

Ana Paula Silva de Oliveira

**Boa noite, pra quem é de boa noite!
Os caminhos da malandragem nos
pontos cantados de Umbanda**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Letras pelo
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a. Eneida Leal Cunha

Rio de Janeiro
Abril de 2018

Ana Paula Silva de Oliveira

**Boa noite, pra quem é de boa noite!
Os caminhos da malandragem nos
pontos cantados de Umbanda**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Eneida Leal Cunha
Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Renato Cordeiro Gomes

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Eduardo Quintana
UFF

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Ana Paula Silva de Oliveira

Graduou-se em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Estácio de Sá, em 2005. Especializou-se na Universidade do Estado do Rio de Janeiro em Jornalismo Cultural em 2012. Coursou História, Cultura e Cinema Negro no NEAB/UERJ em 2014. Participou de seminários e congressos nas áreas de relações raciais, religiões de matriz africana e literatura. Desenvolve atividades como jornalista e produtora cultural.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Ana Paula Silva de

Boa noite, pra quem é de boa noite : os caminhos da malandragem nos pontos cantados de umbanda / Ana Paula Silva de Oliveira ; orientadora: Eneida Leal Cunha. – 2018.

186 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Malandragem. 3. Rio de Janeiro. 4. Religião afro-brasileira. 5. Umbanda. 6. Pontos cantados. I. Cunha, Eneida Leal. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Seu Zé e toda a malandragem.

Agradecimentos

Agradeço, principalmente, à minha orientadora professora doutora Eneida Leal Cunha, pelo apoio acadêmico e generosidade intelectual.

À Capes e à PUC-Rio pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não teria sido realizado.

A meus pais, Jô e Pedro, por me tornarem uma mulher forte, sensível e sem amarras.

Ao Fabinho, meu amor, pela companhia na imersão acadêmica e na difícil tarefa de viver. Essa jangada construída a quatro mãos vai nos levar longe.

À tia Célia e ao tio Naza, pelo carinho e apoio incondicionais. Os grandes portavozes da malandragem!

A meus amigos fiéis, em especial, Luis Claudio Moutinho, Patrícia Covarrubias e Tatiana Vidal, pelas conversas e torcida incansável.

Ao Felipe Machado, “Lipe”, presente que a PUC me deu, por absolutamente todas as trocas, choros e alegrias. Umbanda e Candomblé podem dialogar, por que não? Asé, meu amigo!

À Antonia de Thuin, Luiz Nadal, Pedro Beja, Renata Di Carmo, Daniele Rodrigues, Marcelo Esteves e Fabiana de Pinho, também companheiros da PUC, pela rede de afeto que construímos durante os dois anos de Mestrado. Que toda a falange do “povo de rua” proteja seus caminhos! Laroyé!

Aos meus colegas da turma de Mestrado de 2016 do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, em especial, à Ilana Goldfeld e Ana Amado.

Aos professores do Programa de Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Especialmente ao professor Renato Cordeiro Gomes, pela doçura e toda a sabedoria e generosidade, Alexandre Montauray e Marília Rothier, pela atenção e incentivo, e Beatriz Damasceno, grande mestra. Meu estágio em docência tinha que ser ao seu lado!

Resumo

Oliveira, Ana Paula Silva de, Cunha, Eneida Leal. **Boa noite, pra quem é de boa noite! Os caminhos da malandragem nos pontos cantados de Umbanda.** Rio de Janeiro, 2018. 186p. Dissertação de Mestrado-Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A Umbanda é uma religião afro-brasileira, na qual ocorre a manifestação de espíritos por meio do transe. Durante as giras, essas energias são evocadas através de cânticos, denominados pontos cantados, uma espécie de mantras, fundamentais na ritualística. A cosmologia umbandística possui em sua estrutura uma variedade de entidades, a grande maioria tipos sociais notavelmente subalternizados e oriundos do contexto popular. Dentre os arquétipos está o malandro, ator dos espaços da margem, enraizado na formação da sociedade brasileira. Ao longo das décadas e das mudanças na arte, na literatura, nos contextos históricos e sociais, festas e ritos, o malandro recebeu diversos moldes estéticos, performáticos e psicológicos. No entanto, o típico representante carioca dos anos 20 e 30, com seu terno branco e chapéu Panamá, se cristalizou como um dos símbolos de uma noção de identidade brasileira e, na Umbanda, foi incorporado e suas dimensões de malandragem ressignificadas para que ele pudesse atuar. Na categoria dos malandros, Zé Pelintra, ou apenas “Seu Zé”, é figura conhecida. Durante as visitas ao terreiro do Caboclo Arruda, no bairro do Valqueire, ele narra a sua relação com o universo no qual está inserido e tenta esclarecer os novos rumos tomados por outros malandros que deixaram a vida carnal e migraram para outras bandas. Como forma de conservar a permanência dessa figura na memória, o presente trabalho tem como objetivo analisar, através dos pontos cantados da Umbanda, ele próprio e seus elementos característicos que o determinam no contexto profano e sagrado.

Palavras-chave

Malandragem; Rio de Janeiro; religião afro-brasileira; Umbanda; pontos cantados.

Abstract

Oliveira, Ana Paula Silva de, Cunha, Eneida Leal. (Advisor). **Good night for those who are up for it: The paths of the trickster in the sung points of Umbanda.** Rio de Janeiro, 2018. 186p. Dissertação de Mestrado-Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Umbanda is an Afro-Brazilian religion where the manifestation of spirits takes place through trances. During the dances, these energies are evoked through chants, denominated sung points, a sort of mantra, which are fundamental to the rites. Umbanda's cosmology possesses in its structures a variety of entities, most of them social types remarkably marginalized and derived from popular context. Among the archetypes is the trickster, known in Brazil as "malandro", an actor present in the voids of the margins, rooted in the formation of Brazilian society. Throughout the decades and changes in the arts, literature, historical and social contexts, parties and rites, the "malandro" welcomed various aesthetic, performative and psychological molds. However, the typical Rio de Janeiro representative of the 1920s and 1930s, wearing his white suit and Panama hat, crystallized himself as one of the symbols of a notion of Brazilian identity and, in the Umbanda, was incorporated and his dimensions of mischief resignified so that he could act. In the category of the so-called "malandros", Zé Pelintra, or "Seu Zé", is a well-known figure. During visitations to the Caboclo Arruda temple, in the Valqueire neighborhood, he narrates his relationship with the universe in which he is inserted and tries to clarify the new directions taken by other "malandros" who have left the carnal life and migrated to other paths. In order to guarantee the conservation of such character in memory, the present work aims to analyze, through the sung points of Umbanda, itself and its characteristic elements that determine it in the profane and sacred context.

Keywords

Trickery; Rio de Janeiro; Afro-Brazilian religion; Umbanda; sung points.

Sumário

| | |
|--|-----|
| 1. Introdução | 10 |
| 2. O mito da origem da umbanda | 15 |
| 2.1. Narrativas sobre a umbanda: três visões, três interpretações | 20 |
| 2.1.1. Marcelo Alonso Moraes | 20 |
| 2.1.2. Emerson Giumbelli | 32 |
| 2.1.3. Roger Bastide | 40 |
| 2.2. O princípio da genealogia nietzschiniano | 45 |
| 3. Visões de um mesmo personagem: as construções do malandro na literatura, no teatro e na música | 55 |
| 3.1. O romance picaresco | 59 |
| 3.2. A dialética da malandragem de Antonio Candido | 71 |
| 3.3. O malandro no teatro de revista | 75 |
| 3.4. Malandragem na música | 84 |
| 4. Umbanda: organização e o papel dos atores na ritualística | 95 |
| 4.1. A linha da direita e a linha da esquerda | 106 |
| 4.2. Os novos atores no panteão umbandista | 115 |
| 4.3. A entidade malandra | 117 |
| 4.4. O catimbó-jurema | 119 |
| 4.4.1. Roger Bastide | 120 |
| 4.4.2. Mário de Andrade | 124 |
| 4.4.3. Câmara Cascudo | 129 |
| 4.5. A malandragem é cria do catimbó | 131 |
| 5. O arquétipo do malandro nos pontos cantados da umbanda | 138 |
| 5.1. A música no transe religioso afro-brasileiro | 141 |
| 5.2. O papel dos ogãs na estrutura umbandista | 148 |
| 5.3. Pontos Cantados da umbanda | 157 |
| 5.4. O malandro nos pontos cantados da umbanda | 161 |
| 6. Considerações finais | 171 |
| 7. Referências bibliográficas | 174 |

Lista de figuras

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Fotografia de Zélio Fernandino..... | 21 |
| Figura 2 – Ilustração retratando o Caboclo das Sete Encruzilhadas | 23 |
| Figura 3 – Capa do livro de Leal de Souza..... | 25 |
| Figura 4 – Capa do livro Nosso Lar | 102 |
| Figura 5 – Imagem representada do Exu Sete Capas..... | 113 |
| Figura 6 – Mestre Catimbozeiro em ritual da Jurema | 126 |
| Figura 7 – Zé Pelintra em gira da umbanda..... | 170 |

1. Introdução

Foi no ano de 2008 que eu tive o meu primeiro contato com um terreiro de umbanda. Dessas informações preciosas, passadas de boca a boca, em que um amigo ou conhecido sabe de uma “macumba boa” e indica o lugar. Dois anos antes, havia começado um tratamento para superar um tipo de transtorno de ansiedade, diagnosticado por todos os médicos os quais visitei, e fazia uso de medicamentos fortes. Não sei bem ao certo o que desencadeou o até então transtorno; se bem me lembro, eu era estagiária do jornal carioca *O Povo*, conhecido pelo bordão “espreme, sai sangue”, e, numa cobertura de reportagem policial, me senti mal na delegacia. Recordo-me também que, na mesma época, em uma das inúmeras viagens à Bahia, dessa vez em companhia da minha mãe, fomos à Igreja do Bonfim e, por estar muito tonta, não consegui entrar na igreja. O mesmo mal-estar aconteceu na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Pelourinho.

Muitas foram as andanças até eu pisar em um centro de umbanda, levada por uma amiga da minha tia. Semanas antes, na tarde de Natal, estávamos somente nós três conversando, eu, minha tia e ela e, na ocasião, Neia, a amiga, me assegurou que o que eu sentia não tinha relação com o meu físico: as sensações ruins de que tanto me queixava, que me paralisavam nos pequenos afazeres e, portanto, enfraqueciam-me, segundo ela, eram sinais de uma mediunidade adquirida por herança dos meus ancestrais. Este legado precisava ser cuidado, doutrinado. Por ter ido a tantos profissionais da medicina, eu já havia me convencido de estar psicologicamente doente, no entanto, para ela, quem adoecia o meu próprio corpo era eu mesma, ao fazer uso contínuo dos remédios: “seu problema” não é físico, é “espiritual”, ela dizia.

Neia era médium de umbanda há uns 30 anos. Assim como minha mãe e minha tia, ela também era baiana, com aquele sotaque inconfundível, forte; sorriso e olhar irrevogáveis. Logo após o Réveillon, as atividades no terreiro do qual ela fazia parte recomeçaram, e ela marcou de me levar a uma gira de caboclo. O dia chegou, mas ir não foi tão simples: a poucas horas de sair para

encontrá-la, a sensação ruim se instalou, sendo preciso que a minha mãe interviesse, levando-me de carro ao lugar, de onde nunca mais saí. Nunca mais tive as sensações ruins que tanto me incomodavam.

Há 10 anos sigo a umbanda. Assim como Nietzsche afirmou que “[...] só poderia crer em um Deus que soubesse dançar” (NIETZSCHE, 2014, 31), eu acreditei e acredito – desde a primeira visita ao centro de umbanda, em deuses e entidades que dançam e têm uma capacidade perfeita e peculiar de se comunicar. Em busca de alguma compreensão, diante de um universo que se revelava naquele momento e me saltava os olhos, fiz-me as seguintes perguntas: o que é ser médium?; por que existem espíritos?; quem são eles?; por que eles aparecem no corpo de outra pessoa (incorporam)?; de onde vêm?.

Ao longo de quase um século, os cultos afro-brasileiros suscitaram muitas pesquisas e debates, sobretudo por estudiosos das ciências sociais ávidos por um ideal de pureza africana que se preservara no Brasil após a escravidão. Entre os cultos, está a umbanda, que apesar de ter um dos pilares na matriz africana, é uma religião sincrética, o que anularia a noção de ser um “espelho” religioso dos ritos africanos. A cosmogonia umbandista foi decodificada na primeira metade do século XX e sua difusão notável nas capitais brasileiras em processo de urbanização e industrialização, como São Paulo e Rio de Janeiro. Essa prática religiosa tem como uma das principais características o culto às entidades espirituais representativas de arquétipos nacionais. E, dentre todas as entidades do panteão umbandístico, o malandro sempre despertou a minha atenção, primeiramente, pelo fato de ele aparecer no terreiro trajando uma indumentária típica do personagem carioca das décadas de 1920 e 1930. Como era possível? Eu me perguntava em todas as giras de “povo de rua”. De que maneira e por que uma entidade malandra poderia ser cultuada numa religião, que uma vez absorvendo também o catolicismo, pregava o “bem” sobre todas as coisas? Como um personagem da profanidade, marginal, desviante, de fronteira poderia ser admitido em um ambiente sagrado?

Ao ingressar no Mestrado, não hesitei em trazê-lo comigo. No espaço sagrado, a malandragem, à sua maneira, anos antes, já havia me preparado para esse reencontro com a academia. Por devoção, e em agradecimento, a ambiência

dos que vivem no resvala da vida, no desamparo, entre o profano e o sagrado, seria o objeto de pesquisa de minha dissertação. Já na Universidade, outras questões surgiram para a pesquisadora de agora, mais detida em destrinçar os imbricamentos entre cultura afro-brasileira, negritude, religião e marginália. O malandro entra no meu rascunho de dissertação, hoje passado a limpo, como personagem conhecido e popular, inserido na formação da sociedade fluminense já no final do século XIX. Ao longo dos séculos, por que este ator persiste às mudanças nas artes, na moda, nos contextos históricos e sociais, festas e ritos populares, recebendo diversos arranjos estéticos, performáticos e psicológicos, que vai da versão americana do *trickster* (CANDIDO, 1970, p.71), termo adotado para os “heróis trapaceiros”, personagens polêmicos, até desaguar no símbolo romântico de uma possível identidade brasileira? Diante de tais questionamentos, foi inevitável pensar no *début* dessa figura e nos elementos que ela carrega e/ou produz, ou são a ela atribuídos. Elementos impregnados de símbolos, muitas vezes estereotipados, que o mantém tão presente, da tradição oral e popular até a “alta” cultura.

Voltando aos rituais afro-brasileiros, ao analisar o papel da música, pude perceber que os pontos cantados – como são chamados os cânticos – são imprescindíveis na constituição da ritualística. E é por meio deles que acontece a interação dos médiuns com as entidades, facilitando o ato da incorporação. Na umbanda, para cada santo (orixá ou entidade), ou para certo momento do ritual, é executado um ponto. São executados pontos para a invocação de um santo, para sua louvação, para a realização de um trabalho de cura etc. O critério de escolha fica por conta de cada puxador, que precisa aprender e perceber os momentos ideais para entoar ponto cantado e tocado. Os pontos nos rituais da umbanda são executados em português, podendo utilizar algumas palavras em iorubá.

Àqueles relacionados à malandragem, boemia, jogo, morro, relacionamentos amorosos, mulheres e trabalho são ressignificados, por conta do contexto sagrado em que estão inseridos, entretanto, o malandro é o mesmo. Dessa maneira, me convenci que mergulhar no seu universo, na sua vida profana e sagrada, pautada pela cadência da música, me ajudaria a compreender as inúmeras faces de um personagem que sobrevive para além dele mesmo e cria seus pares ao longo das décadas.

A escolha de analisar o malandro por meio dos pontos cantados, pensava eu, me encaminharia para uma sensação de plenitude, embora eu soubesse que, ao me colocar no lugar de pesquisadora, eu decretaria a minha busca incessante, ato inerente ao estudo acadêmico. De fato, foi o que aconteceu. Quando me aprofundei na pesquisa do malandro, percebi que tratá-lo apenas pelo viés religioso não seria suficiente. Ele mesmo me conduziu para o universo umbandístico, entretanto, em paralelo, foi necessário outro investimento grande na história cultural brasileira, da qual ele é figura emblemática, alterando significativamente a estrutura da minha investigação. Os pontos cantados, meu alvo inicial, acabaram sendo deslocados para o final da dissertação, justamente pelo fato de o meu objeto de estudo ser múltiplo, amplo e fértil, exigindo que, como ele, eu também me deslocasse para outras dimensões da sua existência.

O primeiro capítulo desta dissertação trata do cenário das religiões afro-brasileiras em dois vieses: pelo atalho dos índices do último Censo, do ano de 2010, pude constatar a variação progressiva no número de adeptos, o nível de escolaridade e as regiões onde mais se concentram tais adeptos. O outro caminho se refere à importância das religiões afro-brasileiras no meio acadêmico. Respeitando uma cronologia, apresento autores que se destacaram nos estudos desses ritos e suas respectivas investigações. Entre os acadêmicos, me concentrei nas pesquisas de Roger Bastide, que veio ao Brasil nos primeiros anos do século passado, e de Marcelo Alonso Moraes e Emerson Giumbelli, contemporâneos, que direcionaram seus trabalhos para a umbanda.

A partir desses olhares sobre a religião, busquei entender em quais pontos os três convergiam e em quais discordavam. Ao final, apresento impressões sobre a religião e o meu objeto de estudo: a figura do malandro.

No segundo capítulo, através da literatura, traço uma linhagem malandra, que surge, possivelmente, na Espanha, no século XVII. No Brasil, o malandro chega pelo Nordeste, passa pelo Teatro de Revista carioca e aterrissa na música, no samba, gênero musical diretamente ligado à entidade.

O terceiro capítulo é dedicado à organização cosmológica da umbanda, seus atores encarnados e espirituais, e suas respectivas funções. Nesse capítulo,

busco traçar a função de cada orixá e entidade para a ritualística. Abordo o malandro, meu objeto de estudo, com a ajuda de Câmara Cascudo, Mário de Andrade e outros estudiosos, percorrendo os seus caminhos sacralizados, a partir do intercâmbio de seus dois universos: o catimbó e a umbanda.

Por fim, no quarto e último capítulo, com o aporte de alguns dos pontos cantados de malandro, analiso como ele é retratado no universo profano e sagrado. Com imagem visual representada pelo típico malandro carioca das décadas de 1920 e 1930, Seu Zé Pelintra, um dos malandros mais conhecidos na umbanda, é visto por seus fiéis como alguém que, após a morte, ganhou o direito de incorporar nos terreiros e intervir de forma concreta na vida de seus devotos. Especificamente, para efeitos da análise acerca da sacralização do malandro, os pontos cantados asseguram um exercício vivo e constante de criar o mito das entidades a que se referem por meio das letras dos cânticos a elas dedicados.

2.

O mito da origem da umbanda

O último Censo realizado no ano 2010 concluiu que o Brasil, embora tenha perdido em torno de 1,7 milhão de fiéis, ainda é a maior nação católica do mundo. O Censo também aponta expansão significativa das correntes neopentecostais, salta de 5,2%, em 1970, para 22,2% quarenta anos depois. Na pesquisa, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística¹ (IBGE) revelou que os espíritas – englobando o kardecismo e as religiões de matriz africana (umbanda e candomblé) – cresceram na última década: passaram de 1/3 da população (2,3 milhões), em 2000, para 2% em 2010 (3,8 milhões). A pesquisa indicou que os espíritas apresentaram um índice elevado de escolaridade: um grande número de pessoas (31,5%) com nível superior, e 98,6% de alfabetizados. De acordo com o IBGE, em estados como o Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, houve um aumento de pessoas que se declaram umbandistas, donde se depreende ser esta religião tipicamente urbana.

De antemão, é importante esclarecer que as religiões afro-brasileiras são constituídas por um “diversificado conjunto de crenças” (PRANDI, 2007, p. 2) e tornaram-se, no fim do século XIX e início das primeiras décadas do século passado, objeto de investigação por pesquisadores e curiosos ávidos em entender como se estruturaram e atuaram dentro e fora do espaço sagrado, quer como foco de resistência às relevantes mudanças socioculturais e políticas que aconteceram no Brasil, quer como segmento organizado que seguiu o fluxo e também se modificou devido às transformações ocorridas. Apesar de serem religiões pequenas em termos de adeptos, no que tange à produção literária, o produto das pesquisas é significativamente expressivo. São inúmeras as obras, que circundam nessa temática, a maioria escrita em solo brasileiro. Os trabalhos de Raimundo de Nina Rodrigues, entre eles o que originou o livro *O animismo fetichista dos negros baianos* (1896), foi um dos precursores a versar sobre os rituais brasileiros de matriz africana. Nina Rodrigues era médico e grande admirador da eugenia, teoria criada pelo inglês Francis Galton², que concentrou seus estudos

¹ Disponível em <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/resultados.html>>. Acesso em: 15 de set. 2017.

