

É ASSIM QUE SE CANTA PRO SANTO: ASPECTOS ETNOMUSICOLÓGICOS DE UMA FESTA DE SANTO

Paulo Sérgio Sousa COSTA

Universidade Estadual do Ceará (UECE) – graduando em Licenciatura em Música,
Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada do Instituto Federal
de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)
Rua C, nº 4294, Barroso 2, Fortaleza Ceará
E-mail: english_ps@hotmail.com

Ewelter de Siqueira e ROCHA (Orientador)

Universidade Estadual do Ceará (UECE) – Licenciatura em música
Mestre em Etnomusicologia/Doutor em Antropologia Social
Fortaleza – CE
E-mail: ewelter2@yahoo.com.br

Resumo: Os ritmos de origem negra ou com influência africana estão cada vez mais presentes em nosso cotidiano. Intentamos no presente artigo conhecer um pouco do universo umbandista, para refletirmos sobre a origem de uma das vertentes de nossa cultura, mais especificamente da nossa música. Estamos realizando nossa pesquisa no Centro Espírita de Umbanda Pai José de Angola, localizado no bairro Dias Macêdo em Fortaleza, Ceará, sendo este dirigido por Daniel, considerado o líder religioso e chamado de *Pai* pelos adeptos. Para chegar ao nosso objetivo, escolhemos os momentos festivos da casa, delimitando assim uma linha onde podemos ter um quadro do que ocorre na festa antes, durante e depois. Utilizamos, nesta pesquisa, gravações de áudios e vídeos desses momentos dedicados a entidades, quando nos foi permitido esse acesso. Com o material coletado, buscamos perceber a relação entre a performance musical do *Ogã* Júnior, o líder musical na casa, com a dança e com a forma de os adeptos da religião se comportarem durante o ritual, estando estes *incorporados* ou não. Por meio de entrevistas e análises do local, descrevemos os espaços nos quais acontecem os rituais, compreendendo assim a dinâmica de funcionamento do Centro, bem como as relações sociais que transcorrem em seu interior. Descrevemos, também, a forma como acontece todo ritual, dando enfoque à música ou às músicas que ocorrem no *terreiro*, descrevendo as relações das entidades presentes com a execução musical do *Ogã*.

Palavras-chave: religião afro-brasileira, Umbanda, performance musical.

Introdução

A forte presença de algumas músicas e ritmos que têm grande influência negra é notória em Fortaleza, sobretudo em alguns meses do ano, como é o caso do afoxé¹, por exemplo. Para estudar as características desses ritmos realizamos neste artigo um breve inventário histórico sobre o tráfico negreiro no Brasil e apresentamos os resultados parciais de uma etnografia musical de um espaço religioso. Como ponto de partida, decidimos estudar os ritmos musicais presentes nos rituais de uma das religiões de matriz africana, a Umbanda, entendida nesse trabalho como um conjunto de práticas religiosas de origem negra que agregam em seus cultos elementos de religiões diversas. Fizemos esta escolha por compreendermos que os principais ritmos musicais de influência negra surgem dentro das religiões de matriz afrodescendente.

Utilizamos entrevistas e gravações de diversos momentos para a construção de um quadro geral dos mais diversos momentos, bem como fotografias dos espaços onde ocorrem as *giras*. Para obtermos esses materiais nos fizemos presente em diversos momentos que se tratavam da vida cotidiana do Centro como momentos ritualísticos, reuniões sobre projetos desenvolvidos por eles e momentos de convivência entre os adeptos. De posse dessas informações buscamos analisar a forma como era produzida a música que “embalava” os momentos da gira, bem como as relações entre essa música e os elementos utilizados nas celebrações das entidades. Buscamos compreender como ocorre a troca entre os músicos do terreiro, ou seja, o Ogã e as pessoas que estão a cultuar suas entidades, seja em transe ou não. Enfim, buscamos analisar como os adeptos respondem ao estímulo sonoro que lhe é “imposto” durante a gira, atentando de forma detalhada para as relações construída entre as pessoas que tocam e as pessoas que escutam, buscando identificar padrões de uma performance musical dentro da Umbanda.

1. A África, a América: aspectos históricos da vinda do negro para o Brasil

Objetivamos, neste início, compreender como a cultura africana se relaciona com os povos que já residiam no Brasil e com os povos que chegam para dar início a colonização deste país, percebendo como as trocas de valores culturais favorecem e influencia as diversas religiões de matriz africana, buscando entender quais características são agregadas com a chegada do negro no Brasil a partir da configuração da sociedade por ele encontrada em nas terras brasílicas.

