público. Porém, existe a possibilidade do atendimento individualizado, de forma reservada, feito pelo *Caboclo Tupinambá*. Esta entidade se manifesta na mãe-de-santo e a sua consulta acontece num quarto que fica no canto do salão, próximo ao espaço reservado à *assistência*.

#### Centro Umbandista Rei de Bizara (primeiro subsolo)



O *Caboclo Rei de Bizara* trabalha em parceria com o *Caboclo Tupinambá*, onde o primeiro se faz presente apenas em algumas festas e durante o período da “Obrigação” dos médiuns, enquanto que o segundo trabalha diretamente com o público. Conforme já mencionamos anteriormente, o nível de desenvolvimento de um médium é medido pela quantidade de entidades que se manifestam nele. Tia Preta e os demais médiuns do *Centro Umbandista Rei de Bizara* incorporam várias entidades entre elas Orixás, Guias da direita e da esquerda.

Os freqüentadores que se consultam com o *Caboclo Tupinambá*, geralmente contribuem com uma importância em dinheiro e esta receita faz parte do orçamento do centro. As pessoas atendidas têm os seus nomes anotados numa ficha de controle onde são registrados os dias das consultas. Estas anotações e a organização das fichas ficam sob a responsabilidade do *cambo*. As pessoas que se consultam com o *Caboclo Tupinambá* também tomam o passe com as outras entidades.

Nas quartas-feiras o público chega ao centro e aguarda o início da sessão no espaço do salão reservado à *assistência*. Neste momento, acontece a defumação<sup>76</sup> e em seguida todos recebem uma pequena quantidade de perfume de alfazema que é espalhado em diversas partes do corpo (nuca, testa, mãos, pulsos e braços). Segundo Tia Preta, este perfume tem como finalidade chamar as entidades para abençoar todas as pessoas presentes. Enquanto isso, os médiuns se preparam para incorporar os seus Orixás ou Guias, que são chamados através de pontos cantados acompanhados somente por palmas, sem os instrumentos musicais. As transcrições abaixo são dois exemplos de pontos cantados presentes neste contexto:

---

<sup>76</sup> Assim como nos outros locais de culto umbandista, a defumação também está presente em todos os rituais do *Centro Umbandista Rei de Bizara*.

♩ = 92

Tra ba lhe meu Ca bo clo pra De us lhe a ju dá de sen vol va meu pas se pra De us lhe cla re á

♩ = 90

Ô ve nhaa qui Ca bo o clo ve nhaa qui n'al dei a ve nha nos a ju da á ve nha nos a ju da á

A Sessão de Caridade tem início quando chegam as entidades. Todos os médiuns obedecem a uma escala de trabalho, para que todos tenham a oportunidade de “trabalhar”, porque em cada sessão os passes são ministrados por no máximo quatro médiuns<sup>77</sup>. Toda a sessão é coordenada pelo médium mais antigo (tempo de iniciação) com o auxílio da filha adotiva da Tia Preta. No momento do passe, cada pessoa é chamada a se dirigir em direção à entidade, ficando de frente à ela. O coordenador pergunta o seu nome e em seguida puxa duas orações (um Pai-Nosso e uma Ave- Maria) e, em coro, todos os presentes rezam junto. Após as orações o coordenador profere as seguintes palavras: “estas orações estão depositadas nos pés do Santo Anjo da Guarda de (o nome da pessoa que vai receber o passe)” e só depois desde pequeno ritual o passe acontece. Após o passe, a pessoa pode se retirar do centro. Segundo Tia Preta, estas orações têm como objetivo fortalecer a pessoa espiritualmente.

Toda a sessão acontece ao som de músicas católicas e os atabaques não são tocados. As músicas ouvidas são gravações de hinos muito conhecidos entre os católicos, interpretados por Pe. Zezinho e o cantor Roberto Carlos. Os hinos católicos neste caso têm a finalidade de auxiliar na concentração dos médiuns e do público, como explica Katinha, filha da mãe-de-santo:

---

<sup>77</sup> Segundo Tia Preta, só os médiuns que possuem mais de três anos de desenvolvimento é que estão preparados para participar das Sessões de Caridade.



A música católica é pras pessoas não ficarem conversando porque não pode. Então ta pedindo oração. E bota bem baixinho pra ficar tocando pro anjo de guarda da pessoa que está tomando o passe. E as pessoas ficam conversando e então atrapalha. (...)

P - E porque música católica?

Porque é muito bonito, tem muita gente que gosta. E a Umbanda parte muito pro Catolicismo. Se bota ponto aqui da gente com os atabaques, tem muita gente que não entende. Essas músicas é pras pessoas entenderem que é um momento de oração<sup>78</sup>.

O emprego da música católica revela outra característica deste centro umbandista: a maioria dos freqüentadores são da religião católica, como afirma Tia Preta:

As pessoas que vêm pra cá são católicas. Católicas mesmo, católicas fervorosas. Vem pedir misericórdia<sup>79</sup>. Elas vêm buscar umas coisas que elas não encontram na igreja.

Nesta sessão, as orações e a música aproximam os católicos do universo da Umbanda. Porém, o fator determinante para esta aproximação é a busca de algo que não se encontra na Igreja Católica, que pode ser um contato direto com as entidades ou outros elementos que as pessoas acreditam encontrar somente na Umbanda. Negrão (1996a) em sua pesquisa sobre a Umbanda na cidade de São Paulo constatou a freqüência de um grande número de católicos nos centros paulistas. Segundo o autor (1996a: 303) a doutrina umbandista vai de encontro com as necessidades dos clientes de uma forma mais direta. Existe um consenso entre os freqüentadores de que, na Umbanda, é possível encontrar respostas aos problemas através de uma força ou de uma palavra das entidades, enfim, algo que não se encontra na Igreja. Nela, este tipo de contato acontece somente com o padre no confessionário, num local onde predomina o sentimento da penitência.

Sem dúvida, é na Sessão de Consultas e Passes que a Umbanda mostra seu principal fundamento: a prática da caridade. Nesta cerimônia todos são beneficiados: os

---

<sup>78</sup> Depoimento dado em entrevista realizada em 21/04/2006.

<sup>79</sup> A expressão “pedir misericórdia” significa o ato de pedir qualquer coisa ao mundo espiritual no momento de oração.

clientes pela solução de seus problemas, os médiuns pelo cumprimento de uma etapa dentro da série de etapas necessárias para o seu desenvolvimento espiritual, e as entidades que cumprem suas missões e ascendem espiritualmente.

Por fim, todas as atividades que são realizadas no primeiro subsolo são coordenadas pelo mentor espiritual do centro, o *Caboclo Rei de Bizara*. Esta entidade é o representante do Orixá que rege o centro: Oxalá. Na Umbanda, este Orixá, sincretizado com Jesus Cristo, se encontra no patamar mais elevado na escala espiritual (nas sete linhas da Umbanda) e por isso não entra diretamente em contato com o mundo dos homens como explica Tia Preta:

A casa é de Oxalá. O *Rei de Bizara* é o chefe dos Caboclos. Oxalá, como eu tenho ele, eu tenho que ter um Caboclo pra substituir a ele. Oxalá não canta, não dança. É uma entidade muito fina. Está numa esfera muito alta e precisa de uns representantes dele. O *Rei de Bizara* é o chefe mesmo. Pelo jeito dele você vê.

Salles (1991: 66) complementa que entre os umbandistas há um consenso de que para uma possível “descida” de Oxalá aos centros seria preciso um médium com um grau de pureza e desenvolvimento suficientes para receber a vibração de Jesus Cristo, o Deus supremo e o Pai de todos. No *Centro Umbandista Rei de Bizara* a presença de Oxalá está presente no coração das pessoas e está representado na bandeira, além de que este é constantemente reverenciado e lembrado nas orações e nos rituais através do *Hino da Umbanda*.

### **3.4.2. O lado esquerdo**

O segundo subsolo é o andar dedicado exclusivamente às entidades da esquerda. Neste andar encontramos um salão onde são realizados os rituais e três quartos: dois para a troca de roupa dos médiuns (um para os homens e outro para as mulheres) e o

outro chamado *quarto de escravo*, um cômodo reservado aos Exus e Pombagiras, onde estão depositadas suas imagens e suas respectivas oferendas. Este local é aberto somente no momento dos rituais e o acesso é restrito aos médiuns.

Diferente de outros centros, onde a presença destas entidades é restrita ou muitas vezes até evitada, no *Centro Umbandista Rei de Bizara* eles ocupam um papel de destaque tanto na condução dos trabalhos quanto no calendário das festas. Todo o primeiro sábado de cada mês é dedicado exclusivamente aos Exus e Pombagiras que são cultuados em uma cerimônia chamada *Gira de Escravos*<sup>80</sup>. No *Centro Umbandista Rei de Bizara* estas divindades recebem o nome de Escravos. No depoimento abaixo, Tia Preta explica os motivos para esta denominação que acreditamos não haver paralelo<sup>81</sup> no universo umbandista:

São mensageiros dos Orixás. Os Orixás trabalham aqui, mas pra limpar e fazer tudo, eles tem que ter um empregado, e o empregado é eles. [...] Você sabe que na Umbanda a gente tem que começar pelos Escravos. É eles que manobram tudo.

Vale a pena lembrar que, Joãozinho da Goméia, o pai-de-santo da Tia Preta, cultuava paralelamente o Candomblé Angola e a Umbanda. Em vista disso, seria possível que a adoção do termo “Escravos” pelo *Centro Umbandista Rei de Bizara* indique uma influência do Candomblé Angola. De acordo com Lopes (2003: 98), *Escravo-de-Inquice* é uma das denominações de Exu encontrada nos Candomblés bantos<sup>82</sup>. No depoimento

---

<sup>80</sup> A *Gira de Escravos* não se realiza nos meses de janeiro (o centro realiza apenas Sessões de Consultas e Passes) e novembro (mês dedicado aos mortos).

<sup>81</sup> Durante a pesquisa bibliográfica não foi encontrada nenhuma referência sobre a denominação Escravos dado aos Exus e Pombagiras.

<sup>82</sup> De acordo com Prandi (2000: 63), a formação dos Candomblés bantos se apresenta em três referências básicas: Candomblé Angola, Congo e Cabinda.

abaixo, “Seu” Benzinho<sup>83</sup> nos mostra que esta designação também pode ser encontrada no Candomblé Angola:

quando a gente trata de “escravo-de-inquice”, sabe-se que está se referindo a Exu, pois só ele é o mensageiro dos inquices. [...] Ele é conhecido como o diabo. As cantigas chamam Exu, Bambojira, [ou Bombonjira], Jiramavambo, Mancuce, Imbemberiquiti, Imbé Perequeté, Ingambeiro, Quitungueiro, Caracoci. (Santana, 1984: 45-46)

Conforme o depoimento acima, *Giramavambo*<sup>84</sup> é uma das denominações atribuídas aos Exus, que também é usada no *Centro Umbandista Rei de Bizara* como podemos verificar no seguinte ponto cantado<sup>85</sup>:

### Agradeço

Congo

$\text{♩} = 92$

Solo Coro

Gi ra ma van boa gra de ço ê ê a gra de ço ê ah ah ah ah

Agogô

Atabaque

Palmas

4 Solo

ah a gra de ço ah Gi ra ma vam boa gra de ço ê ê

<sup>83</sup> “Seu” Benzinho é membro de uma casa de Candomblé Angola e foi um dos convidados do *Encontro de Nações de Candomblé* realizado em Salvador em 1981.

<sup>84</sup> Durante a pesquisa bibliográfica encontramos a denominação *Jiramavambo* escrita com “J” e com “G”, no entanto, resolvemos adotar a grafia *Giramavambo* por estar mais presente na literatura consultada.

<sup>85</sup> Este ponto cantado apresenta improvisações na parte do solista. No entanto, os dois momentos do solo na transcrição acima apresentam a mesma frase (*Giramavambo agradeço ê, ê*). Não foi possível a transcrição das improvisações pela limitação imposta pela gravação. Nela, a voz do solista se encontra encoberta pelos instrumentos (Cf. faixa do CD). A transcrição do solo apresentado acima foi possível com a ajuda da Tia Preta.

Neste mesmo ponto cantado, se desconsiderarmos algumas alterações, o trecho cantado pelo coro possui as mesmas relações intervalares e rítmicas de um outro trecho cantado pelo coro de uma outra cantiga para *Giramavambo* encontrada no *Ilê Axé Dele Omí*<sup>86</sup>, onde se pratica o Candomblé de Caboclo (Cf. Garcia, 1996: 135 e 2001a: 63). Em relação ao acompanhamento instrumental, as duas cantigas apresentam o toque de mesmo nome (Congo) e o mesmo padrão rítmico executado no agogô, no entanto, a execução do atabaque é diferente. Estas semelhanças poderiam ser interpretadas como um indício da relação musical entre as duas religiões, envolvendo a mesma categoria de entidades (Exu):

Nestes dois trechos, verificamos também uma semelhança na prosódia das palavras cantadas pelo coro que, quando pronunciadas, “soam” parecidas:

<sup>86</sup> Segundo Garcia (1996:28) o *Ilê Axé Dele Omí* se localiza na localidade de Arenoso, bairro de Tancredo Neves, área periférica da cidade de Salvador- BA.

Agradeço ê  
Ah, ah, ah, ah  
Agradeço ah

Recompensê  
Ra, ra, ra  
Recompensê

De acordo com Tia Preta, o ponto *Agradeço* foi criado por ela em parceria com o seu mentor espiritual, o *Caboclo Rei de Bizara*. O fato desta entidade “compor” para Exu nos chama atenção, pois confirma a existência de uma hierarquia nesta religião. A posição ocupada por este Caboclo como o mentor espiritual do *Centro Umbandista Rei de Bizara* o permite interferir, até musicalmente, em outro “território”: o lado esquerdo.

A Pombagira é o correspondente feminino de Exu, cuja denominação representa um elemento banto dentro da doutrina umbandista por ser de origem *quimbunda*, língua pertencente a uma das tribos originárias de Angola-Congo-Lês e Contracosta (Cf. Póvoas, 1989: 18 e 24-25). No Candomblé Angola e de Caboclo, *Bombojira*, outro termo de origem banto, é um dos nomes dados ao Exu masculino, cuja semelhança prosódica *Pombagira/Bombojira* nos chama a atenção. Prandi (1996: 140) sugere que o termo Pombagira seja uma corruptela de *Bombojira*, isto é, uma alteração desta palavra para que ela seja adaptada à língua portuguesa, pois ambas possuem prosódias semelhantes. As duas cantigas abaixo são dedicadas a estas duas entidades em contextos diferentes. A primeira transcrição é um ponto de Pombagira encontrado no *Centro Umbandista Rei de Bizara* e a segunda é uma cantiga coletada no *Ilê Axé Dele Omí* (Cf. Garcia, 1996: 135). Aqui a semelhança prosódica do texto é reforçada pela similaridade na estrutura melódica. As duas cantigas apresentam as mesmas relações intervalares e semelhanças rítmicas (o uso de colcheias e semínimas pontuadas). Em relação ao toque, as duas cantigas apresentam o mesmo padrão rítmico no agogô, embora o toque seja diferente: a primeira é acompanhada pelo Samba e a segunda pelo Cabula:

# Pombagira que tá que tá

Samba

♩ = 100

Pom bagira que tá que tá o lha o lha ê Pom bagira que tá que  
 Pom ba gi rao lhaos ini mi go o lha o lha ê Pom ba gi rao lhaos ini mi  
 Pom ba gi raolha oseu ban que te o lha o lha ê Pom ba gi raolha oseu ban que

Agogô  
 Atabaque  
 Palmas

tá go o o lha o lha ê Pom ba gi ra quejam bo jam bo o lha o lha  
 te o o lha o lha ê Pom ba gi raque a mo can guê o lha o lha

ê Pom ba gi ra quejam bo jam bo o lha o lha ê  
 ê Pom ba gi raque a mo can guê o lha o lha

**Ca 16** S: Bom - bon - gi - ra ja - mó can - guê ai ai o re ré Bom - bon - gi - ra ja - mó can - guê ai  
 ai o re ré Bom - bon - gi - ra cujan cujan go C: Bom - bon - gi - ra ja - mó can - guê ai ai o re ré Bom - bon -  
 gi - ra ja - mó can - guê ai ai o re ré S: Bom - bon - gi - ra cujan cujan go C: Bom - bon -

O trânsito musical entre a Umbanda e o Candomblé de Caboclo também pode envolver entidades diferentes. As duas cantigas abaixo apresentam semelhanças melódicas e no texto. A primeira transcrição abaixo é um ponto de Exu cantado no *Centro Umbandista Rei de Bizara* e a segunda é uma cantiga de entrada de Caboclo encontrada no *Ilê Axé Dele Omí* (Cf. Garcia, 2001a: 126 e 1996: 157). A diferença existente entre os textos é o que caracterizam as entidades. No primeiro texto a palavra “esquina” faz referência aos Exus e a palavra “Aruanda” caracteriza a morada dos Caboclos:

### Ele já chegou

Samba

$\text{♩} = 100$

E le já che go o ou e le já chegou e le já che gou da esqui na e le já che go ou

Agogô  
Atabaque  
Palmas

E le já che gô ô e le já che gô e le já che gô d'Aru an da e le já chegô ô

Sa 16

Garcia (2001a: 66) destaca que, no Candomblé de Caboclo, há semelhanças no comportamento entre o Caboclo e o Exu (nas cerimônias ambos bebem, fumam e se comunicam em português, apesar do Exu neste culto ser um Orixá africano). Estas semelhanças, de certa forma, permitem um trânsito de repertório entre as duas entidades, mesmo em diferentes contextos, no qual as cantigas que possuem semelhanças melodias e



textos distintos podem ser utilizadas tanto para Caboclo quanto para Exu (Cf. Garcia, 2001a: 63).

Portanto, diante destes e outros fatos que demonstraremos durante este trabalho, acreditamos que existe um complexo processo de trocas musicais entre a Umbanda e o Candomblé de Caboclo. Garcia (2001a: 15) também acredita nesta possibilidade quando afirma que:

Em relação ao repertório musical entoado nos dois cultos e seus processos geradores, podemos afirmar que uma mesma cantiga pode ser utilizada em ambos; que a mesma melodia pode ser encontrada com textos distintos; e que textos semelhantes podem receber diferente tratamento musical: um complexo processo de trocas, portanto. Nos rituais da Umbanda, entretanto, as cantigas aí chamadas de pontos são acompanhadas por toques diferentes dos do Candomblé de Caboclo.

Contudo, como acontece este trânsito dos repertórios entre estas religiões aparentemente diferentes? Na visão êmica de Tia Preta, todas as entidades que trabalham no *Centro Umbandista Rei de Bizara* não são impedidas de trabalhar em outras casas de Candomblé ou Umbanda<sup>87</sup>. Vatin (2001:13) também acredita que “quando uma divindade migra de uma nação para outra, seu repertório de cantigas a acompanha”. Em vista disso, há a possibilidade destas entidades “carregarem” seus repertórios musicais, porém, eles devem obedecer ao sistema da casa de culto e muitas vezes são adaptados a outros contextos. No caso do centro, a cantiga deve ser cantada em português por se tratar da prática da Umbanda, uma religião brasileira.

Na Umbanda e no Candomblé, os Escravos assumem o papel de mensageiros dos Orixás, porém, no Candomblé, o Exu é considerado um Orixá, enquanto que na Umbanda se trata de um Guia espiritual. Um ser muito próximo aos seres humanos que apesar de habitarem no mundo espiritual já viveram na Terra e portanto, assim como os

---

<sup>87</sup> Durante o trabalho de campo, observamos que durante uma Festa de Iemanjá um Orixá começou a puxar um ponto desconhecido (em outro idioma). Neste momento ele foi advertido por um membro do centro: “Este ponto não é daqui! Este ponto é de Candomblé!” Imediatamente, um médium puxou outro ponto (desta vez conhecido) para dar prosseguimento à festa.

homens, possuem defeitos e virtudes. Além disso, neste centro umbandista o termo mensageiro está relacionado ao trabalho que os Escravos exercem em nome dos seus “donos” em todas as esferas da religião, inclusive naquelas em que os Orixás não têm acesso, enquanto que no Candomblé o Exu assume o papel de mensageiro propriamente dito. Ele transporta as oferendas dos homens aos Orixás, ao mesmo tempo em que carrega as mensagens, as determinações e os conselhos que os Orixás enviam aos homens. No Candomblé, o Exu é reverenciado em primeiro lugar numa cerimônia chamada Padê, que antecede a todos os rituais. Edison Carneiro (2002: 69) ressalta que no Candomblé a ligação entre os Orixás e os homens não se realiza sem a atuação do mensageiro e transportador Exu:

Quando os negros dizem *despachar* Exu, empregam esse verbo no sentido de *enviar, mandar*. Exu é como o embaixador dos mortais. Tem por objetivo realizar os desejos dos homens – sejam bons ou maus – e cumpre a sua missão com uma precisão matemática, com uma eficácia e uma pontualidade jamais desmentidas. O despacho de Exu é uma garantia prévia de que a favor a pedir será certamente obtido.

Com estas características, o Exu se tornou uma das entidades mais controversas dos cultos afro-brasileiros e da Umbanda, no qual se consolidou um pensamento de que ele não trabalha sem pagamento, fixando uma imagem associada ao mercenário e ao interesseiro. Na África, o Exu é uma divindade que está ligada à reprodução e à sexualidade. Segundo Prandi (2001: 48) este já despertava a atenção dos viajantes e missionários que tiveram neste continente nos séculos XVIII e XIX, cujos relatos apontavam para a representação do Exu com o órgão sexual exposto e aumentado, chegando a ficar desproporcional ao resto do corpo. Continuando (2001: 50), o autor afirma que este Orixá com os seus símbolos fálicos são venerados pelo povo africano, que preza pela posse de uma quantidade grande de filhos, pois se acredita que a descendência é uma garantia para a continuidade da vida e da sobrevivência das famílias.