² CONT, Valdeir Del. Francis Galton: eugenia e hereditariedade. *Scientiae studia*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 201-18, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ss/v6n2/04.pdf>>. Acesso em: 15

no ser humano a partir das suas potencialidades físicas e intelectuais. Curiosamente, Galton era primo de Charles Darwin e, segundo algumas bibliografias, ao ler *A origem das espécies* (1859) e as conclusões do primo sobre seleção natural, ele teria se inspirado e se debruçado no aperfeiçoamento da espécie humana. Para ele, os portadores das melhores características deveriam ser estimulados a se reproduzir, os que apresentavam traços degenerativos, serem castrados³. Atributos como traços comportamentais, habilidades intelectuais e artísticas eram levados em consideração, pois, segundo a teoria eugenista, seriam transmitidos hereditariamente. Tanto as características fisiológicas quanto as que correspondiam ao talento, para Francis Galton, não eram fato isolado, do acaso, mas a evidência de uma regra natural ou biológica. Ao classificar homens em melhores ou piores, superiores ou inferiores, os eugenistas passaram a ver a população negra como ameaça à ordem vigente, sendo imposto o controle da procriação. Embora amante das teorias do determinismo biológico, ao investigar as práticas religiosas afro-brasileiras na Bahia, Nina Rodrigues manteve-se distante delas, produzindo uma descrição etnográfica detalhada dos aspectos mais importantes desses cultos, principalmente os do candomblé. Para a época, a pesquisa do médico era inovadora: ele traçou novos padrões para se compreender o ritual e, ironicamente, superou outras ideias racistas que atravessavam o tema.

Já nos primeiros anos do século XX, em *As religiões no Rio*, de 1906, o cronista João do Rio também colheu informações preciosas e reuniu histórias engraçadas sobre alguns cultos – não só os de matriz africana – sobre os primeiros templos construídos na cidade, alguns sacerdotes e personagens oriundos das camadas mais populares que mantinham algum grau de envolvimento religioso:

O Culto do Mar é praticado pelos pescadores das nossas praias.
É um culto variado, cosmólata e fantasista, em que entram a lua
e alguns elementos divinizados.

- Não conhece os nossos pescadores?

Gente tranquila. Raramente se agridem e sempre por questão de

de set. 2017.

³ As ideias eugênicas ainda pairam na contemporaneidade. Recentemente, saiu uma reportagem abordando a recorrência de brasileiros a bancos de sêmen norte-americanos. PAINS, Clarissa; URBIM, Emiliano. Seleção artificial: os bebês de olhos azuis que vêm dos EUA. O Globo, Rio de Janeiro, 07 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.oglobo.globo.com/cultura/importacao-de-semen-dos-eua-para-brasil-causa-polemica-22567224>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

pesca. Os pescadores formam um corpo distinto, diverso dos catraeiros, dos marítimos, dessa população ambígua e viciada que anda no cais à beira das ondas perturbadoras. Não há canto da nossa baía que não tenha uma colônia de pescadores. Vivem todos muito calmos, sem saber do resto do mundo. Enfim, uma classe à parte, com festas próprias, que não se afasta do oceano e é unida pelo culto do mar. Os pescadores são os últimos idólatras das vagas. Conversar com eles é ter impressões absolutamente inéditas de moral, de filosofia e de religião. [...] (RIO, 1906, p. 69).

Nas décadas de 1930 e 1940, dos estudos realizados pelo médico alagoano Arthur Ramos (1946), tivemos publicações como *O negro brasileiro*, *Novos estudos afro-brasileiros* e *As culturas negras no novo mundo*:

Chegou aqui uma aluvião de negros escravos, provindos da Guiné, do Congo, de São Tomé, da Costa da Mina, mais tarde de Moçambique e de outros pontos da África. E em todo o século XVI, XVII, XVIII, os negros africanos entraram. (RAMOS, 1946, p. 268).

E as do etnólogo baiano Edson Carneiro: *Os negros bantus, Candomblés da Bahia e Religiões Negras*. De acordo com o professor Reginaldo Prandi (2007), ainda no Nordeste, no mesmo período, outros pesquisadores debruçaram-se nas demais modalidades religiosas brasileiras de origem africana que existiam:

Em Pernambuco, escreveram sobre o xangô Gonçalves Fernandes, Vicente Lima, Pedro Cavalcanti, e, já no início de 1950, René Ribeiro, e depois Waldemar Valente. Para o tambor-de-mina, do Maranhão, existia o livro de Manuel Nunes Pereira e o de Octavio da Costa Eduardo, publicado nos Estados Unidos, em 1947, e nunca traduzido. Sobre o batuque do Rio Grande do Sul, havia o artigo de Herskovits, de 1943. (PRANDI, 2007, p.3 -4).

Como na citação de Prandi, o artigo sobre o batuque, do antropólogo americano Melville Jean Herskovits (1946), mostra também o interesse da comunidade acadêmica internacional nas religiões afro-brasileiras. Em 1938, outra antropóloga estadunidense, Ruth Landes, chegou ao Brasil para realizar sua pesquisa de pós- doutorado, pela Universidade de Columbia, com o enfoque nas relações inter- raciais brasileiras, estabelecendo uma comparação às norte-americanas. Entretanto, ao se instalar em Salvador para a pesquisa de campo, Landes foi atraída pelo matriarcado no candomblé. A sua permanência na capital baiana, inclusive, possibilitou estreitar laços com Carneiro, com quem teve uma relação muito próxima, e rendeu-lhe o livro *A cidade das mulheres* (1947), no

qual ela destaca o protagonismo feminino nos candomblés tradicionais representados nas figuras das mães de santo, em especial no Gantois⁴, e o poder da homossexualidade nos chamados candomblés de caboclo. Trinta anos depois, Diana Brown, pós-doutoranda da mesma universidade que Landes, desembarcou no Rio de Janeiro e foi morar numa favela, durante cinco meses, para estudar a umbanda.

Dos pesquisadores europeus, é bom destacar a importância de Pierre Verger e Roger Bastide, e seus títulos *Notes sur le culte des Orisa et Vodun à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique*, obra publicada em 1957, no Senegal, pelo Instituto Francês da África Negra, e que só foi traduzida no Brasil em 1999; *Le candomblé de Bahia*, de 1958, mas traduzido para o português 20 anos mais tarde, e *Les religions africaines au Brésil*, de 1960, e editado no Brasil em 71, os dois últimos de Bastide. Verger se tornaria uma das grandes referências nos estudos do candomblé, entretanto, além dos dois títulos de Bastide, o livro *Kardecismo e Umbanda* (1961), do brasileiro Procópio Camargo, comporiam as três obras fundamentais para o estudo das interpretações da religiosidade afro-brasileira.

Do início do século XX até os anos 1970, o Brasil tornou-se para os pesquisadores, principalmente das ciências sociais, fonte inesgotável de linhas de pesquisa sobre a religiosidade de matriz africana. Muitas universidades brasileiras e estrangeiras estavam fortemente influenciadas pelo modelo de modernização que foi se estabelecendo na sociedade após o período escravocrata e todas as implicações e transformações que poderiam ocorrer social, política, religiosa e culturalmente com a sua adoção. Para antropólogos e sociólogos, a implantação do novo modelo econômico tinha relação direta com o declínio e/ou desaparecimento das religiões de matriz africana no país. Isso porque, supostamente, os atores envolvidos nesses cultos faziam parte do setor “atrasado” sociedade e logo seriam engolidos pelos novos ventos da modernidade.

⁴ Ilé lá Omi sse láamasé, conhecido popularmente como Gantois. Terreiro de candomblé, localizado na Bahia, fundado em 1849 pela africana Maria Júlia da Conceição. Disponível em: <<http://www.terreirodogantois.com.br/>>. Acesso em: 3 mar. 2018.

Na década de 1980, muito material foi produzido sobre as religiões afro-brasileiras; já era um número incontável de autores. As modalidades foram destrinchadas, apresentadas do seu próprio local de origem; a organização dos cultos descrita minuciosamente, bem como a divisão dos papéis na estrutura religiosa e as diferentes etnias africanas, chamadas de ‘nações’ (angola, jeje, nagô, ketu e outras), associadas a elas. Em praticamente 80 anos de pesquisa, nota-se também que o candomblé foi preferência entre os acadêmicos, inclusive, em algumas investigações, foi colocada em questão a própria predileção em se aprofundar certas casas de candomblé de uma nação em detrimento de outras.

Parte dessa narrativa canônica sobre as religiões de matriz africana também esteve em consonância com o discurso vindo dos próprios terreiros autodenominados de raiz, enfatizando a tradição e assegurando a fidelidade às origens africanas e a resistência às imposições dominantes. Muito embora, apesar dessa tradição ou da fidelidade à essência, ao longo das mudanças ocorridas na sociedade brasileira, algumas dessas religiões sofreram influência de outras ou introduziram elementos de demais tradições culturais brasileiras. Esse processo levou ao surgimento de outros cultos, geralmente apresentados como sincréticos, como a umbanda, muito difundida na região Sudeste no início do século XX.

Reconhecida por sua capacidade de assimilar e unir crenças e símbolos do catolicismo, do espiritismo kardecista, dos cultos africanos, das populações ameríndias, de tradições orientais, além de figuras conhecidas do universo popular brasileiro, a umbanda foi desprezada pelos pesquisadores mais interessados em se aprofundar numa ideia de pureza, considerada boa e autêntica, e que alegavam ser vista somente no candomblé. A umbanda era uma grande mistura, *kitsch*, impura e, por isso, foi estigmatizada, como ainda o é.

A nova religião nasceu de uma aparente contradição. De um lado, o desejo de se diferenciar das práticas de feitiçaria dos cultos de origem africanos considerados primitivos; do outro, a decisão de abraçar os espíritos que se manifestavam por meio dos médiuns, dando maior destaque aos índios e aos escravos africanos e descendentes, representados na figura do caboclo e do preto-velho. A umbanda deu os seus primeiros passos no mesmo período em que a sociedade brasileira vivenciava um forte processo de transformação. A hegemonia

econômica da agricultura começava a ceder espaço para a nascente industrialização, que trazia consigo novas classes sociais e uma nova configuração da sociedade brasileira.

Um tema central nas discussões a respeito da umbanda foi justamente a questão das suas origens, o “problema do surgimento”, que fomentou diversas opiniões entre os adeptos e os estudiosos. Uma religião afro-brasileira com suas práticas notoriamente diferente das demais, a umbanda está inserida numa trama complexa, que mistura realidade e ficção, e garante narrativas interessantes, convergindo para um mesmo ponto em algumas passagens. A seguir, três autores apresentam suas versões e suas respectivas interpretações sobre o aparecimento da religião no contexto emblemático que o Brasil estava inserido.

2.1. Narrativas sobre a umbanda: três visões, três interpretações

2.1.1. Marcelo Alonso Morais

O geógrafo Marcelo Alonso Morais, em sua dissertação *Umbanda, territorialidade e meio ambiente: representações socioespaciais e sustentabilidades* (2010) conta a história do surgimento da umbanda a partir da manifestação de uma entidade, de nome ‘Caboclo das Sete Encruzilhadas’, no dia 15 de novembro de 1908, em um centro kardecista do bairro de Neves, localizado no município de São Gonçalo, Estado do Rio de Janeiro.

Segundo Morais, Zélio Fernandino de Moraes, à época com 17 anos, padecia de uma doença não diagnosticada pelos médicos, o que obrigou sua família, católica praticante, a procurar ajuda religiosa, na esperança de salvar a sua vida. O adolescente apresentaria estranhas posturas corporais, por isso, primeiramente, teria sido encaminhado a um padre para ser exorcizado. O fracasso dessa iniciativa não aconteceu somente com esse padre, mas com todos os outros a quem Zélio visitou. A família, então, decide levá-lo à Federação Espírita de Niterói, onde, durante uma sessão kardecista, e na presença do presidente do lugar, José de Souza, o jovem teve uma manifestação espontânea de um espírito que indagou aos membros do corpo mediúnico o porquê de não haver

rosas brancas sobre a mesa. Surpreso com o que presenciava, o presidente o interpelou, pois, segundo conta Moraes, esse espírito não poderia vir naquele ambiente. Na ocasião, além de Zélio, outros médiuns incorporaram outros espíritos que não faziam parte da linha kardecista. Um outro médium, este com o dom da vidência, descreveu o espírito incorporado em Zélio como um indígena. Ouvindo isso, o dirigente da federação perguntou a ele próprio por que se apresentava daquela forma, e ficou curioso em saber seu nome. De acordo com Marcelo Alonso Moraes, o espírito não só se apresentou ao dirigente, com o nome de ‘*Caboclo das Sete Encruzilhadas*’, como também anunciou que no dia seguinte fundaria uma religião baseada nas práticas do amor e da caridade, e que a mesma se chamaria umbanda. Como prometido, no outro dia, na casa de Zélio de Moraes, o Caboclo das Sete Encruzilhadas e Pai Antônio (um espírito de um preto-velho) manifestaram-se no corpo dele e fundaram a Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade⁵

Figura 1: Fotografia de Zélio Fernandino



Fonte: Filho, 2018.

Na obra *Umbanda e sua história*, ao falar da criação dessa primeira tenda, o autor umbandista Diamantino Trindade utiliza-se de uma passagem bíblica para explicar, pois “assim como Maria acolhe em seus braços o Filho, a Tenda acolheria aos que a ela recorrerem nas horas de aflição” (TRINDADE, 1991, p. 62).

A respeito do Caboclo das Sete Encruzilhadas, vale mencionar outros dois pontos importantes: Trindade, na mesma obra citada, informa que ele seria a reencarnação do padre Gabriel Malagrida, jesuíta italiano nascido em 1689 na

⁵ Considerada o primeiro centro umbandista fundado pelo Caboclo das Sete Encruzilhadas.

cidade de Menaggio. Malagrida foi missionário no Brasil; instalou-se, em 1721, na região Nordeste do país, mais precisamente no sertão maranhense e, anos depois, já em 1730, foi para a Bahia, posteriormente para o Rio de Janeiro, exercendo no Brasil, por mais de três décadas (1721-1754), seu apostolado junto às populações indígenas. Gabriel Malagrida retorna para Portugal, a pedido da rainha Dona Mariana da Áustria, e esse apreço de membros da família real por ele foi o bastante para despertar a vingança em Sebastião José, conhecido popularmente por Marquês de Pombal, como segue o trecho abaixo da obra *História de Gabriel Malagrida*, de Paul Mury:

De volta a Portugal, a chamado da rainha-mãe, viúva de D. João V, Malagrida exerceu grande influência sobre ela e sobre o próprio rei D. José I. Foi o bastante para chamar contra si as iras do Marquês de Pombal, empenhado numa guerra sem tréguas contra os jesuítas. (SROUR apud MURY, 1992, p. xvi).

Tornando-se *persona non grata* para o Marquês de Pombal, Malagrida teria sido enviado ilegalmente para Setúbal. No entanto, o terremoto de 1755 em Lisboa foi o fato que determinou a condenação do sacerdote. Através das palavras do religioso Aref Claude Srouer, na Introdução do livro referido, após o desastre, o jesuíta publicou em um livrinho afirmando que o incidente era castigo divino, opondo-se ao alarde feito por Pombal de que o terremoto nada mais era senão um fenômeno natural. Furioso e valendo-se de sua condição de familiar do Santo Ofício desde 1738, Pombal apelou para a heresia como motivo para julgar Malagrida e o deteve nas prisões do Estado. Pombal ainda vasculhou seus outros livros e lhe atribuiu a autoria de alguns outros escritos que continham descrenças. O padre foi entregue à Inquisição, julgado, condenado e executado, segundo descreve a passagem a seguir:

De mordança na boca, na noite de 20 para 21 de setembro de 1761, Malagrida foi garroteado (graça derradeira concedida apenas aos que manifestavam o desejo de morrer na fé católica), e em seguida, queimado; espalharam-lhe as cinzas ao vento. O auto-de-fé excedeu a todos os anteriores em imponência: ao redor da praça do Rocio construíram-se camarotes para a nobreza, a magistratura [...] e o ritual macabro estendeu-se até as quatro horas da madrugada, numa apoteose da arbitrariedade que mereceu o comentário ferino de Voltaire: “Assim, o excesso do ridículo e do absurdo juntou-se ao excesso do horror”. (SROUR apud MURY, 1992, p. xviii).

Da mesma forma como aconteceu com Joana D’Arc, que foi sentenciada como herética e bruxa, Paul Mury indica que a punição contra Malagrida também teria motivação política.

A respeito do nome que o caboclo apresentou, de Sete Encruzilhadas, em *Das macumbas à Umbanda: uma análise histórica da construção de uma religião brasileira*, José Henrique Motta de Oliveira explica que o simbolismo do número sete representaria para os umbandistas os dons do Espírito Santo: “Sabedoria, Entendimento, Conselho, Fortaleza, Ciência, Piedade e Temor, cujos valores são procurados no culto ao Divino Espírito” (OLIVEIRA, 2008, p. 96-97). Marcelo Moraes nos fornece um terceiro dado relevante que “a encruzilhada seria o local de convergência dos sete caminhos que levam a Deus” (MORAIS, 2010, p. 32).

Figura 2: Ilustração retratando o Caboclo das Sete Encruzilhadas.



Fonte: Tenda Oxum, 2018.

Antes, para compreender o porquê do nome Caboclo das Sete Encruzilhadas, é conveniente concentrar-se na figura de Antônio Eliezer Leal de Souza, ou simplesmente Leal de Souza, escritor de conhecimento vasto sobre o universo da umbanda.

Segundo conta Diamantino Trindade, em *Antônio Eliezer Leal de Souza – o primeiro escritor da Umbanda, poeta parnasiano*, Leal de Souza foi jornalista e crítico literário, que lançou, em 1925, o primeiro livro sobre a umbanda, com o título *No Mundo dos Espíritos*. Fruto de um inquérito sobre o espiritismo realizado

durante um ano nos centros espíritas e terreiros da cidade do Rio de Janeiro para o jornal *A Noite*, *No Mundo dos Espíritos*, também classificada por estudiosos e dirigentes umbandistas como a primeira em que se tem o registro da palavra “umbanda”, apresenta detalhes sobre a tenda Nossa Senhora da Piedade e a própria ligação do jornalista com Zélio Fernandino de Moares. Já o livro *Espiritismo, a magia e as sete linhas de umbanda*, também de Leal de Souza, seria, como relata alguns adeptos, o precursor a detalhar importantes aspectos da religião, inclusive por causa da sua vivência na tenda, o que possibilitou afinar os laços com o Caboclo das Sete Encruzilhadas:

Se alguma vez tenho estado em contato consciente com algum espírito de luz, esse espírito é, sem dúvida, aquele que se apresenta sob o aspecto agreste, e o nome bárbaro de Caboclo das Sete Encruzilhadas. (SOUZA, 1933, p. 66).

Sobre a citação feita por Marcelo Moraes, ao que diz respeito à representação da encruzilhada, Leal de Souza já apresentava uma explicação contrária ao que o geógrafo sugere, e descreve, sem poupar a emoção, a trajetória histórica dessa entidade, ora por meio de depoimentos concedidos, segundo ele, por ela própria:

Estava esse espírito no espaço, ponto de interseção de sete caminhos, chorando sem saber o rumo que tomasse, quando lhe apareceu, na sua inefável doçura, Jesus e, mostrando-lhe numa região da Terra, as tragédias da dor e dos dramas da paixão humana, indicou-lhe o caminho a seguir, como missionário do consolo e da redenção. Em lembrança desse incomparável minuto da sua eternidade e para se colocar ao nível dos trabalhadores mais humildes, o mensageiro do Cristo tirou o seu nome do número dos caminhos que os desorientavam, e ficou sendo o Caboclo das Sete Encruzilhadas. (MORAIS, 2010, p.66).

Ora por sua percepção durante o relacionamento contínuo por um longo período naquela ordem religiosa:

Ao chegar à Tenda, encontrei seu médium, que viera apressadamente das Neves, no município de São Gonçalo, por uma ordem recebida a última hora, e o Caboclo das Sete Encruzilhadas, baixando em nossa reunião, discorreu espontaneamente sobre aquele mandamento e, concluindo, disse-me: “Agora, nas outras reuniões, podeis explicar os outros, como é vosso desejo” (SOUZA, apud MORAIS, 2010, p.68).

Figura 3: Capa do livro de Leal de Souza.

**O ESPIRITISMO, A MAGIA E
AS SETE LINHAS DE UMBANDA**

**O PRIMEIRO
LIVRO DE UMBANDA**



Antônio Elienor Leal de Souza
(Antologia dos Imortais / Chico Xavier)

**LEAL DE SOUZA
RIO DE JANEIRO
1933**

Fonte: Dezeseicauris, 2018

Até o momento, das minhas leituras feitas sobre a umbanda, além de Zélio de Moraes, sem dúvida a figura de Leal de Souza ocupa lugar de destaque. As duas obras do jornalista também lhe renderam o título de primeiro escritor da umbanda, e sua experiência ao lado de Sete Encruzilhadas a gerência da Tenda Espírita Nossa Senhora da Conceição, uma das sete fundadas por determinação do caboclo. As outras teriam sido: Tenda Espírita Nossa Senhora da Guia, Tenda Espírita Santa Bárbara, Tenda Espírita São Pedro, Tenda Espírita Oxalá, Tenda Espírita São Jorge e Tenda Espírita São Jerônimo.