1.1. Raízes da África no Brasil

No século XV a corrida para conquistas de “novas terras” está em andamento e esse acontecimento se deve a diversos aspectos políticos e econômicos, mas principalmente pelo auge do mercantilismo que impera na Europa. É nesse contexto que a colonização brasileira se inicia, tendo suas terras divididas pelo tratado de Tordesilhas entre Espanha e Portugal. Vale ressaltar a existências de outras nações na busca de lucros em terras brasileiras, já que a efetiva colonização não ocorreu logo de início com Portugal como ressaltam Petta & Bastide (1971), segundo os quais a colonização se consolidaria apenas no século XVI por meio da nação portuguesa.

Neste período, a economia brasileira é agrária baseada na monocultura, onde o latifúndio era o principal meio econômico. No princípio, o colono português decide se utilizar da mão-de-obra indígena, mas devido sua difícil adaptação ao trabalho agrário é substituído pelo trabalho do negro escravo, a partir do século XVI (Bastide, 1971). Passos (2003) corrobora esta ideia ao afirmar que o início do tráfico negreiro no século XVI ocorre devido o fato de o colono português encontrar grande dificuldade na escravização dos índios, sendo necessária uma mão de obra mais forte e obediente para os engenhos que nasciam neste período.

Os primeiros africanos retirados de suas terras se localizavam no litoral do continente. Muitas vezes, tribos inimigas em guerras faziam prisioneiros e comercializavam com os portugueses, sendo esta a primeira forma de segregação étnica. Ao chegar aos portos africanos de onde seriam enviados para o Brasil, os negros passavam

por uma seleção física que favorecia na mistura dos povos dentro dos navios negreiros e conseqüentemente no Brasil.

Os escravos vinham dentro de porões com comida suficiente apenas para chegar ao seu destino e essas viagens poderiam durar de 40 a 50 diasⁱⁱ. Ao Chegar em terras brasileiras, os escravos eram alocados em feiras onde eram vendidos para grandes donos de engenho. Bastide (1971) aponta que esses compradores movidos por seus interesses egoístas separavam maridos e mulheres, bem como filhos de suas mães.

Arthur Ramos (*apud* BASTIDE; 1971) constrói um quadro dos principais grupos negros no Brasil. Para ele a América Portuguesa é constituída por civilizações sudanesas (ioruba, nagô, ketu, gêge, etc.), civilizações islamizadas (peuhls, haussa, etc.), civilizações bantos do grupo angola-congolês (ambundas de Angola, congos, Zaira, etc.) e as civilizações bantos da Contra-costa (moçambiques). O quadro apresentado forma a sociedade negra que compõe o Brasil, população esta que vem ser a base econômica de nosso país e que sofre recriminação de suas culturas e que tentam, segundo Madeira (2008) (re)criar e justapor suas formas de culto religiosos com as crenças dos colonos opressores de seus deuses.

1.2. Religiões afrodescendentes: um breve olhar histórico

Compreendemos assim como Madeira (2008), que o conhecimento acerca da vida espiritual, ou grande parte dela é transmitido pela oralidade. Logo, para compor o quadro histórico, nos utilizamos de entrevistas, trabalhos relevantes na área e livros de adeptos que objetivaram difundir a religião na qual os mesmos participam, dentre eles temos Saraceni (2012) e Moraes (2012).

Passos (2003) afirma que o branco não tinha interesse na religião negra, ela podia existir em seu domínio desde que não perturbasse a vida deste. Segundo Silva (2005), outro motivo para a liberação dos batuques era a razão de ligar o negro ao seu passado, mantendo assim a rivalidade entre nações inimigas viva, coibindo assim as manifestações de rebeliões. Oliveira (*apud* FIGUEREDO, 2009), afirma que uma das estratégias utilizada pela Igreja para impor sua fé, foi a “criação” de santos pretos, o que gerou uma identificação quase que imediata do negro com a imagem, onde ao invés de cristianizar contribuiu para a difusão das religiões de matriz africana.