Todos estes fatores contribuíram para que o Exu, no Brasil, fosse sincretizado com o diabo. Segundo Garcia (2001b), o sincretismo se trata de uma aproximação dos Santos Católicos com as divindades africanas. Isto foi possível pela existência de uma “correspondência entre a personalidade dos Orixás e a dos santos resultante freqüentemente de uma acomodação sócio-histórica. Não se trata tanto de identificá-las, nem misturá-las e sim de encontrar equivalências entre elas.” (Cf. Garcia, 2001b:114). Desta forma, todos os Orixás receberam um Santo Católico correspondente ficando para o Exu o papel do demônio. A respeito desta demonização, Nina Rodrigues comenta:

Exu, Bará ou Elegbará é um santo ou orixá que os afro-baianos têm grande tendência a confundir com o diabo. Tenho ouvido mesmo de negros africanos que todos os santos podem se servir de Exu para mandar tentar ou perseguir a uma pessoa. Em uma altercação qualquer de negros, em que quase sempre levantam uma celeuma enorme pelo motivo mais fútil, não é raro entre nós ouvir-se gritar pelos mais prudentes: Fulano olha Exu! Precisamente como diriam velhas beatas: Olha a tentação do demônio! No entanto, sou levado a crer que esta identificação é apenas o produto de uma influência do ensino católico (Rodrigues, 1935: 40, apud Prandi, 2001:50)

Além da transformação do Exu em diabo, este Orixá precisou sofrer mudanças para se adaptar ao território e à cultura brasileira. Uma delas foi perder a sua relação com a reprodução e a sexualidade. Segundo Prandi (2001: 51), sua conotação sexual aos poucos foi sendo reprimida, inclusive provocando mudanças na sua representação:

Suas imagens brasileiras perderam o esplendor fálico do explícito Elegbara, disfarçando-se tanto quanto possível seus símbolos sexuais, pois mesmo sendo transformado em diabo, era então um diabo de cristãos, o que impôs uma inegável pudicícia que Exu não conhecera antes. Em troca ganhou chifres, rabo e até mesmo os pés de bode próprios de demônios antigos e medievais dos católicos.

Outra mudança observada pelo autor é quanto à intenção da oferta aos Exus. No Candomblé, antes a oferenda era entregue para o transporte aos outros Orixás, agora esta é oferecida para que ele simplesmente não atrapalhe o andamento do ritual:

Grande parte dos devotos dos orixás pensam e agem como se Exu devesse assim ser evitado e afastado, momentaneamente distraído com as homenagens (...) Seu culto transformou-se assim num culto de evitação. Faz-se a oferenda não para que Exu cumpra sua missão de levar aos orixás as oferendas e pedidos dos humanos e trazer de volta as respostas, mas simplesmente para que ele não impeça por meio de suas artimanhas, brincadeiras e ardis a realização de todo o culto. Exu é pago para não atrapalhar, transformou-se num impecilho, num estorvo, num embaraço. (Prandi, 2001:54)

Garcia (1996: 55-56) ao mencionar a cerimônia do Padê, reforça as declarações acima, afirmando que as oferendas ao Exu são feitas para que este

não interfira no bom andamento do ritual e tudo ocorra bem [...] O Padê é feito para que Exu não venha perturbar a ordem das coisas, ou melhor, para que ele vele e esteja atento às devoções, no desempenho de sua função de mensageiro entre os deuses e os homens.

No culto umbandista, o Exu se mostra mais adaptado à cultura e ao território brasileiro. Como já mencionamos anteriormente, a Umbanda adotou a concepção cristã de separar o bem do mal, o céu do inferno, a luz das trevas, ao mesmo tempo em que acolhe o modo kardecista ao classificar o seu panteão em categorias de acordo com a evolução espiritual. Os Escravos, que em suas vidas na Terra foram homens de baixo valor moral, de conduta questionável como ladrões, malandros e aproveitadores, vivem no mundo das trevas aqui representados pelas encruzilhadas e cemitérios, várias são as interpretações. Serra (2001: 229) associa os Exus ao homem da rua: “há, pois, uma relação metafórica entre a rua e o domínio dos espíritos errantes, perturbadores, impuros, descontrolados”. Montero (1985: 200) afirma que os Exus são os filhos da pobreza, aqueles que não tiveram oportunidade e portanto, ingressaram na vida do crime, no qual representam “um mundo de onde pode advir a desordem e o caos”. Enfim, como não podia deixar de ser, na Umbanda, os Escravos não fugiram da associação com o diabo, como pode ser visto no

ponto cantado abaixo. Esta cantiga possui um trecho que estimula os médiuns a girarem<sup>88</sup>. Nesta parte, onde se canta a palavra “rodea”, há uma correspondência entre a letra e a melodia, no qual o contorno melódico se apresenta como um semicírculo, um movimento diferente do restante da melodia que apresenta contornos predominantemente descendentes.

### Santo Antônio pequenino

Samba

♩ = 92

San toAntônio pe que ni noa mansa dor de bur ro bra bo quem mexer comesseses cra vos tá me xen do com di

Agogô

Atabaque

Palmas

a bo ro de a ro de a ro

<sup>88</sup> Segundo Tia Preta, ao girar o médium chama as divindades permitindo que eles tomem posse do seu corpo. Este comportamento, de certa forma, poderia ser uma herança deixada pelo Cabula (culto banto encontrado no Rio de Janeiro no mesmo período do surgimento da Umbanda), que usava o termo *gira* ou *engira* para designar o local onde os médiuns giravam e dançavam para receber os espíritos (Cf. Nina Rodrigues, 1988: 259).

Porém, a relativização também é aplicada no caso dos Escravos, pois ao mesmo tempo em que convivem com crime, eles possuem qualidades que todos desejam como a liberdade (no sentido de não estar preso às normas sociais) e a esperteza (a habilidade de tirar proveito das situações, mesmo quando elas são contrárias). Montero (1985: 194) ressalta esta relativização:

Se ele é mau porque rouba e mata, são essas características que fazem dele um valente, um homem que merece respeito na medida em que é capaz de enfrentar, por sua própria conta e risco, condições que lhe são adversas - a necessidade de migração, a pobreza, a vida na favela e, no limite, a própria morte.

Além da sua história e da sua personalidade, outro fator importante que indica a relativização dos Exus é a sua função dentro da Umbanda. Nela, os Escravos exercem uma atividade no qual se baseia toda a filosofia umbandista: a prática da caridade. Como já mencionamos, para o Exu o importante é atender aos pedidos dos clientes, realizando qualquer tipo de tarefa, até aquelas em que as entidades da direita se recusam a fazer. Negrão (1996a: 232) explica as razões desta fácil comunicação entre os Exus e seus clientes:

Estes não necessitam ter os escrúpulos e os cuidados necessários na abordagem dos guias de direita. (...) Os Exus estão mais próximos das fraquezas humanas e as aceitam sem constrangimentos. Quando há um pedido equívocado do ponto de vista moral a fazer, ou quando há que

demandar, são os guias apropriados. (...) De qualquer forma, são os problemas concretos do cotidiano que são tratados por eles.

Montero (1985: 198) demonstra que por estar no nível mais baixo da escala do desenvolvimento espiritual é permitido aos Exus trilhar qualquer caminho na busca da solução dos problemas, inclusive aqueles que não condizem com as normas impostas pela sociedade:

A força dos exus reside portanto na possibilidade, sempre presente, que essas entidades têm de agir no sentido da “subversão da ordem natural das coisas”, propondo soluções para os problemas cotidianos nem sempre condizentes com a ética e os valores da sociedade inclusiva. Porque pertencem ao escalão mais baixo do desenvolvimento espiritual e sobretudo porque as vias de ascensão social para eles de antemão bloqueadas, os exus podem permitir-se trilhar atalhos que levem ao êxito com maior eficácia do que aqueles pautados na lógica da “caridade” do “conformismo” e da “humildade” [entidades da direita].

Por estes motivos, os Escravos são fundamentais na condução das atividades desenvolvidas no *Centro Umbandista Rei de Bizara*. Tia Preta nos mostra que o simples fato de pertencerem ao mundo das trevas não impede que estas entidades trabalhem para o bem, além de que protegem o centro, os médiuns e aqueles que os procuram:

Eu sempre trabalhei com eles [Exus e Pombagiras] e não me arrependo. Eles trabalham na linha do bem. Quem não trabalha na linha do bem não entra aqui. Eu boto logo pra correr.[...] Pra mim todos são iguais. [...] Todos me fazem bem. Sou muito amiga deles, eles são muito meus amigos. É tudo que eu tenho.

Além disso, existe um forte convívio entre estas entidades com o público. No trecho abaixo, Prandi (2001:54) revela os efeitos desta aproximação:

um efeito banalizador e desmistificador no que diz respeito à sua suposta natureza de diabo. Exu e Pombagira, por causa de sua convivência estreita com os humanos propiciada pelo transe, passam assim a ser encarados mais como compadres, amigos e guias dispostos a ajudar quem os procura, do que propriamente como demônios.

Na Umbanda, os médiuns e a *assistência* utilizam a palavra tanto no plural, Exus, referindo-se a estes Guias de forma coletiva, quanto no singular, onde cada um possui um nome, Orixá correspondente, aparência, preferências, símbolos e seus pontos cantados. Estes são alguns Escravos encontrados no *Centro Umbandista Rei de Bizara: Exu Tranca Rua, Exu Arranca Toco, Exu Giramundo, Exu Tiriri, Exu Caveira, Exu Caveirinha, Exu Sete Caveiras, Exu Sete Encruzilhadas, Exu Sete Facadas, Exu Beiramar, Exu Pintinho, Exu Labareda, Exu Veludo e Exu Tomba Morro*. Não é possível quantificar com exatidão o número de Exus, pois o médium pode receber vários Escravos diferentes, ao mesmo tempo em que eles podem estar presentes em apenas um ou em vários médiuns ao mesmo tempo, como por exemplo o *Exu Tranca Rua* que geralmente é incorporado por vários médiuns. Porém, apesar do nome *Tranca Rua* ser o mesmo, trata-se de Exus diferentes por serem mensageiros de Orixás diferentes como nos explica Tia Preta: “São *Tranca Ruas* diferentes. Tem o de Ogum, tem o de Oxossi. Cada um vem de um lado. Um completamente diferente do outro.” Outro aspecto importante é a relação entre a entidade e o médium. Conforme mencionamos anteriormente, existe uma relação de companheirismo entre o médium e as entidades. Em se tratando dos Exus e Pombagiras, existe uma relação de amizade em que os médiuns, em alguns casos, se referem a eles como “compadres”. A amizade e o respeito fundamentam a relação entre Tia Preta e o “seu” *Escravo Tomba Morro*. No entanto, a mãe-de-santo revela que o seu primeiro encontro com esta entidade foi difícil e que ele se faz presente desde a sua vida religiosa no Candomblé, portanto, antes do seu desenvolvimento na Umbanda:

Aquele Exu... Sabe aonde que eu peguei ele? Em Cachoeira [cidade do interior do Estado da Bahia]. Na Estrada de Cachoeira. (...) Aí ele disse que pra mim mudar pra Salvador e fazer um *quarto de escravo*, que tinha que fazer um trabalho pra ele sozinha meia noite na encruzilhada. Ele disse que eu tinha que ser mulher pra agüentar ele! Porque ele era muito valentão! Valentão, valentão que me matava! Aí eu fui e na hora que eu vi ele com os pés deste tamanho. Eu vi ele! Todo enfezado. Eu me urinei toda na rua. Eu me molhei toda. Vim pra casa toda assombrada, com



medo dele me pegar. (...) Aí meu Deus, como eu sofri com esse Escravo! Aí ele tomou conta da casa, e disse que ia ser o chefão lá de baixo e até hoje tem tudo aqui. Ele é porreta! Ele é! Um dia ele disse: Tia Preta arrume a casa que as tuas irmãs vão chegar aí. Daí a pouco estavam todas aqui. Ele avisa as coisas longe! (...) Ele me protege! Graças a Deus! Ele me protege, Ave Maria! Como me protege!

O *Exu Tomba Morro* é o mensageiro do *Caboclo Rei de Bizara*. No centro, ele comanda todas as atividades desenvolvidas no segundo subsolo, espaço reservado exclusivamente às entidades da esquerda. O texto da cantiga abaixo mostra, de forma indireta, que este Escravo é dono do lugar:

### Morador

Congo

$\text{♩} = 112$

Solo Coro

Ê tem mo ra dor is soa qui tem mo ra dor tem mo ra dor is soa qui tem mo ra

Agogô

Atabaque

Palmas

4 Solo Coro Solo

dor na ter ra queo ga lo can ta is soa qui tem mo ra dor na ter ra queo ga lo

7 Coro

can ta is soa qui tem mo ra dor

O Exu Beiramar é um Escravo que na sua vida na Terra viveu no mar. Ele é o mensageiro de Yemanjá e no *Centro Umbandista Rei de Bizara* ele é incorporado por apenas um médium e possui o seguinte ponto cantado:

## Beiramar

Samba

$\text{♩} = 108$

Solo Coro Solo Coro

Beira mar é é Bei ra mar Bei ra mar é é Bei ra

Agogô

Atabaque

Palmas

4 Solo Coro Solo Coro

mar Bei ra mar bei ra do ri o é é Bei ra mar Bei ra mar cheguei a go ra é é Bei ra

8 Solo Coro Solo Coro

mar ô Bei ra ma ar Bei ra mar é é Bei ra mar Bei ra mar é é Bei ra

12 Solo Coro Solo Coro

mar ô Bei ra mar bei ra do ri o é é Bei ra mar Bei ramar cheguei a go ra é é Bei ra

16 1. Solo 2.

mar ô Bei ra ma ar Bei ra mar

O *Exu Veludo* tem como característica a sua habilidade de proteger o seu cliente contra os inimigos. Isto pode observado através do texto do seguinte ponto cantado:

### Exu Veludo

Congo

$\text{♩} = 116$

Nin guém po de co mi go eu pos so com tu do lá naen cru zi

Agogô

Atabaque

Palmas

3 Iha dae le é E xu Ve lu do

Neste centro, todos os Exus que trabalham nos cemitérios como o *Exu Caveira* e o *Caveirinha*, são mensageiros do Orixá Iansã. Rosa (2005: 143) em seus estudos sobre o Candomblé da nação xambá, aponta a existência do Orixá *Iansã Balé* ou *Igbalé*, considerada a condutora dos espíritos, pois, na mitologia, a *Iansã Balé* recebe de Obaluaê o reino dos mortos. Continuando, Rosa (2005: 171) destaca os elementos musicais que tornam as cantigas dedicadas à *Iansã de Balé* músicas de caráter “fúnebre”:

cantos melismáticos, um “flutuar” sobre as notas e o tempo, mostram figuras mais longas em relação à agilidade do canto silábico presente na maioria das cantigas de Iansã (...) e o andamento é bastante lento.

Na Umbanda, os Escravos que trabalham nos cemitérios são responsáveis por abrir e fechar as portas que separam o mundo material do espiritual. No centro, eles são saudados através deste ponto cantado:

### Exu Caveira

Congo

♩ = 96

Portão di ferro ca diado di ma de ra boa noi te E xu E xu E xu Ca ve ra

Agogô  
Atabaque  
Palmas

No entanto, de uma forma geral, na Umbanda o Orixá Ogum, na Bahia sincretizado como Santo Antônio na Igreja Católica, é o protetor dos Exus. De acordo com Edison Carneiro (2002: 66), este Orixá é responsável por abrir as encruzilhadas, “devido às suas estreitas relações com o Exu, considerado seu escravo.” No centro, esta relação entre o Exu e o Orixá Ogum se confirma no texto do seguinte ponto cantado:

## O sino da igreja

Congo

$\text{♩} = 112$

O si no dai gre ji nha faz be lém blem blom O si no dai gre ji nha faz be

lém blem blom deu mei a noi teo ga lo já can tó Seu Tran ca Ru a éo do

no da gi ra ô a brea gi ra que O gum man dô

No *Centro Umbandista Rei de Bizara*, além do estreito contato descrito acima, existe o *Ogum Xoroquê*, uma divindade que durante seis meses (janeiro à junho) é um Orixá nos outros seis meses (junho à dezembro) se transforma num Escravo. Abaixo, Tia Preta explica que esta entidade exige uma atenção especial, tanto da mãe-de-santo quanto do seu médium, principalmente quando o Ogum está do lado esquerdo:

E quando ele muda [vira Escravo] o médium dele tem que andar na linha. Andar na linha, saber onde pisa, fazer o que faz. Eu é que controlo tudo isso. Aquele [médium] que vem aqui com a mulher loira, ele tem Xoroquê. Quando for 1º de junho ele passa pra Escravo e eu faço a comida dele, as coisinhas que ele gosta. Faço tudo isso.

Na Umbanda, além dos Exus, existe outra categoria que vem se tornando muito popular entre os adeptos: o *Zé Pilintra*. Trata-se de uma entidade que reflete a figura do nosso cotidiano: o malandro e marginal natural dos morros do Rio de Janeiro. São espíritos livres, que não trabalham para nenhum Orixá, mas praticam a caridade. Devido a sua condição, a sua esperteza e a sua habilidade de se adaptar a qualquer situação faz com que ele ganhe todas as partidas no “jogo da vida”. O ponto cantado abaixo destaca que não se deve confiar no malandro, pois no jogo dele ninguém ganha. A melodia, o toque e o andamento deste ponto lembra o samba-canção. Surgido na década de 1920, este é um “samba cuja ênfase musical recai sobre a melodia, geralmente romântica e sentimental, contribuindo para amolecer o ritmo, que se torna mais contido.” (Marcondes, 1998: 705)

### Eu te avisei

Samba

$\text{♩} = 88$

Eu te a vi sei que vo cê não jo gas se es ta car ta da co mi go

mi go vo cê lar gou na da ma e eu pa rei no va

Agogô

Atabaque

Palmas

le te a mi go vo cê seem ga na nes te jo go de

co pa é o ma lan dro quem ga nha a ga nha

No Centro Umbandista Rei de Bizara, o Zé Pilintra do Morro do Livramento é muito popular entre os adeptos por ser um bom conselheiro e estar sempre presente nas *Giras de Escravos* com o seu ponto cantado:

### Ô Zé

Samba

$\text{♩} = 104$

Ô Zé quan dovem lá da la go a to ma cui da do como ba lan ço da ca

Agogô

Atabaque

Palmas

4

1. 2.

no a Ô no a Ô Zé fa çatudo que qui zé o Zé mas não mal

8

1. 2.

tra teo co ra ção des sa mu lhé Ô lhé

Negrão (1996a e 1996b) afirma que o *Zé Pilintra* é ambivalente, ora se apresenta como um Preto-Velho, ora se apresenta como Exu. Esta ambivalência é possível, pois dentro das sete linhas da Umbanda, a *Linha das Almas* é a última no estágio de evolução espiritual. Portanto, é a categoria mais próxima do lado esquerdo da Umbanda. Isto está de acordo com a afirmação da Tia Preta de que “quando um Preto-Velho é mau, ele é igual a um Escravo”. O *Zé Pilintra do Morro do Livramento*, apesar de no centro atuar como um Escravo, não nega a sua ambivalência, como podemos constatar no ponto cantado abaixo:



## Zé Pilintra

Samba

$\text{♩} = 112$

Zé Pi lin tra Zé Pi lin tra bo ê mio da ma dru ga e da

Agogô

Atabaque

Palmas

3

5

li nha das al ma e tam bém da in cru zi lha da

Na Umbanda, como já mencionamos, também existe o lado feminino do Exu: a Pombagira. Trata-se de uma entidade muito procurada pelos frequentadores da Umbanda. Abaixo, Prandi (2001: 51) explica como a figura feminina se tornou uma Pombagira, ou seja, um espírito da mesma categoria do Exu:

O imaginário tradicional umbandista, para não dizer brasileiro, acreditava que muito da maldade humana é próprio das mulheres, que o sexo feminino tem o estigma da perdição, que é marca bíblica, constitutiva da própria humanidade, desde Eva. O pecado da mulher é o pecado do sexo, da vida dissoluta, do desregramento, é o pecado original que fez o homem se perder. Numa concepção que é muito ocidental, muito católica. Então Exu foi também feito mulher, deu origem à Pombagira, o lado sexualizado do pecado.

Portanto, a Pombagira possui uma forte ligação com o pecado do sexo. Birman (1995: 185) relaciona esta entidade com o universo da rua, cuja “figura da pomba-gira

geralmente é apresentada como uma “mulher que se perdeu”, gosta de cachaça, e de seduzir homens em troca de bens e dinheiro”. Da mesma forma, Prandi (1996: 156) as descreve como mulheres que, em suas vidas terrenas, prezaram pela vida fácil:

“prostitutas, cortesãs, companheiras bandidas dos bandidos amantes, alcoviteiras e cafetinas, jogadoras de cassino e artistas de cabaré, atrizes de vida fácil, mulheres dissolutas, criaturas sem família e sem honra”

Assim como os Exus, as Pombagiras possuem funções próprias, sendo as responsáveis pelo atendimento aos clientes que, na maioria dos casos, procuram soluções para os problemas de ordem afetiva e sexual. Prandi (1996: 158-159) confirma que não há ninguém melhor do que elas para entender deste tipo de assunto, devido a sua experiência vivida na Terra:

a concepção mais generalizada de Pombagira é de que se trata de uma entidade muito parecida com os seres humanos. Ela teria tido uma vida passada que espelha certamente uma das mais difíceis condições humanas: a prostituição. Mas é justamente essa condição que permitiu a ela um total conhecimento e domínio de uma das mais difíceis áreas da vida das pessoas comuns, que é a vida sexual e o relacionamento humano fora dos padrões sociais de comportamento aceitos e recomendados. Assim, acredita-se que Pombagira é dotada de uma experiência de vida real e muito rica que a maioria dos mortais jamais conheceu, e por isso seus conselhos e socorros vêm de alguém que é capaz, antes de mais nada, de compreender os desejos, fantasias, angústias e desespero alheios.