Adiante, Moraes conta que as aparições desses espíritos (tanto o caboclo quanto o preto-velho) abriram caminho para a adoção de elementos das tradições africana e indígena nas práticas kardecistas; que ambas as tradições, até a institucionalização da umbanda, foram cada vez mais sendo defendidas pelos adeptos da doutrina de Alan Kardec. A análise do geógrafo atribui ao kardecismo a maior fração da responsabilidade pela formação da crença umbandista. Ele explica que a doutrina, baseada na lei do carma, foi introduzida por Alan Kardec nos pilares do amor ao próximo, na crença de que Jesus é um ser evoluído, “governador” do planeta, não uma divindade, que os espíritos vivem em eterna comunicação e que, para o homem evoluir espiritualmente, ele deve passar por reencarnações. Mais à frente, o pesquisador esclarece que por acreditarem em um planeta em estado de expiação, os kardecistas também creem que a humanidade encontra-se em estágios distintos de evolução, frente aos erros cometidos nesta e

em outras vidas. Por isso, como diz Moraes (2010), se faz necessário utilizar os poderes mediúnicos na prática da caridade, pois só assim a humanidade pode ser resgatada. Sob o viés da eficácia nos trabalhos de assistência aos visitantes, Moraes (2010) informa que esses espíritos de caboclos e pretos-velhos representariam para os segmentos marginalizados da sociedade brasileira, sobretudo moradores das favelas cariocas, energias mais bem “preparadas” no combate às mazelas físicas e espirituais, além de seus arquétipos se encaixarem melhor na constituição que se formava da identidade nacional:

[...]além de apresentarem maior identificação com a composição étnica da população brasileira, cuja representação é vital para a consolidação da identidade nacional. (MORAIS, 2010, p. 34).

Em *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção* (1994), Vagner Gonçalves da Silva também defende a tese de que o kardecismo propiciou a fundação da umbanda. O autor explica a sua intenção de reconstituir o processo histórico das religiões africana e indígena, que ele diz, primeiramente, serem originárias dos segmentos mais pobres e marginalizados da sociedade. Silva segue discorrendo que sua investigação sobre o candomblé e a umbanda também se ateve aos poucos documentos e registros disponíveis: uma parte, resultado de relatos de viajantes estrangeiros que não entendiam absolutamente nada de ambos os cultos, a outra, produzida pelos próprios órgãos que as combateram. Silva acredita que a interferência dessas práticas na doutrina kardecista pavimentou o caminho para que a umbanda se constituísse e se desenvolvesse como religião organizada e reconhecida. Que a participação mais efetiva dos brancos, ao permitirem que a doutrina kardecista incorporasse elementos das tradições afro e indígena, possibilitou que a umbanda se consagrasse.

Ao se basear nas conclusões de José Henrique de Oliveira, Marcelo Moraes também diz existir diferença entre o kardecismo do Brasil e o francês (local de origem), quando o espiritismo brasileiro é predominantemente místico e religioso e o outro, científico. Por isso, a fácil adaptação, no kardecismo brasileiro, em admitir não só os cultos de matrizes africanas e indígenas, mas também as práticas do catolicismo. Além do consentimento dos kardecistas, a umbanda nasceria, portanto, do processo de sincretismo que teve origem no período colonial. Segundo Moraes (2010), com o objetivo de recrutar mão de

obra para a exploração das riquezas brasileiras e reconquistar fiéis, perdidos pelo fracasso em algumas guerras e pela Reforma Protestante, a Igreja Católica precisou converter índios e negros. A conversão teria sido fácil, principalmente dos africanos, porque os convertidos acreditavam que, ao aceitarem a condição de escravos, eles receberiam a salvação. Novamente, o geógrafo cita o pensamento de José Henrique Oliveira ao dizer que a igreja se valeu de algumas práticas, entre elas a aspersão⁶, o consumo ritual de alimentos e a confissão, para acabar com tudo que fazia alusão ao demônio e vencer no “embate santo” travado com os índios considerados pagãos por não se submeterem ao domínio do catolicismo. No tocante aos negros, o transe, durante o culto aos orixás, era uma prática demoníaca classificada pelos sacerdotes. Entretanto, para evitar levantes, segundo Marcelo Moraes, a igreja permitiria que algumas festas e danças acontecessem, o que colaborou com a fusão desses santos católicos com orixás e/ou divindades indígenas nos rituais, pois os africanos convertidos começaram a cultuar santos católicos que, de alguma forma, se assemelhavam característica e historicamente com os seus deuses.

A partir da reflexão de Oliveira, Marcelo Moraes chama esse fenômeno de ressacralização ou ressignificação das práticas pré-modernas africanas e indígenas pelo catolicismo; que com a chegada do espiritismo kardecista no Brasil e sua absorção dessas três tradições anteriores (católico, africano e indígena) formariam a umbanda. Para chegar ao resultado do que seria a umbanda afinal, Moraes (2010) se mostra de acordo com a conclusão de José Henrique Oliveira (2008) que, a partir do conceito de “religião endógena”⁷⁷ criado pelo sociólogo Renato Ortiz (1991), acredita ser ela:

[...] um sincretismo refletido das diversas religiões que se afrontaram no Brasil em mais de 400 anos de colonização. A nova religiosidade nasceria, portanto, do processo de bricolagem entre as manifestações religiosas das culturas ameríndias, mais a influência da catequese jesuítica, mais o contato com os cultos de matriz africana, mais a influência da doutrina kardecista. (OLIVEIRA, 2008, p. 20).

⁶ Termo derivado do latim *aspersione*; ato ou efeito de aspergir, borrifar ou respingar. Na prática, é muito similar à efusão, pois a intenção é derramar água sobre o batizando. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/aspergir>>. Acesso em: 10 out. 2017.

⁷ Renato Ortiz acredita que a umbanda não seria resultado de um sincretismo afro-brasileiro, mas sim uma síntese brasileira, um processo de *bricolage* entre as manifestações religiosas ameríndias, com a catequese jesuítica, os cultos de matriz africana e a filosofia kardecista

Morais (2010) diz que a umbanda também tentaria se consolidar sob a luz das transformações socioespaciais que estavam ocorrendo no Brasil no final do século XIX, início do XX, sobretudo após os anos de 1930. O geógrafo lista o declínio da escravidão, a proclamação da República, a entrada em massa de imigrantes, ao final do século XIX, o processo de industrialização, acompanhado pelo crescimento urbano, como fatores determinantes para desestruturar a pirâmide social, resultando numa massa de desfavorecidos, formada por uma maioria negra recém-liberta e uma parcela ínfima branca controlando as riquezas.

Portanto, conclui Moraes (2010), a rejeição do negro às próprias tradições é calcada na questão social, e produziu um fenômeno central na religiosidade brasileira: a fratura no universo dos ritos dos escravos e a assimilação de seus elementos pela tradição cristã. O resultado não foi a africanização do cristianismo, mas a cristianização das religiões de matriz africana, que só puderam ser aceitas num ambiente dominado por uma elite branca. Produto da ação de intelectuais, a umbanda se legitimaria pela presença do kardecismo e o completo apagamento dos elementos da cultura africana, que chocava as mentes mais esclarecidas: o sacrifício de animais, as oferendas de comida e bebida, o uso do fumo ou a utilização de instrumentos de percussão.

O caráter divinizado dos elementos da natureza manteve-se no culto aos orixás na umbanda, já que o importante é adorá-los o mais próximo possível da energia do Criador, e a natureza apresenta o ponto de cada uma dessas forças, que juntas irradiam e formam uma força maior, divina. A partir dessa crença, explica Moraes (2010), as forças da natureza seriam a materialização das energias que constituem o universo, e os orixás representariam cada uma dessas energias. Ele também esclarece que o culto às riquezas naturais é herança das tradições ameríndias e de boa parte dos povos africanos, entretanto, ao que diz respeito à ancestralidade africana, onde envolve os rituais de adoração aos orixás, o geógrafo afirma que o sincretismo deu um novo significado aos deuses, como mostra a seguir:

[...] através do advento do catolicismo deu novo significado aos orixás, transmutando-os com personalidades católicas num processo de ressignificação e ressacralização a ponto de se confundirem com os santos glorificados. (MORAIS, 2010, p.45).

O sincretismo, como diz Moraes, tem raízes históricas, pois o negro, diante da ordem católica dominante, e para fugir dessas perseguições do homem branco, viu-se obrigado a traçar um paralelo entre os orixás e alguns santos católicos, o que Marcelo Moraes (2010) chama de estratégia de sobrevivência.

Já nos anos 1930, diante de uma sociedade marcada pelas desigualdades socioespaciais oriundas do processo de industrialização e da tentativa em conciliar rituais mágicos com o pensamento racional científico-desenvolvimentista predominante no país, institucionalizar a umbanda, aponta Moraes, virou também um desafio. Ao longo da década de 1940, a preocupação em legalizá-la fomenta inúmeras discussões entre intelectuais e adeptos. No Estado Novo (1937-1945), por causa da repressão do regime de Getúlio Vargas, os templos umbandistas eram, em sua maioria, chamados de tendas espíritas. Influenciados pelos discursos nacionalistas e pelas políticas assistencialistas do Estado, Moraes (2010) diz que o fato curioso e contraditório foi que muitos umbandistas apoiaram o governo varguista. Evidentemente que o apoio tinha por detrás o interesse de instituir a umbanda como religião; portanto, seus intelectuais se aproximaram dos ideais que norteavam as políticas públicas do Estado Novo, desenhando a crença nos moldes românticos da união de negros, índios e brancos:

[...] apresentando-a como representativa da miscigenação das práticas culturais das “três raças”, além de um discurso assistencialista diante dos segmentos desfavorecidos da sociedade. (MORAIS, 2010, p.37).

Coube a esses intelectuais, portanto, assumirem a responsabilidade e o compromisso, junto às esferas públicas e à população, de divulgar a religião, centralizar o poder, com o intuito de unificar as práticas nos terreiros, e, por fim, criar um órgão que fiscalizasse e mediasse a interlocução com o Estado.

Moraes (2010) narra que a proposta ficou evidente no 1º Congresso Brasileiro de Espiritismo de Umbanda, em 1941, que teve o objetivo de dar um caráter mais racional e desenvolvimentista às práticas, aproximando-as dos setores mais conservadores da sociedade e afastando-as dos rituais africanos. No entanto, o intuito de transformar a religião no símbolo da evolução do povo brasileiro começou a ser contestado, em meados dos anos 1950, quando uma parte

dos adeptos, das camadas menos favorecidas, questionam o porquê de a umbanda ter se afastado das crenças africana e indígena, e exigem que o culto seja refeito. Tancredo da Silva Pinto foi uma figura importante contra as propostas para a desafricanização da umbanda. Em *Fundamentos de Umbanda* (1957), produção em parceria com Byron Torres de Freitas, é significativa a sua posição sobre as sugestões divulgadas nas palestras do congresso de 1941. Na ocasião, Tata Tancredo⁸, como era chamado, dizia achar graça quando ouvia os líderes da “umbanda branca” falar que a religião sofria influências das tradições africanas, e rebatia que “a umbanda é africana, é um patrimônio da raça negra” (FREITAS e PINTO apud OLIVEIRA, 2008, p. 6). Entre os anos de 1950 e 1968, Tata Tancredo vai criar dois órgãos de defesa dos umbandistas: a Federação Umbandista de Cultos Afro-Brasileiros (1950) e a Congregação Espírita Umbandista do Brasil (1968). Ele também teve uma grande atuação como compositor, sendo parceiro musical de Moreira da Silva, Zé Kéti, Zé Pitanga e Blackout. Com Blackout, gravou a música “General da Banda”, uma adaptação de um ponto cantado em homenagem ao orixá Ogum e de evocação nas rodas de pernada e batucada organizadas em locais específicos do Centro do Rio de Janeiro. Tata Tancredo também foi um dos fundadores da 1ª Escola de Samba do bairro do Estácio.

Já nos anos 1969 e 1970, utilizando-se do conflito entre a Igreja Católica e a ditadura militar, como revela o geógrafo, a umbanda cresce expressivamente e amplia sua organização. Essa amplitude fica evidente durante o 2º Congresso de Umbanda, em 1961, no Rio de Janeiro. Este segundo congresso também estimulou a criação do Supremo Órgão da Umbanda, pelos paulistas, com a finalidade de concentrar as decisões em um só lugar para melhor propagar a religião. Um grande exemplo, de acordo com Moraes, foi a proclamação do dia 31 de dezembro como o “Dia dos Umbandistas”, quando muitos vão às praias colocar oferendas para Iemanjá.

Marcelo Moraes (2010) conclui que o objetivo claro da umbanda foi a unificação. Diante da quantidade de religiões existentes, a centralização das decisões facilitaria a administração do sagrado de maneira mais eficaz. Esse

⁸ Disponível em <http://www.ceubrio.com.br/downloads/tata.de.inkice.tancredo.da.silva.pinto.pdf>. Acesso em: 15 abr. de 2018

pensamento viria da racionalidade urbana e a atuação poderia/pode ser vista junto às federações umbandistas. Outro ponto levantado por Moraes (2010) refere-se à organização religiosa e a relação entre seus membros (dirigentes, corpo mediúnico e visitantes). Tendo como referência a obra *A morte branca do feiticeiro negro*, de Renato Ortiz, o pesquisador faz uma análise da importância da umbanda através da comparação com o candomblé:

Partindo do candomblé, cuja organização comunitária dos terreiros é independente, e calcado em relações de dominação que se baseiam na autoridade concedida ao pai ou mãe de santo pelas tradições (...) a umbanda, por romper com as relações comunitárias típicas do candomblé, elimina os laços de parentesco, criando um sentimento de irmandade comparável a dos católicos. A escolha da casa se relaciona aos próprios anseios e desejos, o que faz da umbanda uma religião com mobilidade maior. O guardião da casa, para ser respeitado pelos praticantes, precisa mostrar não só seu carisma através de sua comunhão com o sagrado (o Axé da casa), mas sua capacidade de transmitir conhecimento, pois somente o misticismo não é suficiente diante do forte papel dos meios de comunicação na difusão das informações na alta modernidade. Mais flexível, a umbanda parece se adaptar com maior facilidade às transformações impostas pela modernidade. (MORAIS, 2010, p.41).

E cita o papel político que a umbanda pode assumir, atualmente, como instrumento de transformação, caso consiga superar os embates entre as federações e o clientelismo. Ainda que seja inegável a representatividade dos umbandistas no aparelho do Estado, ainda não é suficiente para que ocorra transformações significativas na sociedade. Moraes sugere que, para que exista uma nova relação de forças religiosas na umbanda, é preciso que aconteça eleições dos líderes, e os adeptos criem mecanismos que possibilitem maior participação na esfera política.

Em 2010, ano da conclusão da sua pesquisa, diante do contexto socioespacial da cidade do Rio de Janeiro, com o aumento expressivo dos grupos neopentecostais e pressões oriundas do preconceito vigente, Moraes já defendia a necessidade de uma participação efetiva da comunidade umbandista.

2.1.2. Emerson Giumbelli

O antropólogo Emerson Giumbelli, em *Zélio de Moraes e as origens da umbanda no Rio de Janeiro* (2002), confirma a maioria dos pontos anunciados por Marcelo Alonso de Moraes envolvendo a figura de Zélio Fernandino de Moraes. Sua narrativa não apresenta variações tão ricas em detalhes quanto a primeira, mas procura introduzir dados inéditos ao que já foi abordado por boa parte da bibliografia sobre a umbanda. A começar pela tese levantada sobre o mito fundador estar centrado na figura de Zélio de Moraes e da manifestação do Caboclo das Sete Encruzilhadas, Giumbelli afirma ser uma construção posterior à morte do médium, em 1975. Ainda que as fontes fundamentem os relatos umbandistas, o antropólogo diz que elas não são precisas. E ele continua sua análise explicando que, a partir de uma vasta bibliografia pesquisada, a figura de Zélio Fernandino e do “Caboclo das Sete Encruzilhadas” não aparecem antes da década de 1970, desmentindo a história que teria acontecido em 1908. Para tal afirmação, Giumbelli (2002) se utiliza das investigações da pesquisadora estadunidense Diana Brown (1985) e do sociólogo brasileiro Renato Ortiz (1991), que, segundo ele, foi a partir de ambos que a umbanda passou a existir também em literatura acadêmica. Em seguida, Emerson Giumbelli (2002) relata que se debruçou sobre muitas outras obras umbandistas e sobre o *Jornal da Umbanda*, onde ele afirma que o nome de Zélio Fernandino não aparece ou, quando citado, era de maneira discreta. Giumbelli conclui que as menções feitas ao médium, principalmente àquelas vistas no periódico, apenas reconhecem a antiguidade dos vínculos de Zélio de Moraes com a umbanda, contudo, jamais chegaram ao ponto de atribuir a ele a posição de fundador da crença:

Mais do que isso, insinuam uma subordinação de Zélio ora à sua condição de médium (como tanto outros na umbanda), ora à sua condição de intermediário de uma entidade espiritual (que, diga-se, não lhe devia exclusividade). Sendo assim, compreende-se por que mesmo os textos que tratam das origens ou da história da umbanda, ou do Caboclo das Sete Encruzilhadas, no jornal da UEUB no final da década de 1950 não se sentem obrigados a mencionar o nome de Zélio (GIUMBELLI, 2003, p.194).

O antropólogo afirma, ao analisar a obra de Diana Brown, *Umbanda e política* (1985), que as mudanças ocorridas na vida de Zélio aconteceram a partir

da década de 1920. Giumbelli se mostra de acordo com os pensamentos de Brown no que diz respeito à impossibilidade de se comprovar que Zélio Fernandino de Moraes tenha sido “o fundador da umbanda”, entretanto, cita uma passagem da norte-americana em que afirma que a Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade foi o primeiro local a ser visitado por ela durante a sua pesquisa no Rio de Janeiro:

[...] o centro de Zélio e aqueles fundados por seus companheiros são os primeiros que encontrei em todo o Brasil que se identificavam conscientemente como praticantes de umbanda e que o relato de Zélio é extremamente convincente no sentido de dar conta de como a fundação da umbanda provavelmente ocorreu. (BROWN, 1985, p. 10 apud GIUMBELLI, 2003, p. 196).

Como Marcelo Moraes, Giumbelli também utiliza como aporte teórico a obra *A morte branca do feiticeiro negro*, de Renato Ortiz (1991), e revela que o sociólogo também realizou suas pesquisas sobre a umbanda praticamente à mesma época que Brown, no entanto, que ele teria escolhido traçar uma perspectiva multicêntrica sobre as origens da crença. Segundo Giumbelli (2003), Renato Ortiz levanta que, paralelamente ao Rio de Janeiro, iniciativas para difundir a religião também ocorreram no Sul do país, especificamente em Porto Alegre, na década de 1920, e aponta a presença de outro personagem importante no contexto carioca. Ainda assim, segundo Giumbelli, não deixa de considerar a relevância de Zélio de Moraes, mencionando que seu centro teria se convertido do kardecismo para a umbanda durante a década de 1930. O antropólogo diz que ambos os pesquisadores “beberam” nas mesmas fontes e, por isso, essa não seria a única semelhança entre eles. A outra, que Giumbelli diz ser importante, refere-se ao fato sobre o lugar ocupado pelos pioneiros umbandistas, rompidos com os kardecistas e preocupados em se distanciarem da “macumba”⁹ carioca. Emerson Giumbelli identificou os fundadores da umbanda como um grupo formado por indivíduos de classe média, kardecistas insatisfeitos que passaram a preferir os espíritos e divindades africanas e indígenas presentes na “macumba”, tendo, no entanto, o cuidado de não “incorporarem”, ou seja, de trabalhem a sua mediunidade com esses elementos tidos como “incivilizados” e “repugnantes”.

⁹ Termo genérico para os cultos afro-brasileiros derivados do nagô, mas modificados por influências angola-congo e ameríndias, católicas, espíritas e ocultistas, que se desenvolveram, a princípio, no Rio de Janeiro e, talvez, em Minas Gerais.

Giumbelli também analisa a constituição da umbanda sob dois vieses que, segundo ele, se complementariam: embranquecimento e empretecimento. Segundo o antropólogo, ao mesmo tempo em que havia o interesse de incorporar os “valores” dos brancos, havia também o elemento negro, recusado pelos kardecistas, que não aceitavam espíritos da macumba em suas sessões de mesa branca.