Com o passar do tempo essas manifestações religiosas começam a preocupar a camada “branca” da sociedade, pois os agrupamentos que surgiam com o intuito de cultuar os deuses africanos estavam a fortificar as rebeliões negras, bem como contribuía para a sua libertação mesmo que sendo pontual. A perseguição aos adeptos dos tambores se inicia e perdura durante muitos anos, sendo este o contexto histórico do surgimento da Umbanda.

O começo da umbanda não é ligado apenas a formação do primeiro centro dessa religião, lembrando que não estamos deixando de reconhecer o valor da história de Zélio de Moraes, que iremos relatar mais adiante, mas que concordamos com o que diz Renato Ortiz:

A Umbanda se desenvolve paralelamente em diferentes estados sem que exista, pelo menos de maneira comprovada, uma relação de influência entre os diversos terreiros. Em meados dos anos 20, existe em Niterói a

tenda de Zélio de Moraes, no Rio de Janeiro a de Benjamim Figueiredo (...) (apud SILVA, 2005; p.113).

Percebemos que o início dos cultos de umbandas podem ter sido oriundos de religiões que estavam presentes no cenário religioso brasileiro até o século XVIII como a cabula e a macumba. Silva (2005) relata que as duas têm influência do povo banto, povo este que sofre um maior sincretismo com o catolicismo e as práticas ameríndias, sendo estas tão presentes na Umbanda.

A Umbanda tem seus primeiros centros localizados no Rio de Janeiro e São Paulo, sendo organizada como religião nas décadas de 1920 e 1930. Há alguns registros, como mostra Passos (2003), de que Zélio de Moraes, ao frequentar algumas seções de espiritismo kardecista, incorporou a entidade chamada *Caboclo Sete Encruzilhada*, manifestando para os presentes que nasceria uma religião sem preconceitos. Para compreendermos melhor essa história vejamos a descrição de Linares:

Em 1908, um rapaz de 16 anos, Zélio de Moraes, por não estar bem de saúde, foi levado por parentes à Federação Espírita do estado do Rio de Janeiro. Começou a ter incorporações involuntárias e um médium vidente lhe pergunta (...) pode dizer seu nome? Ele responde: Se é necessário que eu tenha um nome, podem me chamar de Caboclo das Sete Encruzilhadas, pois não haverá caminho fechado para mim. Sei que nesta casa caboclos e pretos velhos não podem se manifestar. Quando isso acontece são convidados a se afastar. Por que não podem manifestar esses espíritos, que embora humildes são também trabalhadores? Amanhã estarei na casa deste meu aparelho (...). No dia seguinte, 16 de novembro de 1908, na rua Floriano Peixoto, número 30, no distrito de Neves, município de São Gonçalo, estado do Rio de Janeiro, Havia uma verdadeira multidão (...). De repente o caboclo incorporou (...) e dizia então: Vim para fundar a Umbanda no Brasil, religião de preto velho e de caboclo (...). (apud PASSOS, 2003; p. 56 e 57).

A Umbanda incorpora elementos do catolicismo popular, do Kardecismo e do Candomblé, estando essas influências unidas ao pensamento de que se deve respeito e culto aos “verdadeiros e primeiros donos da terra, ou seja, os índios” (PASSOS, 2003). A organização da religião aqui no Ceará inicia-se com a Federação Cearense de Umbanda em 1954, pela Mãe Júlia Condante, uma das mais antigas *mãe-de-santo* do Ceará. Em entrevista recolhida por Ismael Pordeus Jr. podemos ter uma ideia como acontece esse processo:

Fui ao rio, em 1952, por causa de um filho meu que tava quase cego e passei um ano, foi lá que fiz a iniciação na Umbanda. E depois que eu cheguei é que fiz tudo isso. De lá para cá a Umbanda cresceu no Ceará, fiz mais de 330 filhos de santo. (MÃE JÚLIA, 1978 apud PORDEUS JR., 2011)

Após esse crescimento a federação sofre rupturas internas, trazendo a sua decadência, mas que é reerguida e assim vem sobrevivendo até hoje, mas que segundo

adeptos por nós entrevistados não sendo tão atuante, ou melhor, organizada quanto uma federação. É neste contexto que se encontra o Centro Espírita de Umbanda Pai José de Angola, casa que está próximo de seus 40 anos de atividade e que convive com uma sociedade que permite seus cultos, desde que legalmente registrados.

