



Desci, descendi, a umbanda me chamou: iniciação e aprendizado na Tenda de Umbanda Cruzeiro de Luz.

COMUNICAÇÃO
ETNOMUSICOLOGIA

Tiago Scaramella de Azevedo Cunha
UNESPAR – tiagoscaramella@gmail.com

Resumo: O artigo que segue visa abstrair das vivências experienciadas na Tenda de Umbanda Cruzeiro de Luz, Porto União, SC, como o ocorre o processo de iniciação e aprendizado de novos membros e aspirantes a umbandistas. O olhar lançado se interessa preferencialmente por práticas musicais desenvolvidas dentro do processo religioso. Para tanto foram utilizadas as regras da etnomusicologia e a incursão dentro da cultura estudada. Transcrição de entrevistas e etnografias foram consultadas para a elaboração das próximas páginas.

Palavras-chave: Umbanda. Música. Etnomusicologia. Aprendizado. Iniciação.

Title: I went down, I went down, umbanda called me: initiation and learning in the Umbanda Tent Cruzeiro de Luz.

Abstract: The article that follows aims to abstract from the experiences in the Tent of Umbanda Cruzeiro de Luz, Porto União, SC, how occurs the process of initiation and learning of new members and aspiring umbandistas. The look here is preferably interested in musical practices developed within the religious process. For this, the rules of ethnomusicology and incursion within the studied culture were used. Transcription of interviews and ethnography were consulted for the preparation of the next pages.

Keywords: Umbanda. Music. Ethnomusicology. Learning. Initiation.

Defuma, defumador: a preparação e o caminho do terreiro.

As práticas religiosas afro-brasileiras são largamente reconhecidas como constituintes da cultura brasileira, o que não quer dizer, entretanto, que sejam compreendidas ou mesmo realmente aceitas.

São traços culturais remanescentes da diáspora africana para o Brasil por conta do escravismo negro e resistiram à escravidão, à proibição estatal, ao racismo e se mantém firme se reinventando e multiplicando, sendo parte de um processo de compreensão, formação e manutenção de uma identidade atrelada à ancestralidade africana através do ritual. Penso a umbanda hoje como um *rito de pertencimento* onde o umbandista, para além da vivência religiosa, assume uma herança, se não biológica, espiritual. Cunha (2013) descreve a umbanda moderna como um nicho social e religioso onde se inscrevem brasileiros de qualquer cor.

As umbandas¹ sofrem ataques multilaterais: de um lado por uma fração dos neopentecostais - fundamentalistas chamados de “mestres do desencanto” por Simas (2020) - de outro por uma ala de “puristas” de matriz religiosa afro-brasileira, que apontam as umbandas como religiosidades domadas pelo sincretismo e de axé enfraquecido. Há ainda o eurocentrismo, evidente quando o kardecismo considera as religiosidades afro-brasileiras como



baixo espiritismo, magia negra, feitiçaria (Pierucci e Mariano, 2010, p. 290). O fator se agrava por ser o kardecismo uma das fontes formadoras do amálgama da umbanda.²

A umbanda simboliza o simples, o suburbano, o brasileiro indomável (SIMAS, 2020). Herança dos ímpetus atrevidos dos angolas, apontados por Edison Carneiro (2008), como a parcela dos africanos que, no Brasil, eram os mais revoltados e desordeiros. Ao angola, de acordo com o folclorista, devemos Palmares, quinhão da balaiada e um sem número de quilombos e motins (p.52). Mesmo acossado o negro resistiu na capoeira, no samba, nos candomblés, nas umbandas e em inúmeras manifestações culturais presentes no país de norte a sul. Um chiste do dominado, uma vitória da tensão criadora sobre a intenção castradora, nos termos trazidos por Simas (2020), que diz:

Relegadas ao campo da barbárie, ou acolhidas como pitorescas ou folclóricas, elas são desqualificadas em nome da impressão de que o hemisfério norte representa o ápice civilizatório da humanidade e de que a história humana só pode ser contada a partir dos marcos e códigos que o Ocidente produziu. (SIMAS, 2020, p.48).

O que motiva o olhar científico aqui, sobre as práticas umbandistas - nas dimensões cultural e musical - é justamente desenvolver uma noção mais apurada e menos servil aos cânones ocidentais apreendidos durante as experiências de vida, bem como o desenvolvimento de uma compreensão acerca das teorias nativas pelas quais se desenvolve a experiência com a religião umbandista.