Ao contrário do que diz Marcelo Moraes (2010), que atribuiu a Leal de Souza a menção do termo “umbanda” pela primeira vez, Giumbelli informa que Arthur Ramos seria o primeiro estudioso a referir o termo em um livro publicado em 1934, *O Negro brasileiro*. O antropólogo narra que os registros feitos por Ramos acontecem quando ele realiza um estudo sobre os bantos¹⁰, ao buscar elementos que fornecessem a permanência/sobrevivência de culturas africanas no Brasil. Os bantos, explica Giumbelli, estariam associados à macumba, uma variedade ritual sincretizada que Ramos (1934) havia descrito ao visitar o “terreiro do Honorato”, em Niterói. Com relação à umbanda, no entanto, segundo Giumbelli, Artur Ramos não teria chegado a uma conclusão definitiva. Adiante, o antropólogo levanta outros termos ou variantes da umbanda, dando como exemplo a quimbanda, que designaria feiticeiro ou sacerdote, mas também nomearia arte, lugar de macumba ou processo ritual. E completa que, ainda que colhesse dados com nativos dessas práticas, não conseguiria chegar a nomenclaturas definitivas, pois umbanda seria para uns, uma das “linhas” da macumba, para outros, uma “nação”; ainda para outros, um espírito dessa nação. Giumbelli volta às pesquisas de Arthur Ramos e nos informa que, para o baiano, a umbanda seria um ritual “impreciso”, incapaz de ganhar autonomia diante da macumba, que já seria uma crença mais antiga, carioca, atravessada por influências de diversas civilizações.

Além dos textos de outros pesquisadores acadêmicos, Emerson Giumbelli, como Marcelo Moraes, também se aprofunda nos escritos de alguns autores umbandistas. Ao longo do seu texto sobre a umbanda, ele também

¹⁰ Grupo que abarca os angolas, caçanies, benguelas, etc., de origem africana, cuja vinda se deu entre fins do século XVI perdurando até o XIX, especialmente para as regiões de Minas Gerais e Goiás, e do qual se estima que tenha vindo o maior número de escravos oriundos de regiões onde se localizam atualmente o Congo, Angola e Moçambique. Acredita-se que tenha exercido maior influência sobre a cultura brasileira, tendo deixado marcas na musicalidade, na língua, no paladar e na religiosidade.

menção a fundação da Federação Espírita de Umbanda (FEU), em 1939, que seria a pioneira em termos de reconhecimento e afirmação institucionais. Complementando Marcelo Moraes, o antropólogo nos informa que a federação promoveu, em 1941, o 1º Congresso Brasileiro de Espiritismo de Umbanda, cujas conclusões serviriam como principal referência de orientação e identificação dos umbandistas naquele período. No entanto, diz Giumbelli, a instituição se desarticulou em seguida, reestruturando-se em 1947.

Nessa história, como fez Marcelo Moraes, Emerson Giumbelli também destaca a figura de Leal de Souza no processo da constituição da umbanda. No entanto, o antropólogo traz um outro dado, não mencionado por Moraes, que o jornalista e umbandista em seus escritos teria abordado “subdivisões do espiritismo”, produzindo uma classificação que não seria coerente. Para Giumbelli, Leal de Souza estabeleceria um critério ritual, no qual ele distinguiria entre “espiritismo científico” (dedicado a pesquisas e experiências), “macumba” (“uso de batuques, tambores e alguns instrumentos originários da África”), “espiritismo de linha” (no qual se encontrariam índios de tribos brasileiras, pretos da África e da Bahia, portugueses, espanhóis, malaios, hindus) e “kardecismo” (que ocorreria em suas formas puras, mas também influenciadas por reminiscências católicas e afetadas pela “linha de umbanda”). O candomblé é citado, mas, segundo Giumbelli, Leal de Souza declara não tê-lo encontrado no Rio de Janeiro. Em sua obra, Giumbelli também faz referência ao “falso espiritismo”, o qual compreenderia uma série de posturas antiéticas praticadas por médiuns: simulações de transe, invenções rituais desnecessárias (destinadas apenas a impressionar clientes), cobrança pela atividade espiritual. O antropólogo diz que haveria ainda a “feitiçaria” e a “magia negra”. E volta a citar Leal de Souza ao dizer que, embora o jornalista mencione “feiticeiros” e “centros de magia negra”, o critério básico dessa classificação seria moral: a disposição para o mal. Portanto, explica Giumbelli, uma das funções da “linha branca” de umbanda seria desfazer os trabalhos de magia negra, usando de rituais semelhantes. Ao apresentar as classificações de Leal de Souza, Giumbelli concluiu que tais categorias faziam referência ao “espiritismo”, sem fazer distinção a variedades que dele surgiram. Para contrapor a Leal de Souza, Giumbelli propõe a análise de Nicolau Rodrigues sobre os mesmos termos.

Segundo o antropólogo, Rodrigues, em 1936, define macumbas e candomblés como cerimônias nas quais se manifestariam “espíritos de caboclos ou índios, ou de santos traduzidos nas línguas e dialetos africanos”. E que essas sessões seriam, na essência, como as espíritas. As distinções mais pertinentes seriam, novamente, de ordem moral. Ao utilizar essas definições, segundo Giumbelli, Leal de Souza e Rodrigues criaram uma nova categoria. Nessa categoria entraram as expressões “baixo espiritismo”, “falso espiritismo” e “magia negra”. Giumbelli revela que tais expressões estão presentes no trabalho de ambos graças às suas incursões por centros, terreiros e outros locais de culto, desde o ano de 1910. E que, a partir da década seguinte, também são incorporadas no quadro policial para orientar a repressão justificada por questões de saúde pública.

Outro ponto comentado por Emerson Giumbelli é que existiam entre os grupos que se identificavam como espíritas, inclusive os que assumiam pretensões de normatização e representatividade, uma série de características que os tornavam essencialmente “diferentes”, possibilitando o surgimento de classificações como a que se institucionalizaria sob o nome de umbanda. Segundo Giumbelli, uma das categorias centrais no espiritismo baseado no kardecismo seria a caridade. Tendo tal princípio como justificativa, muitas práticas nasceram nos grupos espíritas cariocas. Ele menciona a dimensão terapêutica, expressa na prática dos passes e, especialmente, no receituário mediúnico. Uma terapia específica foi desenvolvida para o tratamento que os espíritas chamavam de “loucura de origem espiritual”, conhecida como a desobsessão. Desde a década de 1880, explica o antropólogo, já existiam grupos no Rio de Janeiro dedicados particularmente a desobsediar pessoas: médiuns reúnem-se com o fim de atrair os “espíritos obsessores”, que são doutrinados e convencidos a desistir de sua ação sobre a pessoa prejudicada. A doutrinação de espíritos (esclarecimentos visando à sua evolução) constitui também uma prática própria e autônoma, sendo vista como outro modelo de caridade. A maioria das sessões espíritas – e isso pode ser claramente evidenciado em muitas reportagens de Leal de Souza, segundo Giumbelli – reservava boa parte de seu tempo à acolhida de “espíritos pouco evoluídos”, “sofredores”, “perseguidores” e à sua doutrinação. Todas essas práticas associadas à caridade - curas, auxílios, doutrinação, desobsessão – serão também reencontradas, de acordo com

Giumbelli, nos grupos identificados como umbandistas. Não faltavam às sessões espíritas condições para abrigar tais entidades. As manifestações espirituais, ao contrário do que podem sugerir certas imagens sobre o kardecismo, logo desenvolveram certa estereotipia. Em observações durante a década de 1890, que estão entre as primeiras notas sistemáticas sobre as características dos grupos espíritas cariocas, notava-se, como aponta Emerson Giumbelli, que as entidades submetidas à doutrinação apresentavam-se sob “dez a doze tipos constantes”, destacando “o materialista”, “o suicida”, “o raivoso”, “o vingativo” e “o padre”. Portanto, questiona o pesquisador, por que “o índio” e “o africano” não poderiam ser acrescentados a esse elenco de personagens? Giumbelli afirma que já no século XIX, em sessões espíritas, começam a aparecer os velhos anônimos, trazendo ora suas tristezas de outros tempos, ora seus conselhos de resignação e fé. Em alguns centros e tendas que se diziam kardecistas, havia manifestações de pretos-velhos e caboclos. Marcelo Moraes não chegou a assinalar, mas Giumbelli afirma que podem ser encontrados numerosos e diversos desses casos nas obras de Leal de Souza. O que impressiona Giumbelli, no entanto, e que ele aponta ser contraditório, é que, na maioria das vezes, “índios” e “africanos” são colocados na condição de serem doutrinados, mas como “guias” e “protetores”, ou seja, na mesma posição que santos e apóstolos cristãos figuravam em muitos centros espíritas. O antropólogo, portanto, questiona as afirmações que reproduzem ou derivam da posição assumida por Roger Bastide de que “o espiritismo de Allan Kardec aceitará muitos mulatos e negros, mas sob a condição que eles recebam os espíritos dos brancos” (1971, p. 440). Para Giumbelli, não existia precisamente a “linha de cor”, com a qual o sociólogo francês apresenta a sua visão do espiritismo no Brasil. A cor ou a raça eram certamente critérios significativos nas cosmologias espíritas, mas, segundo Giumbelli, “não de forma a criar uma correspondência inexoravelmente durkheimiana entre as classificações sociais e os atributos espirituais” (GIUMBELLI, 2002, p. 75). Entretanto, revela o pesquisador, Leal de Souza registra uma mensagem, recebida em um centro, que censuraria explicitamente os auxílios vindos de “caboclos” e “espíritos atrasados”.

Portanto, conclui que seria bem possível que a reação levantada na Federação Espírita contra o caboclo que Zélio de Moraes dizia manifestar, supondo-se a veracidade do episódio, tenha ocorrido.

Em 1926, a questão é levantada em importante reunião da Federação Espírita Brasileira, que congregava delegados de diversos centros com o fim de definir diretrizes para a religião. O parecer final, estabelecido após discussões entre os delegados, é bastante significativo: a federação, em tese, não informaria as manifestações de caboclos, nem pretos, conquanto não as adotasse como norma mais eficiente de trabalho. No entanto, acataria, porém, todos os bons frutos. Os bons frutos seriam, segundo Giumbelli, o “despertar da fé” e a produção de curas espirituais e físicas. Essa orientação contribuiria para a formação da umbanda. Já do lado dos umbandistas, o que se poderia observar era a utilização de argumentos kardecistas para a legitimação do culto a espíritos de índios e africanos.

Giumbelli prossegue sua análise dizendo que a legitimação e a institucionalização da umbanda não poderiam ser reduzidas a questões de prioridades e de fundadores. Em parte, porque, segundo ele, faltavam dados históricos suficientes; em outra parte, porque não faria muito sentido procurar por prioridades e fundadores em um processo que ocorreu nos subterrâneos, sem direção única e sem controle centralizado, fruto de uma bricolagem, citando novamente a expressão de Renato Ortiz. No entanto, o antropólogo afirma que a figura de Zélio de Moraes, durante o processo de institucionalização, não pode ser desprezada. Igual a Marcelo de Moraes, Giumbelli também conta que Leal de Souza, em seu livro *No mundo dos espíritos* (1925), menciona a popularidade do centro de Zélio; além disso, pessoas que estiveram próximas a ele, como o próprio jornalista, dizem que ele teve um papel influente na consolidação da religião. De todo modo, analisa Giumbelli, Zélio de Moraes, o primeiro centro que ele fundou, seus companheiros – e as narrativas que existem sobre ele – permitem orientar pesquisadores e leigos para uma determinada direção, observando as realidades que, no Rio de Janeiro, caracterizam um campo heterogêneo de discursos e práticas religiosas, principalmente os que se relacionam com o espiritismo kardecista e os cultos africanos.

Emerson Giumbelli, portanto, propõem uma nova perspectiva para a história da umbanda. Ao mencionar as pesquisas de Renato Ortiz e sua interpretação do nascimento da crença, o antropólogo sugere que o Rio de Janeiro continua a parecer o local adequado para novas investigações. Ele segue salientando que para que aconteça uma boa pesquisa, é necessária sistematização na apuração de um conjunto muito mais amplo de dados. Giumbelli também cita outros pesquisadores de estudos das religiões afro-brasileiras e seus questionamentos entorno do “mito da pureza nagô”, que possibilitou, segundo ele, a elaboração de trabalhos cuja função principal foi a de relativizar, com a ajuda de ricas análises e etnografias, as fronteiras entre o candomblé e a umbanda.

De modo geral, segundo o pesquisador, outras narrativas continuam a ser produzidas para dar conta do surgimento da umbanda, vendo nela uma continuidade direta com os resquícios de elementos bantos cristalizados na macumba; além, claro, de se apropriar do espiritismo kardecista como elemento igualmente essencial nesse processo, deixando de vê-lo como uma força de fora e reconhecê-lo como matriz para uma nova codificação religiosa. Para o pesquisador, no caso do Sudeste brasileiro, essa mudança de perspectiva seria fundamental para se avançar na história da umbanda e, como extensão, de todo o campo religioso afro. Outro ponto levantado por Giumbelli é o seu questionamento sobre oposição que se estabelece entre Nordeste e Sudeste, construída desde Nina Rodrigues: de um lado, maior fidelidade às origens africanas; no outro, mais sincretismo. E ele desconstrói o pensamento provando que existiam no Nordeste outras nações além da nagô, devendo-se levá-las em conta na formação do candomblé local; ao mesmo tempo, segundo ele, procura-se recuperar a história dos candomblés cariocas, refutando que ela se inicie apenas nos anos 1940. Ainda que sejam precisões históricas, valiosas para considerações sobre a representação do campo afro, Giumbelli argumenta que elas correm o risco de ocultarem outros elementos que confirmam certo contraste regional. Pois, para ele, existem vários indícios que permitem afirmar que, enquanto no Nordeste o campo das práticas mediúnicas era pensado a partir das distâncias em relação a tradições tidas como africanas, no Sudeste, o mesmo campo se configura tendo como referência o espiritismo. Por isso, conclui o antropólogo, é

que formas de culto semelhantes tenham recebido designações diferentes lá e aqui, como, respectivamente, “candomblé de caboclo” e “baixo espiritismo”. E ele explica que uma das razões para o contraste está no papel que os intelectuais tiveram de, no Nordeste, intervirem diretamente no processo de legitimação dos cultos de origem africana, conseguindo validar suas categorias como mediadoras sociais; e, no Sudeste, os mesmos não tiveram igual papel, ao contrário, incorporaram os termos que se produziram nas disputas por legitimidade social. Finalmente, Giumbelli diz que, nos idos da década de 1940, passa-se a reconhecer uma nova religião, com fronteiras minimamente definidas e sistemas doutrinários e rituais minimamente codificados, designada como umbanda, graças ao movimento de institucionalização dominado por expoentes oriundos da cosmologia kardecista. Isso não significa negar a presença de elementos de origem africana, mas admitir que eles foram acomodados a uma moldura kardecista. No entanto, afirma Giumbelli, essa dinâmica vai contribuir para que, posteriormente, surjam novas versões que pretendiam relacionar a umbanda direta e positivamente à África. Segundo o antropólogo, a África apenas pôde ser recuperada por ter sofrido primeiro uma espécie de neutralização. Para ele, essa perspectiva permitiria reintroduzir alguns termos propostos, dentre eles embranquecimento / empretecimento, transformados em instrumentos para a compreensão mais dinâmica e mais voltada à história concreta da umbanda. Nesse caso, explica Giumbelli, trajetórias como a de Zélio Fernandino de Moraes e a origem da umbanda representariam um campo perfeitamente dispensável para as problematizações e interpretações dos pesquisadores.

2.1.3. Roger Bastide

Dentre alguns dos principais trabalhos realizados sobre as religiões afro-brasileiras, os do francês Roger Bastide (1898-1974) permanecem ainda em destaque, dado o volume, a qualidade e a variedade de seus escritos. Analisar a sua obra é uma empreitada, no mínimo, audaciosa, frente à sua produção multifacetada, sob ponto de vista dos assuntos, teorias e metodologias de pesquisa. Bastide foi um dos integrantes da “missão francesa” vinda ao Brasil na época da fundação da Universidade de São Paulo. Ele ficou no Brasil por 16 anos (1938-1954), pensando e escrevendo sobre o país à medida que ia

conhecendo. E é a partir da sua interlocução com a nossa tradição literária que Bastide começaria a andar ao encontro do Brasil e da África.

A primeira ligação do pesquisador com a África foi em território brasileiro, como ele diz, e coincide com a sua primeira viagem ao Nordeste, no ano de 1944. A incursão à Bahia representou o descobrimento de um Brasil místico, “onde sopra o espírito” (BASTIDE, 1945, p. 37). Paralelamente aos estudos sobre arte e literatura, e ao debate com a crítica e com outros artistas e pesquisadores brasileiros, Bastide estabeleceu novos debates com nossas produções sociológicas, seu campo de estudo, a partir do momento que ele se volta para as religiões afro-brasileiras. Para o francês, o roteiro africano na Bahia se formava aos olhos do observador no instante que “[...] penetra pelos ouvidos, pelo nariz e pela boca, bate no estômago, impõe seu ritmo ao corpo e ao espírito”, o que o forçou, naturalmente, a passar do “estudo da mística das pedras e da madeira talhada” para a “religião dos pretos” (Ididem, p. 28). Embora atento à arte (à arquitetura das fachadas, à decoração dos interiores das igrejas e das ruas sob uma perspectiva barroca), em seus trajetos pelas cidades do Nordeste, o sociólogo francês não se contenta e se rende ao “Nordeste místico”, nome de uma de suas obras, por causa das festas e dos rituais religiosos.

Dos pesquisadores brasileiros – alguns pró-eugenia – Bastide se concentrou nas obras de Nina Rodrigues, Manuel Querino, Arthur Ramos, Édison Carneiro, entre outros; mas foi em Gilberto Freyre que o francês mais se debruçou. O sociólogo pernambucano foi a maior referência nacional para Bastide, sendo citado em praticamente todas as suas reflexões, em meio às pesquisas sobre o negro e as relações raciais no Brasil, como aponta a antropóloga Fernanda Arêas Peixoto, no livro *Diálogos Brasileiros* – uma análise da obra de Roger Bastide:

O autor de *Casa grande e senzala* aparece como inspiração – modelo e contraponto – para as análises empreendidas por Bastide não só do ponto de vista do conteúdo e do método, mas também no que diz respeito à forma, ao estilo narrativo adotado. (PEIXOTO, 2000, p.94).

Já o mergulho de Bastide nas religiões afro-brasileiras se deu em meados da década de 40, quando o universo da arte barroca – início da sua pesquisa

feita durante uma temporada no Nordeste – já não mais o satisfazia. Os primeiros contatos de Bastide foram com o candomblé, possibilitando que ele listasse e descrevesse uma série de questionamentos que os acompanharam em quase todos os seus escritos posteriores, principalmente os que envolviam as distinções existentes entre candomblé, umbanda e macumba.

Em *As religiões africanas no Brasil*, de 1960, Bastide se dedica a estudar os diferentes ritos que, de acordo com ele, seriam oriundos de crenças africanas antigas. Ainda que seu interesse fosse por todas as religiões afro-brasileiras, foi no candomblé que ele se concentrou, como mostra Marcio Goldman em seu artigo “Cavalo dos Deuses”:

Sabemos, entretanto, que essa “experiência vivida” de Roger Bastide se deu fundamentalmente com o candomblé baiano. Os dados a respeito de outras atualizações das religiões de matriz africana no Brasil que ele utiliza foram obtidos ao longo de curtas visitas ao campo, em registros bibliográficos ou por meio de comunicações pessoais. (GOLDMAN, 2011, p.10).

A obra do sociólogo também trata das formas históricas do sincretismo no país e da permanência de códigos e valores religiosos africanos estabelecidos em cada uma dessas civilizações, e entre elas, na diáspora. De acordo com ele, para assimilar o mundo africano, inevitavelmente, fazia-se necessário que o pesquisador ou intérprete compreendesse a relação entre negros e brancos, a partir do contexto de uma sociedade multirracial e pluricultural, segundo a sua visão, como era a brasileira.

A sua escolha pelo candomblé deixaria nas entrelinhas uma preferência que se justificaria pela maneira com que ele se dedica às regras e à utilização de métodos para se chegar a um determinado resultado: a religião vai pavimentar o caminho para Bastide construir uma nova interpretação de como se estabeleceu a relação entre escravo e senhor até o final do período escravista. Segundo o sociólogo francês, a crença teria possibilitado ao negro em cativeiro criar uma determinada conduta de resistência contra a escravidão. Mais tarde, essa resistência, de acordo com Bastide, poderia ser vista não só no candomblé, mas nas outras religiões afro-brasileiras que se formaram umas em proporções maiores, outras, menores, recriando e expandindo sob as adversidades que

existiam. Além das próprias crenças, a resistência também criaria formas de organizações sociais no interior delas: os terreiros. Em *O candomblé da Bahia (rito nagô)*, Bastide explica o funcionamento desses espaços:

[...] cada casa ou terreiro é autônomo, sob a dependência de um pai ou mãe-de-santo que não reconhece nenhuma autoridade superior à sua. Constituem mundos à parte, espécies de ilhas africanas no meio de um oceano de civilização ocidental. (BASTIDE, 2001, p.69).

Se, no primeiro volume de *As religiões africanas no Brasil*, Bastide apresenta uma análise do candomblé no Nordeste brasileiro, no segundo, ele discorre sobre as formas das religiões afro-brasileiras no lado Sudeste do país, que se modernizava após a escravidão, vistas em associação com os fenômenos da mestiçagem, do sincretismo e da proletarização e empobrecimento, seja econômico ou cultural, dessas religiões e de seus adeptos.