2. “Giras” de caboclos: a festa dedicada ao Santo

A nossa análise da performance musical acontece dentro de momentos especiais para o centro, sendo estes para exaltar um tipo específico de entidade ou ainda para celebrar um cargo obtido e que é conferido pelo Pai de Santo ao adepto ou ainda para comemorar o tempo que aquele adepto pertence aquela religião desde sua iniciação. As giras foram escolhidas de forma aleatória, buscando sempre compreender a música dentro destes rituais escolhidos. Vale ressaltar que durante o ano acontecem várias festas de santo e que possuem igual importância para os adeptos.

Para que possamos compreender melhor esses momentos festivos dentro da casa, dividimos a nossa análise em dois tópicos, em que cada um descreve pontos importantes para que a celebração possa ocorrer. Quando analisamos o quadro geral desses momentos dentro da casa, observamos um padrão, que pode variar de acordo com a entidade que está sendo celebrada naquele momento, mas a essência da celebração é mantida, seja de forma consciente ou não.

2.1. Elementos de devoção ao Santo

Começamos neste ponto a descrever quais os objetos estão ligados ao momento de celebração por nós escolhido para compor esse trabalho. É importante deixar claro que para termos o quadro que iremos construir agora, tivemos contato com diversos momentos, sejam eles comuns ou festejos de alguma entidade. A forma que descrevemos não se aprofunda em explicações sobre a relação entre esses elementos e o ritual, pois o foco de nosso trabalho é observar a relação entre a música e a audiência presente no ritual, mas compreendemos que essa descrição se faz necessária para entender a razão de algumas performances corporais que ocorrem durante o rito.

Começaremos a descrição pelo tambor, elemento que tem grande importância na religião, como nos asseverou o *Pai-ogã*ⁱⁱⁱ da casa em que desenvolvemos o nosso trabalho. O grupo de instrumentos utilizados para “embalar” os *pontos* cantados, músicas entoadas pelos adeptos nos ritos, são três tambores, sendo duas congas e um maior de aparência mais rústica. Acompanhado por esses tambores temos o triângulo e as maracas, tocadas por pessoas que estão para ajudar o Ogã.

Aliado aos instrumentos musicais, temos elementos que possuem uma ligação com as entidades que se farão presentes no ritual. Esses elementos são considerados, segundo os adeptos por nós entrevistados, como canalizadores da energia da entidade, ou seja, por se tratar de uma religião que lida com energias, para que as entidades possam “trabalhar” em favor das causas dos adeptos na gira^{iv} é necessária a presença destes elementos. Dentre outros, temos as bebidas, podendo ser cachaça, cerveja, mais comum, bem como outras bebidas de natureza alcoólica. Outro elemento é o fumo, presente na forma de cigarros,

cachimbos e charutos. Além da fumaça produzida pelo fumo utilizado pelas entidades, é presente a fumaça produzida pelo turíbulo, elemento essencial, principalmente no início do ritual.

Para facilitar a identificação e para colaborar no trabalho das entidades se faz necessário que o ritual tenha diversas vestimentas que serão pedidas por ela. Essas vestimentas possuem características específicas para cada entidade, seja um índio, um preto-velho ou outra. Cada roupa terá uma relação com a entidade seja através de elementos como a cor ou objetos ligado a veste.

2.2. O ritual de devoção ao Santo

O ritual, na casa observada, sempre inicia de forma semelhante, com a presença do Pai Daniel^v a tocar um instrumento chamado *adjá*, instrumento este que no contexto é utilizado no início da gira. Este ato ocorre até que todos ingressem no salão onde acontece todo o ritual. As pessoas ao entrarem no salão formam uma espécie de círculo, estando todos trajados com roupas de cores claras, preferencialmente brancas e de pés descalços, como forma de reverências, vale ressaltar que as cores podem mudar de acordo com a entidade a que está sendo dedicada a gira.

Dentro do ritual, há uma clara separação entre as pessoas que estão apenas assistindo ao ritual, ou seja, a assistência e aqueles que receberão ou não as entidades, mas que estão preparados para incorporarem como médium. As assistências, dentro do terreiro por nós analisado, ficam em um batente dentro do salão, se pondo em um patamar de altura maior que os médiuns iniciados.