A umbanda tem a especificidade, como outras religiões de matriz afro-brasileira, de que o fenômeno sagrado se baseia na tradição oral, obedecendo regras vigentes em cada espaço e organizada de acordo com o período histórico onde se inserem os indivíduos (SIMAS e LOPES, 2020). No processo oral, de acordo com Palmeira (2020), está a “principal fonte de transmissão de conhecimento, condutas e afazeres”(p.7). Não há livro sagrado que ensine as regras nem figura que centraliza o poder sobre a religião. A tradição é viva, mutável, dinâmica e há um entendimento diferente sobre a tradição em cada casa, fundamentado, muitas vezes, nas palavras das entidades (legislar é, tradicionalmente, regulamentação atribuída aos orixás e santos) que, por sua vez, indicam os caminhos e as idealizações das condutas através da transmissão dos mitos e compreensão das simbologias.

Com base nas observações feitas acima apresento uma questão: como acontece o processo de iniciação e aprendizagem no desenvolvimento de um umbandista? Para buscar a resolução do problema busquei na etnomusicologia a inspiração para os métodos de coleta de dados.

Em Aubert (2007) encontro o pensamento sobre teorias musicais não ocidentais. Me interessa olhar para teorias musicais presentes nas práticas musicais do terreiro. Aubert



como Merriam, em seu *Anthtopology of Music* diz que a música deve ser analisada como som na cultura e, citando Blacking, atenta para a necessidade de não analisar os meandros dos fazeres musicais de maneira simplista, apenas sobrepondo ou contrapondo teorias conceituais nativas com as ocidentais, ou seja, meu olhar sobre a música umbandista e seus parâmetros de desenvolvimento relaciona as teorias “nativas” consigo mesmas e com a diversidade. Me afasto assim da ideia cristalizada de uma música como algo dado e que se encerra em si, vinda dos conservatórios. O pensar e o agir musicalmente se dão em conjunto, a música sendo ação social é pensada e interpretada ao passo que se desenvolve no espaço-tempo (AUBERT, 2007).

Para tanto, na busca pela compreensão aprofundada da forma de aprendizado da umbanda e, especialmente, para tornar-se ogã, membro da religião responsável diretamente pelos fazeres musicais, busco em Titon (2008) uma metodologia eficaz nessa experiência. Para ele a etnomusicologia tenta responder a duas questões: o que podemos saber sobre música e como podemos saber?

Aqui interessa saber como acontece o processo iniciático e a aprendizagem dos umbandistas, em especial dos ogãs, além, claro do desenvolvimento de uma metodologia que possa me responder a isso.

Para coletar dados posso recorrer a transcrições que, segundo Titon, transformam uma experiência vivida em representação escrita que pode ser analisada e comparada, o que é interessante, mas não suficiente, assim recorro também à etnografia. A etnomusicologia se alimenta do trabalho de campo que consiste em experimentar e entender música de dentro da cultura pesquisada. Essa perspectiva de trabalho de campo nos leva, de acordo com o autor, a questionar como é para as pessoas, inclusive nós mesmos, fazer e entender música como uma experiência vivida, ou seja, nesse formato de campo a experiência nos atravessa, nos conecta com os participantes para que as nossas impressões possam gerar uma percepção verossímil com a do outro, nos aproximando desse outro e, em algum momento, nos unindo. Não importa se o pesquisador toma parte na produção musical em si, mas no momento da performance, mesmo como espectador, o pesquisador é parte do todo musical, vivencia a música como experiência, tal qual os músicos, ogãs ou demais espectadores seja dentro de um ritual ou dentro de um bar. Aqui há um brinde etéreo entre um drinque no balcão de botequim e o copo de bebida com que a entidade trabalha no terreiro, unindo dois mundos como se unem diversos corpos e espíritos durante a experiência da performance. Em unísono cantam umbandistas, músicos, entidades espirituais, bêbados, roadies e o pesquisador (que pode pertencer a todas as categorias citadas acima, exceto, por ora, entidade).