Em o “Nascimento de uma religião”, capítulo que faz parte de “As Religiões Africanas no Brasil”, Bastide mostra-se entusiasmado ao se considerar como testemunha da constituição do que ele chama “espiritismo de umbanda”: “Nada mais emocionante, para um sociólogo, do que ver, sob seus próprios olhos, nascer uma religião” (BASTIDE, 1971, p. 466). A umbanda seria essa nova religião cujo nascimento o sociólogo tinha o privilégio de acompanhar. Ele a descreve como se estivesse “numa encruzilhada de religiões, ou antes, num beco sem saída onde se encontram as mais diversas místicas”. (BASTIDE, 1971).

Desse modo, é que Bastide acaba chegando a uma espécie de concepção das religiões de matriz africana no Brasil. No tripé, um dos pés seria o candomblé (baiano); o outro, a umbanda (carioca ou fluminense) e o terceiro, a macumba (paulista). A macumba, por sua vez, para o sociólogo, indicaria uma espécie de risco sempre presente nesse processo histórico de realinhamento estrutural. Bastaria que as coisas não se encaixassem como deveriam, que as crenças não se articulassem com os grupos sociais efetivos, que estes não fossem capazes de exercer suas funções de controle, e tudo poderia degenerar em magia, por um lado, e individualismo, do outro.

A respeito da ascensão da macumba e da umbanda no cenário religioso nacional, Bastide analisa esse processo como empobrecimento cultural, ou seja, o afastamento de parcelas de população de um determinado modo de vida, com uma série de sobrevivências culturais, seria visto num cenário de branqueamento tanto dos fiéis como de suas crenças. Segundo ele, em tal cenário em que a tradição africana perde espaço, configurava-se o preconceito racial. No universo umbandístico, seria aparente a hierarquia das cores e dos espíritos, e o enfraquecimento das contribuições africanas. Assim, Bastide, nesse momento de sua obra, revela as fissuras dos processos modernizantes que excluiriam parcelas sociais e heranças culturais significativas.

De acordo com Bastide, é no cenário de conflito e de desigualdade sociais, marcas de uma sociedade em crescente modernização, que se efetivaria o branqueamento cultural, que na macumba e na umbanda surgiriam, provocando também o afastamento de parcelas de população mais pobre e de cultura mais africanizada. Neste contexto abriria caminho para a efetivação do preconceito racial, das desigualdades mais violentas e da perda cultural de uma certa África, ainda visível nos candomblés baianos.

O conceito de sincretismo formulado por Bastide influencia até hoje grande parte dos estudos sobre religião no Brasil, especialmente aqueles que tratam das religiões afro-brasileiras. Bastide utiliza o termo *bricolage* para o sincretismo, que tenta ocupar as lacunas da memória de uma tradição cultural e religiosa, para abordar o surgimento de uma nova religião original – a umbanda. A bricolagem seria a simples justaposição de crenças e práticas heterogêneas e contrastantes. Um de seus seguidores, Renato Ortiz faz a distinção entre os conceitos de síntese e sincretismo: o primeiro, seria o nascimento de uma nova religião a partir da ruptura que separaria o novo sistema da antiga tradição dominante; já o sincretismo, seria entendido como uma justaposição, como no caso do candomblé. Nesse sentido, a umbanda não seria apenas uma religião sincrética afro-brasileira, mas sim a verdadeira religião nacional do Brasil. Enquanto que o candomblé, para Bastide, representaria a africanidade fundamental, ou a “religião autêntica”, para Renato Ortiz a umbanda seria a religião genuinamente brasileira por excelência.

2.2. O princípio da genealogia nietzschiniano

A manifestação de espíritos de negros e de índios, tão comuns na umbanda, já ocorria espontaneamente nos rituais da macumba, chamada no Rio de Janeiro de “macumba carioca”, e que reunia uma série de cultos bantos, juntamente aos elementos do catolicismo, desde meados do século XVIII. Longe de ser um culto organizado, a macumba era um agregado de elementos sem o suporte de uma filosofia que integrasse essas diversas pontas soltas. Em sua participação na 15ª Feira Literária de Paraty (2017), em que se homenageava Lima Barreto, ao falar do subúrbio carioca e da relação da umbanda com a região, o historiador Luiz Antonio Simas revelou que Cartola se dizia ogan¹¹ da “macumba carioca”. Com relação à terminologia “umbanda”, no artigo *Caboclo angélico “baixa” no kardecismo para “anunciar” a umbanda* (2008), José Henrique Motta de Oliveira diz que a palavra designaria, para os africanos, o sacerdote que trabalharia na cura. Já na macumba, “umbanda” ou “embanda” seria atribuída ao chefe do terreiro ou também ao sacerdote, segundo Oliveira. No entanto, o umbandista João de Freitas, em *Umbanda e seu ritual* (1938), definiu a palavra “umbanda” e o seu respectivo significado a partir de inúmeras visitas e entrevistas aos terreiros existentes à época, estudando a língua quimbundo, segundo ele falada pelos cabindas, cáfres, angolezes, e a língua *nhengatu* dos povos indígenas tupis. Freitas destaca que o vocábulo seria de procedência tupi, mas, após sofrer várias modificações em seu sentido e grafia, tornou-se “umbanda”, que veio do vocábulo “umbamba”.¹² O autor ressalta que o termo umbandista é complexo e confuso, pois seria formado por:

[...] dialetos de diversas tribos africanas, mesclando-se com as variedades linguísticas do idioma tupi e com as corruptelas do vernáculo, introduzidas pelos mamelucos, e até a gíria em função natural de sua capacidade envolvente nos meios subletrados, criaram um amálgama idiomático. (FREITAS, p.191-192).

Outro pioneiro nos estudos sobre a umbanda, Aluísio Fontenele (1942), destaca que o vocábulo umbanda é originado de uma língua muito antiga, o

¹¹ São aqueles que cantam, os responsáveis pela orientação das curimbas (cânticos) e os que tocam atabaques. Disponível em: <<https://paimane.com/conversa-de-terreiro/ogas/>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

¹² A palavra “quimbanda” foi uma alteração da grafia quibunda, do dialeto nhengatu, da língua tupi. (Freitas, /ANO, p. 191-192)

“palli”, que seria a língua por meio da qual as sagradas escrituras foram escritas, e, portanto, assim como a língua “palli”, o vocábulo umbanda remontaria a várias eras que se perderem no tempo. Ele informa que a pronúncia da palavra ocorreu pela primeira vez na ocasião da primeira transgressão da lei divina pelo homem. Para ele, na palavra umbanda estão inseridas duas forças opostas: a do bem, divina, infinita, polaridade positiva, e a do mal, a parte limitada, não divina. Ele afirma que “a palavra umbanda, significa: “na luz de Deus”, ou ainda etimologicamente falando: “luz divina”; é a tradução correta da palavra “OMBANDA”, compilada do original palli” (FONTENELE, 1942, p. 25-26).

A umbanda se institucionalizou em meio às mudanças significativas pelas quais o Brasil passou no final do século XIX, início do século XX, e teve sua ascensão a partir de 1930, passando a refletir o modelo de sociedade brasileira do primeiro período Vargas. O Rio de Janeiro se transformou de cidade colonial, com o fim da Abolição, para uma cidade republicana, ocasionando uma reforma urbana de proporções grandiosas. Roger Bastide (1971) e Cândido Prociópio (1961) confirmam certa tendência de a umbanda se desenvolver nas zonas que se modernizavam no país. Segundo eles, embora o processo de urbanização e industrialização tivesse se estendido a outras regiões, ambos chamam a atenção para o desenvolvimento da religião especificamente no Rio de Janeiro e em São Paulo.

O processo de industrialização e de urbanização crescente teria contribuído para a desarticulação da macumba, favorecendo uma nova oferta religiosa pela umbanda, que acompanhava os moldes progressistas da época. A experiência xamânica indígena foi fortalecida na América do Sul e aceita em algumas tribos brasileiras. Os elementos provenientes da cultura negra e incorporados pela umbanda não vieram somente de uma fonte. Os negros escravizados não foram trazidos de uma só nação, mas de culturas heterogêneas, cada uma com seu sistema de valores e técnicas. Quando aqui desembarcavam, eles eram apartados de seus grupos, e as etnias eram misturadas propositalmente para evitar levantes, como mostra Dilson Bento Lima na obra *Malungo* – decodificação da umbanda:

Os iorubas, representados principalmente pelas nações Quetu e Nagô, tinham uma religião arcaica muito bem estruturada. Por outro lado, os haussas e os mandingas já haviam sido islamizados e trouxeram para o Brasil um islamismo sincretizado com algumas crenças ancestrais. Por seu lado, o grupo angolano-congolês, pelas suas tribos ambundas, cabindas e benquelas, tinham outro conjunto de crenças míticas e configurava o grupo banto. (LIMA, 1979, p.47)

Graças à mistura, o universo africano de crenças sofreu um processo de sincretismo profundo e a herança mística foi o principal elo que se estabeleceu entre as diversas religiões. Por fim, o cristianismo, imposto pelo colonizador, completou a tríade que constituiu a religião umbandista.

Para pensar a umbanda, antes é preciso recorrer à história do espiritismo francês e à figura de Allan Kardec¹³, que construiu uma doutrina a partir de mensagens recebidas de espíritos de mortos obtidas através de médiuns, também chamados de aparelhos. Essa doutrina teve pronta aceitação por uma faixa da elite brasileira. A pequena elite branca já era representada pelo cristianismo católico, principalmente nos primeiros séculos da colonização portuguesa. Logo depois, houve alguma aceitação do protestantismo de Martinho Lutero¹⁴, que também exerceu pouca ou quase nenhuma influência sobre a umbanda.

A umbanda, portanto, é formada por elementos advindos das quatro tradições distintas (africana, indígena, católica e kardecista) formando um sincretismo religioso¹⁵, a partir dos elementos que foram se agregando de acordo com o contexto histórico. A sua doutrina e ritualística são constituídas a partir destes elementos sincréticos que seriam heranças advindas dos calundus, do século XVII, e que perpassaram pela cabula e macumba, caracterizando um sincretismo contínuo, planejado, criativo e intencional (CANEVACCI, 1996; BERCKENBROCK, 1997). Ao procurar se desvencilhar de alguns elementos pertencentes à macumba, a umbanda carregou em seu bojo elementos afros que

¹³ Allan Kardec foi o criador da filosofia kardecista. Disponível em: <http://www.institutoandreluiz.org/allan_kardec.html>. Acesso em: 10 mai. de 2017.

¹⁴ MAYRINK, José. "Bíblia de Estudo da Reforma" traz ampla biografia de Martinho Lutero" Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,biblia-de-estudo-da-reforma-traz-ampla-biografia-de-martinho-lutero,70001731261>>. Acesso em: 10 mai. de 2017

¹⁵ Paralelo ao surgimento da umbanda, nas primeiras décadas do século XX, surgiu um outro segmento afro-brasileiro, também sincrético e de origem banto, que foi o candomblé de caboclo, em Salvador, na Bahia, e no Rio de Janeiro, criados pelo babalorixá Joãozinho da Gomeia (CARNEIRO, 2008).

foram ressignificados, tendo em vista um modelo ideal que atendesse aos anseios da classe emergente que pretendia estar de acordo com os moldes do lema de ordem e progresso estabelecido no país. Com isso, os orixás iorubás, inquices bantos e voduns jejes também foram adaptados obedecendo a um padrão estabelecido pelo sincretismo com os santos católicos, com vistas a consolidar um processo de branqueamento, como concluiu Renato Ortiz (1991). Os elementos e instrumentos apropriados dos cultos africanos foram: a utilização de plantas medicinais, o transe, o culto aos ancestrais, e a figura dos pretos velhos, anteriormente, sincretizados com o cristianismo católico (CUMINO, 2011). Há a concepção generalizada de que a doutrina da reencarnação tenha vindo do espiritismo. Porém, alguns estudos já mostravam que o processo de reencarnação vem de sistemas religiosos (ou filosóficos) muito antigos, antes de Cristo: o hinduísmo, budismo, jainismo e outros, e já era concebida pelos negros africanos de etnia *ewê fon*, popularmente conhecidos como jeje, pois, ainda em território africano, eles praticavam tal rito, como mostra a seguir:

[...] o ancestral participa da encarnação da criança e a coloca sob sua influência por meio do amedzodzo, que é o rito da reencarnação. Se a criança fica constantemente doente ou chora muito à noite, é porque está procurando seu “dzoto”¹⁶ (LOPES, 2005, p. 160).

A aproximação com os elementos indígenas se deu de forma mais acentuada, podendo ser percebido na utilização do fumo ou tabaco, muito aproveitados nos rituais pelos pajés ou “morobichabas”, como eram conhecidos, com o objetivo de afugentar os maus espíritos. Essa prática de se fazer fumaça era também conhecida como “fumaçada”. Além do uso de cachimbos e charutos, flechas, lanças, maracas e cocares, as plantas medicinais também eram usadas para se alcançar curas, fazer descarregos e como parte de iniciações, como a lavagem de cabeça (amaci). A aproximação com o catolicismo ocorreu por meio da utilização das imagens dos santos católicos, das rezas, dos crucifixos, dos rosários, das cruzes, das defumações, dos altares, dos escapulários, das comemorações dos dias dos santos, fazendo sempre uma correlação com um orixá que era sincretizado. Para cada orixá havia um santo católico branco

¹⁶ Nei Lopes explica em “Kitábu: o livro do saber e do espírito negro-africanos” que ‘dzoto’ significa o ancestral do indivíduo (da criança), que é devidamente identificado para ele, e que consiste no seu pai ancestral reencarnado nele, e que vai acompanhá-lo por toda a sua vida terrena, consolando-o e protegendo-o nos momentos difíceis de sua existência (LOPES, 2005).

européu como chefe de falange. Para os estudiosos do kardecismo, a umbanda teria absorvido a concepção do processo de evolução e da lei do carma¹⁷. E, claro, a concepção e prática de doutrinação e esclarecimento aos espíritos considerados não evoluídos, e do conceito de puro e impuro. Além de outros preceitos morais, sociais, políticos, econômicos, religiosos, científicos, étnicos e progressistas vivenciados pelos espíritas. Pelo kardecismo também se deu a aproximação da umbanda com a ciência, reconhecida como tal por uma elite dominante, por meio dos métodos adotados de investigação, experimentação, dedução e comprovação, e pelo contato mediúnico efetuado com espíritos de cientistas, médicos e outros intelectuais que atuavam como mentores nas sessões espíritas (OLIVEIRA, 2008; ZESPO, 1946).

A umbanda representa o intercâmbio de outras tradições religiosas, no entanto, para que ela adquirisse a sua legitimidade, passava pela construção de uma identidade nacional que ao mesmo tempo estivesse mais próxima do caráter científico da religião kardecista e o mais distante possível das práticas de matriz africana e ameríndia. Os umbandistas não negavam a herança afro-indígena – tanto que foi um modo de a população negra se inserir no culto, pois o candomblé era visto negativamente pelas autoridades –, mas justificavam-na numa perspectiva evolucionista, própria do discurso kardecista. A umbanda, portanto, seria uma estratégia de mediação social, uma solução, que valorizava o negro e o índio como importantes elementos formadores da nação, mas sob a ótica da evolução constante, capaz de aperfeiçoar o que de selvagem e bárbaro os prendiam a um passado bem distante da civilização. Portanto, quando a nova religião foi apresentada, os intelectuais kardecistas passaram a mensagem de que a umbanda não era apenas uma religião com tradições afro-indígenas, mas, principalmente, o resultado da evolução cultural do brasileiro.

A umbanda, em busca de sua legitimação e consolidação, também procurou se afastar das práticas utilizadas pelos indígenas e pelos negros para

¹⁷ Também chamada de lei de “causa e efeito”. A palavra carma (em sânscrito *karma*) significa ação e é muito conhecida por correntes filosóficas e religiosas na Índia. A lei do carma é muito utilizada pelo hinduísmo e budismo e designada para explicar que todo efeito tem uma causa correspondente, ou seja, toda atitude praticada, seja ela benevolente ou não, terá uma consequência. Disponível em: <<http://www.altoastral.com.br/entenda-lei-do-carma>>. Acesso em: 20 jan. de 2018.

que pudesse fugir dos estigmas do “curandeirismo” e “feitiçarias”, atribuídos a esses grupos, e aproximando-se da ciência ortodoxa, considerada pela classe média branca como moderna. Diferente do cristianismo, que prega uma total descontinuidade transcendental, o kardecismo comportava uma coexistência com o animismo africano, e a mediunidade era o ponto de contato que o aproximou das religiões de matriz africana. Embora convergissem na comunicação com os mortos, alguns intelectuais kardecistas, no entanto, ainda assim estabeleceram divisões na religião: o “espiritismo de elite” seria a classificação atribuída ao kardecismo, diferente daquele chamado “marginal” ou de “terreiro”, referente à umbanda. O kardecismo, portanto, permanece sendo uma possibilidade, frente ao preconceito que ainda existia de uma classe branca e intelectual contra as tradições negra e indígena.

Outra questão se refere ao sincretismo da umbanda, visto sempre como um desafio para os estudiosos. A pesquisadora Maria Helena Concone (2006) explica que, desde as primeiras pesquisas realizadas, a religião é vista como um produto ilegítimo, de ritual pobre, aburguesado e alienante. Ela explica que os tipos de classificações eufemísticas atribuídas à religião se devem ao fato de ela ser múltipla, de não se restringir somente a uma classe, uma etnia, onde as mais variadas combinações são feitas e nunca se esgotam. No entanto, aqui está o problema de fundo: qual religião não é assim? Qual fenômeno sociocultural não é assim? O que mais importa, na verdade, é perceber que a religião, organizada pelo nome de umbanda, notoriamente, se constituiu sob uma cultura que se colocou, à época, como hegemônica e que, por causa disso, buscou estratégias, ressignificações, e/ou novas referências, para tentar se adequar às expectativas dessa cultura, se legitimar e sobreviver nesse espaço.

Ao analisar cada história contada dos pesquisadores Marcelo Moraes, Emerson Giumbelli e Roger Bastide, a pergunta que sempre me ocorria era qual a relevância de se identificar quando e quem institucionalizou a umbanda? Essa pergunta, inclusive, faz parte do que no jornalismo chamamos de *lide* (ou *lead*, na versão inglesa), que é o primeiro parágrafo do texto, e vem do conceito da “pirâmide invertida”, na qual os fatos devem ser relatados em ordem decrescente de importância. Nas histórias das religiões afro-brasileiras, portanto, o método da

“pirâmide invertida” quase nunca foi utilizado: o caráter folclórico sempre prevaleceu como sendo o lado mais significativo a ser oferecido para o consumo, sobrepondo-se, ou ocultando, elementos que de fato são importantes para se compreender como se deu a constituição não só da umbanda, mas das religiões no cenário nacional.

Misto de lenda e de realidade, a “anunciação” da umbanda sofreu algumas variações de narrador para narrador, mas a estrutura básica se manteve inalterada. Não só o que Marcelo Moraes e Emerson Giumbelli contam – com exceção de Bastide, que, de acordo com suas pesquisas, nada mencionou sobre a história do “mito-fundador” –, mas boa parte dos escritos sobre a umbanda, principalmente e obviamente os de autores umbandistas, a anunciação da nova crença é atribuída à manifestação do “Caboclo das Sete Encruzilhadas”, no dia 15 de novembro de 1908, por Zélio Fernandino de Moraes.

Ao mencionar a data para se referir a esse suposto acontecimento, é inevitável não relacioná-lo a “Nietzsche, a genealogia e a história”, que faz parte da obra *Microfísica do Poder* (1979), de Michel Foucault. Na perspectiva de Foucault, a genealogia, expressão que ele utiliza a partir do conceito de Nietzsche, faz crítica à maneira de abordar a construção histórica dos eventos, cujo objetivo principal é o domínio, de um bloco do saber, que acaba por construir efeitos de poder na elaboração e legitimação desses conhecimentos históricos. Características totalmente ocidentais, a ânsia pela origem e pela autenticidade demonstra o interesse de algumas dessas camadas do saber em validar e valorar determinados acontecimentos e recusar uma série de outros, considerando-os inautênticos, perversos, misturados, híbridos. A *genealogia* é uma expressão que Foucault utiliza e retoma toda a discussão contra a prerrogativa do que é autêntico, puro, ideia essa matriz de todo o racismo, de toda a autoridade, de toda a hierarquia.

A umbanda, religião brasileira surgida no início do século XX no Rio de Janeiro, é uma mistura de elementos de várias práticas religiosas que coexistiam na então capital brasileira no final do século XIX e início do século XX. Tendo a prática sido denominada umbanda por praticantes do kardecismo, do mesmo herdou muitas características religiosas. Mas seu cerne é mesmo a macumba

carioca, prática religiosa afro-brasileira muito comum nas periferias do Rio de Janeiro que, após a abolição da escravidão, se tornaram os locais de construção das moradias dos ex-escravos. Além dessas duas claras influências religiosas, a formação da umbanda contou com elementos do catolicismo e de práticas religiosas indígenas, como a Jurema Sagrada, além de outros elementos de religiões afro-brasileiras, como o Candomblé (NEGRÃO, 1996, p. 35).