Esses médiuns que foram iniciados fazem parte de uma família de santo, que segundo Chada (2006) é composto pelo “pai ou mãe-de-santo, os filhos de santo e as divindades que se manifestam” em todos estes. Essa análise é feita no candomblé de caboclo, mas que explica perfeitamente a hierarquia na casa estudada. Todos os elementos que são levados para as entidades presente na pessoa do Pai Daniel são entregues pelos *Cambones*, pessoas que estão responsáveis durante a gira para auxiliar o figura do Pai de Santo no que for necessário para a continuidade do ritual e por distribuir, sempre que pedido pelas entidades, os elementos do rito.

Um dos primeiros elementos que se faz necessário, portanto distribuído a todos, é a fumaça do turíbulo, pois é imprescindível fazer uma limpeza de energia, que segundo os adeptos, “trazemos conosco para o momento”. A fumaça que é espalhada pelo salão tem a função de purificar o ambiente e as pessoas, para que nenhuma energia negativa possa atrapalhar o momento de contato com as divindades. Outro elemento que tem esse mesmo sentido é a água de cheiro que é derramada na mão de cada pessoa antes de entrar no salão.

O primeiro a receber as entidades sempre é o Pai Daniel, ou seja, aquele que está a frente de toda a casa, sendo vista por nós como a pessoa que liga o canal de comunicação entre as entidades e os adeptos, considerados filhos de santo. Esse processo ocorre durante todo rito de forma que as entidades “trabalham” nas causas dos adeptos, orientam e lhes aconselham em relação a forma de viver. Essa dinâmica ocorre ao som dos tambores e de pontos entoados por todos e dessa forma os adeptos vão entrando em um transe, que pode ocorrer com todos, mas normalmente ocorre apenas com os iniciados que estão dentro da

corrente, ou seja, não está como assistência. Vale ressaltar que o som dos instrumentos é um elemento que está presente durante todo ritual.

3. A performance: relação entre corpo e som

Após o quadro de conhecimento construído sobre a vinda do negro e como sua cultura vem influenciar uma religião que nasce no Brasil, bem como após a descrição geral dos elementos e da forma de um ritual religioso que acontece em um centro espírita de umbanda em Fortaleza, iniciamos a análise da performance musical propriamente dita.

Neste artigo não trabalhamos os elementos musicais, como ritmos tocados, melodias entoadas, pois para isso precisaríamos de um espaço de discussão maior. Usamos essa seção para refletir sobre os elementos que permeiam a produção sonora e a produção visual do rito, destacando assim a relação entre o corpo que dança e o som que é produzido durante o momento. Utilizaremos em nossa análise os princípios que Wade expõem como importante para a compreensão da performance e a interação social, sendo estes: “constituição da audiência, conhecimento musical dos seus membros, postura que eles tomam em diferentes situações e respostas dos performers”. (WADE *apud* RIBEIRO, 2012, p.700).

Outro fator importante a se considerar refere-se às respostas que as pessoas dão ao som que está sendo executado pelo Ogã. Consideramos os participantes da gira como músicos colaboradores, ou seja, eles podem contribuir para a construção de uma música coletiva, não sendo assim o Ogã o único responsável pela performance musical apresentada durante o ritual. As pessoas contribuem ao cantar e bater palmas, não sendo obrigadas a tal, mas pelo que foi analisado, este ato é executado pela maioria, em maior ou menor intensidade. Baseamos essa ideia no pensamento de Iazetta (1997), onde o gesto ganha um sentido amplo, sendo o movimento dotado de significação especial, dependendo do produto final desse gesto. Ele se utiliza do seguinte exemplo para melhor explicar como o produto final pode mudar o sentido do gesto:

Digitar algumas linhas de texto em um teclado de computador não tem nada de gestual, uma vez que o movimento de apertar cada tecla não possui significado algum. Não interessa *quem* ou *que* realizou tal ação... A situação é, porém, completamente diferente no caso de um músico executando uma peça no teclado de um piano: o resultado final, a performance musical, depende, em vários aspectos, dos gestos do instrumentistas. (IAZETTA, 1997; p.7).

No contexto do ritual de umbanda, o objetivo de bater palma ou cantar para “louvar” a entidade que está sendo incorporada pelos médiuns vai depender do grupo que está presente no ritual, influenciando na performance musical. Sendo assim necessário considerar essa produção sonora da audiência, entendendo assim como Ribeiro (2012) a “audiência como ativa na performance e na relação com os performers”. Após os conceitos teóricos apresentados, vamos partir para a análise da relação som e corpo segundo os padrões por nós já definidos. Iniciaremos descrevendo por quem é composto esse “conjunto musical” durante a gira.