Titon (2008) afirma que entrevistas não estruturadas podem ser um bom caminho de coleta. A liberdade para a divagação nas respostas dos entrevistados pode oferecer dados não esperados e deixar o processo mais fluido e natural. Optei, então, por elaborar um roteiro para nortear conversas mais informais, roteiro este que foi usado para garantir que trataríamos, pelo menos, de alguns elementos que estava interessado em observar, ao passo que auxiliam o direcionamento ao “entendimento”, dimensão científica, de acordo com o autor, própria das humanidades e da cientificidade acerca do pensamento de indivíduos ou grupos.

Em outro âmbito da minha busca de compreensão do pensamento nativo, encontro, ainda em Titon (2008), a fenomenologia hermenêutica, que para ele consiste em experienciar o mundo musicalmente para construir o entendimento do que se pesquisa.

Aqui importam as identidades, as relações de poder, as crenças, sociabilidades e seus limites, regras de conduta social, gênero, classe social, etc. Sendo a produção musical uma ação social que reflete e é refletida pela sociedade que a cerca, tudo está inserido dentro da performance. Ainda mais: diferentes experiências geram consciências diferentes sobre música.

Munido de uma caderneta, roupa branca e curiosidade infantil, tive a oportunidade de frequentar a Tenda Cruzeiro de Luz, na cidade de Porto União, Santa Catarina.

Iniciação e aprendizagem

A importância da música nos contextos afro-religiosos já foi amplamente estudada, como atesta Palmeira (2020) e, com base nas minhas observações, posso afirmar que a música acompanha todo o desenvolvimento das giras, que são públicas. Os filhos-de-santo da casa fardados com o branco cantam, dançam e batem palmas acompanhando as cantigas propostas pelo ogã, que detém o conhecimento do toque e canto e obedece a uma liturgia bem demarcada que é ordenada pelo pai-de-santo. Já os frequentadores casuais do terreiro ou filhos-de-santo de outra casa, ficam em lugar reservado, em geral, separados por uma corrente que não pode ser transposta sem os devidos cuidados. Estes são chamados de assistentes e apenas cruzam os limites quando são convidados para tomar passes ou fazer consultas com as entidades manifestadas, todavia podem cantar e bater palmas acompanhando os médiuns da casa. Tal atitude é bem quista. Há, também, uma absoluta interdependência entre música, dança e transe. Nas palavras de Wesley, ogã da Tenda:

“você vai lá, você reza, você canta e você tem a resposta! As entidades se manifestam, trazem uma mensagem boa(...) ela (a umbanda) é muito sensível! Você vê na carne (...) a música tem o poder de nos conectar com o divino (...) no terreiro ela tem uma função principal e por isso que funciona”.

Para Pai-Thiago, chefe do Cruzeiro de Luz, que também já foi ogã:

“A música é nossa prece, é uma oração, a gente invoca as forças divinas mediante o canto(...) ela unifica as pessoas dentro do terreiro pra fazerem uma coisa só. Se não



tiver música não tem corrente(...) o canto, bater palmas todo mundo junto, cantar o mesmo ponto e dançar para o mesmo lado cria uma corrente muito poderosa. Todo mundo deixa de sua personalidade, deixa de ser o que pensa que é para se tornar essa unidade(...) sem música não tem umbanda”.

Trata-se, portanto, de um processo musical de performance participatória, no conceito de Turino (2008). Primeiramente a performance é apenas ao vivo e não se destina à posterior reprodução. Não há uma distinção entre audiência e artista, todos são participantes em potencial, cada um com seu próprio papel onde a intenção primordial é a interação cada vez mais generalizada. O sucesso da performance é medido pelo nível de participação alcançada e busca a reação do corpo, música *practica* no conceito de Napolitano (2002).

Porque tão tocando, o atabaque reverbera, o povo se dobra no chão. Sem esse evento iria ficar meio chato, não iria ter a mesma intensidade. Tudo tem a musicalidade na umbanda. Até as saudações aos orixás. Não dá pra falar assim sem vontade. Tem uma sonoridade certa de se falar!(...) bem energético(...) com vontade, com energia. (Pai Thiago).

Ou seja: uma boa performance deve ser “energica” e a musicalidade não está apenas no que se toca e se canta, mas também na forma de comportamento.

Há um paralelo entre a fala de Pai Thiago e Titon (2008) que afirma que durante a performance os indivíduos se diluem em uma espécie fluida de energia musical. Não há mais o indivíduo, mas sim, um todo musical, uma experiência em si que, por mais que possa ser entrecortada por estágios de retomada da consciência individual, facilmente pode ser acessada enquanto o fazer musical se der.