Parte da antropologia explica a aculturação como o fenômeno que se dá através de contatos culturais diretos e contínuos entre grupos de culturas diferentes, o que acarreta numa mudança cultural em cada um dos grupos. Todavia, nos dias de hoje, com a possibilidade cada vez mais abrangente e simultânea de alcance dos meios de comunicação, esse fenômeno já se torna possível sem a necessidade do contato físico. Para entender esse processo, deve-se estudar a comunidade de origem, o contato cultural, a análise da aculturação, o papel do indivíduo no contato cultural, os resultados da aculturação e a comunidade atual. Isto significa estudar, a partir de um ponto zero, a comunidade de origem em direção à comunidade atual. Canclini diz entender hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (CANCLINI, 2011, p. 21). Um exemplo de aculturação ou hibridação cultural é o sincretismo que se refere à combinação de práticas religiosas tradicionais, devido à intensificação de migrações que resultam na mistura de religiões. Isto vem se dando com muita frequência, assim como a intercontinental difusão de crenças e rituais do século passado, o que faz até aumentar a tolerância em relação a estes. Em países como Brasil, Haiti, Cuba e Estados Unidos, já se tornou frequente a dupla ou até a tripla religiosidade, como, por exemplo, ser católico e participar de cultos afro-brasileiros ou cerimônias budistas. Também é possível falar em sincretismo religioso quando, mesmo pertencendo a uma religião diferente, busca-se ajuda para enfermidades com remédios indígenas, orientais, águas fluidificadas do espiritismo ou, ainda, remédios homeopáticos receitados por médiuns.

O surgimento da umbanda coincide justamente com a consolidação da sociedade urbano-industrial, ou seja, um momento de mudança cultural. Portanto,

é necessária a compreensão de como aconteceu a integração do mundo religioso afro-brasileiro com a moderna sociedade que surgia, que resultou numa nova religião. O ponto principal da cerimônia religiosa umbandista são as incorporações das entidades, tipos sociais oriundos do contexto popular brasileiro, nos médiuns. Porém, eles não se classificam como espíritos nos mesmos moldes do kardecismo, que os descreve como a manifestação de pessoas que já morreram. Eles são, por sua vez:

[...] espíritos de mortos que constituem categorias mais genéricas, em que a referência à vida pessoal é substituída por um estereótipo. Isto é, não é a evocação deste ou daquele indivíduo em particular, mas a representação de modelos sociais expressos em seus “cavalos” que realizam a passagem dessas “entidades” de seu mundo sagrado para o mundo profano dos homens. (BARROS, 2012, p. 293).

Na mitologia da originalidade, da verdade, do etnocentrismo, da centralidade da escrita, o que não tem escrita, não tem validade. Meu interesse, portanto, não é chegar a uma conclusão, por exemplo, sobre a umbanda ser a primeira religião autenticamente afro-brasileira, e sim mostrar, por meio dos relatos, como é importante que, para qualquer processo de identificação, a umbanda também necessita de uma narrativa de origem, e como ela é contada por um público heterogêneo.

A cosmogonia umbandista efetivou-se patrocinando, no plano mítico, a integração de todas as classes sociais, especialmente as excluídas, a partir dos valores dominantes da branquitude. São preceitos que orientaram a formação do país no século XIX e que foram incorporados à construção da umbanda no século seguinte: o homem branco dando permissão para que o índio, com as qualidades atribuídas à sua figura no Romantismo – bravo, inocente, valoroso – representado na figura do caboclo, e os africanos, representados nas figuras do preto velho – dócil, pacífico e sábio, e do povo de rua (malandro, pombogira e exu) – convivessem ao seu lado, como mostra Giovanna Dealtry:

Ao assimilar elementos do imaginário da nação oitocentista em suas diretrizes religiosas, a umbanda reflete o jogo de aproximação e afastamento perpetrado entre a sociedade branca do começo do século XX e as classes de origem africana. Se o candomblé bastava o culto aos orixás, à umbanda é necessário criar representações de entidades que reflitam o cruzamento entre

o sincretismo religioso e as mudanças sociais ocorridas naquele período. (DEALTRY, 2009, p. 23).

Portanto, o que verdadeiramente importa é perceber como é absurdamente fascinante, ao mesmo tempo estarrecedor, a dinâmica criada por um grupo, em prol da fundação de uma crença, seu “funcionamento” e permanência no cenário religioso brasileiro. A umbanda aparece nos primeiros anos do século XX, justamente no momento em que a sociedade, recém-liberta da escravidão, procura alternativas para lidar com o grande contingente de negros livres, subalternizados e desumanizados. E, no Brasil, ainda fica evidente que a luta de classes inclui o reconhecimento da pessoa humana de diversos sujeitos marginalizados.

3.

Visões de um mesmo personagem: as construções do malandro na literatura, no teatro e na música

Malandro que sou, eu não vou vacilar
Sou o que sou, ninguém
vai me mudar
E quem tentou teve que rebolar, sem conseguir
Escorregando daqui e dali Malandreado, eu vim e venci!
E no sufoco da vida foi onde aprendi!

Malandro sou eu

Arlindo Cruz, Sombrinha e Franco

A canção de 1985 descreve uma figura típica do imaginário popular nacional, que sobrevive há gerações, alimentando diferentes formas de expressão. Embora o conceito de genealogia de Nietzsche volte-se criticamente à moderna historiografia, que anseia por um ideal de precisão, por uma memória verídica e absoluta, pensar no surgimento do malandro, ou melhor, a partir de qual contexto se constituiu a palavra *malandro* e por que foi atribuída a uma figura carregada de estereótipos, é, no mínimo, um trabalho na tentativa de responder por que esse personagem sobrevive no imaginário popular e por que e como foi sacralizado e absorvido em uma religião afro-brasileira.

A etimologia da palavra é cercada de imprecisões. As diferentes derivações atestam a polissemia do termo, que pode ser a junção do latim *malus* ('mau', 'errado') com a palavra germânica *landrín* ('andarilho', 'vagabundo')¹⁸. Uma segunda possibilidade viria do francês *malandrín* (em português, 'malandro', 'trapaceiro'); a palavra também seria incorporada à língua espanhola e pode ser vista ao longo da obra de Miguel de Cervantes, "D. Quixote de La Mancha", de 1605:

Tomó el mandamiento el cura y vio como era verdad quanto el cuadrillero decía, y como convenían 33 las señas con don Quijote, el cual viéndose tratar mal de aquel villano malandrín, puesta la cólera en su punto y crujiéndole los huesos de su cuerpo, como mejor pudo, él asimesmo³⁴ asió al cuadrillero con entrambas manos de la garganta, que a no ser socorrido de sus compañeros allí dejara la vida antes que don Quijote la presa. (CERVANTES, 2015, p.279).

¹⁸ BUENO, Francisco. Grande dicionário etimológico da língua portuguesa: prosódico da língua portuguesa. São Paulo: Saraiva, 1963-1967.

Outras fontes sugerem que teria vindo do italiano *malandrino*, palavra atribuída à vítima de uma espécie de lepra, denominada em latim vulgar *malandria*. Esta palavra, por sua vez, remete ao grego *mélas* ('negro'), por causa da cor escura da pele do leproso. Na Itália, os ladrões acabariam sendo chamados assim. O motivo da ligação estaria em que ambos não trabalham, mas os ladrões recorreriam ao roubo e não à mendicância.

Para Jean Duvingnaud, o ator é hipócrita por excelência (do grego 'hipócrités'), pois representa um personagem: incorpora outro ser e conquista a simpatia ou a repulsa dos demais. Para tornar a sua análise mais precisa, ele transporta o ator para o universo do teatro que, na sua visão, "é muito mais que teatro", mas um conjunto de cerimônias e práticas da vida coletiva. Os estudos sobre a malandragem também a conceituariam como uma forma de representação teatral da experiência coletiva que busca esconder ou falsificar as suas reais intenções. Sobre o papel do malandro, o pesquisador Antônio Soares também define como uma "representação dissimulada", "por se assemelhar instrumentalmente ao trabalho do ator" (SOARES, 1994, p. 12). Através da figura do malandro, a malandragem concentra-se na arte de enganar por meio de um modo muito peculiar de falar, gesticular e se vestir.

A linhagem do malandro na literatura começa possivelmente na Espanha, no período da Renascença. De acordo com autor Mario González (1988), durante a segunda metade do século XVI e a primeira do XVII, o lugar presenciaria o surgimento de uma nova forma de narrativa. Diferente dos habituais relatos de cavaleiros e suas viagens fantásticas, os protagonistas seriam personagens marginalizados sempre em luta pela sobrevivência. Com o passar do tempo, os leitores os chamariam de "pícaros" e os estudiosos classificariam as histórias sobre eles de "romances picarescos".

A obra *La vida de Lazarillo de Tormes, á de sus fortunas á adversidades* seria o primeiro romance picaresco de que se tem notícia. Conta-se que em 1554 este pequeno livro foi editado, quase que simultaneamente, em Burgos, Antuérpia e Alcalá, cidades dominadas pela coroa espanhola. O fato curioso, e misterioso, é que nunca esteve creditado o nome do autor, desconhecido até os dias atuais, portanto, *Lazarillo de Tormes* é uma obra anônima. A viagem de Lázaro é

descrita desde o momento de seu nascimento, ocorrido nas cercanias do rio Tormes, no povoado de Tejares, próximo à cidade de Salamanca. Lázaro é um menino pobre, que foi morar com a mãe após a morte do pai. As condições de vida da família são precárias, como explica Mario González:

[...] o próprio protagonista conta a trajetória da sua vida, carente de qualquer traço de excepcionalidade: nasce à beira do rio Tormes, perto de Salamanca, filho de um moleiro ladrão que morre sem glória numa expedição militar; sua mãe, já viúva, junta-se a um moreno que rouba para sustentá-los; ambos são punidos e ela acabará por entregar o filho a um cego para que lhe sirva de guia. Com o cego, Lázaro passa fome e deve recorrer à própria astúcia, único recurso com que conta para sobreviver, face à avareza do cego. (GONZÁLEZ, 1988, p. 7-8).

Ao longo do romance, além do cego, o personagem trabalha para outros amos e senhores: o clérigo, o escudeiro, o frade, o buleiro, o pintor de pandeiros, o capelão e o aguazil. Todos lhe dão menos comida do que ele precisa e o fazem sofrer todas as injustiças possíveis. Lázaro se vê inventando estratégias, disfarces, alternativas de burlar a ordem vigente para não morrer à míngua. Já adulto, procura um ofício real; por meios favores, consegue alcançar o posto de pregoeiro. Ele é bem-sucedido no ofício e, graças à sua posição, conhece um arcepreste que acaba por casá-lo com uma de suas criadas. Ao final, fica evidente para o leitor que o casamento é uma forma de encobrir as relações do próprio patrão com a criada, embora Lázaro jure que a esposa é inocente.

Narrando a sua própria história, Lázaro narra também o cotidiano de uma sociedade. Em outras palavras, pelo seu olhar de pícaro, portanto de um excluído, tem-se a oportunidade de observar o cotidiano da sociedade espanhola do século XVI. Verdadeira sátira social, ‘Lazarillo de Tormes’ ridiculariza representantes de toda a escala social da Espanha, não poupando sequer a classe eclesiástica: “os clérigos, no Lazarillo, aparecem todos eles desvalorizados” (GONZÁLEZ, 1988, p. 15). Para a literatura espanhola da época em que a obra foi publicada, este fato de tratar do cotidiano de uma sociedade era uma novidade. Lázaro denuncia uma estrutura social na qual não há a menor possibilidade de ascensão que não por meio da tríade: “iglesia, mar o casa real”, ou seja, a partir da igreja como instituição, das navegações ou dos trabalhos dedicados ao Estado.

A nova literatura, dessacralizada, marcada pela abordagem da vida cotidiana, ordinária, sem glamour, uma novidade para a sociedade da época, um livro como esse não seria bem aceito pelo público leitor, a não ser que se apresentasse como uma narrativa real. Neste caso, Lazarillo é inovador não apenas por percorrer um caminho contrário à literatura da época, que focava, primordialmente, em aventuras de cavaleiros, mas também na forma de contar a história. Como aponta González, a narração é em primeira pessoa, o que elimina um mediador, conhecido como “narrador onisciente”, elemento muito presente na narrativa. Neste caso, o narrador é também o protagonista, chamado de “narrador- protagonista”, ou seja, tudo que é apresentado é, obviamente, fala do próprio personagem principal, bem como a perspectiva, que será sempre fixa e centralizada na figura de quem narra. Sendo assim, a mudança no gênero da narrativa colocaria os leitores no núcleo da experiência do próprio Lazarillo:

Dessa maneira, já não estamos perante a reiteração de um estereótipo narrativo que não pode sofrer maiores variações, como era o caso do herói das novelas de cavalaria. O texto não mais será a expressão do que acontece a alguém, mas do homem existindo no que acontece. E a série de acontecimentos não fica aberta – como nas novelas – mas se fecha na conclusão de um processo explicado no universo existencial do protagonista. Ou seja, no nosso entender, estamos às portas do romance. (GONZÁLEZ, 1988, p. 10)

Desta forma, a carta escrita por Lázaro é utilizada pelo autor da obra como um recurso para aproximar a história da realidade. Em outras palavras, esta carta, que deveria ser a narrativa de algo real, se transforma em uma ferramenta para a ficção. O personagem conta as suas memórias. E, conforme ocorre em narrativas de memórias, são encontrados dois “Lázaros”: o Lázaro adulto, que narra a sua história, e o Lázaro que é personagem das memórias do narrador. O protagonista- narrador conta a sua história a partir de um tempo presente – ou tempo da enunciação – e, a partir deste tempo presente, no qual ele é um adulto, conta o que aconteceu no seu passado – ou no tempo do enunciado –, desde a sua infância até o momento em que está narrando a história. Este deslocamento no tempo possibilita que ele insira o seu ponto de vista em certos momentos da narrativa, agindo como um narrador intruso, que desde o momento em que narra se sente à vontade para dizer ao leitor o que pensa.

Ao contar a sua infância, Lazarillo de Tormes assume o ponto de vista de um menino, mas, como narrador, não é menino. Enquanto aparece como essa criança, ele consegue enxergar a realidade com um olhar crítico, olhar que vai perdendo à medida em que se insere no mundo que denuncia; consegue ser crítico com relação às situações que viveu no passado, mas não enxerga a sua realidade atual.

3.1. O romance picaresco

O surgimento de um romance narrado em primeira pessoa, no qual o enredo e a estrutura eram contrastantes com o romance de cavalaria – movimento literário predominante no início do século XVI – veio abalar a sociedade com suas críticas, bem como fundar um novo estilo literário: o chamado romance picaresco.

Esse gênero difundiu-se pela Europa, servindo de grande influência para as literaturas que vieram em seguida. De antemão, através das pesquisas realizadas, pode-se dizer que o romance picaresco é marcado fundamentalmente pela presença do narrador-protagonista, mais conhecido como pícaro. Geralmente, o pícaro vem de uma família de pais desonrados e se vê obrigado a abandonar seu lar por causa da pobreza. Passa boa parte da vida servindo a alguém e relata as inúmeras adversidades por que passa ao longo de sua trajetória; inclusive, essas experiências contribuem para a formação do seu caráter.

Na contramão das novelas de cavalaria – cuja narrativa envolve um personagem corajoso, de espírito nobre o herói, com suas virtudes e facetas, em meio a acontecimentos históricos e fantásticos –, a novela picaresca é centrada na vida difícil, pobre, na qual o personagem passa a história trapaceando e roubando, ora para sobreviver, ora como vício. Inicialmente, no século XVI, o tipo social chamado de pícaro “[...] serviria, em espanhol, para designar rapazes que ajudavam nas cozinhas. Estendeu-se, depois, a todo tipo de desocupado ou subempregado que, sobrevivendo pela astúcia, atinge facilmente a delinquência.” (GONZÁLEZ, 1988, p.12). Tratava-se, portanto, de uma situação de servilismo.

O pícaro normalmente vive à margem dos códigos de conduta e ética, os quais são exclusividades das classes altas da sua época. Tem como seu maior bem a liberdade, no entanto está condicionada à ascendência, como é descrito ao leitor para que ele compreenda que sua maneira de viver é determinada por suas escolhas de vida. O desejo de crescer socialmente é o seu principal objetivo. Entretanto, a conquista deve ser feita sem esforço, sem trabalho, visto que, durante o século XVI, o título de nobreza só era obtido com o pré-requisito de não ter que trabalhar para viver. Como um dândi da *belle époque*, o pícaro espanhol é um personagem que, preocupado em emergir socialmente, acabará por valorizar antes o parecer do que o ser. Indo de encontro aos princípios defendidos pelos heróis das novelas de cavalaria está o pícaro; a ele lhe cabe a definição de anti-herói, pois privilegia a sua individualidade em detrimento do todo, como exemplifica González:

O que temos não é, pois, a história de um herói – personagem cujas ações se desenvolvem no sentido do bem comum – mas da sua antítese que protagoniza uma série de aventuras em que aprende a procurar, antes de mais nada, seu próprio proveito e apenas isso. (GONZÁLEZ, 1988, p. 12).

Mateo Alemán deu continuidade à fórmula narrativa iniciada com Lazarillo de Tormes. No fim do século XVI, em 1599, é publicada em Madri a primeira parte de sua obra ‘Guzmán de Alfarache’. A segunda parte aparece em Lisboa, no ano de 1604. Nesta novela, o pícaro Guzmán, que vai ser preso por ter cometido vários furtos e condenado a remar nas galeras, é quem escreve sua autobiografia. A história da vida do próprio autor, nascido em Sevilha, no ano de 1547, já é uma picardia por excelência. Fora colocado à margem, como descendente de judeus conversos, e escreve ‘Guzmán’, obra que por muitas vezes foi interpretada como uma compilação ideológica da Contra-Reforma. No entanto, segundo Mario González, Alemán “pode esconder a maior paródia do discurso religioso” (GONZÁLEZ, 1988, p. 18).

Na narrativa, Guzmán é o próprio protagonista e se encarrega de contar a sua história, assim como ocorre no Lazarillo. Ele começa pela biografia dos pais. Já no primeiro capítulo, ele a apresenta: “Cuanto a lo primero, el mío (padre) y sus deudos fueron levantiscos. Vinieron a residir a Génova, donde fueron agregados a la nobleza; y aunque de allí no naturales, aquí los habré de nombrar

como tales” (ALEMÁN, 1956, p. 241). Esta primeira referência do Guzmán-narrador diz respeito a seu pai, cuja família era de cristãos-novos, de origem moura, que habitava a região do Levante. O pai será preso em Argel, renegará o catolicismo, se casará com uma moura, a quem roubará, e fugirá para a Espanha. O pai de Guzmán é um aventureiro sem escrúpulos. A mãe é esposa de um cavaleiro velho e o trairá: terá um relacionamento com seu pai e dele nascerá o personagem.

A sua trajetória se inicia ao sair da casa de sua mãe, e a fome é um dos primeiros obstáculos a ser superado. E ela se torna maior ao longo da narrativa: “Yo estaba tan traspasado de hambre, que casi quería espirar” (ALEMÁN, 1956, p.298). Igualmente a Lázaro, Guzmán se esquivará do problema da fome utilizando a sua inteligência. Desde menino, ele aprenderá a mendigar, a fingir feridas no corpo para se sustentar. A escola de sobrevivência de Lázaro é mais longa e demorada. Sobre a questão da fome, Lázaro sempre faz péssimas escolhas: seus amos são todos miseráveis, mesquinhos e não o alimentam. Contrariamente a Lázaro, Guzmán é um pícaro que deixa a sua casa não somente porque passa fome, mas também porque a picardia o atrai. Ele é solto e quer enriquecer a qualquer custo. A arte de ser nômade o faz também entrar em contato com uma estrutura societária toda corrompida. Guzmán presencia vendeiros ladrões e mentirosos, médicos charlatões, corregedores, juízes, todo um poder judiciário corrupto:

Sólo quiero decir que estas desórdenes en todos me hizo a mí como a uno dellos. Andaba entre lobos: enseñéme a dar aullidos. Yo también era razonable principiante, aunque por diferente camino. Mas entonces perdí el miedo: soltéme al gua sin calabaza, salí de vuelo. Todos jugaban y juraban, todos robaban y sisaban: hice lo que los otros. De pequeños principios resultan grandes fines. Comencé –como dije– de poco a jugar, sisar y hurtar. (ALEMÁN, 1956, p.315).

Diante de uma sociedade em que mentir, roubar e trapacear são ações corriqueiras, o pícaro se utilizará destes mesmos artifícios na tentativa de ascender socialmente. Nesta sociedade, que ainda não é completamente mercantilista, o dinheiro começa a ser o bem mais valioso para que o pícaro concretize sua ambição de fazer parte do sistema.