As Pombagiras são mulheres vaidosas, envolventes. Para incorporar esta entidade, a médium se prepara colocando roupas e adereços próprios: vestidos extravagantes geralmente nas cores vermelho e preto, muitas miudezas como brincos, colares e pulseiras e uma rosa vermelha nos cabelos. Apesar da amizade e fidelidade dedicada aos seus clientes, a Pombagira causa medo e desconfiança, pois como entidade da esquerda, não é confiável e pode muitas vezes demonstrar rancor. A cantiga a seguir destaca suas características mais visíveis como a beleza, a feminilidade, e a desconfiança e,

apresenta uma correspondência entre a letra e a melodia: nos trechos onde a palavra “girando” é cantada, o contorno melódico possui a forma de um semicírculo.

## Ela é bonita

Samba

$\text{♩} = 88$

Devermelho preto vestindo noite o mistério traz de colocar de contas brincos dourados promessa

Agogô

Atabaque

Palmas

4 faz você poder ir você de vez ir fação que quize mas cuida doa

7 migoe la é bonita la é mulhé mascuida doa migoe la é bonita la é mulhé e no canto da

11 rua ô girando girando girando a e la moça bonita girando girando girando a e no canto da

15  
 rua ô gi rando gi rando gi ran do á e laé moça bo ni tao gi rando gi rando gi ran do á ô gi ran do

19  
 a o lé lê ô gi ran do á o lá lá ô gi ran do á o lé lê ô gi ran do á

Assim como acontece com os Exus, a mesma regra se aplica às Pombagiras: elas são singulares e plurais. No *Centro Umbandista Rei de Bizara*, são encontradas algumas Escravas como: *Pombagira Cigana*, *Pombagira do Oriente*, *Pombagira Maria Padilha*, *Pombagira Sete Saias*, *Pombagira Maria Molambo*. De acordo com Tia Preta, todas estas Escravas trabalham para Iansã. Assim como acontece com os Escravos, não podemos quantificar o número exato de Pombagiras, pois uma médium pode incorporar mais de uma Escrava além de que existem vários médiuns que incorporam *Maria Padilha*. Apesar do mesmo nome trata-se de Pombagiras diferentes, com histórias, características, personalidades e pontos cantados diferentes. O ponto cantado abaixo pertence à *Maria Padilha*<sup>89</sup>:

<sup>89</sup> A melodia do ponto *Ela é uma Padilha*, não possui a nota si bemol, embora seja necessário a sua indicação na armadura de clave. De acordo com a escrita adotada neste trabalho, o mi e o lá bemol, presentes na melodia, devem estar representados na armadura seguindo a ordem dos acidentados, que neste caso é si, mi e lá bemol.

## Ela é uma Padilha

Samba

$\text{♩} = 96$

The musical score is for a Samba piece titled "Ela é uma Padilha". It is written in 2/4 time with a tempo of 96 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of a vocal line and three percussion lines: Agogô, Atabaque, and Palmas. The vocal line has two verses of lyrics. The first verse is: "Ar re da ho me que lá vem mu lé ar re da lé e la é u ma Pa". The second verse is: "di lhaa mu lhé de Lu ci fer e la é u ma Pa fer". The percussion parts include a complex rhythmic pattern for the Atabaque and a simpler pattern for the Palmas. The score is divided into two systems, each with a first and second ending.

Ar re da ho me que lá vem mu lé ar re da lé e la é u ma Pa

di lhaa mu lhé de Lu ci fer e la é u ma Pa fer

Como acontece na Umbanda, de uma forma geral, neste centro o objetivo dessas entidades é atingir a ascensão espiritual. Este é um princípio kardecista adotado pela Umbanda, onde todos, sem exceção, têm condições de evoluir por meio da doutrinação. É o que acontece também com os Escravos, que ficam sob a autoridade da mãe-de-santo. Esta, por sua vez, aceita alguns comportamentos, mas proíbe os excessos. De acordo com Negrão (1996a: 224), os pais-de-santo fazem um trabalho de doutrinação com estas entidades, coibindo alguns comportamentos e impondo normas de conduta que vai de acordo com a dinâmica do local de culto, como por exemplo a proibição aos Exus de falar palavrão ou de agredir as pessoas. A mesma coisa acontece neste centro, onde Tia Preta controla não só os Escravos, mas todas as entidades, inclusive o *Caboclo Rei de Bizara*

que, segundo a mãe-de-santo “era um Caboclo muito brabo, que tomava meio litro de cachaça pelo ouvido.”

A doutrinação dos Escravos começa desde as primeiras cerimônias em que eles participam e continua durante todo o período de permanência do médium no centro. Segundo Tia Preta, a aprendizagem é adquirida com o tempo e exige muita paciência:

É a dona da casa que manobra eles como eu. Eu vou doutrinando eles. (...) Eu tenho que pegar, doutrinar, ir devagarzinho... Ensinando como faz, que não pode beber muito. Eu pego eles [os Escravos]: venha cá! Não é assim! É assim e tal... Na gira eu fui no *quarto de escravo* duas vezes pra chamar atenção do Escravo [na ocasião, a entidade estava bebendo demais e levantava os braços em direção ao ventilador em movimento, correndo o risco de machucar o médium]. Eu disse que eu não queria que ele fizesse mais isso, porque aquilo não era bonito. Que era pra trabalhar direitinho, com amor. Pra não atender ninguém com mal criação. E aí eu começo a falar, falar... Quando é a primeira vez e quando é lá pela sexta doutrina que eu dou neles, oxente! Ele baixa que você não conhece o que era aquele! Tem gente que até duvida: É o mesmo Escravo? É sim, é o mesmo!

Portanto, através da doutrinação é possível aos Exus e Pombagiras evoluírem espiritualmente. Neste caso, “passam” para a categoria de *Cigano* e *Cigana*, considerados os Guias de esquerda mais evoluídos. Porém, neste patamar, este é o maior grau de evolução que se pode chegar, pois não é possível, por meio do desenvolvimento espiritual, passar para o lado direito. De acordo com Montero (1985: 193), esta limitação se explica por ser o lado esquerdo fundamental para o equilíbrio do universo religioso umbandista:

No entanto, ainda que teoricamente todas as entidades possam evoluir, a lógica da ascensão espiritual não pode ser absoluta. E isso porque a evolução espiritual de todas as entidades, sobretudo dos exus, suprimia a hierarquia espiritual existente e, conseqüentemente, poria em risco a ordem do universo. A existência do “mundo das trevas”, do mundo dos exus e das pombagiras, é fundamental para a existência do “mundo das luzes”. Se esses dois universos se opõem pela sua natureza, eles permanecem intimamente ligados, uma vez que um existe em função do outro: o Bem só o é na medida em que tem como meta combater o Mal; este, por sua vez, só ganha sentido sendo a inversão de uma ordem definida enquanto Bem.

Os *Ciganos*, da mesma forma que o *Zé Pilintra*, são entidades ambivalentes que pertencem ao lado esquerdo e o direito. Nos centros onde são considerados entidades da direita, eles pertencem à *linha do oriente* (Cf. p. 56) por se tratar de um povo de origem indiana. Apesar de serem Escravas, as Ciganas não são mensageiras dos Orixás, por fazerem parte de um povo que não pertence a nenhuma nação. Na Terra, sobreviviam “lendo” a vida das pessoas na mão e jogando cartas. São mulheres alegres e vaidosas com seu vestido longo e seu lenço na cabeça característico. Na Umbanda são muito procuradas por serem boas conselheiras e amigas dos seus clientes conforme sugere o texto do ponto cantado a seguir:

### Eu queria saber

Samba

$\text{♩} = 96$

Mas eu que ri a sa be e er a on de en con tra va es sa Ci ga na de fé eu que ri a eu

Agogô

Atabaque

Palmas

5

1.

5

1.

1.

1.

9 fé e la pa rou e leu a mi nha mão a mi nha ma ão e

12 dis se a to da ver da de mas eu que ri a

15 sa be e er a on deen con tra va es sa Ci ga na de fé

Porém, apesar da *Cigana* ser considerada uma Escrava mais evoluída que a Pombagira, ela continua sendo uma entidade da esquerda, que não é digna de confiança, como adverte o texto do ponto cantado abaixo:



# Cigana

Congo

$\text{♩} = 116$

Com prei u ma bar ra ca ve lha foi a Ci ga na que me de eu com de eu

U queé meu é da Ci ga na u queé de la não é me eu a mi go pres te mui ta a ten

ção po vo ci ga no não su por ta tra i çã ão a le al

da de éa ban dei ra da Ci ga na a fal sí da de e ela não per do a nã ão

Agogô

Atabaque

Palmas

Com a exceção da habilidade de prever o futuro, os *Ciganos* possuem as mesmas características da sua versão feminina. No *Centro Umbandista Rei de Bizara*, o *Cigano Mariano* sempre está presente nas festas exigindo o seu ponto cantado<sup>90</sup>:

### Mariano

Congo

$\text{♩} = 112$

Cor taes se ga lho Ma ri a noeu que ro ver cor taes se ga lho praes sa ár vore não cres

Agogô

Atabaque

Palmas

cê ê eu que ro ver a ci ga na da d'A ru an da tra ba ian do na Um

ban da pa Quim ban da não cres cê eu que ro cê

<sup>90</sup> A palavra *Aruanda* presente no texto deste ponto cantado indica a ambivalência desta entidade, pois, como já mencionamos anteriormente, *Aruanda* é o local onde moram os Orixás e as entidades da direita (Cf. Cacciatore, 1988: 53).

O trabalho dos Escravos não está restrito as suas presenças nos rituais e no atendimento ao público. Cabe a eles também o exercício de um ritual muito comum na prática Umbandista: o trabalho de limpeza que consiste em afastar os Eguns, e/ou desmanchar os seus feitiços. Na Umbanda, os Eguns são espíritos de pessoas já falecidas que muitas vezes acompanham os vivos, causando inúmeros obstáculos na vida deles. No Kardecismo os Eguns são conhecidos como “espíritos obsessores”. Segundo Cacciatore (1988: 108), os Eguns também são encontrados no Candomblé em algumas cerimônias, porém só existe uma modalidade voltada exclusivamente para os Eguns, chamado *Candomblé de Egungun* localizado na Ilha de Itaparica – Bahia. Tia Preta declara que os Escravos são fundamentais para o afastamento “desses espíritos”, protegendo os médiuns, seus clientes e o próprio centro.

Eles [os Escravos] não deixam moleque [Egum] encostar na gente. Porque tem muito Egum, você sabe o que é Egum, não sabe? É espírito de morto que vem te perturbar. Então quando tem um Escravo que defende a gente, ele afasta tudo isso.

Acreditamos que, por habitarem no mundo das trevas, os Escravos e os Eguns “falam a mesma língua” podendo estabelecer um diálogo, uma aptidão que não está ao alcance dos Orixás e das demais entidades da direita. Além disso, os Exus ajudam no desenvolvimento espiritual dos Eguns que, quando submetidos à doutrina, deixam de ser “perturbados” para se tornarem espíritos de luz, passando até a fazer parte do centro Umbandista. No depoimento abaixo, Tia Preta nos revela um caso de doutrinação de um Egum que acompanhava a vida de uma mulher:

Teve um [Egum] que foi assim. Ele veio aqui e disse: quero lhe falar! Quando eu fui ver era um perturbado. Então levei ele lá pra baixo [o segundo subsolo, andar reservado aos Escravos]. Derrubou aquelas bebidas todas do *quarto de escravo* sem ninguém encostar lá, derramou tudo, acabou tudo. Meu Deus do Céu!  
P – E a senhora ficou com medo?  
Não, lá dentro [*quarto de escravo*] não tenho medo de nada. Porque seu *Tomba Morro* ta ali. Aí eu chamei seu *Tomba Morro*. Seu *Tomba Morro*

toma conta desse homem [Egum] que eu não agüento não. Pode deixar comigo. Ele [Egum] disse que queria comer. Aí eu fiz assim, peguei um camarão seco, sempre tenho um camarão seco em casa, com cachaça, com azeite de dendê, aquela farofa e dei a ele pra comer e ele comeu. Ele comeu parecendo que era um pedaço de doce que ele tava comendo. Eu levei oito dias doutrinando este homem. Você não me via aqui em cima. Era lá em baixo direto. Até peguei um colchão e botei no chão pra dormir lá. E hoje é um espírito de luz, deixou de perturbar a moça.

No Centro, este trabalho de doutrinação também é feito em conjunto, formado pela mãe-de-santo, os médiuns e seus respectivos Escravos. Neste ritual são entoados pontos cantados específicos, como por exemplo a cantiga abaixo que indica o momento em que o Egum chega no lugar achando que vai controlar tudo e de repente ele é dominado (amarrado):

### Santo Antônio amarra o nego

Congo

$\text{♩} = 104$

Coro Solo Coro

San toAn tô nioa mar rao ne go Lá no ca mi nho San toAn tô nioa mar rao

Agogô

Atabaque

Palmas

3 Solo Coro Solo

3 ne go no pé de cô co San toAn tô nioa mar rao ne go lá na es

6 Coro Solo

6 tra da San toAn tô nioa mar rao ne go bem a mar ra do

O ponto *Santo Antônio amarra o nego* apresenta semelhanças melódicas, rítmicas e no texto com outra cantiga presente no *Ilê Axé Dele Omi* (Cf. Garcia, 1996: 136). Em vista disso, na transcrição acima destacamos o intervalo de 4ª justa e 3ª maior (no final do primeiro compasso e o início do segundo) e o posicionamento das colcheias no início das frases. Em relação ao acompanhamento instrumental, as cantigas apresentam o toque Congo e o mesmo ritmo no agogô, mas a execução do atabaque é diferente. Estas semelhanças indicam mais um exemplo da existência de uma relação musical entre a Umbanda praticada no *Centro Umbandista Rei de Bizara* e o Candomblé de Caboclo.

The image shows a musical score for the song "Santo Antônio amarra o nego". It consists of three staves. The top staff is for Soprano (S) with lyrics: "S: San - toAn - tô - nioa - mar - rao ne - gro C: lá no ca |". The middle staff is for Conga (C) with lyrics: "mi-nho S: San-toAn-tô-nioa-mar-rao | ne - gro C: dei-xaa-mar - rá | San-toAn-tô-nioa-mar-rao". The bottom staff is a piano accompaniment. A rehearsal mark "Co 16" is placed above the first measure of the piano part. A tempo marking "♩ ~132" is located at the top right of the score.

A delimitação do espaço físico deste centro e as atividades nele desenvolvidas indicam uma separação bem definida entre os lados direito e esquerdo. Esta separação se estende a todos os objetos utilizados no centro, inclusive os atabaques e o agogô. Os instrumentos musicais utilizados no andar de cima não são os mesmos tocados nas cerimônias realizadas no andar de baixo. Segundo a mãe-de-santo, esta distinção é imposta pelas entidades que determinam que os dois lados não se misturam:

Aqui no centro é tudo separado. Até as panelas do Escravo é lá em baixo. As panelas da comida dos Orixás é aqui em cima. É tudo separado, até os garfos que você come é separado.(...) Por exemplo, se eu pegar uma galinha e colocar numa panela aqui em cima eles chegam [as entidades] e dizem: não! É lá em baixo.

Por fim, conhecer o espaço físico e outras particularidades do *Centro Umbandista Rei de Bizara* nos faz acreditar de que neste local as entidades da direita e da esquerda são cultuados como se houvesse duas atividades religiosas independentes que se integram, mas que não se misturam. O destaque dado aos Escravos merece a nossa atenção, pois o verdadeiro papel destas entidades vai além do que representa o lado esquerdo e demoníaco do mundo espiritual umbandista.

## 4. A Gira de Escravos

### 4.1. A festa dos Exus e Pombagiras

A *Gira de Escravos* é uma festa em homenagem às entidades da esquerda que acontece todo o primeiro sábado de cada mês<sup>91</sup> no *Centro Umbandista Rei de Bizara*. Este tipo de ritual voltado exclusivamente aos Exus e Pombagiras não é uma prática comum nos centros umbandistas. Dentro do universo da Umbanda, de uma forma geral, estas entidades somente estão presentes em cerimônias fechadas, geralmente nos trabalhos de “limpeza” (afastamento dos Eguns). A natureza controvertida dos Exus e Pombagiras fazem com que eles sejam evitados em muitos locais de culto, especialmente nos centros de Umbanda de Mesa Branca. Desta forma, os rituais com as características da *Gira de Escravos* não é uma prática comum. Na literatura sobre o assunto não encontramos nenhum registro de centros

---

<sup>91</sup> Conforme mencionamos no terceiro capítulo, nos meses de janeiro, março e novembro o centro não realiza festas. Neste período acontecem apenas as Sessões de Desenvolvimento aos sábados e as Sessões de Consultas e Passes nas quartas-feiras).

que realizam este tipo de cerimônia com a regularidade apresentada no *Centro Umbandista Rei de Bizara*, embora estes tipos de rituais estejam presentes em alguns centros. Negrão (1996a) em seus estudos sobre a Umbanda em São Paulo aponta alguns centros que realizam anualmente suas homenagens aos Exus e Pombagiras. No *Centro Umbandista Rei de Bizara* o conceito de que “sem Exu não existe Umbanda” se confirma no texto do seguinte ponto cantado transcrito abaixo:

### Exu da meia noite

Congo

$\text{♩} = 100$

E xu da mei a noi te xu da ma dru ga da Um ban da sem E

Agogô

Atabaque

Palmas

3

1. 2.

xu sem E xu não va le na da E xu da mei a na da E ra mei a noi teeu vi uma sen ti

1. 2.

1. 2.

1. 2.



ne la e ra Seu Ca vei ri nha que ti rá tu a can ce la

De acordo com Tia Preta, a *Gira de Escravos* é uma exigência do Escravo *Tomba Morro*. “Seu *Tomba Morro* me disse pra fazer uma matança pra ele todo primeiro sábado de cada mês.” A matança que a mãe-de-santo se refere é o sacrifício de galos e galinhas a fim de preparar a comida deste Escravo. O Xinxim que é oferecido a todos os presentes no final da festa. Isto comprova que cada centro umbandista é um mundo particular, no sentido que não está hierarquicamente sujeito nem a uma autoridade maior e centralizadora nem a regras comuns. Sob o comando de um pai ou mãe-de-santo, que detém a autoridade moral e espiritual sobre sua casa e sua família-de-santo, acima só se reconhece a própria autoridade das divindades. Com isso, cada centro possui suas características próprias, vez que os pais ou mães são os responsáveis pela criação de novos detalhes, de acordo com a vontade das divindades, havendo, porém, uma estrutura básica comum a todas e uma certa uniformidade nas crenças e nas práticas rituais. Há, portanto, um limite na variação do que é aceitável.

Manuel Querino (1938: 184) considera o Xinxim<sup>92</sup> um prato puramente africano que chegou à Bahia trazido pelos negros. Atualmente o Xinxim faz parte da cultura baiana, tornando-se um item importante e típico da culinária local e também uma referência diante da diversidade dos pratos que compõem a culinária brasileira. No centro, a preparação do Xinxim de *Tomba Morro* obedece a um ritual. Na madrugada do dia da festa (por volta das 4 horas da manhã), Tia Preta, com a ajuda de alguns médiuns, sacrifica aproximadamente 28 galos e galinhas onde algumas partes são oferecidas ao Escravo, conforme a explicação abaixo:

Tudo dele é separado. O dele é a asa, tudo que tem dentro [os órgãos internos], as pernas, a gargantinha, o peito. Separado tudo, faço o tempero direitinho e boto lá nos pés dele [no quarto de escravos].

As outras partes são destinadas para o Xinxim que será oferecido ao público presente na *gira*. Na carne são acrescentados outros ingredientes: os temperos (sal, alho, cebola), azeite de dendê, camarão seco, amendoim e castanhas de caju moídos. Durante a preparação da comida a mãe-de-santo reza, faz pedidos e canta para o Escravo *Tomba Morro*. Os pontos neste contexto são cantados sem o acompanhamento instrumental. Este é um dos pontos cantados pela mãe-de-santo durante este ritual<sup>93</sup>:

---

<sup>92</sup> No livro *Costumes Africanos no Brasil*, Manuel Querino (1938: 184) descreve o modo de preparo do Xinxim:

Morta a gallinha, depenna-se, lava-se bem, depois de retirados os intestinos e corta-se em pequenos pedaços. Deitam-se na vasilha ou panella para cozinhar com sal, alho e cebola ralados. Logo que a gallinha estiver cozida, adicionam-se camarões seccos em quantidade, sal, se fôr preciso, cebola, sementes ou pevides de abóbora ou melancia, tudo ralado na pedra, e o azeite de dendê.

<sup>93</sup> Este ponto foi gravado em uma das entrevistas realizadas com Tia Preta.

## Venha cá meu velho



Esta prática de oferecer comida para o público no término da festa é uma influência direta do Candomblé. Não nos referimos somente ao ato de ofertar o público, mas a todo um conjunto de significados que está por trás disto. A comida é associada à entidade homenageada, por isso o seu preparo obedece a um ritual, geralmente secreto, feito seguindo regras previamente estabelecidas<sup>94</sup>. Todos os detalhes são importantes, desde a escolha dos ingredientes até o modo de preparo, onde tudo deve estar de acordo com o desejo do homenageado.