As pessoas que estão na gira são a família de santo, já descrita por nós anteriormente, estando entre eles o Ogã e seus assistentes que produzem a música com auxílio de instrumentos musicais. Outras pessoas são “simpatizantes” da religião, que estão lá seja por esperar que algum desejo seja realizado ou mesmo com o intuito de apenas observar. A música produzida segue um padrão. Normalmente, ela é puxada pela pessoa do pai-de-santo, estando incorporado ou não. Quando ele está incorporado e que por algum motivo não puxa nenhum ponto, essa função fica sobre a responsabilidade do Ogã ou do pai pequeno da casa, o segundo na hierarquia. As entidades que incorporam em outros médiuns também podem indicar os pontos que serão cantados durante a gira.

No que se refere ao conhecimento musical dos que estão presentes, este é geralmente inexistente ou bastante incipiente^{vi}. Quando falamos de não existir referimos ao fato de eles não possuírem um estudo sistemático de música, limitando-se, o seu conhecimento, àquele fruto da vivência dentro da religião, seja sobre a letra, a melodia do ponto, e no caso do Ogã, sobre a forma como se toca os instrumentos que compõem o conjunto musical. Em entrevistas feitas com o Ogã, nos foi revelado a forma como sua aprendizagem ocorreu. Segundo, Júnior, seu pai sempre tocou em terreiros de umbanda, o que ele observava com muita atenção, aprendendo assim a tocar os tambores. Segundo os adeptos frequentadores daquele centro, Júnior tornou-se um dos melhores Ogãs de Fortaleza.

No que se refere a postura das pessoas durante o ritual, podemos classificá-la em três grupos. O primeiro grupo é referente àqueles que não incorporam as entidades, sendo observadores, ou mesmo médiuns. Esse grupo fica a dançar, bater palmas e cantar os pontos, parando sempre que uma entidade vem para falar ou oferecer o elemento que a identifica, como a bebida e o fumo, por exemplo. Ao observar a forma de dançar desse grupo, percebemos que eles fazem sempre um padrão que não muda, mesmo que a forma de tocar do Ogã seja diferente. Esse padrão parece a marcação do compasso da música escutada, claro que feita de forma intuitiva, já que não tiveram formação musical para tornar essa percepção consciente. Essa “marcação de compasso” é a única forma de variação feita por esse grupo, pois se o Ogã tocar em um compasso ternário, essa marcação acontecerá em três tempos e se o Ogã tocar em um compasso binário ou quaternário a marcação será em tempos múltiplos de dois.

O segundo grupo é o dos médiuns que estão incorporados por alguma entidade. Estes indicam o ponto que deve ser cantado e como forma de indicar que entidade está se manifestando naquele momento apresenta uma dança mais performática, ou seja, se é um índio que está presente ele terá uma dança com movimentos que indicam estar ele com arco e flechas na mão ou que indicam estar em uma mata na caça, etc. A dança deste segundo grupo varia muito mais de acordo com o que a música que é tocada, e pelas observações feitas por nós, ela influencia bastante a forma como o Ogã toca os tambores. Quanto mais performática a forma da entidade dançar mais variações rítmicas o Ogã executa aos tambores, influenciado de forma indireta na forma como o primeiro grupo dança.

O terceiro e último grupo é o das pessoas que são médiuns ou não e que não esboçam nenhuma mudança corporal com o que está ocorrendo ou ainda se esboçam encontram certa dificuldade para entrar no ritmo da música executada, mostrando assim certo descompasso com o que é executado. No âmbito de nossa análise esse grupo não foi levado em consideração na influência da performance musical final por ser de menor número e por se mostrar menos perceptível no contexto do ritual.

Algumas considerações

A presença dos mais diversos elementos e da forma como a gira acontece dentro do Centro Espirita de Umbanda, bem como a forma como as pessoas se portam durante o ritual nos demonstram que tudo o que acontece dentro do terreiro está intrinsecamente ligado. Não sendo possível entender um momento, uma música, uma ação sem compreender o contexto geral do que acontece. Com a música, ou melhor, com a performance musical, não poderia ser diferente. Para entendermos a forma como o Ogã executa a música ou como todos cantam, ou ainda como todos respondem ao som que está sendo executado é necessário entender as conexões existentes entre cada grupo dentro da gira.