Apesar de aprender que o trabalho não é o caminho indicado para chegar à riqueza, Guzmán exerce o ofício de criado. O primeiro amo é um vendeiro e Guzmán o abandona, seduzido pela liberdade da vida picaresca. O segundo é um despenseiro, que o contrata como pícaro de cozinha. Ele comete pequenos furtos na casa do patrão, é descoberto e demitido. Em outra cidade, torna-se criado de um capitão. Ao chegar à Itália, o manda embora. Em Roma, entra a serviço de um cardeal. Também rouba diversas vezes e acaba sendo despedido por ele. Em seguida, vai servir a um embaixador francês que está em Roma e é amigo do cardeal. Revela-se um criado de primeira linha, livrando o amo de hóspedes indesejáveis e servindo-lhe como alcaguete. Depois de algumas aventuras amorosas fracassadas, o embaixador coloca-o na rua. Seu último amo é o capitão das galeras, a quem ele servirá até conseguir a sua liberdade.

Ao todo, Guzmán terá seis amos. É importante apontar que o personagem-narrador é ambicioso, portanto, não se contenta com migalhas. Quando está a serviço do cardeal, é bem tratado, estuda línguas, tem oportunidade de se acomodar, mas não o faz. Prefere ir adiante, buscar se dar melhor. Comparado à movimentação de Lázaro, o serviço aos amos mencionados e o seu constante ir e vir permitem que Guzmán seja itinerante em um espaço geográfico extenso.

A sua mobilidade está diretamente ligada ao aperfeiçoamento da ação picaresca. Ele não é capaz de se fixar em um local único e determinado. Ora por força das circunstâncias, ora por vontade própria, ele está sempre caminhando, mudando sua identidade e seus ofícios. Rodar também o beneficia porque faz com que ele entre em contato com uma quantidade heterogênea de pessoas; algumas são boas, a maioria é má e, assim, vai se desenhando a figura do protagonista. No início, Guzmán é inocente, sofre agressões, é surrado e enganado. Depois, assume os posicionamentos daqueles que o atingem: torna-se vagabundo, pícaro e ladrão.

Mario González explica que a estrutura narrativa de Guzmán “obedece a uma simetria de sequências que permitem supor que se trata de um romance pensando em se fechar na conclusão de um processo” (1998, p. 22). A narração do personagem também é atravessada por histórias moralizantes (histórias

exemplares, reflexões, discursos didáticos). Tais histórias enfatizam o dilema constante entre o bem e o mal, no qual o pícaro vive, e fazem supor que ele esteja buscando a salvação da sua alma, procurando trilhar os caminhos da virtude, algo que está no plano dos sonhos, pois ele nunca conseguirá concretizar. Esses “desvios” positivos geralmente sucedem o relato de uma má ação praticada pelo personagem. Contudo, fica evidente que Guzmán não é um pecador. Ele sempre será um pícaro, que pagará qualquer preço pela sua liberdade e o seu bem-estar. As digressões, portanto, funcionam como um pano de fundo, e o leitor é costurado em eternas dualidades: o bem e o mal, o pecado e a salvação, o delito e a virtude, que são alicerces da polêmica maior que permeia a obra: o próprio ideário cristão.

Guzmán de Alfarache é o relato de um indivíduo cuja obsessão pelo dinheiro traz como consequência a prisão. Ao final, disfarçado de mulher, na tentativa de escapar, Guzmán é condenado a remar para sempre nas galeras. Lá encontra seu antagonista, Soto, que o indis põe com o capitão. Os galeotes do navio, inclusive Soto, preparam um motim e convidam Guzmán a se integrar. Mais uma vez pensando em si próprio, ele denuncia os companheiros, que são enforcados. E, comodamente, aguarda a sua liberdade. A respeito da crença na hipótese de que a obra de Mateo Alemán trata da história da conversão de um pecador arrependido, Mario González faz as suas considerações:

Em síntese, Guzmán de Alfarache tem muito mais de zombaria do cristianismo na boca de quem, dizendo-se arrependido, vira delator, pratica a vingança, ignora na sua narrativa os dogmas cristãos da redenção e da providência [...], escreve suas memórias com uma enorme dose de pessimismo, de falta de esperança e de noção mais profunda da relatividade que o cristianismo outorga à vida temporal com relação à eternidade. [...] não há na obra nada que possa ser entendido como autêntico cristianismo, [...]. Estamos perante a paródia dos mecanismos de ascensão social dessa época na Espanha, onde um setor da sociedade, marginalizado, assume a ideologia vigente das aparências para integrar-se. Mesmo que nesse recurso esteja implícita a negação da doutrina cristã que pareceria sustentar essa ideologia. (1994, p. 173-174).

Delação, vingança e pessimismo são fatores que, efetivamente, anulam qualquer possibilidade de se pensar num possível arrependimento de Guzmán em relação a seu passado. Ao contrário, no desfecho, a obra atenta a supremacia de

um indivíduo, em detrimento dos demais. As únicas intenções de Guzmán são salvar a própria pele e manter-se livre. Até o seu remorso é uma jogada de picardia, que confirma e reafirma a sua posição dentro da obra: a de ser um eterno pícaro.

Em 1626, Francisco de Quevedo publica *El Buscón*. O título em espanhol é *Historia de la vida del Buscón*, que na mais recente tradução ao português aparece como *Gatuno*. Quevedo, o autor, nasceu em Madri e pertence a uma família nobre. Em *El Buscón*, novamente, o protagonista quem narra a sua própria vida. Pablos diz ser de Segovia e, por mais que busque sair de sua condição vil, nunca o consegue: todas as suas tentativas fracassam. Como Lazarillo e Guzmán, Pablos também inicia sua narrativa, como é comum nos romances picarescos, narrando a sua origem.

A genealogia do personagem Pablos não é digna, segundo os padrões sociais da época: ele é fruto daquilo que ele mais abomina e quer esconder. Seu pai, um barbeiro ladrão, é enforcado por um tio verdugo e a mãe, cristã-nova, bruxa e alcoviteira, será presa pela Inquisição. Marcado pelo panorama familiar desastroso, o protagonista tentará, por todos os meios, encobrir a sua origem. Negar a sua descendência e tornar-se cavaleiro, ou forjar uma imagem de cavaleiro, são as suas principais intenções.

Frente à obsessão de todo espanhol pela “limpeza de sangue” e pela “honra”, Pablos, num gesto ousado, narra a sua anti-genealogia: ele não é ascendente de cristãos-velhos e pouco lhe importa a honra, desde que consiga realizar a sua tão sonhada ascensão social. Diante disso, resolve sair pelo mundo e servir de criado àquele que será seu único amo: Dom Diego Coronel de Zuñiga. Antes disso, Pablos vai para a escola, onde, tal como Lázaro, procura unir-se às pessoas de bem para ser uma delas. Conhece Dom Diego e faz amizade com ele. Enquanto frequenta a escola, é um bom aluno, chega a ser protegido por seu mestre.

A história de Pablos é marcada por uma queda do cavalo, muito simbólica, e que vai se repetir no seu relato. As duas quedas prenunciam o desastre que será a sua vida no sentido da não consumação de seu projeto maior

de existência. Ele nunca chegará a integrar-se à sociedade e será sempre um pícaro. O desfile fracassado é um índice de que o pícaro não consegue superar as barreiras sociais. Ele é um ser marginalizado e o que lhe cabe, em última análise, é a degradação.

Lázaro é abandonado pela mãe, que o entrega a um cego. Guzmán se vê obrigado a sair de casa devido à miséria em que se encontra sua mãe, com a morte do pai. Pablos, ao contrário dos dois outros pícaros, resolve, voluntariamente, abandonar seus pais e ir estudar em Alcalá, servindo como criado de Dom Diego. Depois de sofrer um período de fome, a sua estada em Alcalá também é marcada por sofrimento: humilhações, privações e maus tratos por parte dos outros estudantes e, como consequência, determina-se a ser um pícaro: “Faze como vires”, diz um refrão, e diz bem. Só de pensar nele, cheguei a me resolver a ser velhaco para com os velhacos, e mais que todos, se pudesse” (QUEVEDO, 1985, p. 34).

Os maus tratos desencadearam uma nova postura de Pablos: ele começa a fazer pequenos furtos e trapanças, chega até a desafiar a polícia e, num gesto ousado, roubar-lhe as armas. O pai de Dom Diego, tendo notícias das picardias de Pablos, resolve livrar o filho da má influência e obriga ambos, o filho e Pablos, a deixarem Alcalá. Dom Diego retorna à sua casa, Pablos continua seu caminho oposto. Pelo enforcamento do pai, recebe uma pequena herança. Decide, portanto, ir à corte para tornar-se cavaleiro, seu desejo desde a infância. Frente aos ofícios tão degradantes do pai e da mãe, ele persegue a única possibilidade que teria para tornar-se um “homem de bem”. Mas, como dissemos anteriormente, o fracasso é o resultado constante de suas tentativas.

A história da vida de Pablos é uma sucessão de aviltamentos. Ao invés de ascender socialmente, ele vai baixando cada vez mais. Tenta casar-se com Dona Ana, prima de Dom Diego. Toma emprestado um cavalo, para passear em frente ao local onde está a amada. O cavalo empina e o derruba, pela segunda vez. A queda, como disse, é símbolo de suas constantes derrotas. Ele é desmascarado por Dom Diego, o que leva ao fracasso as suas pretensões de um casamento vantajoso, que poderia facilitar-lhe a entrada na sociedade. Ele torna-se autor e ator numa companhia teatral, consegue algum sucesso, mas acaba abandonando o

ofício. Torna-se um galã de freiras e, mais tarde, será um rufião: “Gostei da Grajales; vestiu-me de novo com as suas cores; soube-me bem e melhor que todas esta vida; [...]. Estudei a cartilha e em poucos dias era rabi dos outros rufiões” (QUEVEDO, 1985, p. 107).

Analogamente a Lázaro e a Guzmán, Pablos divide a mulher com outros homens e está moralmente degradado. Mesmo assim, toma a decisão de buscar uma vida melhor, partindo para as Índias:

Eu, que vi que estava demorando muito esse negócio, e mais a sorte em nos perseguir - [...] resolvi, consultando primeiro a Grajales, passar para as Índias com ela, para ver se mudando mundo e terra melhoraria a minha sorte. E foi pior, pois nunca melhora o seu estado quem muda somente de lugar e não de vida e costumes (QUEVEDO, 1985, p. 107).

A impossibilidade de ascensão em *El Buscón* é a “tese social que ao autor interessa sustentar” (GONZÁLEZ, 1994, p. 191). Tanto é assim que o protagonista da obra jamais consegue progredir, nem mesmo de forma ínfima, como ocorre com seus pares aqui focalizados. Todas as suas ações o conduzem ao rebaixamento, tudo lhe é adverso e nada pode alterar o seu destino de pícaro, nem mesmo a mudança de mundo e terras. E, com esta obra, a picaresca clássica atinge o seu auge. *El Buscón*, como afirma Mario González (1994, p. 188):

[...] pode ser visto como uma síntese [de Lazarillo de Tormes e Guzmán de Alfarache]. [...] Essa síntese significa também uma distorção barroca do modelo, no sentido de traçar uma caricatura não apenas da sociedade refletida no texto mas também uma [...] paródia da modalidade narrativa picaresca. Com isso, a picaresca é levada a desenvolver ao máximo as possibilidades do seu modelo clássico dentro do contexto espanhol.

A obra é escrita a partir da sintetização de Lazarillo e Guzmán, e revela-se ao retomar o tom paródico encontrado em ambos os romances, tais como a autobiografia, ou cenas e personagens, com o intuito de transgredir os modelos anteriores. Em Quevedo tudo é levado ao extremo pelo recurso paródico: a fome, as burlas, a impossibilidade de superar a condição de pária social. Essa radicalidade poética acaba por conduzir a personagem, e o próprio romance picaresco, a uma encruzilhada. As obras posteriores a esta serão, excetuando-se alguns casos, cópias dos modelos anteriores, de acordo com Mario González (1994).

Portanto, ao unir os três pícaros que constituem o núcleo da picaresca clássica, ou os “quengos finos da velha Europa”, como Cascudo se refere jocosamente, pode-se constatar que eles usam os mesmos artifícios para se safarem de situações problemáticas e poderem sobreviver: a burla, o engano, o roubo, o rufianismo. Além disso, Lazarillo, Guzmán e Pablos buscam incansavelmente atingir o mesmo objetivo, isto é, integrarem-se à sociedade e ter uma vida confortável, sem a necessidade de trabalhar. Assim, por sua atuação nas obras mencionadas, os referidos personagens garantem e consagram o espaço do anti- herói no universo romanesco.

Lázaro é o um personagem pragmático; sua maneira de agir na narrativa influenciou outros protagonistas dos romances picarescos que surgiram após ele. Não se pode negar que a obra *Lazarillo de Tormes* cristalizou uma modalidade que marcaria a moderna literatura ocidental.

Já em solo brasileiro, Câmara Cascudo identifica uma outra figura tradicional dos contos populares portugueses/brasileiros, antecessora a Lazarillo: Pedro Malasartes. “Malsartes”, “Malzartes”, “Malaarte” ou das “Malasartes”, segundo o autor Silvano Peloso, “é aquele que realiza “malas artes” [...] figura universal que corre a península desde o século XIII quando a Espanha, em certo documento de venda de umas terras, é citado um tal Fra Martin Urdemalas” (1996, p. 147). O personagem é mencionado na cantiga 1132 do Cancioneiro da Vaticana, datado do século XIII e XIV:

chegou Paio de maas artes com seu cerame de Chartes; e non
leeu el nas partes
que chegasse na uu mês, e do lues ao martes
foi comendadopr d’Ocrês.¹⁹

No Nordeste, além de existir centenas de contos e histórias protagonizados por ele, e que são transmitidos oralmente, Malasartes passou para os cordéis e para as antologias de literatura popular, como as do próprio Cascudo (2000), primeiro autor que reuniu cinco narrativas de autores distintos, que, segundo ele, foram descobertas ao longo de sua pesquisa para a sua obra

¹⁹ Cf.T. Porto Ancona Lopez, “Viagens etnográficas de Mario de Andrade”. In M. de Andrade, “O turista aprendiz”, estabelecimento do texto, introdução e notas de T. Porto Ancona Lopez, São Paulo, 1983, p. 16-7 (1. Ed.1976). Sobre o assunto cf. também introdução de A. Ciacchi à tradução italiana parcial do texto, “Il turista apprendista”, Roma, 1995, p. 7-13.

“Contos tradicionais do Brasil”, e que se tratavam de envolver a figura do personagem.

Sobre a narrativa de cordel, o autor Marco Haurélio afirma ser a reprodução da poesia popular, que relata temas da tradição oral de uma determinada época. É nessa literatura que o personagem Pedro Malasartes vai se destacar, surgindo como um porta-voz da crítica social. No cordel, confirma-se toda a expressão sentimental, comportamental, histórica de um povo, evidenciando o sofrimento e a resistência que constitui uma região específica do Brasil.

Urdemalas, Ulimale, Urdemale são outros nomes que se somam a esse mesmo protagonista de proezas e diabruras (PELOSO, 1996, p.148). Embora carregado de conotações diabólicas e picarescas, ele não foi impedido de se deslocar da literatura popular para a erudita:

[...] na Espanha o reencontramos, por exemplo, na comédia Pedro de Urdemalas de Cervantes e com o mesmo nome nas obras de Quevedo, Juan del Encina, Calderón, Montalbán. Em Portugal, leite de Vasconcellos o identificou na narrativa popular como Pedro das malas-artes, que aparece também com os nomes de Manuel Tolo, Pedro, sem outras especificações, João Pateta, associando-se, em muitos casos, com o personagem do diabo. (PELOSO, 1996, p. 148).

Outras curiosidades envolvem a figura de Pedro Malasartes: duas óperas brasileiras têm o personagem como protagonista: *Malazarte*, de Graça Aranha e Oscar Lorenzo Fernández, e *Pedro Malazarte*, de Mozart Camargo Guarnieri e Mário de Andrade. O antropólogo Roberto DaMatta cita que, além das publicações de Cascudo em *Contos tradicionais do Brasil*, outros estudiosos, entre eles Aluísio de Almeida (1951), Sílvio Romero e Lindolfo Gomes (1954), Amadeu Amaral e Expedito da Silva (1976) também coletaram contos nordestinos que versavam sobre o universo no qual Malasartes estava inserido. Érico Veríssimo pensou em criá-lo protagonista de um romance em que ele seria a encarnação do brasileiro, mas de nacionalidade portuguesa e com uma pitada de sangue indígena. As características criadas por Veríssimo viriam daquilo que o escritor acreditava ser o ideal de brasilidade: “Malasartes seria, assim, inteligente, generoso, sentimental, preguiçoso, sensual e imaginativo até o ponto

de se tornar mitômane” (PROENÇA, 1974 apud PELOSO, 1996, p. 148-149). No cinema, ele tomou corpo com *As aventuras de Pedro Malasartes*, (1960), de Amácio Mazzaropi com o próprio diretor no papel principal.

Entre os estudiosos que se debruçaram sobre o personagem existe um consenso de que a novela picaresca espanhola caberia em narrativas sobre ele. Embora por análises distintas, ao final, todos acabam apontando a inter-relação entre a cultura popular e a erudita, hipótese já levantada por Silvano Peloso. No entanto, comparando Malsartes aos personagens picarescos da tradição espanhola, nota-se que há um aspecto ético implícito, já que o protagonista usa de sua astúcia sempre para fins de justiça, sempre para vingar alguém que sofreu injustamente. No caso do pícaro, em geral, remete-se àquela figura do astuto desastrado, já que suas artimanhas quase sempre não dão certo, e o insucesso é enfatizado pelo grotesco e ridículo.

No artigo *A Dialética da Malandragem*, sob o ponto de vista social, Antonio Candido (1970) aproxima o personagem Leonardo Filho dos pícaros espanhóis quando aponta duas afinidades entre elas: a origem humilde e o nomadismo. Entretanto, com relação à origem, faltaria ao personagem de Manoel Antônio de Almeida um traço fundamental do pícaro: “o choque áspero com a realidade, que o obriga à mentira, à dissimulação e ao roubo” (CANDIDO, 1970, p.69). Na visão do crítico, Leonardo já “nasce malandro feito” (CANDIDO, 1970, p.69) e a sua malandragem não é “um atributo adquirido por força das circunstâncias” (CANDIDO, 1970, p. 69), como no caso dos pícaros. O que não se pode negar é que tanto Malasartes quanto o pícaro seriam resultado de sociedades excludentes, violentas e opressoras. E a astúcia, em ambos os casos, é estratégia para driblar tais forças. A eterna má sorte e insucesso do pícaro estão em oposição à atuação bem sucedida de Pedro Malasartes. Essa astúcia, o antropólogo Roberto DaMatta, associa ao jeitinho brasileiro, “um modo estruturalmente definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa” (DAMATTA, 1997, p. 291). Uma sabedoria social, segundo o antropólogo, que revela “a relatividade e brechas que sempre existem no jogo do poder e nas relações concretas entre os fortes e os fracos” (1997, p. 294).

Malasartes, portanto, seria a personificação do bem e do mal. Suas histórias faziam uma leitura da realidade social, criticando-a por meio do humor. O personagem é considerado um sem caráter e sem escrúpulos, que, utilizando-se de suas astúcias, conseguia driblar os problemas sociais, enquanto perambulava pelas terras do Ceará até Belém do Pará: “não podendo ficar sossegado, Malasartes largou a casa indo correr mundo” (CASCUDO, 2000, p. 125). Como Lazarillo na Espanha, Malasartes representaria o primeiro pícaro sertanejo, um modelo que vai ser seguido por outros personagens.

A busca pela construção de um tipo ideal de malandro como elemento construtor da identidade brasileira não ficou somente sob a responsabilidade de músicos e escritores – sambistas e romancistas –; a malandragem também se tornou objeto de estudo a partir de uma perspectiva sócio-antropológica. A tentativa de explicar e interpretar a sociedade brasileira e o brasileiro ficou a cargo de estudiosos, entre eles Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre.

Ao trabalhar a questão do caráter nacional, Sérgio Buarque analisou a estrutura política e cultural através de categorias, algumas até opostas, mas não excludentes: trabalho e aventura; normas impessoais e impulsos afetivos; hierarquia e ascensão; rural e urbano e demais dualidades. A partir desse levantamento de elementos históricos e simbólicos, constituídos na formação da sociedade brasileira, Holanda cria o conceito brasileiro do “homem cordial”²⁰, como sendo um indivíduo movido pela emoção, pelos afetos, pelos sentimentos, e avesso às relações impessoais. O pesquisador atribui à ideologia paternalista exercida na formação das instituições brasileiras, que contribuiu para criar uma tensão entre o domínio público e o privado, levando o lado impessoal para o pessoal. O “tipo cordial” agiria de acordo com as confianças pessoais e não com suas capacidades próprias. Neste caso, o sinônimo “cordial” não remeteria à bondade, mas somente ao predomínio e à repetição de comportamentos de natureza afetiva, mas ausentes de profundidade. Apalavra cordial, nesse caso, remete ao latim “cordis”, que significa coração. O homem cordial é, assim, alguém

²⁰ Em “Futebol, malandragem e identidade”, o autor Antônio Jorge Soares explica que a expressão “Homem Cordial” é do jornalista e romancista Ribeiro Couto, e que Sérgio Buarque de Holanda insiste em dizer que não é sua. Contudo, Soares ressalta a importância que Holanda deu à expressão é o que constitui um tipo ideal de orientação de condutas.

que age com o coração e não com a razão. Outra característica deste tipo, levantada por Sérgio Buarque, é que ele seria contrário à conduta de polidez, pois as boas condutas funcionariam como uma “fachada” de convívio, como uma defesa ou resistência frente à sociedade” (SOARES, 1994, p. 36).