No centro, o Xinxim servido na *Gira de Escravos*, pode ser feito com a carne das aves sacrificadas ou com o bofe bovino<sup>95</sup>. Geralmente, por uma questão financeira, existe um revezamento: num mês o Xinxim é feito com as aves e no outro com bofe (sendo esta a mais barata e viável, pois suas peças podem ser compradas não sendo necessária a matança). Porém, existem ocasiões especiais onde a comida deve ser feita com as aves, como explica Tia Preta:

---

<sup>94</sup> No Candomblé, a matança é um ritual secreto com acesso apenas das pessoas iniciadas. Os participantes geralmente devem seguir algumas regras para participar como não ter relações sexuais na véspera do ritual, tomar banho com ervas para a purificação do corpo, entre outros. Os animais também passam por alguns procedimentos antes de serem sacrificados. Dependendo da divindade que será homenageada, os animais sacrificados podem ser galos, bodes, entre outros e assim como na *Gira de Escravos*, uma parte do sacrifício é ofertada às entidades e a outra parte é destinada para o preparo da comida que será servida no final da cerimônia. No Candomblé, a música acompanha todo ritual da matança, no qual as cantigas são acompanhadas pelo trio de atabaques e o gã (Cf. Garcia, 1996: 57-60).

<sup>95</sup> Caracteriza-se geralmente por alguns órgãos internos do boi como o pulmão, coração, fígado, etc.

Tem um sábado agora que eu fiz o bofe. No próximo sábado que vai ter giro eu tenho que fazer a matança de galo porque é o giro de Ogum. Ogum é que também manobra a casa, é que nos ajuda muito. E também tem a questão financeira.

Na afirmação acima, a mãe-de-santo se refere ao primeiro sábado do mês de junho, época em que Ogum é homenageado. Como já mencionamos anteriormente, este Orixá possui uma forte ligação com os Escravos, por isso a matança para a *Gira de Escravos* do mês de junho também é dedicada a ele.

A *Gira de Escravos* tem um caráter especial em outros dois momentos importantes do *Centro Umbandista Rei de Bizara*: o Sábado de Aleluia e o período da “Obrigação”. A *gira* realizada no Sábado de Aleluia, véspera da Páscoa, marca a volta das atividades do centro depois da Quaresma, período em que o local não funciona e nenhum ritual é realizado em sinal de respeito à Paixão de Jesus. A *Gira de Escravos* realizado no Sábado de Aleluia é especialmente animada, a confraternização entre os presentes é feita de forma mais intensa e os Escravos manifestados convidam o público a compartilhar da alegria da festa. O mesmo ambiente de confraternização, especialmente entre os médiuns, é encontrado na *gira* realizada no período de “Obrigação”. O texto do ponto cantado abaixo se refere ao caráter alegre dos Exus e Pombagiras e ao ambiente de “festa” encontrado na *Gira de Escravos*:

## Risada

Barravento

$\text{♩} = 96$

Qui quá quá quá que be la ri sa da queE xu vai dá que be la ri

Agogô

Atabaque

Palmas

<sup>3</sup> sa da queE xu vai dá que be la ri sa da queé quá quá quá

Além do Xinxim, antes da festa é preciso preparar e decorar o espaço sagrado. Alguns médiuns, muitas vezes acompanhados de algumas pessoas da assistência, se encarregam desta função, no qual o salão é enfeitado com balões vermelhos e pretos, combinação de cores que representam os Exus e Pombagiras. A realização de uma *Gira de Escravos* envolve o empenho da mãe-de-santo e dos médiuns presentes para que todas as tarefas sejam realizadas desde a preparação da comida e a decoração do salão até a recepção do público e o bom andamento do ritual.

Apesar da natureza dos Escravos estar ligada à noite e às madrugadas, a *Gira de Escravos*, assim como todos os rituais públicos deste centro são realizados no período da tarde, geralmente das 15:00 até as 18:00 horas. Ao ser questionada a respeito do horário das festas, Tia Preta esclarece:

Porque eu não bato de noite [referindo-se aos atabaques]. Eu só bato de tarde. Porque eu moro num lugar que tem muita gente de um lado pro outro. Não incomodo ninguém, na hora certa acabou, ninguém mexe comigo. Apesar de que eu tenho licença da afro-brasileiro mas mesmo assim. Eu não quero abusar, quero andar na linha. Ninguém me incomoda.

Esta preocupação da mãe-de-santo tem fundamento. O bairro de Brotas é altamente populoso, particularmente na área de localização do centro. Trata-se de uma rua densamente povoada, com muitas habitações e um intenso movimento de pedestres. No centro, o som dos atabaques se faz presente somente nos rituais realizados no período da tarde.

Horas antes do início da *Gira de Escravos*, os médiuns chegam ao centro e imediatamente entram no *quarto de santo* para saudar as entidades da direita representadas no altar. Em seguida, se dirigem aos dois quartos localizados no segundo subsolo (um para os homens e o outro para as mulheres) e trocam de roupa para a cerimônia. Geralmente os homens vestem calça e camisa ou camisetas brancas e as mulheres vestem a indumentária típica da baiana<sup>96</sup>, porém, nesta festa os trajes das mulheres são simplificados: blusa, bata ou camiseta branca com uma saia longa e rodada com anágua, sem o turbante que envolve a cabeça.

O público chega aos poucos e imediatamente são recepcionados pelos médiuns presentes. Antes de se dirigir ao local da festa, o público espera ser chamado no lugar reservado à assistência localizado no salão do primeiro subsolo. Momentos antes do início

---

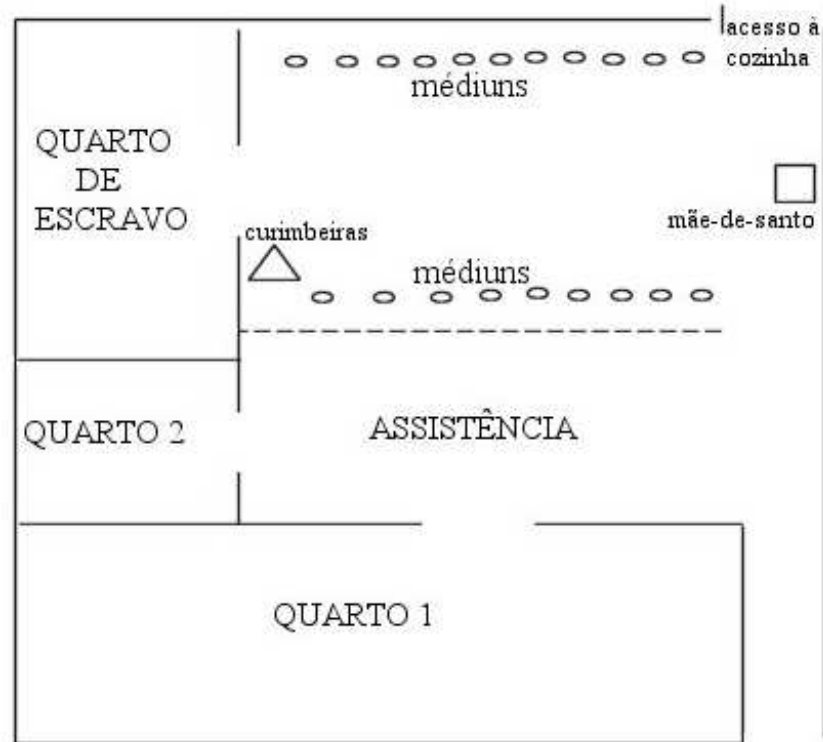
<sup>96</sup> De acordo com Câmara Cascudo (2000: 125-126) é uma indumentária tradicional da negra e mestiça baiana. Segundo o autor, este traje possui a seguinte composição:

uma saia muito rodada, de várias cores combinadas, medindo geralmente cerca de 2 a 4 metros de roda de bainha, usada bufante e armada por uma anágua, ou saia de baixo, muito engomada; uma bata, isto é, blusa branca comprida e solta (...) usualmente enfeitada de renda larga, às vezes usada muito frouxa no pescoço e deixada escorregar de um dos ombros; um *pano da Costa*, isto é, um comprido manto de algodão listrado, às vezes atado sobre um dos ombros e preso debaixo do braço oposto (...); um *torso* ou turbante de algodão ou seda, atado à volta da cabeça; simples chinelas sem presilhas, de saltos baixos; muitos colares de coral, búzios ou contas de vidro, às vezes tendo corrente de metal, usualmente prata; brincos de turquesa, coral, prata ou ouro, e muitos braceletes de búzios, ferro, cobre ou outro metal.

da festa, a mãe-de-santo se dirige ao salão e reúne todos os médiuns. Enquanto isso, a curimbeira toca o atabaque para “esquentar” o seu couro, assim preparando-o para a festa e um médium (geralmente uma mulher) faz o ritual da defumação, incensando todas as pessoas entre médiuns e freqüentadores. Conforme já mencionamos anteriormente, a defumação é um item obrigatório no culto umbandista e neste centro ele está presente em todos os rituais com o objetivo de preparar o local e as pessoas retirando as energias negativas. Nas festas das entidades da direita, a defumação é acompanhada por pontos cantados específicos, e na *Gira de Escravos* este ritual é realizado sem acompanhamento musical e todas as pessoas presentes são incensadas pela frente e pelas costas.

Após a defumação, o público é convidado a se dirigir ao local da festa e todos se acomodam no espaço reservado à assistência. Os médiuns se posicionam de pé no centro do salão formando duas fileiras paralelas sob a observação da mãe-de-santo que permanece sentada ao lado dos médiuns, como podemos visualizar na figura a seguir:

**Centro Umbandista Rei de Bizara (segundo subsolo<sup>97</sup>):**



A *Gira de Escravos* se inicia quando a porta do *quarto de escravo* é aberta e a mãe-de-santo se dirige a ele pedindo licença às entidades pronunciando *Agô Babá*<sup>98</sup>. A médium puxa o ponto *Agradeço* (Cf. transcrição p. 97) e em seguida outros *pontos de abertura* são cantados. Enquanto o público canta, todos os médiuns, um a um, entram no *quarto de escravo* para saudar as imagens dos Exus e Pombagiras. Os médiuns se retiram do cômodo (um de cada vez) andando de costas, para não ficar de costas para as imagens, e muitos deles já saem com seus Escravos manifestados.

<sup>97</sup> No segundo subsolo, o *quarto de escravo* guarda algumas imagens de Exus e Pombagiras (representações de figuras masculinas e femininas de “forma diabólica”, com chifres, rabo e portando tridentes) e as oferendas das entidades e as bebidas alcoólicas que são servidas nas festas. O quarto 1 é um cômodo para a troca de roupa das mulheres (médiuns) e neste espaço se encontra um armário para a acomodação das roupas das médiuns e as cadeiras para a assistência são guardadas neste cômodo. O quarto 2 é um cômodo para a troca de roupa dos homens (médiuns). A cozinha onde é preparado o Xinxim fica no terceiro subsolo e o acesso pode ser visto na parte de cima da figura.

<sup>98</sup> De acordo com Fonseca Júnior (1995), *Agô Babá* são dois termos de origem iorubá. *Agô* significa “pedir licença” e *Babá* se refere ao “pai ou ancestral”. Conforme já dito anteriormente, na Umbanda, *Babá* também é uma das denominações dadas ao pai ou mãe-de-santo (Cf. p. 45).



Neste momento da festa muitos *pontos de chamada* são cantados e apenas os Exus são incorporados, acontecendo sempre durante a execução das cantigas. Nos intervalos entre um ponto cantado e outro, os Exus se apresentam, um de cada vez, cumprimentando todos os presentes dizendo Boa Noite três vezes e o público responde três vezes com a mesma frase. Após esse diálogo o Exu se identifica falando o seu nome e o atabaque e agogô rufam imediatamente reproduzindo os aplausos do público.

A apresentação das entidades sempre acontece na frente do atabaque e do agogô, demonstrando a importância dos instrumentos musicais neste centro umbandista. Como já mencionamos, de acordo com os membros do culto, os instrumentos fazem a ligação entre os homens e as entidades, no qual o som destes instrumentos chega até a morada das entidades convocando-os para vir ao centro. Na visão da mãe-de-santo, os instrumentos musicais são considerados como membros do culto e não apenas como objetos, por isso eles devem ser respeitados e saudados pelas entidades e, nas festas da direita, pelos médiuns:

Porque eles [os Exus e Pombagiras] têm que cumprimentar o atabaque como se fosse uma pessoa. Os orixás também. O atabaque tem muito valor. Os atabaques não é brincadeira, os Orixás vêm por causa do atabaque. Os filhos de santo também têm que saudar os atabaques. Isso acontece nas festas da direita. (...) Nós temos um respeito enorme com o atabaque e com o agogô.

Após cumprimentar os instrumentos e o público, as entidades pedem a benção para a dona da casa, a mãe-de-santo, ajoelhando-se na sua frente e beijando sua mão. Como já afirmamos, todas as entidades, inclusive os Escravos, respeitam a mãe-de-santo e a reconhecem como autoridade máxima do centro. Feitas as apresentações, os Escravos cumprimentam os médiuns e o público, um de cada vez, a seu modo. Uns abraçam, outros entrelaçam seus braços com os braços das pessoas, outros fazem o sinal da cruz, outros seguram os ombros das pessoas e dão baforadas com o cigarro ou charuto. Cada Escravo

possui uma personalidade própria que pode ser observada por estes e outros gestos que os diferenciam um do outro. Durante a festa, os Escravos se concentram no centro do salão, onde bebem cachaça e fumam cigarros e charutos.

Na Umbanda, o fumo e o consumo das bebidas alcoólicas possuem muitos significados. Na *Gira de Escravos*, caracterizam-se como elementos que fazem parte dos comportamentos relacionados à personalidade dos Exus e das Pombagiras. Para os umbandistas, a bebida também é utilizada no intuito de manter o médium “dormindo” enquanto a entidade estiver manifestada. De acordo com a visão êmica, os médiuns não se embriagam quando as entidades manifestadas bebem. No momento em que deixam o corpo dos médiuns, as entidades carregam os vestígios da bebida. Na *Gira de Escravos*, geralmente o primeiro contato pessoal entre as entidades e o público se dá pelo compartilhamento da bebida. A fumaça dos cigarros e dos charutos também é utilizada no momento do passe, onde os Escravos lançam longas baforadas em direção ao corpo daqueles que estão sendo atendidos. No depoimento abaixo, Tia Preta fala sobre as “preferências” do Escravo Tomba Morro:

Ele gosta de cantar, gosta de uma cachaçazinha aí do interior, destilada. Ele é fora de série. Ele não gosta de cerveja. Eu não posso beber, mas ele pede [quando está manifestado] e não me deixa nada graças a Deus.

Na *Gira de Escravos*, a dança é um elemento que acompanha os cantos e as palmas. Os médiuns, posicionados em duas fileiras paralelas (Cf. figura p. 141), dançam sem sair do lugar, reproduzindo movimentos que, de uma forma geral, acompanham os textos das cantigas. Este é o caso dos pontos cantados *Santo Antônio amarra o nego*, *Santo Antônio pequenino* e *Ela é bonita* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 129, 106 e 120). No ponto *Santo Antônio amarra o nego*, os médiuns e a *assistência* cantam movimentando os braços e as mãos num o gesto imitando o ato de “amarrar”. No ponto

*Santo Antônio pequenino*, quando a palavra “rodea” é entoada, os médiuns giram com o objetivo de chamar as entidades. E no ponto *Ela é bonita*, o texto, em alguns trechos, estimula o giro das médiuns que recebem as Pombagiras. Na *Gira de Escravos*, a dança também está relacionada às características individuais dos Escravos, onde cada entidade, quando manifestada, realiza uma “coreografia” própria como, por exemplo, o ato de levantar a taça ou o copo de bebida e a movimentação pelo salão feita de um lado para o outro. Além disso, a dança também pode assumir uma função exclusivamente lúdica, como é o caso do Samba de Roda, assunto que abordaremos no decorrer deste capítulo.

No *Centro Umbandista Rei de Bizara*, os Exus se manifestam tanto nos homens quanto nas mulheres. Quando incorporados por eles, os médiuns, de uma forma geral, ficam com o corpo levemente curvado para frente, com os braços encostados nas costas e as mãos em forma de garras. A expressão facial muda completamente, se torna tensa, com a testa franzida e a voz fica rouca, até mesmo quando a entidade se manifesta numa mulher. A médium quando está manifestada por um Exu, imediatamente solta os cabelos, quando estão amarrados, e retira todos os objetos que podem indicar sua feminilidade como brincos e pulseiras. Neste momento da incorporação, tanto as mulheres quanto os homens, são auxiliados pelo cambono ou por outro médium não manifestado que esteja mais próximo. Eles protegem seus colegas evitando que se machuquem com os momentos bruscos da incorporação, além de cuidar de alguns objetos como óculos, prendedores de cabelos, entre outros.

Na *Gira de Escravos*, na medida em que os Exus vão chegando, eles vão sendo homenageados através do canto dos seus *pontos cantados individuais* ou sendo citados nos *pontos coletivos* como, por exemplo, a cantiga transcrita abaixo. Nela, a expressão *Mojubá* nos chama atenção pelos seus diferentes significados. Cacciatore (1988: 175) nos diz que este é o nome dado ao Exu na língua iorubá, no qual “*mojú*” significa viver à noite e “*ba*”

significa armar emboscadas. Para Vogel (2001), *Mojubá* é uma “louvação endereçada aos ancestrais ilustres, forças da natureza e aos próprios *òrìsà*, durante os ofícios litúrgicos”.

## Porteira

Congo

$\text{♩} = 120$

Eu bo tei meu pom bo na por tei ra na por tei ra não pou

so o ou E le pou sou foi na en cru zi lha da

Foi Tom ba Mor ro quem man dou ô i na i na Mo ju bá ê ê Mo ju

bá ô i na i na Mo ju bá ê ê Mo ju bá

Depois da chegada e da apresentação dos Exus, é aberto um espaço da *gira* para a chegada das Pombagiras. Neste momento, são puxados *pontos de chamada* das Pombagiras como a cantiga transcrita abaixo<sup>99</sup>:

### Abre a porteira Exu

Congo

♩ = 96

Abre a por tei ra Exu dei xea mu lhé pas sá Ma ria Pa

di lha é a do na do con gá

Enquanto este e outros pontos de chamada são cantados, algumas médiuns se dirigem ao outro quarto para colocar a roupa que caracterizam as Escravas que incorporam, especialmente aquelas que recebem *Ciganas*. As roupas brancas dão lugar aos vestidos de festa vermelhos, rosas de mesma cor nos cabelos, maquiagem (sombras, batom), pulseiras, colares e brincos dourados. Durante a pesquisa, aconteceu apenas uma vez o fato de um homem incorporar uma Pombagira, na ocasião a *Pombagira Sete Saias*.

<sup>99</sup> Durante a execução deste ponto cantado, as Pombagiras que freqüentam esta festa são citadas, uma de cada vez, na medida em que a cantiga é repetida.

As Escravas, quando chegam na *gira*, realizam o mesmo procedimento dos Exus: saúdam os instrumentos musicais, o público, pedem a benção para a mãe-de-santo e cumprimentam individualmente os médiuns e o público. As Pombagiras com o seu jeito alegre e desinibido de ser, acabam contribuindo para a animação da festa. Elas andam com a postura ereta, exibindo sua sensualidade, tomam champanhe em taças, fumam cigarros e soltam suas gargalhadas que se destacam no ambiente. Da mesma forma como acontece com os Exus, as Pombagiras também são homenageadas com seus *pontos cantados individuais e coletivos*. Apesar da proporção equilibrada entre médiuns homens e mulheres no *Centro Umbandista Rei de Bizara*, o número de Pombagiras que “descem” na *Gira de Escravos* é menor do que o número de Exus. Muitas médiuns “recebem” Exus ao invés de Pombagiras e, é pouco comum os médiuns homens receberem esta entidade feminina, fato que, durante o trabalho de campo, aconteceu apenas uma única vez como já mencionamos.

As características individuais dos Escravos se destacam também no momento do atendimento ao público. Cada entidade possui seu jeito próprio de cumprimentar e responder aos questionamentos das pessoas. Alguns são falantes, outros dizem apenas o necessário, uns dão conselhos e outros recomendam a realização de algumas tarefas como acender velas de determinadas cores nas igrejas ou fazer orações para o anjo da guarda. Todos os Escravos compartilham suas experiências e a sua bebida, fazendo as pessoas beberem no mesmo copo. Na *Gira de Escravos* a relação entre o público e as entidades acontece de forma muito próxima. A confiança depositada nos Exus e nas Pombagiras faz com que as pessoas compartilhem com eles seus segredos, angústias e aspirações. Entre os freqüentadores desta festa, há um pensamento de que os Escravos são entidades com quem se pode contar em qualquer situação. De uma forma geral, as Pombagiras são mais procuradas para a solução de problemas amorosos e os Exus para as questões financeiras. Foi observado que muitos freqüentadores presenteiam os Escravos com flores,

especialmente as Pombagiras, como forma de agradecimento pelos pedidos alcançados. Também foi observado que alguns Exus e Pombagiras possuem mais popularidade, sendo mais procurados pela *assistência*.

Os Escravos incorporados nos médiuns que participam pela primeira vez da *Gira de Escravos* ou aqueles que possuem pouco tempo no centro são orientados a apenas cumprimentar as pessoas e não prestar o atendimento, pois precisam de mais tempo no centro para aprender a doutrina umbandista e as regras do centro. Quando são vistos Escravos “novos” na *gira*, os mais velhos costumam apontar para a necessidade da doutrinação, puxando o seguinte *ponto de sotaque*:

### Massapê

Samba

$\text{♩} = 108$

Quem não sa-bean dá pi-sa no mas sa-pê-es co-re-ga  
 pi-sa no mas sa-pê-es co-re-ga pi-sa no mas sa-pê-es co-re-ga  
 pi-sa no mas sa-pê-es co-re-ga

Agogô  
 Atabaque  
 Palmas

A *Gira de Escravos* chega ao seu ponto culminante quando muitos Exus e Pombagiras estão incorporados havendo uma intensa atividade em todos os sentidos: no

atendimento ao público, na participação de todos cantando os pontos, na quantidade de bebida, de cigarros e charutos consumidos. Observamos que, algumas cantigas fazem referência a este momento da festa, como o *ponto de sotaque* transcrito abaixo:

### Panela sem fundo

Samba

$\text{♩} = 108$

Quem nunca viu vender panela sem fundo vender

Agogô  
Atabaque  
Palmas

A *Gira de Escravos* é um evento único que não se repete. Embora exista uma estrutura fixa que se reproduz em todas as edições da festa, ela pode variar muito nos detalhes, a depender dos médiuns presentes e dos Escravos que eles trazem, do conhecimento dos pontos cantados pelos médiuns e curimbeiras e da participação do público.