Para o Ogã a forma que as pessoas respondem a sua maneira de tocar é de grande relevância. Nas entrevistas feitas por nós percebemos que Júnior consegue “melhorar” sua performance, e dizemos melhorar no sentido de criar ritmos diversos e improvisar ritmicamente em cima das músicas entoadas, sempre que o grupo que o escuta demonstra uma “animação” maior, expressando através da dança, das palmas e até por meio do cantar junto com aqueles que puxam o ponto.

As entidades influenciam diretamente na forma como as pessoas tocam e dançam, em especial no modo como o Ogã executa seu instrumento. Essa influência acontece de duas maneiras, sendo a primeira por ordem emitida diretamente pela entidade, ou seja, o médium incorporado pela entidade que tem um desejo de um ponto se chega aos tambores e indica o que deseja para o Ogã e a segunda forma é através da dança, que ao se tornar mais elaborada, indica para os instrumentistas um toque mais complexo.

Percebemos que essa influência percorre uma via de mão dupla, ou seja, não somente esses fatores esclarecidos por nós contribuem para uma melhor execução do Ogã e daqueles que o auxiliam nos instrumentos, como a forma como o conjunto instrumental se comporta ao tocar os pontos influenciam no comportamento das pessoas que estão a cultivar suas divindades, favorecendo que o transe dos médiuns aconteça, bem como que as energias que fluem naquele momento possam circular, ou melhor, “girar” de maneira mais positiva, para que o objetivo principal da festa seja alcançado, ou seja, exaltar as divindades.

Referências

BASTIDE, Roger (Org.). **As religiões africanas no Brasil: Contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971. Tradução de: Maria Eloisa Capellato e Olívia Krähebühl.

CHADA, Sonia (Org.). **A música dos caboclos nos candomblés baianos.** Salvador: Edufba, 2006. (Série Fundação Gregório de Mattos).

FAUSTO, Boris. **História do Brasil: história do Brasil sobre um período de mais de quinhentos anos, desde as raízes da colonização portuguesa até os nossos dias.** São Paulo: Edusp, 1996.

FIGUEREDO, Luciano (Org.). **Raízes africanas.** Rio de Janeiro: Editor Sabin, 2009. (Revista história biblioteca no bolso).

- IAZZETTA, Fernando. A música, o corpo e as máquinas. In: **Revista Opus**. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/opus.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2013.
- MORAIS, Marcelo Alonso (Org.). Umbanda: **Uma religião Essencialmente Brasileira**. Rio de Janeiro: Novo Ser, 2012.
- OLIVEIRA, Roberson. **História do Brasil: análise & reflexão**. volume único São Paulo: Ftd, 1997.
- PORDEUS JUNIOR, Ismael. **Umbanda: Ceará em transe**. 2. ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.
- PASSOS, Mara Martins. **Exu pede passagem: Uma análise da divindade africana à luz da psicologia de Carl Jung**. São Paulo: Terceira Margem, 2003.
- RIBEIRO, Fábio Henrique. **Performance Musical e as suas relações socioculturais**. Anais da SIMPOM. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2494/1823>>. Acesso em: 25 jul. 2013.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda: Caminhos da Devoção Brasileira**. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- SARACENI, Rubens (Org.). **Fundamentos Doutrinários de Umbanda**. São Paulo: Madras, 2012.

Notas

ⁱ Ritmo com maior destaque no período carnavalesco, onde ocorrem os desfiles de maracatu em Fortaleza.

ⁱⁱ Segundo Fausto (1996) através da análise das principais rotas da África ao Brasil, os negros que não resistiam à crueldade desta viagem eram jogados ao mar depois de mortos, sem direito sequer a um enterro.

ⁱⁱⁱ Pessoa que é destinada a executar os instrumentos musicais nos rituais e que na Umbanda pode ser de ambos os sexos.

^{iv} Denominação dos adeptos para o momento do ritual.

^v O terreiro, espaço físico onde ocorre as giras, é “regido” por uma pessoa com maior experiência, normalmente mais velha, que é carinhosamente chamado de “pai”, pelos adeptos e simpatizantes da religião.

^{vi} Vale ressaltar que todos que conversamos informalmente não possuem este conhecimento, mas que pode existir pessoas que no momento da pesquisa não se declarou músico com estudo ou então não contribuiu com seus conhecimentos musicais.