Para Campelo e Monteiro (2017) a iniciação na umbanda demanda diversas etapas que devem ser encaradas com seriedade, pois se trata de um processo que transforma a pessoa em veículo das divindades, sendo uma missão que deve ser cumprida ou o destino irá cobrar. “Entra-se na religião ou pelo amor ou pela dor”. (p 110). O candidato já deve frequentar algum terreiro para decidir-se pela iniciação. No meu caso, mesmo como convidado pelo pai-de-santo, tive de assistir a 4 giras antes de poder, efetivamente, “vestir o branco”. No caso de Wesley:

Eu fui assim, com um pouco de receio, porque eu tinha sempre um interesse em conhecer coisas diferentes, fui fazer Filosofia. Tinha receio de não saber como me comportar lá dentro(...) na disciplina de sociologia a gente fez uns grupos e foi cada um pesquisar determinado lugar e nós fomos para o terreiro. Aí a gente foi pesquisar lá no terreiro da Dona Ana que eu já tinha ido(...) foram eventos marcantes(...) Aí quando ele ia em outros terreiros (Pai Thiago) eu também acompanhava, mas eu ia assistir os trabalhos, aí foi em 2016 que começou a intensificar mais o negócio de participar junto das oferendas. Foi em 2019 que daí eu decidi entrar pro terreiro com a função de ser ogã. Já tinha tentado a experiência como médium mas não senti, assim(...) aí começaram a fazer uns trabalhos mais reservados aqui em casa e quando a entidade descia, ninguém tava puxando ponto(...) eu tive um sonho que eu tava com o Thiago e nesse porão tinha um piano e eu encostava naquele piano e ele produzia música. Aquilo me causou uma satisfação tão grande, assim, quando eu produzia a música de uma forma mágica e foi junto com essa reflexão a respeito de eu conhecer uma necessidade, uma carência de gente cantando e tocando (...) Eu era católico, eu fui catequista(...) A maioria dos filhos-de-santo aqui da casa geralmente tem algum



ancestral (...) que já praticavam alguma religião assim. O atabaque é a entidade e eu sou o médium(...) foi o momento que eu decidi entrar (...) ter o contato com seres divinos (...) o momento que me trouxe pro terreiro, aí o que me encantou foi depois que eu decidi tocar porque eu acho muito honroso você estar cantando e estar ciente que sua voz está sendo ouvida em muitos reinos além da dimensão terrestres, você está cantando para seres superiores (Wesley).

O umbandista denota, assim como citado anteriormente, ter sentido uma necessidade, um chamado. Primeiramente se aproximou da religião pela convivência com um adepto, depois por interesse acadêmico e mesmo assim até receber o chamado, a indicação de sua missão, pelo sonho e pela necessidade o ingresso não se deu. Por fim optou pela conversão, arrebatado pelo som dos atabaques, feito comum das religiões afro-brasileiras para Bergo (2011).

Há, como citou Wesley, o ingresso por meio de relação familiar, bastante comum, como atesta sua fala. Para pai Thiago o processo teve esse viés.

Eu fui de várias religiões a vida inteira. Eu nasci em uma casa onde minha vó era umbandista e candomblecista(...) eu nasci e me criei no colo das iabás (...) minha mãe virou evangélica(...) e eu fui junto! Daí fui testemunha de Jeová, da Assembleia de Deus, da Quadrangular, conheci os Mórmons (...) fiz teologia, fiz um monte de coisa, ia ser missionário e tudo! Ia pra lá ser missionário na Angola! Ia ser feito inquite lá na Angola (risos)(...) Aí quando estava com 17 anos eu voltei para o terreiro, fui pra Dona Ana e fiquei 8 anos e saí pra fazer minha casa. (Pai Thiago).

Tão importante se mostra ser a relação de herança que até eu fui inquirido pelo sacerdote se, em minha família, houve ou há parentes envolvidos com alguma religião de matriz afro-religiosa. Respondi que minha avó materna foi filha de terreiro e era de Xangô, mas quando nasci ela já havia se convertido ao catolicismo. Disse também, que lembrava de um sonho, na infância, em que eu estava em um ambiente que me lembra muito os terreiros que mais tarde conheci. De pronto o pai-de-santo disse que, por vezes, os guias fazem com que acessemos lembranças de outras vidas para entendermos nossa missão. Nos três momentos as falas deixam muito clara a ideia de que há uma obrigação a ser cumprida e essa pode ou não ser adquirida por consanguinidade. De qualquer forma essa missão será apresentada ao médium e esse deve procurar cumpri-la ou poderá, como afirmam Campelo e Monteiro (2017), sofrer sanções duras por parte das entidades.