Algumas características como a forma de atender ao público e a alegria fazem com que alguns Escravos sejam especialmente festejados pelo público quando comparecem à festa, como é o caso de *Zé Pilintra do Morro do Livramento*, os Ciganos (*Pombagira Cigana e Cigano Mariano*) e o *Tomba Morro*. Este último, com o seu caráter festivo puxa seus pontos de sotaque e brinda com o público. Sua autoridade como um dos mentores espirituais do centro é reconhecida no momento da sua chegada, quando o público pede sua proteção cantando o ponto cantado abaixo. Esta cantiga apresenta, no 5º, 6º e 8º compassos, notas pontuadas que coincidem com o ritmo do agogô:



## Capa

Congo

$\text{♩} = 92$

Seu Tom ba Mor ro me co bre coma tu a ca pa Seu Tom ba Mor ro me co bre coma tu a

4 ca pa a tu a ca paes ca pa a tu a ca paes ca pa a tu a ca pa é fei ta de ca ri

8 da de tua ca pa co bre tu do só não co brea fal si da de

A presença do Tomba Morro na *Gira de Escravos* acontece geralmente antes do fim da festa. É este momento que a *assistência* é servida pelo *cambono*, que sai de dentro do *quarto de escravo* carregando bandejas com copos cheios de vinho. Antes das seis horas da tarde, as curimbeiras começam o ritual de encerramento puxando o único *ponto de subida* cantado na festa, que se prolonga até a saída de todos os Escravos:

## Encruzilhada já lhe chama

Congo

$\text{♩} = 112$

The musical score is written for voice and three percussion instruments: Agogô, Atabaque, and Palmas. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as 112 beats per minute. The lyrics are: "En cruzi lha da já lhe cha ma fé fé fé en cruzi lha da lhe cha mo ou pé pé pé". The score consists of two systems. The first system covers the first two lines of lyrics, and the second system covers the last line. The vocal line is in a soprano clef. The percussion parts are in a common clef. The Agogô part consists of a series of eighth notes. The Atabaque part consists of a series of eighth notes. The Palmas part consists of a series of eighth notes.

Muitas vezes o canto é interrompido pelas mensagens que alguns Escravos fazem questão de anunciar em voz alta, dirigindo-se a todos os presentes. São mensagens de fé, otimismo e de agradecimento pela oportunidade de estarem presentes na festa. Enquanto uns mandam mensagens, outros simplesmente se despedem acenando ou falando algumas frases como: “Que o Pai Oxalá esteja sempre com vocês!” “Que a paz esteja com todos vocês!”

Após a saída de todos os Escravos, os médiuns e o público, em pé e de mãos dadas, rezam um Pai-Nosso que é dedicado a todas as pessoas presentes e as que estão ausentes da festa. Em seguida, todos cantam o Hino da Umbanda e a *Gira de Escravos* é encerrada. Vale a pena lembrar que o canto na primeira parte deste hino exige um posicionamento específico: a pessoa deve estar de pé, com a postura ereta e com a mão

direita encostada no peito na altura do coração, em sinal de respeito e reverência a Oxalá. Como já mencionamos anteriormente, no *Hino da Umbanda*, o acompanhamento instrumental e as palmas só acontecem a partir da segunda parte do hino (Cf. transcrição p. 51).

Após a o encerramento da *gira*, o Ximxim é servido e a confraternização toma conta do ambiente. Nesse momento, os presentes costumam comentar a festa, apontando detalhes que mais chamaram atenção na *gira*. É comum encontrar pessoas que assistiram a festa pela primeira vez e também praticantes assíduos, que participam de todas as atividades públicas do centro. A confraternização também acontece entre os médiuns, que trabalham num sistema de revezamento para que todos sejam servidos: uns preparam as bandejas com os pratos e os copos, os outros servem as pessoas e os demais permanecem na cozinha lavando e secando as louças.

## **4.2. O acompanhamento instrumental**

Todos os pontos cantados executados na *Gira de Escravos* são acompanhados por apenas três toques: Congo, Barravento e Samba. Estes toques obedecem a uma estrutura rítmica que se organiza em ciclos formados por um número de pulsos fixos que se repetem variadas vezes. Os instrumentos tocam frases rítmicas distintas que, quando executadas em conjunto, se complementam.

A execução instrumental que se faz presente no *Centro Umbandista Rei de Bizara* é diretamente influenciado pelo acompanhamento instrumental encontrado no

Candomblé. Porém, a execução acontece de forma distinta, começando pela quantidade instrumentos que, na *Gira de Escravos*, se reduz a apenas um atabaque e um agogô. No Candomblé, o conjunto é ampliado para três atabaques e um agogô, além do que é comum encontrar instrumentos complementares como o caxixi, o adjá, entre outros (Cf. Garcia, 2001a: 71-85 e 1996: 81-85; Lühning, 1990: 115 e Vatin, 2001: 9).

Em se tratando da execução instrumental, alguns conceitos são encontrados na literatura para explicar as estruturas rítmicas envolvidas. *Time span* é a denominação de Nketia (1974: 126) para a duração do tempo total onde dentro dele se relacionam os padrões rítmicos executados pelos instrumentos. No nosso caso, temos a duração de 16 pulsos para os toques Congo e Samba e 12 pulsos para o toque Barravento. O agogô é o instrumento que executa a linha guia, um padrão rítmico regular que é repetido como um ostinato. Designado como *time line* por Nketia (1974: 131), o ritmo do agogô serve de referência para a execução do atabaque. A curimbeira do centro responsável pelo atabaque, afirma que o agogô é um ponto de referência para a execução do atabaque, principalmente para aquele que ainda não tem o domínio do instrumento. Ainda segundo ela, os que já sabem tocar o ritmo o fazem sem precisar se guiar pelo Gã. Continuando, a curimbeira explica as diferenças na execução instrumental no Candomblé e na Umbanda:

O Gã é quem dá a voz do instrumento. Vai se guiar pelo Gã. No Candomblé, o Gã entra e depois entra o Rumpi, depois o Contrarrum e depois o Rum. Cada um toca um toque diferente. Mas na Umbanda não é assim não. Na Umbanda é tudo o mesmo ritmo<sup>100</sup>.

O trecho acima aponta que, na Umbanda, há uma “simplificação” na execução dos atabaques. Esta “simplificação” representa uma diferença significativa entre a execução instrumental da Umbanda e do Candomblé, devido a ausência da polirritmia instrumental, especialmente entre os tambores. Todos os atabaques utilizados nos rituais do

---

<sup>100</sup> Depoimento dado pela curimeira durante um encontro realizado em 05/05/2006. Neste encontro, nos foi passado uma noção geral dos toques para que fosse realizada a transcrição dos mesmos.

*Centro Umbandista Rei de Bizara* (rum e rumpi nas festas da direita e o rum na *Gira de Escravos*) executam a mesma frase rítmica. Desta forma, na execução instrumental de cada toque, existem apenas dois padrões rítmicos diferentes que se complementam: a linha guia do agogô e o padrão rítmico executado pelo atabaque.

O agogô, nestes toques, é tocado nas duas campânulas produzindo dois sons distintos (um som grave na campânula maior e no menor mais agudo), acentuando o ritmo deste instrumento. No Candomblé de Caboclo, o Gã é tocado somente em uma das campânulas (Cf. Garcia, 2001a: 85). No entanto, no contexto da *Gira de Escravos*, é comum a utilização de apenas uma campânula (geralmente a maior) em algumas cantigas. Sob o ponto de vista êmico, esta variação no toque do agogô está relacionado com o estilo e as preferências sonoras do executante que, neste caso, acredita que o ponto fica “mais bonito” com o som de apenas uma campânula.

Na *Gira de Escravos* também foi observado uma maneira individualizada na execução do atabaque. No centro, os atabaques são tocados exclusivamente com as mãos no centro e na borda dos instrumentos, fornecendo alternativas de improvisação para os executantes. O toque com as mãos é uma influência direta do Candomblé Angola, pois esta é uma característica que a distingue das demais nações desta religião que utilizam os aguidavis (baquetas) junto com o toque das mãos para executar os atabaques (especialmente a nação queto).

Embora existam alguns pontos de “improvisação” ou variação na execução dos dois instrumentos, existe um padrão que é ensinado e aqui este está sendo utilizado na transcrição dos toques. A realização da transcrição só foi possível com as orientações da curimbeira que nos ensinou as frases rítmicas do atabaque e as linhas guias do gã. Além da transcrição, esta prática nos propiciou o contato direto com a visão êmica de alguns

aspectos como o processo de aprendizagem musical, do papel dos executantes e a sua relação com a música, o ato de tocar, entre outros.

O Congo e o Barravento são toques oriundos do Candomblé Angola (Cf. Vatin, 2001: 12). Mas, no centro, os padrões rítmicos desses toques são executados diferentemente do Candomblé.

De acordo com Cacciatore (1988: 92), Congo é uma região da África, próximo à Angola, no qual atravessa um grande rio de mesmo nome. Congo também se refere ao reino (Kongo), ao país africano (República Democrática do Congo), ao povo bakongo, à língua banta quicongo e à nação de Candomblé. Este toque é baseado num ciclo de 16 pulsações e o ritmo da linha guia do gã é a mesma encontrada no Candomblé de Caboclo e Angola (Cf. Garcia, 2001a: 86 e 1996: 101). Dentro do ciclo, o agogô apresenta cinco batidas e o atabaque 12 batidas:

**Congo**

The image shows musical notation for the Congo rhythm. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Agogô' and contains five notes: a quarter note, a dotted quarter note, a half note, a quarter note, and a quarter note. The bottom staff is labeled 'Atabaque' and contains twelve notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The notes are grouped into pairs of eighth notes. The notation is enclosed in a double bar line with repeat dots at both ends.

Barravento, segundo Cacciatore (1988: 64), é o nome dado ao estado que antecede o transe. No centro, este toque possui o padrão rítmico de 12 pulsos que acompanha os pontos cantados de 16 pulsações (Cf. transcrições dos pontos *Pintinho*, *Risada* e *Xô Tomba Morro* respectivamente nas pp. 165, 138 e 193). Esta combinação de pulsos gera o efeito de hemiola.

### Barravento

Agogô




Atabaque




O Samba possui um ciclo de 16 pulsações. Dentro do ciclo, o agogô apresenta nove batidas e o atabaque 13 batidas. A linha guia do agogô é a mesma encontrada no toque de mesmo nome no Candomblé de Caboclo (este usando somente uma campânula do instrumento) e o atabaque é distinto. No Candomblé, este toque acompanha exclusivamente os Sambas de Caboclo, cantigas trazidas por estas entidades e também aquelas provenientes do Samba de Roda (Cf. Garcia, 2001a: 128 e 1996: 103). Da mesma forma, os dois temas de Samba de Roda encontrados na *Gira de Escravos (O Moinho da Bahia e Piaba)* também são acompanhados pelo toque Samba.

### Samba

Agogô




Atabaque



Além do padrão rítmico descrito acima, na pesquisa de campo constatamos que, neste toque, o agogô pode também executar a seguinte linha guia:

Agogô



De acordo com as gravações, esta linha guia do agogô acompanha os seguintes pontos cantados: *A mulher de Itaparica*, *Ela é uma Padilha*, *Ele já chegou*, *Eu queria saber* e *Mulher de pouca roupa* (Cf. faixas do CD e transcrições respectivamente nas pp. 170, 122, 101, 124 e 169 ).

O andamento dos pontos cantados pode variar dependendo do solista. Durante a execução das cantigas é bastante freqüente a aceleração gradativa do tempo depois da entrada do coro e do acompanhamento instrumental e principalmente no final da música. Diferente do que acontece na Umbanda, no Candomblé o andamento das cantigas não apresenta variação, onde a mesma pulsação deve ser mantida do início ao fim da execução musical. Considerando a média da pulsação dos pontos cantados e a base de semínima, os andamentos das cantigas acompanhadas pelos toques Congo e Samba variam entre ♩ = 88 e 120, e o toque Barravento, geralmente mais rápido, entre ♩ = 96 e 138.

Na *Gira de Escravos*, com a exceção do ponto *Venha cá meu velho* que não possui acompanhamento instrumental, a distribuição dos toques nos pontos cantados acontece da seguinte forma: dos 38 pontos que possuem acompanhamento instrumental, três são acompanhados pelo Barravento, 15 são acompanhados pelo Congo e 20 são acompanhados pelo Samba.



<b>Toques</b>	<b>Pontos Cantados</b>
BARRAVENTO	Pintinho Risada Xô Tomba Morro
CONGO	Abre a porteira Exu Agradeço Capa Cigana Encruzilhada já lhe chama Exu Caveira Exu da meia noite Exu Veludo Hino da Umbanda Mariano Morador O sino da igreja Porteira Santo Antônio amarre o nego Tomba Morro da encruzilhada
SAMBA	Abrindo a boca A mulher de Itaparica Beiramar Doce é Ela é bonita Ela é uma Padilha Ele já chegou Eu queria saber Eu te avisei Exu de duas cabeças Exu Laroê Exu Labareda Massapê Mulher de pouca roupa Panela sem fundo Pombagira que tá que tá Santo Antônio pequenino O Moinho da Bahia O Zé Zé Pilintra.

Há portanto, uma incidência maior de pontos cantados acompanhados pelo toque Samba no repertório executado na *Gira de Escravos*. Talvez este fato possa ser interpretado como um indício da relação ritmo brasileiro/religião brasileira. O Samba também é um toque mais presente no culto ao Caboclo: Garcia (1996: 106) aponta que no Candomblé de Caboclo este toque é “possivelmente seu aspecto mais brasileiro”, pois,

como vimos anteriormente, neste culto o Samba acompanha exclusivamente as cantigas dos Caboclos considerados entidades brasileiras “os donos da terra”. No *Centro Umbandista Rei de Bizara*, este toque está presente em outras cerimônias, portanto, acompanha não apenas pontos cantados de Exus e Pombagiras. Aliás, os três toques (Congo, Barravento e Samba) acompanham todos os pontos cantados deste centro. Em apenas uma ocasião, na Festa em homenagem a todos os Orixás, o Ijexá (padrão de 16 pulsos) se fez presente acompanhando um ponto cantado para Oxum. A respeito deste toque, a curimbeira responsável pelo atabaque nos informou que raramente ele se faz presente no centro. O Ijexá também é executado no Candomblé de Caboclo (Cf. Garcia, 2001a: 90 e 1996: 103) e a linha guia do agogô é a mesma executada no *Centro Umbandista Rei de Bizara*, inclusive na utilização das duas campânulas. No entanto, os ritmos executados pelos atabaques são distintos. Continuando, Garcia (1996: 111) afirma que, no Candomblé, o Ijexá “geralmente é um ritmo para a dança, e foi levado para fora do culto através dos grupos de afoxés que o introduziram no Carnaval, tendo conquistado ali um lugar considerável na música popular baiana.” No centro, o Ijexá é executado da seguinte forma:

**Ijexá**

Agogô

Atabaque

The image shows the musical notation for the Ijexá rhythm. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Agogô' and contains a sequence of eight eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The bottom staff is labeled 'Atabaque' and contains a sequence of six notes: G4 (with an accent), F4, E4, D4 (with an accent), C4, and B3. Both staves are enclosed in a double bar line with repeat dots at each end.

Garcia (2001a: 75) analisando o conjunto de atabaques no Candomblé de Caboclo aponta para a possibilidade dos tambores funcionarem também como

instrumentos melódicos. No nosso caso, a aprendizagem e a observação do atabaque durante a pesquisa, nos chamou atenção para a proposta descrita abaixo:

De uma forma geral, os tambores podem ser instrumentos melódicos tanto quanto os instrumentos melódicos podem ser tocados percussivamente. A altura do tambor pode não ser clara, em parte, pela percentagem de ruído. Contudo, a forma do ressoador pode reduzir essa percentagem de sorte que se possam alcançar alturas determinadas. As técnicas de construção dos tambores, a escolha de diferentes formas, os tipos e medidas das membranas, as formas de encouramento e as técnicas de tocar - o uso da mão em concha, a palma, palma e dedos ou a base da palma em diferentes posições sobre o tambor – são fatores importantes para definir o timbre, a altura e a afinação dos tambores.

Continuando (2001a: 75), a autora nos mostra a forma como os tambores são abordados na literatura etnomusicológica:

O assunto parece ainda não ter despertado a atenção de etnomusicólogos. De uma forma geral, na literatura etnomusicológica, membranofones e idiofones – excluindo os tipos metalofones, xilofones e litofones – são classificados como instrumentos de alturas indeterminadas não sendo especificadas as suas possibilidades de alturas determinadas, embora, na mesma literatura, sejam encontrados inúmeros exemplos de conjuntos em que estes instrumentos são afinados.

Nketia (1974: 87-89) em seu *The Music of Africa*, aponta que a altura é um elemento importante que influencia na construção, na forma, no tamanho, na técnica (o uso das mãos e baquetas) e na performance dos tambores. Além disso, o autor destaca que os tambores, quanto tocados em conjunto, são geralmente organizados e posicionados de acordo com o som e a altura que produzem.

No caso da Umbanda, particularmente na *Gira de Escravos*, é levado em conta a “afinação” do atabaque. A preocupação com a sonoridade do instrumento pode ser percebida durante a festa, onde a curimbeira constantemente ajusta o atabaque nos intervalos entre os pontos cantados. Com o auxílio de uma chave, as tarraxas do instrumento são reguladas apertando ou soltando o couro até se obter o som desejado.

Outra preocupação da executante está em “esquentar o couro”, pois se acredita que o som fica “mais bonito”.

Durante o processo de aprendizagem dos toques, a curimbeira freqüentemente repetia as fórmulas rítmicas verbalizando sílabas onomatopaicas que reproduziam a altura e o ritmo que desejava nos ensinar. Neste período percebemos diferentes alturas apenas no toque de mão no centro e na borda do atabaque. Neste instrumento, as possibilidades sonoras se ampliam na medida em que diferentes posições de mão são utilizadas como a forma de concha, o toque com a palma e com as pontas dos dedos. Sem dúvida, existe um conceito musical<sup>101</sup> por trás desta prática sonora, embora seja difícil de ser verbalizada pelas curimbeiras e que necessitaria de mais tempo de pesquisa para ser descrita e explicada.

Em se tratando do lugar de entrada dos instrumentos na execução dos pontos cantados, isto acontece na maioria das vezes depois da introdução da cantiga pelo puxador. De acordo com as curimbeiras, a entrada ocorre desta forma porque o ritmo das palavras cantadas pelo solista determina o toque que acompanha o ponto, por isso, se faz necessário ouvir o trecho para depois entrar com o acompanhamento. Neste caso, necessitaríamos de mais tempo de pesquisa para apontar uma relação entre o ritmo do texto e o toque. No entanto, o ponto *Capa* (Cf. transcrição p. 150) apresenta uma correspondência entre os ritmos da melodia com os ritmos da linha guia do agogô. Em uma ocasião, perguntamos à curimbeira sobre o que acontece quando um ponto é acompanhado por um toque diferente do “ideal”, e ela nos respondeu que, com o toque errado, o ponto não “fica bonito” e nem atinge o seu objetivo. Em seguida, fizemos uma demonstração onde cantamos um ponto acompanhado por um toque não apropriado e o resultado foi um desequilíbrio entre o canto e os instrumentos de tal forma que não foi possível executar a cantiga integralmente. Em

---

<sup>101</sup> Conceito musical se refere a uma sistemática musical implícita.

vista disso, o princípio de que o ritmo das palavras determina o toque do ponto cantado aponta para a existência de uma relação entre toque e ritmo da melodia, mesmo ela não sendo verbalizada pelos membros do culto, que necessita ser verificada.

A Umbanda não possui uma teoria escrita sobre sua música, mas isto não quer dizer que ela não exista. De acordo com Nettl (1998: 171-180), um dos caminhos para entender o conceito musical sistematizado de uma determinada sociedade é investigar o “pensamento musical” e o “pensamento sobre música” de uma cultura, isto é, como as pessoas pensam a sua música ou quais as suas idéias sobre a música que fazem. Para o autor (Cf. 1998: 172), estes dois conceitos se relacionam com a estrutura musical, o comportamento musical e os valores centrais da cultura. Para Nettl (1998: 179), “as formas como uma sociedade pensa sobre o conceito de musica, sobre música na cultura, sobre os músicos, pode determinar muito sobre a forma em que os músicos dessa sociedade pensam sua música” (tradução pessoal)<sup>102</sup>.

### **4.3. A classificação dos pontos cantados**

Na Umbanda, a música é um componente importante dentro de um sistema onde estão presentes as representações simbólicas, as divindades, os conceitos, os comportamentos, o papel dos praticantes (povo-de-santo e assistência), os rituais, entre outros. No *Centro Umbandista Rei de Bizara* os pontos cantados estão presentes em quase

---

<sup>102</sup> “the ways in which a society thinks about the concept of music, about music in culture, about musicians, may determine much about the way in which the musicians of that society think their music”.

todos os rituais, são cantados em português e podem ou não ser acompanhadas por instrumentos.