O aprendizado musical, para Bruno Nettl (2005) pode se dar em diversos sentidos. Pode significar aprender peças, modelos de performance ou fundamentos abstratos de um sistema musical. No caso da música de tradição oral, o aprendizado acontece na compreensão de dados essenciais do sistema musical.

São inúmeras as formas, para Nettl (2005), através das quais sociedades mundo afora aprendem suas músicas e é bastante comum que neófitos aprendam elementos e valores culturais através da experiência musical. Na minha vivência com a umbanda percebo que a



própria religião acontece através da experiência musical. A música não é um elemento assessor da prática religiosa, mas antes, um elemento central, através do qual toda a religiosidade se desenvolve. O futuro umbandista está inserido em uma sociedade musical e, incessantemente, está ouvindo e observando como seus pares se comportam musicalmente.

Nettl (2005) afirma que, antes da prática musical, os mestres ensinam conceitos teóricos e unidades básicas de movimento que são as bases da performance. Na tradição europeia o estudante aprende com o professor as técnicas necessárias para se executar as obras, não as obras em si. No campo umbandista o que vi foi de alguma forma o mesmo. Primeiro o aspirante frequenta as giras do lado de fora, observa, absorve e decompõe elementos para então sintetiza-los em conhecimento. Depois de cumpridas as visitas pré-iniciáticas ele toma seu papel de aprendiz dentro do terreiro, onde vai cantar, bater palmas, dançar e observar cada etapa da gira, cada gesto, buscando compreender os signos dispostos. Antes de tocar é necessário compreender a sacralidade dos atos dos ogãs, o papel da música no processo religioso, a cosmologia, além, é claro, dos pontos e toques. Deve se entender o espírito (o ser metafísico) antes de tocar para ele.

Grande parte ele me ensinou (aponta para Pai Thiago), o atabaque, a base, assim... mas eu tinha uma grande dificuldade quando mudei de lá do interior pra cá eu era muito sem ritmo... eu não me arriscava a dançar, não... arriscava a nada, eu era uma pessoa muito sem ritmo ele (Pai Thiago) me conheceu, eu era sem ritmo... mas daí ele (Pai Thiago) participava do projeto de História da Africa, do curso de História, aí eu sempre acompanhava, assistia as apresentações e eu me encantei também, bastante, com os ritmos aí eu participava, às vezes de alguns ensaios e algumas apresentações, aí isso foi me dando um pouco de ritmo... acho que quando aconteceu o negócio mesmo foi quando eu... a gente frequentou durante bastante tempo o santo daime, aqui no Céu de União... e aí... lá o negócio é difícil de aguentar a força... e aí uma vez eu fui em um trabalho bailado... e às vezes você não consegue ficar sentado de tão difícil que é o trabalho...aí eu pensava... meu deus! Como que as pessoas conseguem tocar os instrumentos? Tocam violão na força que... que balança a gente! Aí um dia fui no trabalho bailado e me propus assim - eu vou tentar cantar e me propus a tocar e aí eu cantei, toquei maracá e bailei... quase que o trabalho inteiro e aí acho que naquele momento eu peguei o ritmo...parece que me abriu pra pegar o ritmo! Hoje em dia eu toco, só que é mais básico, eu não consigo...eu toco assim, não sou que nem um ogã de candomblé que conhece todos os ritmos de todos os orixás... eu conheço os básicos o samba de terreiro, ou quimbanda, que toco ali... alguns toques de alguns orixás eu conheço (...) É! Aprendi a cantar junto com os que já cantavam, mas quem geralmente ensinou esses pontos foram as próprias entidades... que cada entidade tem... pelo menos a maioria delas, alguns tipos específicos de entidades não tem todas essas características, mas a maioria delas, as mais presentes tem um ponto riscado e um ponto cantado, que é a cantiga, a música, né!? Aí elas cantaram e a gente canta para invocar essa entidade e como ao longo da história da umbanda já vieram muitas entidades a gente foi herdando esses pontos e canta eles... (Wesley).