O número de pontos cantados que compõem o repertório dos Escravos do *Centro Umbandista Rei de Bizara* é extenso e praticamente impossível de ser quantificado. Considerando que os pontos cantados são trazidos e ensinados pelas próprias entidades, o número de cantigas tende a aumentar, pois neste centro há sempre um movimento contínuo de ingresso de novos médiuns e, conseqüentemente de novos Escravos. Além disso, na *Gira de Escravos* freqüentemente aparecem novos pontos cantados, tendo em vista que os puxadores conhecem um grande número de cantigas e, durante a cerimônia, os Exus e Pombagiras podem puxar suas próprias cantigas.

Na *Gira de Escravos*, este repertório musical acompanha o encaminhamento da cerimônia, portanto, classificamos os pontos cantados de acordo com a função<sup>103</sup> que exercem neste ritual. Com exceção dos *pontos individuais e coletivos dos Exus e Pombagiras*, para esta classificação adotamos a terminologia adotada pelos umbandistas em geral. Desta forma temos:

*Pontos de abertura* – São cânticos que abrem a sessão saudando os Exus e Pombagiras que serão homenageados. Estes pontos preparam as pessoas para o ritual, por isso a médium<sup>104</sup> que puxa estas cantigas deve estimular a participação do público. A abertura muitas vezes determina a energia da festa: se os pontos são cantados com animação, este entusiasmo vai permanecer no decorrer da cerimônia. Na cantiga a seguir a palavra *Laroiê* (no canto se pronuncia *Laroê*), se refere a uma saudação ao Exu na língua iorubá (Cf. Cacciatore 1988: 159) e um termo do Candomblé que aqui foi adotado pela

---

<sup>103</sup> Neste caso, a palavra “função” não se refere ao mesmo termo usado por Merriam (1964: 210-227) para distingüi-lo do conceito de “uso”. Aqui tratamos “função” como o papel da música no ritual, no sentido do momento em que o ponto é cantado.

<sup>104</sup> Conforme mencionamos no capítulo anterior, o *Centro Umbandista Rei de Bizara* possui uma médium encarregada de puxar os pontos cantados para manter a ordem e o bom desenvolvimento dos rituais.

Umbanda. Esta saudação acompanha uma melodia curta que se repete numa espécie de ostinato:

### Exu Larôê Exu

Samba

$\text{♩} = 96$

E xu La ro ê E xu E xu La ro ê E xu E xu La ro ê E

Agogô

Atabaque

Palmas

xu E xu La ro ê E xu

*Pontos de chamada* – São puxados pela médium com o objetivo de atrair as entidades, convidando-as para a festa. O ponto cantado abaixo é utilizado para “chamar” o *Exu Pintinho* mas, no contexto da *Gira de Escravos*, é utilizado também para atrair os demais Escravos:

## Pintinho

Barravento

$\text{♩} = 100$

Qui quá quá quá ca dê meu Pin tinho queeu não ve jo pi á ca dê meu Pin

Agogô

Atabaque

Palmas

3

tinho queeu não ve jo pi á ca dê meu Pin tinho tra ga e le pra cá

*Pontos individuais dos Exus e Pombagiras* – São cantigas de caráter individual, no qual cada entidade possui o seu ponto cantado que retrata sua personalidade, comportamento, história e suas características. Estes componentes encontram-se estampados nos diversos elementos das cantigas como o texto, a melodia, o ritmo, entre outros. Na *gira*, as próprias entidades puxam as suas cantigas para se identificar, mas algumas vezes os membros do centro (médiuns e curimbeiras) cantam estes pontos para homenagear os Escravos no momento que eles chegam à festa. O ponto a seguir retrata *Exu Labareda* que, como o seu nome já denota, possui uma forte energia facilmente comparada ao calor do fogo. Seu caráter forte e agitado está estampado nesta cantiga de andamento rápido com notas curtas e no ritmo do samba. Nas *giras*, mesmo quando o *Exu Labareda* não está presente, este ponto costuma ser puxado no ponto alto da festa, quando muitos Escravos estão festejando num ambiente de forte interação com o público. Neste sentido,



dependendo do contexto, o ponto cantado abaixo<sup>105</sup> pode ser utilizado para diferentes finalidades.

## Labareda

Samba

$\text{♩} = 108$

The musical score for 'Labareda' is presented in a system with four staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics: 'Lá vai La bare da lá vai La bare da lá vai La bare da'. The second staff is for the Agogô, the third for the Atabaque, and the fourth for the Palmas. The tempo is marked as quarter note = 108. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems, with a measure rest in the first system and a triplet of three eighth notes in the second system.

*Pontos coletivos dos Exus e Pombagiras* – São cantigas que fazem referência a todos os Exus e Pombagiras. Geralmente os Escravos podem ser citados nominalmente nos textos ou mencionados indiretamente através de palavras-chaves que indicam alguns aspectos gerais como a sua morada (encruzilhadas, cemitérios, ruas) e/ou o seu horário de atuação (noite, madrugada). Na transcrição abaixo, o *Escravo Tomba Morro* é mencionado do início ao fim da cantiga, fato que pode ocorrer com os demais Exus. Porém, dependendo do momento da *gira*, outras cantigas podem homenagear vários Escravos

<sup>105</sup> A melodia do ponto *Labareda* não possui as notas fá e sol sustentados, embora sejam necessárias as suas indicações na armadura de clave. De acordo com a escrita adotada neste trabalho, as notas dó, ré e lá sustentados, presentes na melodia, devem estar representados na armadura seguindo a ordem dos acidentes, que neste caso é fá, dó, sol, ré e lá sustentados.

dentro de uma mesma execução, onde a quantidade de entidades citadas vai depender da duração do ponto e dos Escravos que estão manifestados. Partindo das 39 cantigas coletadas, encontramos esta característica nos seguintes pontos cantados: *Abre a porteira Exu*, *Exu da meia noite*, *O sino da igreja*, *Porteira*, e *Santo Antônio Pequeno* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 146, 133, 114, 145 e 106). Em todos os casos ocorrem pequenas variações melódicas, rítmicas e de acentuação para que o nome da entidade possa ser adaptado ao ritmo da melodia.

### Tomba Morro da encruzilhada

Congo

$\text{♩} = 116$

Éo Tom ba Mor ro da en cru zi lha da sem es se Exu ninguém po de fá zer na da

Agogô  
Atabaque  
Palmas

*Pontos de sotaque* – São pontos puxados exclusivamente pelos Escravos já manifestados com o intuito de chamar a atenção do público para que possam ouvir suas críticas e/ou mensagens. São cantigas altamente dependentes do contexto, no qual as entidades “puxam os sotaques” para mandar uma mensagem relacionada a algo que os chama atenção, desagradando-os ou não. Do mesmo modo como acontece no Candomblé de Caboclo (Cf. Garcia, 2004: 1-14; 2001a: 131 e 1996: 126), no *Centro Umbandista Rei de Bizara* acredita-se que estas cantigas são puxadas na hora, mas no período desta pesquisa constatamos esse acontecimento somente uma vez. *Zé Pilintra do Morro do Livramento*, um Escravo muito popular entre os freqüentadores deste centro, percebendo uma forte participação do público que respondia animadamente aos seus pontos, mandou

um sotaque carinhoso aos presentes antes de se despedir. A partir de então não ouvimos mais esta cantiga em nenhuma outra ocasião. Conversando com a Tia Preta e com outros membros do centro sobre este “sotaque”, eles afirmaram não conhecer esta cantiga nem se lembraram de a terem ouvido em outra ocasião:

### Doce é

Samba

$\text{♩} = 104$

Do ce é do ce é um beiji nhono co ra ção do ce é la ran jaa mar go é li ma ão

Agogô  
Atabaque  
Palmas

Com exceção deste caso registrado, verificamos que o “sotaque” faz parte do repertório da *Gira de Escravos* e desta forma o mesmo um ponto se faz presente em várias edições da festa. Contudo, como já afirmamos, são cantigas altamente dependentes do contexto e por isso não tem um momento exato de serem cantadas durante a festa. Observando os *pontos de sotaque* e o contexto em que eles aparecem, acreditamos que, nestas cantigas, a atenção está mais voltada para o texto. Merriam (1964: 193) afirma que, em algumas situações, a canção (música e texto) dá a liberdade de expressar pensamentos, idéias e conteúdos que não podem ser manifestados de outra forma. Na *Gira de Escravos*, os *pontos de sotaque* têm esta função e também representam um veículo para as entidades atingirem outros objetivos como disciplinar o comportamento do público (incluindo os médiuns e os próprios Exus e Pombagiras), fazer pedidos ou simplesmente chamar a atenção.

*Tomba Morro* quando está presente na *gira* e vê que alguém está infringindo as regras do local, costuma cantar dois *pontos de sotaque*. O primeiro ponto transcrito abaixo chama a atenção das mulheres que estão vestidas com a roupa decotada (vestimenta não aceita pelas normas de conduta do centro – Cf. anexo p. 218). O segundo ponto chama a atenção das pessoas e principalmente dos Exus novatos que estão bebendo demais (bebida alcoólica). Este é um comportamento particularmente não aceito por *Tomba Morro* e pela Tia Preta. As duas cantigas, *Mulher de pouca roupa* e *A mulher de Itaparica*<sup>106</sup>, apresentam semelhanças melódicas (destaque para as notas repetidas e o contorno melódico) e são acompanhados pelo mesmo toque Samba:

### Mulher de pouca roupa

Samba

$\text{♩} = 100$

Eu vou mea ma si á coma mu lhé de pou ca rou pa quan doa

Agogô

Atabaque

Palmas

rou pa a ca bá jo go fo rae pe go ou tra

<sup>106</sup> A melodia do ponto *Mulher de pouca roupa* não possui a nota mi bemol, embora seja necessário a sua indicação na armadura de clave. De acordo com a escrita adotada neste trabalho, as notas si, lá e ré bemóis, presentes na melodia, devem estar representados na armadura seguindo a ordem dos acidentes, que neste caso é si, mi, lá e ré bemóis. O mesmo acontece com o ponto *A mulher de Itaparica*, que não possui o dó sustenido. A sua indicação na armadura de clave se justifica pelas notas fá e sol sustenidos presentes na melodia.

## A mulher de Itaparica

Samba

$\text{♩} = 100$

A musical score for the samba 'A mulher de Itaparica'. It features a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The tempo is marked as quarter note = 100. The lyrics are: 'A mu lhé del ta pa ri ca be be á gua na ga me la be bo eu e be bo e la ca cha ça na goe la de la'. Below the vocal line are three staves for percussion: Agogô, Atabaque, and Palmas. The Agogô and Palmas parts are mostly rests, while the Atabaque part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

A mu lhé del ta pa ri ca be be á gua na ga me la be bo

eu e be bo e la ca cha ça na goe la de la

Agogô  
Atabaque  
Palmas

*Zé Pilintra do Morro do Livramento* é um Exu muito extrovertido e se sente muito à vontade na *Gira de Escravos*. Quando chega, gosta de tomar conta do ambiente, se tornando assim o centro das atenções. Este é um dos *pontos de sotaque* entoado por ele para chamar a atenção do público:

## Abrindo a boca

Samba

$\text{♩} = 120$

A musical score for the samba 'Abrindo a boca'. It features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The tempo is marked as quarter note = 120. The lyrics are: 'Mas eu fa lei a brin doa bo caeu vou fa lan doa brin doa bo ca fa'. Below the vocal line are three staves for percussion: Agogô, Atabaque, and Palmas. The Agogô and Palmas parts are mostly rests, while the Atabaque part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Mas eu fa lei a brin doa bo caeu vou fa lan doa brin doa bo ca fa

Agogô  
Atabaque  
Palmas

Na *Gira de Escravos*, verificamos que os *pontos de sotaque* coletados são puxados pelos Exus, com exceção do ponto *Panela sem fundo* que é entoado pela médium encarregada pelas cantigas no momento em que há uma intensa atividade dos Escravos e do público na festa (Cf. transcrição p. 149). No período desta pesquisa não encontramos nenhum *ponto de sotaque* das Ciganas e Pombagiras. Dentro dos pontos cantados coletados, verificamos que o repertório específico das Pombagiras e Ciganas é menor em relação àqueles que se referem aos Escravos. Dos 39 pontos coletados, cinco cantigas se referem especificamente às Pombagiras/Ciganas: *Cigana, Ela é uma Padilha, Ela é bonita, Eu queria saber e Pombagira que tá que tá* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 126, 122, 120, 124 e 100). São 22 cantigas que se referem especificamente aos Escravos: *Agradeço, Beiramar, Capa, Ele já chegou, Eu te avisei, Exu Caveira, Exu da meia noite, Exu de Duas Cabeças, Exu Laroê Exu, Exu Veludo, Labareda, Mariano, Morador, O sino da igreja, Ô Zé, Pintinho, Porteira, Santo Antônio Pequeno, Tomba Morro da Encruzilhada, Venha cá meu Velho, Xô Tomba Morro e Zé Pilintra* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 97, 111, 150, 101, 115, 113, 133, 64, 164, 112, 166, 127, 110, 114, 116, 165, 145, 106, 167, 136, 193 e 118). E três cantigas se referem, ao mesmo tempo, aos lados masculino e feminino: *Abre a porteira Exu, Encruzilhada já lhe chama, e Risada* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 146, 151 e 138). As demais cantigas são os *pontos de sotaque* (Cf. quadro p. 176), o *Hino da Umbanda*, o tema de Samba de Roda *O*

*Moinho da Bahia* e o ponto *Santo Antônio amarra o nego* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 51, 174 e 129) utilizado nas Sessões de Limpeza e Doutrinação dos Eguns e também se faz presente na *Gira de Escravos*.

Como vimos anteriormente, o sotaque não se encontra somente na Umbanda cultuada no *Centro Umbandista Rei de Bizara*. Está presente no Candomblé de Caboclo (Cf. Garcia; 2004: 9-17; 2001a: 131-133; 1996: 77) e em diversos contextos não religiosos como a música e a poesia praticada pelos Repentistas. Esta manifestação que conhecemos como *Cantoria*, se baseia na música improvisada onde, da mesma forma como acontece com os Exus, a criação e a realização musical acontecem simultaneamente. Outra similaridade entre a *Cantoria* e o *Ponto de Sotaque* é a dependência do contexto onde é primordial a interação entre os intérpretes e os ouvintes (Cf. Travassos, 1989: 115-116).

*Pontos de subida* – Na *Gira de Escravos* só uma cantiga determina a retirada das divindades da festa: o ponto *Encruzilhada já lhe chama* (Cf. transcrição p. 151). Nesta cantiga, a letra faz referência à despedida e ao retorno à morada. No momento em que é entoado, os Escravos se despedem do público, muitas vezes transmitindo mensagens de otimismo: “que o Pai Oxalá esteja sempre com vocês!”, ou simplesmente acenando com as mãos, cabeça, olhos...

*Pontos de encerramento* – O *Hino da Umbanda* (Cf. transcrição p. 51) é o *ponto de encerramento* de todos os rituais realizados no *Centro Umbandista Rei de Bizara*, inclusive a *Gira de Escravos*.

Na *Gira de Escravos*, além destas categorias de pontos cantados, são entoadas cantigas emprestadas do Samba de Roda. Este é outro sinal de adaptação da Umbanda ao contexto ao qual está inserida, se utilizando, aqui, de um gênero (música/dança) tipicamente baiano. Surgido no Recôncavo Baiano, o Samba de Roda é uma manifestação que possui passos (dança) e formas melódicas próprias. O conjunto musical geralmente é

formado pelo “pandeiro, atabaque, berimbau, viola e chocalho, acompanhado por canto e palmas, e está associado a datas festivas do Candomblé” (Cf. UNESCO, 1995). A dança é realizada numa roda onde o solista canta e dança no meio da roda e o coro o acompanha com palmas. A partir de um determinado momento da música, o solista convida outro componente da roda para tomar o seu lugar através da *umbigada*<sup>107</sup> e assim sucessivamente permanecendo durante horas. Alguns autores afirmam que o Samba de Roda faz parte da origem do samba carioca (Cf. Câmara Cascudo, 2000: 799; Cantarino, 2006: 9 e Napolitano e Wasserman, 2000: 173<sup>108</sup>). No ano de 2005, mais precisamente no dia 25 de novembro, a UNESCO<sup>109</sup> (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura) declarou o Samba de Roda como Patrimônio da Humanidade na Categoria de Expressões Orais e Imateriais<sup>110</sup>

Na *Gira de Escravos* o Samba de Roda tem a finalidade lúdica, de entreter o público (freqüentadores e médiuns) e os Escravos manifestados. Quando este tipo de cantiga é entoada, os médiuns e as entidades cantam e dançam da mesma forma em que o Samba de Roda é encontrado no seu contexto original, e o público acompanha cantando e batendo palmas. Aqui, o Samba de Roda não é um item obrigatório, sendo assim, pode se fazer presente ou não nas festas. Durante a pesquisa, observamos em algumas *Giras de*

---

<sup>107</sup> Câmara Cascudo (2000: 891- 893) define a *umbigada* como uma “pancada com o umbigo nas danças de roda, como um convite intimatório para substituir o dançarino solista [bater com a barriga na barriga do outro da roda]. Continuando, o autor afirma que a *umbigada* chegou ao Brasil trazido pelos negros bantos.

<sup>108</sup> Há um consenso entre os autores de que a raiz do samba carioca está no Samba de Roda que foi levado para o Rio de Janeiro pelos baianos, entre eles destaca-se Tia Ciata, uma mãe-de-santo que organizava reuniões com sambistas em sua casa. O Samba “Pelo Telefone” do compositor Ernesto dos Santos (Donga) é considerado a primeira música do gênero impressa e gravada (fato ocorrido em 1916).

<sup>109</sup> UNESCO é a sigla de United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

<sup>110</sup> Esta informação pode ser localizada no sítio <[http://www.unesco.org.br/noticias/ultimas/sambade-roda/noticias\\_view](http://www.unesco.org.br/noticias/ultimas/sambade-roda/noticias_view)>.



*Escravos* a execução de dois temas do Samba de Roda (O Moinho da Bahia e Piaba<sup>111</sup>)

cantados em seqüência:

### O moinho da Bahia

Samba

$\text{♩} = 96$

O moinho da Bahia queimou quei moudei xa queimar O moinho da Bahia queimou quei

Agogô

Atabaque

Palmas

4 1. 2. moudei xa queimar O moinho da Bahia moudei xa queimar sai sai sai ô piaba saia da lagoa

8 sai sai sai ô piaba saia da lagoa bo ta mãona cabeça ou tra na cin tu ra

<sup>111</sup> Durante uma conversa informal, o médium responsável pela compilação do conteúdo ministrado no centro nos informou que, neste samba, Piaba se refere ao solista que está no centro da roda. Neste sentido, o trecho da letra que diz: *Sai, sai, sai, oh Piaba/ Saia da lagoa*, significa que o solista deve sair do centro da roda para dar lugar à outra pessoa. Além da *Gira de Escravos*, este samba pode ser ouvido na cerimônia da Ibejada (Cosme e Damião), uma festa do *Centro Umbandista Rei de Bizara* dedicada às entidades das Crianças.

The image shows a musical score for the song 'O Moinho da Bahia'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are written below the notes: 'dáum re me le xo no cor po e dáuma um bi ga da na ou tra'. The middle and bottom staves represent the piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of Samba de Roda.

De acordo com Vianna (2006), O Moinho da Bahia é um tema tradicional de Samba de Roda. O médium responsável pela compilação do conteúdo ministrado no centro nos informou, em uma conversa informal, que este tema foi criado a partir de um incêndio que aconteceu num Engenho de Farinha chamado *Moinho da Bahia*, localizado no Bairro de Água de Meninos em Salvador. Este tema é utilizado em outros contextos, inclusive na Música Popular Brasileira (MPB). A versão do médium, de certa forma, se confirma numa canção gravada por Gilberto Gil, em 1966, chamada Água de Meninos. Nesta música, o texto conta as particularidades do bairro (o porto e a feira) e a localização do engenho. Além disso, o que nos chama atenção nesta canção é o refrão que apresenta, salvo algumas modificações, o tema *O Moinho da Bahia* cantado na *Gira de Escravos*. Comparando o refrão abaixo com o tema presente na *gira*, constatamos semelhanças no texto, na melodia e no ritmo. Quanto ao texto, o refrão abaixo difere ao acrescentar a frase *abre a roda pra sambar*. Na melodia, até a metade do segundo compasso, encontramos as mesmas relações intervalares (3ª menor e 4ª justa) e no ritmo, os dois exemplos apresentam o compasso quaternário e semelhanças no posicionamento das colcheias e semicolcheias:

♩ = 92

O moí nho da Ba hi a quei mou quei mou dei xa quei mar abre a ro da pra sam

5 bar o moí nho da Ba hi a quei mou quei mo ou dei xa quei mar abre a ro da prasam bar

A utilização de músicas da tradição oral pela música popular é um fato comum. Neste caso a mesma cantiga é compartilhada e adaptada para ser utilizada em diferentes contextos: o Samba de Roda, a Umbanda (contexto religioso) e a MPB.

Garcia (2001a: 127), aponta a presença do Samba de Roda também no Candomblé de Caboclo. Neste caso ele está presente numa categoria que abriga uma série de cantigas de Caboclo chamadas de *Samba de Caboclo* e possuem as seguintes características:

São em geral melodias curtas, rápidas, com o andamento sendo acelerado gradativamente, de acordo com o movimento dos Caboclos. O repertório de sambas cantados no Candomblé de Caboclo inclui tanto sambas que são trazidos pelos Caboclos, cantigas que são adquiridas de forma sobrenatural (...) quanto cantigas que são aprendidas dos sambas de roda.