O discurso do ogã mostra que a compreensão dos elementos constitutivos do todo musical foram se dando gradativamente desde os primeiros contatos, passando pela prática com

outros instrumentos, em outros ambientes até que ele chegasse aos atabaques no terreiro e, nesse momento, os toques estavam já desenvolvidos. Esse fenômeno é, de maneira



comum, interpretado como algum tipo de interpelação divina, também reconhecida no aprendizado das cantigas³.

(Aprendi a tocar) sozinho. Eu não sei como é que foi, não teve ninguém que me ensinou. Um dia eu peguei e comecei a bater em um metal, numa caixinha de metal e como saía igual ao atabaque eu comecei a reproduzir. Eu acho que de tanto eu ficar ouvindo (...) quando eu era pequeno eu já sabia tocar samba de terreiro (...) porque o trabalho era longo (...) e ficar a noite inteira escutando samba de terreiro... tanto que eu nem sei ensinar, não sei como, não sei qual batida. Porque eu sei que o som é esse que faz, então não aprendi a tocar com ninguém, alguém me inspirou (Pai Thiago).

A ideia de “autoaprendizado” também está presente na fala de outro ogã, o Leonardo:

Eu aprendi a tocar na raça e no encanto que soa daquele instrumento mágico. É difícil de explicar, é só sentindo mesmo, vendo e ouvindo o instrumento (...) não tem ninguém que ensina os pontos, são aprendidos com a frequência e anos que você participa da religião. O aprendizado, portanto, é encarado como dom, vocação, destino, empenho, estudo e prática religiosa em uma combinação onde um elemento pressupõe o outro. (BERGO, 2011, p. 34).

Para Bergo (2011) a umbanda pode ser compreendida como uma prática de aprendizagem. Uma “prática cultural complexa que encontra nos mecanismos (invisíveis) de sua produção/reprodução a condição que torna possível sua difusão/aprendizagem”. (p. 32). A aprendizagem é inseparável da vida cotidiana, é parte do que constitui a experiência religiosa e musical.

Durante a convivência com os irmãos na Tenda Cruzeiro de Luz, diversos foram os momentos onde fui diretamente ensinado. O pai-de-santo me indicou coisas que deveria fazer como o banho de ervas, o lugar onde deveria ficar, o modo de dançar, os irmãos indicaram o que fazer em cada parte constitutiva dos ritos, as entidades me deram indicações de como me vestir, me portar, como acender velas, como cuidar dos guias que me acompanhavam, além, evidentemente, de que o canto dos demais me ensinou a cantar junto. Quando fui tocar atabaque fui direcionado, ensinado como me portar. O ogã me ensinou como deveria saudar o instrumento, quando parar e quando tocar, mas não fui ensinado como, efetivamente, realizar o toque, uma vez que essa capacidade já se subentendia pelo meu próprio desejo de fazê-lo. A troca de ensinamentos se dava a todo instante e envolvia a todos, em geral, dos mais velhos para os mais novos, mas, especialmente, dos guias para os médiuns.

Dos muitos ritos iniciáticos da religião, pude participar, nessa tenda, de um, o jogo de obi que é um processo ritualístico onde pode ser acessado o oráculo que diz quais orixás regem cada filho-de-santo.

Sobre uma tábua onde é desenhada uma espécie de árvore, cada galho, imagino, represente um orixá são colocadas velas de cores diversas, cada vela para um orixá, cada cor de vela tem relação com as características das divindades. As cores, atino,

também são importantes na harmonização energética e reconhecimento sagrado. As velas são retiradas do congar, o altar, ou seja, as velas estão imbuídas do axé dos santos, é algo extremamente reverenciável, como percebo no cuidado que os médiuns e o pai-de-santo tem na manipulação do material. Tudo disposto de acordo é hora de começar o rito propriamente dito. O pai-de-santo toma o obi e o parte em quatro pedaços, molha e toca o obi partido e molhado na minha testa. Profere algumas palavras que não entendo, assume o lugar imediatamente à minha frente, do lado oposto da tábua, de costas para o congar⁴, de frente para os demais médiuns e menciona que iremos confirmar o que já sabemos (de acordo com as características da personalidade de cada pessoa, além de características físicas, se intui o orixá que rege a cabeça de cada um). O jogo de obi é absolutamente musical. O sacerdote diz ao ogã o orixá de deve chamar e então canta-se e toca para determinada energia se manifestar, o pai-de-santo, por sua vez joga os pedaços de obi sobre a tábua e dependendo da forma que os pedaços caírem se dá a resposta que ele interpreta. Assim foi e diversas energias foram invocadas, algumas mais de uma vez, outras por um curto espaço de tempo, pois a resposta foi negativa de maneira veemente. Durante o processo ele explicou que quando o obi cai assim significa tal coisa, quando cai de outra forma significa outra e ficou de me explicar melhor em momento mais oportuno. Por fim a cantoria que fez o obi dançar sua dança vaticinou que sou filho das graças de Oxóssi e Iemanjá.