Incluímos o Samba de Roda nas categorias dos pontos cantados por estar presente na *Gira de Escravos*. Acreditamos que esta presença pode ser interpretada como uma comprovação musical de que a Umbanda é sincrética e que busca adaptar-se ao contexto local. Da mesma forma, Teixeira Jr. (2004: 433-444) aponta uma adaptação musical da religião cultuada no Rio de Janeiro, no qual há semelhanças entre os pontos cantados da Umbanda local com o samba carioca.

A seguir, apresentamos uma tabela com a classificação de todos os pontos de Exus e Pombagiras coletados durante o trabalho de campo, relacionando-os com os toques.

Esta classificação foi estabelecida a partir do contexto do ritual em que estas cantigas foram executadas:

<b>Categorias</b>	<b>Pontos Cantados</b>	<b>Toques</b>
Pontos de abertura	Agradeço Exu Laroê Exu O sino da igreja	Congo Samba Congo
Pontos de chamada	Abre a porteira Exu Ele já chegou Exu da meia noite Pintinho Santo Antônio pequenino	Congo Samba Congo Barravento Samba
Pontos individuais de Exus e Pombagiras	Beiramar Capa Cigana Ela é uma Padilha Eu queria saber Eu te avisei Exu Caveira Exu Veludo Labareda Mariano Morador Ô Zé Venha cá meu velho Zé Pilintra	Samba Congo Congo Samba Samba Samba Congo Congo Samba Congo Congo Samba - Samba
Pontos coletivos de Exus e Pombagiras	Ela é bonita Exu de Duas Cabeças Pombagira que tá que tá Porteira Risada Santo Antônio amarra o nego Tomba Morro da encruzilhada Xô Tomba Morro	Samba Samba Samba Congo Barravento Congo Congo Barravento
Pontos de Sotaque	Abrindo a boca A mulher de Itaparica Doce é Massapê Mulher de pouca roupa Panela sem fundo	Samba Samba Samba Samba Samba Samba
Pontos de Subida	Encruzilhada já lhe chama	Congo
Pontos de Encerramento	Hino da Umbanda	Congo
Samba de Roda	O Moinho da Bahia	Samba

Em relação à distribuição dos toques dentro da classificação dos pontos cantados destacamos um equilíbrio entre os toques Congo e Samba nas categorias em que

eles aparecem juntos. O toque Congo acompanha cantigas “chaves” do encaminhamento da *Gira de Escravos* como o ponto *Agradeço* (Cf. transcrição p. 97) que abre a cerimônia, o ponto de subida *Encruzilhada já lhe chama* (Cf. transcrição p. 151) e o *Hino da Umbanda* (Cf. transcrição p. 51) que encerra não só a *gira*, mas todos os rituais realizados no *Centro Umbandista Rei de Bizara*. E, por fim, destacamos que o toque Samba acompanha todos os *pontos de sotaque* e os Samba de Roda.

#### **4.4. Os textos: alguns significados**

Como mencionado, este trabalho busca compreender a música dos Exus e Pombagiras no contexto da *Gira de Escravos*. Trata-se de um ritual que faz parte de uma religião brasileira, que envolve entidades brasileiras e, como não poderia deixar de ser, os pontos são cantados em português. Acreditamos que a apreciação dos textos das cantigas é um dos caminhos para o entendimento desta música e das entidades envolvidas. Os textos abordam os mais variados assuntos, como a história das entidades, a descrição de suas características, e os papéis exercidos dentro da Umbanda. Muitas vezes, as mensagens contidas nos textos contêm informações que não são possíveis de se obter em outro contexto. Neste sentido, acreditamos que a música não está sendo esquecida quando analisamos a letra de um ponto cantado, pois o texto é parte integrante da música. De acordo Merriam (1964: 187):

Textos, naturalmente, são comportamento lingüístico mais do que sons musicais, mas eles são uma parte integrante da música e há claro indício de que a linguagem usada em conexão com a música difere da do discurso usual (tradução pessoal)<sup>112</sup>.

No caso dos pontos cantados dedicados exclusivamente às entidades da esquerda, Nascimento; Souza e Trindade (2001: 107-113) analisaram 221 letras de pontos cantados de Exus e Pombagiras e, baseados na análise do texto, estabeleceram oito categorias de cantigas. Analisando estas categorias, encontramos uma estreita relação com os textos entoados na *Gira de Escravos*. Em vista disso, resolvemos exemplificar as categorias apontadas por Nascimento; Souza e Trindade (2001: 109) com as cantigas que compõem este trabalho, com exceção do *Hino da Umbanda* e *O Moinho da Bahia* por não estarem relacionados diretamente aos Escravos. Abaixo, estão as oito categorias apontadas pelos autores e a relação com os pontos cantados coletados na *Gira de Escravos*:

*Descritivos de poder/ funções atribuídas*: pontos que indicam as funções das entidades ou os poderes que possuem. Exemplo: *Abre a porteira Exu, Eu queria saber, Exu da meia noite, Mariano, O sino da Igrejinha e Porteira* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 146, 124, 133, 127, 114 e 145).

*Caracterização*: pontos que mostram a imagem e a aparência física das entidades através da indicação do vestuário ou instrumentos que os caracterizam. Exemplo: *Ela é bonita* (Cf. transcrição p. 120).

*Identificação/saudação*: pontos onde o foco principal está na apresentação da entidade. Exemplo: *Beiramar, Exu Caveira, Exu Laroê Exu, Labareda e Pombagira que tá que tá* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 111, 113, 164, 166 e 100).

---

<sup>112</sup> “Texts, of course, are language behavior rather than music sound, but they are an integral part of music and there is clear-cut evidence that the language used in connection with music differs from that of ordinary discourse.”

*Relação hierárquica:* pontos onde são citadas outras entidades (Orixás/Santos Católicos) associadas ao Exu indicando, de certa forma, uma relação diferencial de poder ou hierarquia. Exemplo: *Ela é uma Padilha, Exu de Duas Cabeças, O sino da igrejinha, Santo Antônio Pequenino e Santo Antônio amarra o nego* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 122, 64, 114, 106 e 129).

*Personalidade:* pontos que indicam o modo de ser das entidades. Exemplo: *Cigana, Exu de Duas Cabeças, Risada e Zé Pilintra* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 126, 64, 138 e 118).

*Proteção:* pontos que revelam o caráter protetor das entidades: Exemplo: *Capa, e Venha cá meu velho* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 150 e 136).

*Advertência:* pontos que advertem quanto aos poderes das entidades sem especificá-los. Exemplo: *Eu te avisei, Exu Veludo e Tomba Morro da encruzilhada* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 115, 112 e 167).

*Morada:* nesta categoria, os autores consideraram somente as moradas específicas das entidades e não os lugares de permanência das entidades (ruas, cemitérios, encruzilhadas, esquinas, entre outros) exceto se estiverem acompanhados pelo verbo morar ou seus equivalentes, conforme o exemplo dado por eles (Cf. 2001: 109):

Pomba-Gira, aê, aê  
Pomba-Gira é de Maceió  
Aonde mora Pomba-Gira  
Ela mora no Maceió.

Durante a pesquisa não encontramos pontos com estas características. Na *Gira de Escravos*, grande parte das cantigas fazem referência aos lugares de permanência das entidades que, por sua vez, não deixam de ter a conotação de morada, como nos pontos cantados: *Ele já chegou, Encruzilhada já lhe chama, Morador, Ô Zé e Tomba Morro da encruzilhada* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 101, 151, 110, 116 e 167).

Alguns pontos que compõem o repertório da *Gira de Escravos* poderiam exemplificar mais de uma das categorias citadas. *Exu de Duas Cabeças* poderia se enquadrar tanto na categoria de relação hierárquica quanto a de personalidade. *O sino da igreja* poderia exemplificar os descritivos de poder e relação hierárquica e, *Tomba Morro da encruzilhada* poderia ser classificado tanto na categoria de advertência quanto de morada.

Os textos dos pontos *Agradeço*, *Pintinho* e *Xô Tomba Morro* não se enquadram em nenhuma das categorias acima. O texto do primeiro ponto (Cf. transcrição p. 97) é um agradecimento às entidades e os pontos *Pintinho* e *Xô Tomba Morro*, junto com os *pontos de sotaque* são exemplos de cantigas em que somente os textos não são suficientes para identificá-los, pois são cantigas altamente dependentes do contexto. Conforme já mencionamos anteriormente, os *pontos de sotaque* são puxados pelas entidades com o propósito de chamar a atenção do público para que possam ouvir suas mensagens e/ou críticas. Por esta razão, nestes casos, é preciso considerar os textos e o contexto em que os esses pontos cantados são utilizados na *Gira de Escravos*. Em vista disso, o ponto *Pintinho* (Cf. transcrição p. 165) pode ser enquadrado na categoria identificação/saudação e o ponto *Xô Tomba Morro* (Cf. transcrição p. 193) pode estar relacionado à proteção. Os *pontos de sotaque* do Escravo *Tomba Morro A mulher de Itaparica e Mulher de pouca roupa* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 170 e 169) e os “sotaques” do Escravo *Zé Pilintra do Morro do Livramento, Abrindo a boca e Doce é* (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 170 e 168) sugerem uma exemplificação da categoria personalidade. Os “sotaques” *Massapê e Panela sem fundo* (Cf. transcrições respectivamente na p. 148 e 149) poderiam caracterizar advertência.

De acordo com Nascimento; Souza e Trindade (2001: 109) a análise dos textos dos pontos de Exus e Pombagiras indicam que eles representam uma das faces do



masculino e do feminino na nossa sociedade. Porém, como ressaltam os autores (Cf. 2001: 110), “esses papéis, valorizados negativamente, funcionam mais como um fator de referência a ser considerado para ser evitado, do que como um lugar com importância estrutural para o funcionamento do próprio sistema.” Na nossa sociedade, se estabeleceram valores relacionados ao masculino como a força, o trabalho, a autoridade (social e familiar), a reprodução (realização sexual), entre outros. Neste sentido, se levarmos em conta o trabalho desenvolvido pelo Exu na Umbanda, veremos que ele se encaixa nestes valores, mas sua natureza faz com que isto não aconteça. O Exu, como um ser “anormal, só pode ser admitido para ele o local das trevas, a noite. É ali que pode expressar seu caráter sinuoso, escondido do convívio dos que trabalham normalmente.” (Nascimento; Souza e Trindade, 2001: 112).

A Pombagira também é associada com a marginalidade. A prostituição é a condição imposta para a mulher que não se encaixa nos moldes femininos, isto é, aquela que se encontra no meio familiar como mãe, esposa e filha. A Pombagira é uma entidade da rua, sem família, mas trabalhadora que não lhe sobrou outro lugar a não ser a prostituição. Outra característica desta entidade é a beleza e a vaidade, qualidades que “correspondem à expectativa em relação ao papel feminino, no qual a mulher deve se conservar sempre bonita, pois esse é o seu maior bem, a fim de satisfazer o homem.” (Nascimento; Souza e Trindade, 2001: 111).

Mesmo com esta representação, os Exus e Pombagiras são importantes na composição do universo umbandista. No interior dos centros estas entidades estão sempre em processo em construção baseado no contato com os homens, no qual absorvem seus valores (sociais, culturais) e suas percepções do mundo e a partir delas se atualizam, tornando a Umbanda uma religião viva e dinâmica.

#### 4.5. As melodias: possíveis interpretações

A análise apresentada aqui não faz parte do conceito musical nativo, portanto, as decisões analíticas aqui tomadas a respeito da disposição das alturas, escalas, modos, âmbito, contorno melódico e formas, não deixam de ser um retrato da visão do pesquisador sobre a música do “outro”, mesmo correndo o risco da adoção de uma postura etnocêntrica. Não foi possível construir uma análise que fosse totalmente baseada no vocabulário da própria comunidade. Desta forma, as decisões tomadas aqui podem ser contestadas, mas não são arbitrarias.

A definição das escalas e modos é baseada no simples ordenamento das alturas. Considerando somente os sons que aparecem na melodia, os 39 pontos cantados transcritos podem ser classificados da seguinte forma: seis tetratônicos, sete pentatônicos, 13 hexatônicos e 13 heptatônicos (12 tonais e um modal). Para uma melhor compreensão, as tabelas abaixo permitem uma visualização das disposições e seus tipos, os pontos cantados e suas características melódicas:

##### 1. Tetratônicas

2M+2M+3m	A mulher de Itaparica (Cf. p.170)	Melodia baseada na tríade de Mi M. Sugere tonalidade de mesmo nome. Saltos de 3ª maior, 3ª menor e 4ªJ.
	Exu Veludo (Cf. p.112)	Arpejo de sol maior na 2ª inversão. Saltos de 4ª e 5ªJ. Sugere a tonalidade de Sol M.
2M+2M+2m	Mulher de pouca roupa (Cf. p.169)	Notas repetidas intercaladas pelos saltos de 3ª maior e 3ª menor. Apresenta o primeiro tetracorde completo de Láb M.
2m+2M+2M	Labareda (Cf. p.166)	A melodia segue a progressão I-V-I, sugerindo a tonalidade de Si M. Graus conjuntos interrompidos por saltos de 3ª menor e 4ª J.
3M+2m+2M	Tomba Morro da encruzilhada (Cf. p.167)	Presença da tríade de Fá M. Saltos de 3ª maior e 5ªJ.
3m+2M+2M	Ele já chegou (Cf. p.101)	Saltos de 3ª maior, 3ª menor e 5ªJ. Notas repetidas.

## 2. Pentatônicas

2m+2M+2M+3m	Abre a porteira Exu (Cf. p.146)	A melodia segue a progressão I-IV-I, sugerindo a tonalidade de Sol M (sem o 2º e o 7º graus). Arpejo com a tríade de Sol M. Saltos de 3ª maior e 4ªJ.
2M+2M+3m+2M	Agradeço (Cf. p.97)	Saltos de 3ª maior, 3ª menor e 5ªJ.
	Cigana (Cf. p.126)	Saltos de 3ª maior, 3ª menor . 4ª e 5ªJ.
	Porteira (Cf. p.145)	Saltos de 3ª maior, 3ª menor, 4ª e 5ªJ.
3m+2M+2M+2m	Capa (Cf. p.150)	Graus conjuntos interrompidos por saltos de 3ª maior, 3ª menor e 4ªJ. A disposição da melodia sugere o Modo Dórico.
	Ela é uma Padilha (Cf. p.122)	Graus conjuntos e notas repetidas interrompidos por saltos de 3ª maior, 3ª menor e 5ªJ. Sugere a tonalidade de Dó m (sem o 2º e o 7º graus).
2M+2M+2m+2M	Exu Caveira (Cf. p.113)	A melodia segue a progressão I-V7-I, sugerindo a tonalidade de Fá M. Possui os cinco primeiros graus da escala completa.

## 3. Hexatônicas

2M+2M+2m+2M+2M	Abrindo a boca (Cf. p.170)	Graus conjuntos e saltos de 3ª menor. A melodia segue a progressão I-V-IV-V-I, sugerindo a tonalidade de Ré M (sem o 7º grau) ou o Modo Mixolídio.
	Doce é (Cf. p.168)	Graus conjuntos e saltos de 3ª maior e 3ª menor. Arpejo de Lá M no fim da cantiga. Sugere a tonalidade de Lá M (sem o 7º grau) ou o Modo Mixolídio.
	Exu Laroê Exu (Cf. p.164)	A melodia segue a progressão I-IV-V-I sugerindo a tonalidade de Sol M (sem o 7º grau) ou o Modo Mixolídio. Graus conjuntos e saltos de 3ª maior e 5ªJ.
	Mariano (Cf. p.127)	A melodia segue a progressão I-IV-V-I/ VI-I-V-I sugerindo a tonalidade de Ré M (sem o 7º grau) ou o Modo Mixolídio. Arpejos com as notas da tríade de Ré M. Saltos de 3ª maior, 6ª maior e 5ªJ.
	Pintinho (Cf. p.165)	A melodia segue a progressão I-VI, sugerindo a tonalidade de Sib M (sem o 7º grau) ou o Modo Mixolídio. Saltos de 4ªJ e 5ª J.
	Pombagira que tá que tá (Cf. p.100)	Repetição dos ritmos numa espécie de ostinato em todas as frases. Notas repetidas que são interrompidas por saltos de 3ª maior e 5ªJ. A melodia sugere a tonalidade de Láb M (sem o 7º grau) ou o Modo Mixolídio.

	Risada (Cf. p.138)	A melodia segue a progressão I-VI, sugerindo a tonalidade de Dó M (sem o 7º grau) ou o Modo Mixolídio. Saltos de 4ªJ e 5ª J.
	Zé Pilintra (Cf. p. 118)	Graus conjuntos e saltos de 4ªJ. A melodia segue a progressão I-IV-I, sugerindo a tonalidade de Réb M (sem o 4º grau).
2m+2M+2M+3m+2M	Beiramar (Cf. p.111)	Arpejos com as notas das tríades de Láb M e Mib M. Saltos de 6ª maior, 4ªJ, 5ªJ e 8ªJ. A melodia sugere a tonalidade de Láb M (sem o 4º grau).
2M+3m+2M+2M+2m	Encruzilhada já lhe chama (Cf. p.151)	Graus conjuntos e saltos de 3ª menor e 4ªJ. Na melodia o intervalo de 7ª menor sugere o Modo Mixolídio (sem o 3º grau).
3M+2m+2M+2M+2M	Venha cá meu velho (Cf. p.136)	Graus conjuntos e saltos de 3ª maior e 3ª menor. Sugere a tonalidade de Sol M (sem o 2º grau).
2M+3m+2M+2M+2M	Morador (Cf. p.110)	Graus conjuntos e saltos de 3ª maior, 3ª menor e 4ª J. Sugere a tonalidade de Fá M (sem o 3º grau).
2M+2M+3m+2M+2M	Santo Antônio amarra o nego (Cf. p.129)	Graus conjuntos e saltos de 3ª maior, e 4ª J. Sugere a tonalidade de Fá M (sem o 4º grau).

#### 4. Heptatônicas

Mixolídio	Ô Zé (Cf. p.116)	Graus conjuntos e saltos de 3ª maior, 3ª menor, 5ªJ e 6ª maior.
Ré maior	Exu de Duas Cabeças (Cf. p.64)	Presença de arpejos de Ré M (I grau) e Sol M (IV grau). Saltos de 3ª menor e 4ªJ. A melodia segue a progressão I-V-I / IV-I- V- I.
	O Moinho da Bahia (Cf. p.174)	Saltos de 3ª maior, 4ªJ e 5ªJ. A melodia segue a progressão I-IV-V-I.
Mi bemol maior	Santo Antônio pequenino (Cf. p.106)	Graus conjuntos e intervalos de 4ªJ. Contorno melódico predominantemente descendente.
	Xô Tomba Morro (Cf. p.193)	A melodia segue a progressão I-V-I. Saltos de 3ª maior e 5ª J.
Fá maior	Panela sem fundo (Cf. p.149)	Saltos de 3ª maior, 3ª menor e 4ªJ. Notas da tríade de Fá M. Presença da progressão I-IV-V-I.
Sol maior	Massapê (Cf. p.148)	Repetição dos ritmos numa espécie de ostinato. Notas repetidas interrompidas por saltos de 3ª maior, 3ª menor e 6ª maior.
Lá bemol maior	Ela é bonita (Cf. p.120)	Repetição dos ritmos numa espécie de ostinato. Graus conjuntos por saltos de 3ª maior, 3ª menor, 6ª maior e 8ªJ.
Lá bemol menor	Eu te avisei (Cf. p.115)	Saltos de 3ª maior, 4ªJ, 5ªJ, 7ª menor e 8ªJ.
Si bemol maior	Hino da Umbanda (Cf. p.51)	A melodia segue a progressão I-IV-V-I. Saltos de 3ª maior, 3ª menor, 4ªJ, 6ª maior, 6ª menor e 8ªJ.

Si maior	Exu da meia noite (Cf. p.133)	A melodia segue a progressão I-IV-V-I. Saltos de 3ª maior, 3ª menor, 5ªJ, 6ª maior e 7ª menor.
Lá menor	Eu queria saber (Cf. p.124)	Graus conjuntos e saltos de 3ª menor, 4ªJ, 8ªJ e 9ª maior.
Mi menor	O sino da igrejinha (Cf. p.114)	Graus conjuntos e saltos de 4ªJ, 5ªJ e 7ªm.

A partir desta análise, correndo o risco de etnocentrismo, é possível afirmar que, de uma forma geral, as melodias dos pontos cantados tendem a ser tonais. Das sete cantigas pentatônicas, três pontos sugerem uma tonalidade e uma sugere uma escala modal. Nesta categoria, apenas um ponto cantado possui o toque Samba e as demais são acompanhados pelo Congo. Das 13 cantigas hexatônicas, em sete delas a ausência do 7º grau da escala permite a sugestão de duas possibilidades: a tonalidade maior e o Modo Mixolídio. Três pontos cantados sugerem uma escala tonal sem o 4º grau, um ponto sugere o mesmo sem o 2º grau e um ponto sem o 3º grau. Entre as hexatônicas, o único caso em que se sugere apenas a possibilidade da escala modal é o ponto *Encruzilhada já lhe chama*.

Das cantigas heptatônicas, apenas uma é modal (*Ô Zê*), o restante é tonal. Das tonalidades apresentadas, a maioria é baseada em escalas maiores (nove pontos cantados) e os três restantes escala menor.

Se nos deixarmos levar pelo subjetivismo, não seria exagerado supor que a ocorrência das tonalidades maiores e dos Modos Mixolídio e Dórico poderiam ser uma adaptação musical da Umbanda ao contexto local, devido a ocorrência destas disposições melódicas na música nordestina. No entanto, convenhamos que esta suposição não se trata mais de Etnomusicologia, mas sim de Estética ou Apreciação Musical.

Analisando o contorno melódico dos pontos cantados, observamos que os pontos apresentam seções ascendentes e descendentes, onde a melodia realiza estes movimentos ora por graus conjuntos ora por saltos (predominante de terças, quartas e quintas). Algumas melodias apresentam como característica a repetição de notas

intercaladas com saltos. De uma forma geral, os pontos cantados apresentam percursos melódicos ascendentes seguidos de movimentos descendentes e vice e versa.

Se considerarmos somente o som inicial e final das cantigas, há um predomínio do movimento descendente, onde a nota final é mais grave que a nota inicial. Das 39 transcrições apresentadas neste trabalho, 20 pontos cantados apresentam a relação descendente entre a nota inicial e a final, 11 cantigas iniciam e finalizam com o mesmo som e em oito pontos cantados a nota final é mais aguda que a nota inicial. O quadro a seguir ilustra as direções melódicas em cada ponto cantado:

DESCENDENTE	Abre a porteira Exu Abrindo a boca Doce é Ela é uma Padilha Encruzilhada já lhe chama Eu queria saber Eu te avisei Exu Caveira Exu da meia noite Exu de Duas Cabeças Exu Laroê Exu Ô Zé Pintinho Pombagira que tá que tá Risada Santo Antônio pequenino Tomba Morro da encruzilhada Venha cá meu velho Xô Tomba Morro Zé Pilintra
MESMA DIREÇÃO	Agradeço A mulher de Itaparica Beiramar Ela é bonita Ele já chegou Labareda Mariano Massapê Morador Mulher de pouca roupa Porteira

ASCENDENTE	Capa Cigana Exu Veludo Hino da Umbanda O Moinho da Bahia O sino da igreja Panela sem fundo Santo Antônio amarra o nego
------------	---

O âmbito dos pontos cantados geralmente se mantém dentro dos limites igual ou inferior a uma oitava. Das 39 cantigas transcritas, seis apenas ultrapassam a extensão de uma oitava. O menor âmbito é de quarta justa encontrada em dois pontos cantados (*Labareda* e *Mulher de pouca roupa*). Ao longo das seqüências melódicas, vimos praticamente todos os tipos de intervalos, sendo os mais comuns as segundas (maiores e menores), terças (maiores e menores), a quarta e a quinta justa. E os menos encontrados são os intervalos que ultrapassam uma oitava. A tabela abaixo nos traz o detalhamento do âmbito dos 39 pontos cantados:

4ª justa	Labareda Mulher de pouca roupa
5ª justa	A mulher de Itaparica Ele já chegou Tomba Morro da encruzilhada
6ª maior	Agradeço Doce é Exu Laroê Exu Exu Veludo Pintinho Risada Santo Antônio amarra o nego Venha cá meu velho
6ª menor	Abre a porteira Exu Capa Ela é uma Padilha Exu Caveira
7ª maior	Abrindo a boca Massapê

7ª menor	Encruzilhada já lhe chama Exu de Duas Cabeças Morador Ô Zé Panela sem fundo Xô Tomba Morro Zé Pilintra
8ª justa	Ela é bonita Exu da meia noite Mariano O Moinho da Bahia Pombagira que tá que tá Porteira Santo Antônio Pequenino
9ª maior	Beiramar Cigana
9ª menor	Eu te avisei
10ª menor	Eu queria saber O sino da igreja
11ª justa	Hino da Umbanda

Considerando a execução dos pontos cantados no contexto da *Gira de Escravos*, as cantigas apresentam as seguintes formas:

**O coro repete integralmente a melodia cantada pelo solista:**

AA	Abre a porteira Exu Abrindo a boca A mulher de Itaparica Ele já chegou Encruzilhada já lhe chama Exu Caveira Exu Laroê Exu Exu Veludo Labareda Massapê Mulher de pouca roupa Panela sem fundo Pintinho Risada Tomba Morro da encruzilhada Venha cá meu velho Zé Pilintra
ABB (Possui um parte A e uma parte B que se repete.)	Mariano Santo Antônio Pequenino
ABAB (Apresenta uma parte A e a parte B é uma variante da parte A, dando a impressão de um diálogo musical de “pergunta e resposta”.)	Pombagira que tá que tá



AAB (Possui um trecho melódico A que se repete e uma parte contrastante B que encerra o ponto cantado.)	Exu da meia noite Exu de Duas Cabeças
AABB (Apresenta as mesmas características da forma anterior, o que difere é a repetição da parte B.)	Doce é Ela é uma Padilha Ô Zé
AABC (Possui uma repetição da parte A, uma parte B e uma nova melodia C que finaliza o ponto cantado.)	Cigana
AABBC (Possui a mesma configuração da forma anterior, o que difere é a repetição da parte B)	Capa O Moinho da Bahia
AABCC (Apresenta uma melodia A que se repete, uma parte contrastante B e uma outra frase melódica C que se repete.)	Eu te avisei
AABCD (Possui a mesma configuração da forma anterior, diferenciando-o apenas com o acréscimo de uma nova frase melódica D.)	O sino da Igrejinha
ABBCA (Apresenta uma melodia A, uma parte contrastante B que se repete, uma outra frase melódica C e o retorno da parte A.)	Eu queria saber
ABCDE (Apresenta cinco partes diferentes.)	Hino da Umbanda
ABCDEE (O que o difere da forma anterior é a repetição da parte E no final do ponto cantado.)	Porteira
ABCDDEFEG (Apresenta uma parte A, uma parte B, uma parte C, uma parte D que se repete, um novo material seguido por uma outra frase EF que se repetem e um outro trecho G que encerra a cantiga.)	Ela é bonita

### O coro entoa uma melodia diferente do cantado pelo solista:

ABAB' (O solista começa cantando uma melodia (A), o coro responde com um material contrastante (B). O solista canta novamente o trecho (A) e o coro responde com a mesma melodia da sua entrada anterior, mas com texto diferente (B')).	Agradeço
AABCBC (O solista canta uma melodia e um texto (A) e o coro repete (A). O solista canta uma nova melodia e texto (B) e o coro responde com um outro trecho (C) e estas duas partes (BC) se repetem).	Morador
ABACADAE (Esta forma se caracteriza como um Rondó, no qual o coro canta o refrão e o solista responde cantando trechos diferentes. O Rondó nesta cantiga acontece da seguinte forma: O coro canta uma melodia e um texto (A), o solista responde com uma frase contrastante (B). O coro repete o refrão (A) e o solista responde cantando um novo texto com pequena variação melódica da sua entrada anterior (C). O coro repete a sua melodia (A) e o solista apresenta outra variação (D). O coro entra novamente (A) e o solista finaliza a cantiga com outra variação (E)).	Santo Antônio amarra o nego

<p style="text-align: center;">AABACAB'AC'AD</p> <p>(Também caracteriza-se uma forma Rondó, porém de uma forma diferente da configuração anterior. O solista canta o refrão (A) e o coro repete (A). O solista apresenta uma melodia diferente (B) e o coro canta o refrão (A). O solista apresenta outro trecho (C) e o coro responde com o refrão (A). O solista apresenta a mesma melodia da parte B, mas com o texto diferente (B') e o coro responde com o mesmo refrão (A). O solista canta a mesma melodia da parte C, mas com o texto diferente (C'), o coro canta o refrão (A) e o solista finaliza o ponto cantando uma nova melodia (D)).</p>	<p>Xô Tomba Morro</p>
<p style="text-align: center;">ABACDBECA'BCD'BE'C</p> <p>(O solista começa cantando o tema (A) e o coro responde (B). O solista volta com o seu tema (A) e o coro responde com o mesmo texto, mas com variação melódica (C). O solista apresenta um novo material (D) e o coro volta a responder com a parte (B). O solista apresenta outro trecho (E) e o coro responde com a parte (C). Toda esta seção se repete com pequenas variações no texto acompanhadas por variações rítmicas (A', D' e E')).</p>	<p>Beiramar</p>

Vale a pena ressaltar que as formas dos pontos cantados favorecem a participação do público, especialmente aqueles que promovem uma maior interação entre o solista e o coro. Neste repertório musical, como é muito importante a participação da *assistência*, é comum que as frases melódicas cantadas pelo coro sejam simplificadas e, na maioria dos casos, o coro repete integralmente a melodia entoada pelo solista.

#### **4.6. A maneira de cantar**

No *Centro Umbandista Rei de Bizara* um bom puxador ou puxadora das cantigas não se avalia somente pela “afinação” ou “qualidade vocal”, mas também pela capacidade de fazer o povo cantar. Para isso, de acordo com a visão êmica, o executante

precisa ter uma “voz forte” e deve cantar pronunciando o texto de forma clara, já que as mensagens contidas nos pontos são muito importantes, além de conhecer o maior número possível de pontos que compõem o repertório e as suas funções dentro dos rituais. Em vista disso, quanto maior o número de cantigas ele conhecer, melhor será sua performance. No entanto, entendemos que no *Centro Umbandista Rei de Bizara* não se avalia um bom puxador ou puxadora levando em conta somente suas capacidades técnicas, mas sim outras qualidades estéticas que vão além do conhecimento do sistema musical. Sobre este assunto, Canzio (1991: 143) resume:

Observadores de todas as épocas têm expressado o sentimento que existe uma qualidade inefável quase carismática que notamos em certos músicos que permite-lhes exprimir e transmitir todas as nuances de expressão requeridas pelos critérios estéticos de sua cultura.

De acordo com Merriam (1964: 114-115), em toda cultura existe um comportamento verbal a respeito da música, isto é, as pessoas falam sobre os mais variados aspectos da música, como o julgamento da performance e as habilidades necessárias para formar o melhor músico, o que o autor denomina de “excelência musical”. Este comportamento depende essencialmente do conceito de música, isto é, a forma de como as pessoas de um determinado grupo definem a sua música. O conceito de música difundido no *Centro Umbandista Rei de Bizara* é de que se trata de uma oração que deve ser compartilhada por todas as pessoas que participam dos rituais. Por isso, este local preza muito pela participação do público cantando e acompanhando os pontos com palmas.

De uma forma geral, observando as diferentes categorias de pontos cantados, os momentos em que aparecem no ritual (particularmente na *Gira de Escravos*) e a forma de como são cantados e aprendidos, podemos afirmar que existe uma variação na execução da música praticada neste centro umbandista. Nos pontos coletivos de *Exus e Pombagiras* este processo criativo pode ser encontrado nos trechos em que aparecem os nomes dos

Escravos presentes na *gira*. Para isso, ocorrem pequenas variações melódicas, rítmicas e de acentuação para que os nomes dos Exus e Pombagiras possam ser encaixados. No contexto da festa, esta “improvisação” ocorre de forma livre, denunciando o estilo particular de cantar do puxador ou puxadora da cantiga. No entanto, conforme já mencionamos, esta inovação acontece dentro de um limite que é imposto pelo contexto. No ponto transcrito abaixo, *Tomba Morro* pode ser substituído por outros Escravos que, em alguns casos, implicará numa modificação na estrutura rítmica-melódica:

## Xô Tomba Morro

Barravento

$\text{♩} = 138$

**Solo**

Xô xô xô Tomba Morro não dei xa nin guênte pe gar Tom ba Mor ro

Agogô

Atabaque

Palmas

**5**

**Coro**

xô xô xô Tom ba Mor ro não dei xa nin guênte pe gar

**8**

**Solo**

Tom ba Mor ro eu te dei um ban que te de ou ro Tom ba Mor ro  
eu te dei uma cor ren te de ou ro Tom ba Mor ro

11 Coro

pa ra ga nhar seu te sou ro Tom ba Mor ro xó xó  
 pa ra ga nhar seu te sou ro Tom ba Mor ro

14 Solo

xó Tom ba Mor ro não dei xa nin guém te pe gar Tom ba Mor ro eu te  
 eu te

17

dei um bra ço de fer ro Tom ba Mor ro pa ra ga nhar seu te sou  
 dei um a nel de ou ro Tom ba Mor ro pa ra ga nhar seu te sou

20 Coro

ro Tom ba Mor ro xó xó xó Tom ba Mor ro não  
 ro Tom ba Mor ro

23 Solo

dei xa nin guém te pe gar Tom ba Mor ro o bei ja flor é um pássaro bo ni

26  
to Tom ba Mor ro não dei xa nin guémte pe gar Tom ba Mor ro

Outra forma de “improvisação” ocorre na execução do ponto *Agradeço* (Cf. transcrição p. 97). Nesta cantiga, com exceção do primeiro verso (*Giramavambo agradeço ê ê*) a parte do solista é “improvisada”, no qual os textos são modificados com a adaptação das melodias. Os versos improvisados são acompanhados pelo refrão, que é cantado pelo público, numa espécie de diálogo entre o solista e o coro. Os solos improvisados se tratam de agradecimentos às entidades pelas realizações tanto materiais quanto espirituais. Segundo Tia Preta, no momento da “improvisação”, aquele que puxa a cantiga pode fazer qualquer tipo de agradecimento aos Escravos. A própria mãe-de-santo durante uma entrevista realizada em 21/04/2006 improvisou alguns versos para exemplificar: “*Agradeço pelo pirão que nós comemos/ Agradeço pela minha família/ Agradeço pela nossa gira.*”

Os pontos Risada e Pintinho possuem melodias semelhantes, textos distintos e são acompanhados pelo toque Barravento (Cf. transcrições respectivamente nas pp. 138 e 165). De acordo com Tia Preta, esses dois exemplos constituem um único ponto cantado. A mãe-de-santo explica que, na *Gira de Escravos*, estas cantigas são executadas juntas, onde o puxador canta uma e o público responde com a outra cantiga:

Junta uma com a outra, a gente canta junta.

P- São músicas diferentes?

A mesma música, a gente bota de um lado pra outro. Só a letra que muda.

Uma canta [puxadora] e a gente [público] responde.

Porém, neste caso encontramos uma contradição entre a teoria (como deveria ser a execução) e a prática (o que acontece no ritual). Durante a realização deste trabalho, tivemos a oportunidade de assistir várias *giras* e em todas elas, a execução destas duas cantigas nunca acontecem conforme relatado por Tia Preta. Na prática, estes dois pontos são cantados separadamente e em momentos distintos do ritual. Podemos afirmar que estas cantigas no contexto da *Gira de Escravos* sugerem que elas possuem funções litúrgicas diferentes. O ponto *Risada* é utilizado como um *ponto coletivo dos Exus e Pombagiras*, pois aponta a alegria como uma característica comum destas entidades e a segunda como um *ponto de chamada do Escravo Pintinho*.

A maneira de cantar se relaciona a uma série de fatores que são altamente dependentes do contexto, como a função do solista e a sua relação com a comunidade, os “estilos” de cantar, o julgamento da performance, o conceito de música difundido pela comunidade, qualidades estéticas relacionadas ao domínio do sistema musical, entre outros.

Por fim, o repertório musical dos Exus e das Pombagiras presente na *Gira de Escravos* tende a ser tonal. Quanto ao contorno melódico, os 39 pontos transcritos apresentam seções ascendentes e descendentes, onde a melodia realiza estes movimentos ora por graus conjuntos ora por saltos. O âmbito dos pontos cantados geralmente se mantém dentro dos limites igual ou inferior a uma oitava e as formas das cantigas favorecem a participação do público que canta e acompanha os pontos com palmas. Quanto ao acompanhamento instrumental, o Samba é o toque mais encontrado no repertório das entidades da esquerda. Os textos dos pontos cantados revelam a história das entidades, descrevem suas características e os papéis que os Exus e as Pombagiras exercem na Umbanda.

## **5. Conclusão**

A Umbanda é uma religião brasileira cuja identidade, inclusive musical, se encontra em constante processo de construção. Analisando a sua trajetória, desde sua origem até os dias atuais, podemos observar que a busca por uma identidade brasileira percorre dois caminhos. O primeiro trilhado pelos centros umbandistas onde se produz e reproduz o universo sagrado aliado ao contexto da cultura local, e o segundo percorrido pelas federações que buscaram a institucionalização e legitimação da religião, racionalizando os mitos e ritos em congressos e encontros. Os dois caminhos se complementam, pois a Umbanda não existiria sem a produção do sagrado nos centros umbandistas, ao mesmo tempo em que a religião possivelmente não se tornaria um movimento nacional se não fosse pela atuação das federações.

As entidades cultuadas são símbolos personificados que adquirem vida própria no dia-a-dia dos centros umbandistas e, na Umbanda, a primeira religião genuinamente brasileira, representam os mais diversos tipos de brasileiros mestiços, pessoas comuns, numa pluralidade que expressa a diversidade cultural deste país. Com a finalidade de



organizar o seu panteão, a Umbanda, sob a influência do Kardecismo, classificou o seu panteão em linhas e falanges de acordo com a evolução espiritual, ao mesmo tempo em que organizou suas entidades em lados aparentemente opostos, o direito e o esquerdo, relativizando a concepção cristã de separar o bem e o mal.

As entidades da esquerda, os Exus e as Pombagiras, apresentam condutas questionáveis e comportamentos que fogem aos padrões sociais vigentes. São aqueles que se enveredaram pelo caminho “errado” e pela “vida fácil” como os ladrões, os aproveitadores, os malandros, os boêmios e as prostitutas. Características que os condenaram a ficar no “mundo das trevas”: as ruas, as esquinas, as encruzilhadas, os cemitérios... No entanto, apesar destas características, os Exus e os Pombagiras são fundamentais no culto umbandista. Não são “deuses” distantes e inacessíveis, muito pelo contrário, são próximos. São entidades brasileiras, espíritos de homens e mulheres dotados de experiências de vida que os permitiram conhecer e dominar as fraquezas humanas, compreendendo também os mais diversos desejos e fantasias dos seres humanos. Estas condições permitem que estas entidades pratiquem um dos principais fundamentos umbandistas: a prática da caridade.

A produção do sagrado também reflete a capacidade da Umbanda de se adaptar aos contextos locais. O *Centro Umbandista Rei de Bizara* apresenta uma *Umbanda Mista*, onde os fundamentos umbandistas se mesclam com alguns elementos do Candomblé Angola e de Caboclo. Acreditamos que dois pontos foram determinantes para a formação desta prática umbandista. O primeiro é a iniciação da Tia Preta com o pai-de-santo Joãozinho da Goméia, que cultuava o Candomblé Angola e a Umbanda dentro da mesma casa de culto no Rio de Janeiro. O segundo é a necessidade de adaptação ao contexto de Salvador, uma cidade formada por uma população de maioria negra e parda com uma

cultura fortemente influenciada pelo Candomblé, que aqui se faz presente em mais de 2000 terreiros (Cf. Vatin, 2001: 9).

No *Centro Umbandista Rei de Bizara*, os Exus e as Pombagiras recebem o nome de Escravos e se destacam no espaço físico e sagrado, assim como na condução dos trabalhos realizados. Neste centro, as entidades da direita e da esquerda são cultuadas como se houvesse duas práticas religiosas independentes, que se integram, mas que não se misturam. Aqui, os Exus e as Pombagiras são homenageados em uma cerimônia denominada de *Gira de Escravos*. Esta cerimônia apresenta particularidades importantes, inclusive musicais, que reforçam a adaptação da Umbanda ao contexto local.

Há uma aproximação entre a denominação Escravos, dada aos Exus e as Pombagiras, e a designação *Escravo-de-Inquice*, dado ao Exu nos Candomblés bantos, incluindo o Candomblé Angola. No Candomblé e na Umbanda os Escravos são os mensageiros dos Orixás, porém, no Candomblé são aqueles que literalmente levam e trazem as mensagens dos Orixás aos homens e vice-versa. Na Umbanda, de acordo com a visão êmica, são os Guias que “descem para trabalhar” cumprindo uma missão através da prestação de qualquer tipo de serviço, principalmente a caridade àqueles que os procuram.

Na *Gira de Escravos*, a música possui um lugar de destaque, estando presente em todas as partes do ritual. Aqui, os pontos são cantados em português, onde o texto revela as histórias, as características e as personalidades das entidades da esquerda. Quanto à parte melódica, o simples ordenamento das alturas dos sons das melodias indica que pontos cantados tendem a ser tonais. Das tonalidades apresentadas, a maioria é baseada e escalas maiores.

Nesta cerimônia, acompanhamento instrumental é feito por um atabaque e um agogô. Da mesma forma que o Candomblé Angola e o de Caboclo, os atabaques, neste centro umbandista, são tocados exclusivamente com as mãos. Barravento, Congo e Samba

são os toques que acompanham todos os pontos cantados. Os padrões rítmicos que acompanham o repertório musical executado na *Gira de Escravos* não são semelhantes aos do Candomblé, no entanto, há semelhanças na nomenclatura e na linha guia do agogô. Os toques Congo e o Barravento são oriundos do Candomblé Angola e também acompanham o repertório musical dedicado ao Caboclo no Candomblé. O Samba é utilizado no Candomblé de Caboclo e, na *Gira de Escravos*, é o toque mais encontrado no repertório das entidades da esquerda. Isto poderia ser interpretado como um indício da relação ritmo brasileiro/religião brasileira.

As cantigas de sotaque e o Samba de Roda estão presentes tanto na *Gira de Escravos* quanto no Candomblé de Caboclo. Nos dois casos, os *pontos de sotaque* são cantigas altamente dependentes do contexto e o Samba de Roda representa o aspecto lúdico, onde os médiuns e as entidades cantam e dançam um gênero (música/dança) tipicamente baiano.

Outro indício da aproximação musical entre a Umbanda e o Candomblé de Caboclo é uma possível existência de trocas musicais, que envolvem tanto entidades que pertencem a mesma categoria (Exu) quanto entidades de categorias distintas (Exu e Caboclo). Este trânsito de repertórios musicais acontece seguindo um processo complexo, no qual uma mesma cantiga pode ser utilizada nos dois contextos, onde uma mesma melodia acompanha textos diferentes ou, ainda, a mesma letra apresenta melodias diferenciadas.

Acreditamos que este estudo não é e nem pretende ser um trabalho conclusivo sobre a música dos Exus e das Pombagiras, sendo este uma contribuição para que outras questões possam ser abordadas com o material etnográfico e musical apresentado nesta pesquisa.