A umbanda naturaliza os processos de iniciação e aprendizagem, reconhecendo a necessidade de atualização a cada ingresso de uma nova pessoa que aprende de uma forma específica. A iniciação pode se dar por diversos caminhos, mas se é a missão, todas as estradas fatalmente levarão ao terreiro. Dentro do terreiro todos são mestres e aprendizes, ninguém sabe tudo, apesar de que a quanto mais se vive na religião, mais se conhece e maior o prestígio. Todavia são os guias espirituais que tem a maior responsabilidade nesse processo. Legislar é do santo.

Referências:

- AUBERT, Eduardo Henrik. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. *Revista de Antropologia*, USP, São Paulo, v. 50 nº1, 2007
- BARBOSA JÚNIOR, Ademir. *O livro essencial de umbanda*. São Paulo: Universo dos livros, 2014.
- BÉHAGUE, Gerard. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. *AfroAsia*, nº 12, 1976.
- BERGO, Renata Silva. *Quando o santo chama: o terreiro de umbanda como contexto de aprendizagem na prática*. Belo Horizonte, 2011. 249 f. Tese de doutoramento em Educação. Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.
- CAMPELO, Marilu Márcia; MONTEIRO Alef. Mediunidade e iniciação: notas sobre a iniciação de crianças na umbanda. *Revista Nufen*, Belém, v. 90, nº 1, 108 – 126, 2017.
- CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 179 páginas.
- CUNHA, Nayana de Castro. Brinquedo de tambor: processo de ensino-aprendizagem na umbanda. In: Congresso Brasileiro de Folclore, XVI, 2013, Florianópolis. *Anais*.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, 120 páginas.



PALMEIRA, Rafael Souza. Registro musical e etnografia: alcances e limites da transcrição musical ocidental no contexto religioso afro-brasileiro, a partir do exemplo do Candomblé Ketu. In: Reunião brasileira de antropologia, 32^a, 2020, (online). *Anais*.

PIERUCCI, Antônio Flávio; MARIANO, Ricardo. Sociologia da Religião: uma sociologia da mudança. In: MARTINS, Carlos Benedito; MARTINS, Helena T. de Souza. *Horizontes das ciências sociais no Brasil: Sociologia*. São Paulo: ANPOCS, 2010.

SIMAS, Luiz Antônio. *O corpo encantado das ruas*. 6^a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020a. 175 páginas.

SIMAS, Luiz Antônio; LOPES, Nei. *Filosofias Africanas: uma introdução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020b. 142 páginas.

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. In: BARZ, Gregory; COOLEY, J. Timothy. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York: Oxford, 2008.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

¹ Existem, de fato, inúmeras denominações e linhas de umbanda, cada qual guardando em si diferenças em relação as demais. Segundo Berço (2011), podem ser encontradas as umbandas cristã, mística, esotérica, branca, lisa, quimbanda, cabalística, popular, iniciática, filosófica, kardecista, cruzada ou traçada. No seu *Livro Essencial de Umbanda*, Ademir Barbosa Júnior, presidente da Associação Brasileira de escritores afroreligiosos, aponta ainda a existência das umbandas das almas, angola, de caboclo, iniciática, omolocô, popular, de preto-velho e tradicional.

² Para Simas (2020) a umbanda é um amálgama entre elementos bantos, calundus, pajelanças indígenas, catimbós, encantarias, elementos do cristianismo e kardecismo (p.169).

³ Os pontos geralmente não têm nomes e são reconhecidos pelas suas temáticas, os *head motifs* no conceito de Nettl (2005). Refletem ideias importantes para a cultura do grupo.

⁴ Espécie de altar.