A intenção de Holanda não é assegurar uma visão unilateral do que seria o ideal de brasilidade; seria impossível, visto que o próprio processo de formação do país, pautado na pluralidade, é o que sustenta o argumento de que o homem cordial é definido pela “lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade [...] antes de tudo expressões de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante” (HOLANDA, 1995, p. 146-147) ainda se mantém viva e a herança cultural, incorporada a práticas cotidianas, prevaleceu em meio às rupturas e transformações culturais durante as épocas. Esta preponderância se deve ao fato de o Brasil ter se constituído pela ação colonizadora portuguesa, baseada no patriarcalismo e numa predominância familiar. O brasileiro, para Buarque de Holanda, tenderia a rejeitar a impessoalidade dos sistemas administrativos em que o todo é mais importante do que o indivíduo. Por isso a dificuldade de se encontrar homens públicos que respeitem a separação entre o público e o privado e que ponham interesses do Estado acima das amizades. Em *Carnaval, malandros e heróis*, DaMatta descreve o dilema herdado pelo brasileiro: de um lado, nós nos submetemos a um sistema de leis impessoais. No entanto, internamente, encaramos essas leis como uma espécie de “pedras no sapato” – e quem administra, sabendo disso, parece muitas vezes aplicá-las para dificultar a vida do cidadão. De outro lado, existiria o sistema da nossa “rede de contatos”, em que impera o parentesco, a amizade ou qualquer ligação pessoal que dribla a lei. Trocando em miúdos: a lei é vista – e muitas vezes aplicada – como um castigo e, para fugir do castigo, vale a malandragem, o tão conhecido “jeitinho” brasileiro.

3.2.

A Dialética da malandragem de Antônio Candido

Para Roberto DaMatta, Malasartes é um típico malandro, uma vez que terá semelhanças profundas com o *trickster*. Entre as feições mais notáveis do folclore estão a sua adaptabilidade e persistência. O homem, naturalmente, se agarra aos resultados de suas ações criativas e inclina-se, de acordo com suas

necessidades, a adaptá-las em novos contextos. E uma dessas criações artísticas que permaneceu foi a figura do *trickster*. Suas histórias proliferam: seja no mito, no folclore ou na piada; suas realizações são audaciosas, insubordinadas, egoístas executadas com a ideia de dar chance à liberdade, à sua liberdade pessoal, contra as restrições de um grupo. Personagem central de muitas narrativas, sobretudo do universo estadunidense, sua característica principal é a carência moral.

Roger Abrahams (1970), no livro *Trickster, o herói inominável*, descreve-o também como um tipo paradoxal de personagem, “[...] pois combina os atributos dos muitos outros tipos que distinguimos com clareza maior. Repetidas vezes é ele o palhaço, o bobo, o “chalaço”, o iniciado, o herói cultural, até mesmo o bicho-papão” (1970, p. 204). A autora Giovanna Dealtry, em *No fio da navalha* –malandragem na literatura e no samba, complementa o pensamento de Roberto DaMatta que, ao utilizar o personagem de Pedro Malasartes como um paradigma de malandro, o antropólogo o categoriza como um “tipo ideal” de *trickster*, um padrão correspondente àqueles que apenas conseguem ver o malandro como um negro de terno branco (DEALTRY, 2009, p. 152). No entanto, diante da afirmação de Roberto DaMatta, Dealtry levanta a questão de haver um paradoxo ao utilizar a figura de Malasartes como um modelo do malandro, pois, se o que o configura é exatamente a sua habilidade de permanecer e caminhar no meio fio das dimensões sociais, como seria possível adequá-lo em um modelo paradigmático (DEALTRY, 2009, p.152). Neste caso, Dealtry justifica que o malandro estaria em constante deslocamento, no entanto, segundo a autora, quem o observa permanece imóvel, fixo, e não consegue acompanhar as transformações pela qual passa o seu corpo. Sobre o *trickster*, Renato Queiroz complementa que “não é nada fácil, para um ocidental, admitir a combinação de traços absolutamente antagônicos na feitura de um único personagem” (QUEIROZ, 1991, apud DEALTRY, 2009, p. 152).

A construção de um discurso sobre a malandragem que tenta dar conta de responder a posturas e condutas vistas no universo brasileiro, inicia-se no século XIX, no Rio de Janeiro. A forma de retratar a dinâmica social e, especificamente, o malandro, já era visto na produção literária da época, como comprova Dealtry: “A literatura brasileira há muito já lidava com esses tipos em suas páginas. Basta

que nos lembremos do personagem Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*” (DEALTRY, 2009, p. 32). (*grifos da autora*)

A obra de Manuel Antônio de Almeida (1855) serviu de base para Antonio Candido escrever o artigo “A dialética da malandragem”, que se tornou um marco da crítica nacional ao apresentar uma nova leitura do romance. Candido analisa as relações dos personagens em torno da dicotomia “ordem e desordem”, e a crítica vai ganhando importância quando ele levanta uma ideia de natureza humana que rompe com essa dicotomia e com outras que surgem a partir dela. Primeiramente, ao sustentar que o romance não se enquadrava no gênero picaresco, Candido sai em defesa da literatura brasileira afirmando não ser uma mera cópia do modelo europeu. Portanto, o protagonista de *Memórias* não deveria ser entendido com um pícaro, como na literatura espanhola, e sim um malandro. As características de Leonardo não mostrariam apenas quem era ele, mas o inseria em uma tradição. Uma tradição genuinamente brasileira, que viria desde o descobrimento da nação, representada por Pedro Malasartes, figura da época, e percorreria a história até o século XX, no Modernismo, com *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade.

Ao eleger a obra de Manoel Antônio de Almeida como objeto da sua pesquisa, Candido propôs que pudéssemos ler o Brasil a partir da formação da literatura. Aqui, a dialética era o esboço do movimento, o de não estabelecer fronteiras entre um polo e outro: o bem e o mal, a verdade e a mentira, o justo e o injusto, o progresso e o atraso, entre o local e o universal, como explica Giovanna Dealtry:

[...] se quisermos saber mais a seu respeito, não há melhor recurso do que as expressões evocadas pelo próprio Antonio Candido: alternância, gangorra, balanceio, etc. Só que agora sabemos que não se trata de uma simples simetria estrutural, mas de uma mediação ancorada num dinamismo social (2009, p. 155).

O foco do seu processo dialético não era na exclusão e sim na mediação, no entremeio que se formava entre a ordem e a desordem. Ao perceber que o autor de *Memórias*... não emite nenhum juízo de valor sobre a conduta de seus personagens (DEALTRY, 2009, p. 155), Candido nos esclarece que a obra estreia um novo mundo, aquele sem julgamento, e, portanto, sem culpa, no

Romantismo brasileiro. Como Almeida, o crítico também não estabelece um confronto entre o positivo e o negativo, mas opta por percorrer o caminho neutro, da mistura, da dissolução, da ambivalência que corresponde à sociedade retratada no livro. Sendo assim, Candido mantém-se lúcido e equilibrado: não se inclina na euforia de alguns estudiosos que veem o malandro como o anti-herói popular, nem de outros pessimistas, que o enxergam como o símbolo do atraso brasileiro.

Visto dessa forma, a obra de Almeida trilharia um caminho contrário dos que a encaram, inocentemente, como um romance de costumes. Essa comprovação de fuga dos padrões românticos viria do estilo jornalístico do escritor e a linguagem coloquial, que perpassa toda a estrutura narrativa, e produz um texto singular em relação às publicações do período que ele escreve, além de oferecer, como sugere a crítica literária, uma leitura reflexiva do Brasil em formação.

Tal estilo, ainda incomum à época, seria evidenciado em Machado de Assis, anos mais tarde, e na implementação de uma linguagem fluída, que será prenunciada no Pré-Modernismo de Lima Barreto e consolidada somente com o modernismo – apesar disso, e em detrimento disso – o autor consegue estabelecer um protótipo literário nacional de acentuada originalidade que, para Veríssimo (1978)², seria a base de um movimento genuinamente nacionalista, aspecto redimensionado e ampliado em Macunaíma, anos depois (ARBOLEYAL 2017 p. 236).

Fazendo uma crítica materialista toda à sua maneira, Antonio Candido, impregna de dialética seu ensaio porque a vislumbra na composição do próprio romance. De caso pensado ou não, ao se basear na dicotomia ordem/desordem, *Memórias...* serviria também de registro da sociedade oitocentista – afinal, “Era no tempo do rei”..., como aponta Dealtry:

A narrativa, no sentido apontado por Candido, funciona como uma figuração representativa do universo da Corte joanina, baseada na oscilação ordem/desordem, em que o caráter dinâmico é conferido pela inclusão de elementos ficcionais. (2009, p.158)

A análise de Candido apresenta a malandragem como resultado da dinâmica histórico-social do Brasil na primeira metade do século XIX ao argumentar que toda a trama se desenrola em meio à dialética da ordem / desordem, ou seja, em meio a normas mais ou menos organizadas que os sujeitos

seguem ou burlam de acordo com as suas necessidades. A sociedade apresentada em *Memórias...*, marcada pelas tensões constantes entre o que se tem de direito e o que se obtém por meio de arranjos vantajosos e burlas, induz a ideia de “jeitinho brasileiro”.

O valor do ensaio de Candido não está na mera ligação entre sociedade e literatura, mas muito mais no fato do autor buscar a sociedade através da forma literária e não o contrário. O elemento estético-discursivo está em primeiro lugar. Em outras palavras, antes de intuída e objetivada pelo romancista, a forma que o crítico estudou foi produzida pelo processo social, porém, apesar de a obra relatar seu próprio tempo e sociedade, a dinâmica das *Memórias...* tem um valor estético todo próprio. De acordo com Roberto Schwarz, o ensaio retomaria o esforço de interpretação da experiência brasileira, que havia sumido da crítica exigente, e talvez se possa dizer que inaugura a sondagem do mundo contemporâneo através de nossa literatura. Ao deduzir a forma social a uma forma estética, a verdade é que Candido percebeu que, na circulação dos personagens pelas esferas sociais da ordem (Brasil burguês) e da desordem (polo negativo do Brasil burguês), estrutura central do romance, existia uma que estilizava um ritmo geral da sociedade brasileira na primeira metade do século XIX.

Nas análises de Candido, encontra-se o tipo ideal de malandro que sobreviveu no século XIX, e a trajetória de tipificar condutas sociais, que o autor constatou no período em que foi escrita *Memórias...*, e continuou no início da era republicana no Brasil. E o Rio de Janeiro era o cenário principal que motivava jornalistas e literatos a cristalizar esses discursos sobre os personagens sociais. A cidade, por ser a mais importante metrópole brasileira da época, centralizava grandes decisões e, justamente por isso, acumulava contradições e tensões sociais próprias das metrópoles no processo de estabelecer uma nova ordem social.

3.3. O malandro no teatro de revista

O teatro de revista desenvolveu-se na França, no século XVIII, com o objetivo de revisar acontecimentos do cotidiano, sob um olhar crítico e cômico. Alcançou forte popularidade em meados do século XIX, tornando-se um gênero de sucesso mundial. A revista enquadra-se na vertente denominada teatro ligeiro

musical, que abarcava gêneros de teatro popular que possuíam ritmo bastante ágil na escrita, com entradas e saídas de personagens, falas curtas e outros recursos. Com o crescimento urbano e a demanda por novas formas de expressão nas maiores cidades, ainda no século XIX, diversos gêneros do teatro ligeiro se desenvolveram, além da revista: o *vaudeville*, a mágica, o café-cantante, o *music-hall*, a comédia musical e a opereta. De acordo com Fernando Mencarelli, a origem desses gêneros remete ao teatro realizado nas feiras de Saint-Germain e de Saint-Laurent, em Paris, durante os séculos XVII (principalmente a partir da segunda metade) e XVIII. Os espetáculos que ocorriam nas barracas das feiras eram voltados para um público amplo e diverso. Os primeiros atores eram oriundos da italiana *commedia dell'arte*²¹, imprimindo a estes espetáculos um enredo tênue e uma alta capacidade de improvisação.

No Brasil, os gêneros ligeiros surgiram a partir da segunda metade do século XIX. Seu nascimento, segundo Filomena Chiaradaia (2012, p. 35-39), tem relação com as modificações urbanas e sociais ocorridas nesse período na cidade do Rio de Janeiro. De acordo com a autora, além das mudanças na geografia urbana, a fragmentação da cidade, por causa do ritmo acelerado da modernização, também refletiu na construção de um tipo de dramaturgia. O Rio de Janeiro é por excelência o palco do teatro no Brasil, e as primeiras tentativas de implantar o gênero ligeiro no país ocorreram na cidade. Na década de 1880, a produção ligeira teria se consolidado graças aos preços baixos dos ingressos e a grande quantidade de sessões, o que dificultava que outros gêneros teatrais se firmassem.

A revista no Brasil desenvolveu-se em três fases, as quais podem ser caracterizadas devido às mudanças na sua estrutura e temas. Inicialmente, as “revistas de ano” abordavam os momentos importantes do cotidiano da cidade: revoltas, inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, processos judiciais, epidemias. Tudo o que fosse notícia poderia ser levado para o palco, fazendo a crítica e a sátira desses acontecimentos e das pessoas e dos costumes daquele ano. Leonardo Mesquita explica que, entre 1884 e 1961, o teatro

²¹ Teatro popular cômico surgido na Itália entre os séculos XV e XVI. Tinha por característica basear-se numa ação cênica improvisada, realizada por trupes itinerantes que, ao montarem um palco em espaço público, apresentavam peças de humor, satirizando escândalos locais, eventos atuais e etc. Nesses espetáculos, o uso de máscaras era frequente. Além disso, as peças eram criadas coletivamente.

de revista teve uma posição de destaque na produção do gênero leve e sua evolução obedeceu a uma certa periodização. A primeira fase foi de 1833 a 1914, que pode ser chamada de a “pré-história do teatro de revista brasileiro” (GOMES, 1998, p.42), quando houve a consagração das peças de Artur Azevedo. A inauguração do Alcazar Lyrique²², em 1859, criou condições para a ambientação do teatro leve e musical no país. Segundo José Ramos Tinhorão (1972, p.15), as mesas do Alcazar reuniram a primeira geração de boêmios cariocas. A autora Neyde Veneziano também esclarece que foi a partir do Alcazar que houve a criação de um público para essa vertente, como se observa na seguinte afirmação: “O Alcazar parece ter apontado ao teatro nacional um rumo a seguir, despertando na sociedade o gosto pelo mundo colorido e sensual do teatro leve” (VENEZIANO, 1991, p.27).

Antonio Herculano Lopes confirma o prestígio de Artur Azevedo no meio teatral e esclarece que ele teria contribuído para que o gênero se consagrasse no país, principalmente “ao usar o tango *As laranjas da Sabina*²³ na sua revista *A República*, de 1890” (LOPES, 2006, p. 71). No ano seguinte, o teatro de revista, consagra-se com a apresentação de *O Mandarin*, de Azevedo, em parceria com Moreira Sampaio, no Teatro Príncipe Imperial, localizado na atual Praça Tiradentes. A primeira fase é caracterizada pela produção das revistas de ano, as quais levavam ao palco uma revisão crítica do ano anterior. Para tal, as revistas eram guiadas por um fio condutor, na figura de um ou mais personagens que atravessavam todos os quadros, integrando-os numa mesma história, tendo como pano de fundo o Rio de Janeiro. As temáticas abordadas por essas revistas eram relacionadas às transformações de ordem burguesa que estavam ocorrendo neste período e às contradições destas com o regime agrário brasileiro.

Ainda na primeira fase, o ano de 1912 seria emblemático para o gênero leve, e para a cena cultural carioca, pois viria presenciar o sucesso de *Forrobodó*, uma burleta escrita por Luís Peixoto e Carlos Bittencourt, dois jovens jornalistas da

²² Teatro localizado na Rua da Vala, que hoje é a Rua Uruguaiana, no centro do Rio de Janeiro.

²³ Sabina foi uma quitandeira, vendedora de laranjas, desalojada de seu posto de venda, em frente à porta da Faculdade de Medicina, no ano de 1889, na região do Centro do Rio. Em protesto pela atitude da polícia, com a presença da vendedora, todos os estudantes, munidos de laranjas fincadas nas pontas das bengalas e de guarda-sóis, saíram da academia em marcha pelas ruas, passando pelo largo da Misericórdia, ruas Primeiro de Março, Ouvidor e Uruguaiana.

época, musicada pela renomada Chiquinha Gonzaga e produzida pela Companhia de Operetas, Burletas e Revistas do Teatro São José. Antonio Lopes revela que, embora Pascoal Segreto, empreendedor cultural do momento, considerado o rei da Praça Tiradentes, tenha patrocinado o espetáculo, ele mesmo não confiava que seria um fenômeno. Segundo o autor, escrever uma peça baseada na comunidade negra carioca, com seus personagens e problemas diários, com suas características gestuais, comportamentais e musicais, para Segreto, era um voo audacioso e esdrúxulo. Chiquinha Gonzaga foi a única a apostar em *Forrobodó* e pôde presenciar um dos maiores sucessos do teatro brasileiro, apresentado mais de 1.500 vezes consecutivas, como esclarece Lopes. A partitura de Gonzaga tornou-se sucesso popular e rendeu-lhe boas críticas, comprovando a sua importância na transformação da peça na magnitude que ela se tornou. Antonio Lopes diz que a maior parte das críticas, além de elogiar o trabalho da compositora, realçou a reprodução fiel, feita pelos autores, da atmosfera, dos modos de falar e dos costumes das populações que residiam nos bairros mais pobres da cidade carioca, ou, segundo os críticos: “os hábitos do povo da lira” (IMPRENSA, 12 jun. 1912 apud LOPES, 2006, p. 72). Ou nas demais análises a seguir:

Escrita com muita verve, sem excesso de pimenta [...], [Forrobodó] constitui um estudo muito bem feito da vida nos nossos arrabaldes modestos. [...] Os autores tiveram felicidade na observação dos tipos (CORREIO DA MANHÃ, 12/6/1912).

Os citados autores [...] fizeram a peça com a mais fiel observação de um “baile-quermesse” e num clube da Cidade Nova, e com a mais flagrante verdade, copiando fielmente tipos e acontecimentos, tiveram o melhor resultado (IMPRENSA, 12/6/1912).

Os autores [...] procuraram exhibir os tipos, os costumes, as usanças e as peripécias de um forrobodó de massadas, em um clube recreativo da Cidade Nova. E conseguiram-no com graça e observação flagrante, trazendo o público em constantes gargalhadas na sucessão das cenas (LOPES, 2006, p. 72).

Nos anos 1920, que marca a segunda fase, os estilos revisteiros se tornaram mais fragmentados: as revistas de ano começam a abandonar a sua fórmula e algumas de suas características herdadas da França e de Portugal. Nessa segunda fase, entretanto, diversos autores determinam o novo formato como tipicamente brasileiro por transbordar originalidade. Tiago de Melo Gomes (2004) ressalta que, enquanto a primeira fase buscava uma imagem do Rio de

Janeiro polissêmica, observando as “múltiplas faces de um momento de transição na vida da cidade” (GOMES, 2004, p.194), os revistógrafos na década de 1920 buscavam assinalar características que fossem imutáveis e atemporais para a “alma carioca” e, conseqüentemente, brasileira.²⁴ O terceiro período vem a partir dos anos 1930, quando se iniciou um novo modelo, presente por duas décadas, marcado pela diminuição da importância do texto e pelo incremento na parte visual do espetáculo; foi a grande fase das vedetes. Com a chegada dos anos 1960, o teatro de revista conheceu a banalização do erótico, descambando para o pornográfico. Estudiosos apontam o ano de 1961 como o da derrocada e morte do teatro de revista brasileiro. Neyde Veneziano (1991) aponta que, por mais que o gênero teatral tenha sofrido diversas mudanças ao longo do tempo, a sua estrutura básica resistiu e um dos principais componentes desta estrutura, que a autora chamou de “convenções”²⁵, era a tipificação dos personagens: “todo o teatro popular, e em especial a revista, trabalha fundamentalmente com tipos” (1991, p.120-121). Da mesma forma, a pesquisadora Flora Sússekind complementa e nos esclarece que “um dos procedimentos mais constantes nas revistas é justamente a tipificação” (1986, p.94). A segunda fase do teatro de revista se mostra emblemática, pois a questão central foi o constante debate entre tradição e modernidade. Tiago Gomes (2004) (ressalta que essa dualidade era vista na tipificação dos personagens da sociedade, tendo a figura da mulata e do malandro como os mais explorados.

O teatro cômico sempre acolheu os tipos, e eles viriam da comédia de costumes. Boa parte da bibliografia que fala sobre o teatro de revista comprova entre os tipos a presença recorrente da mulata e o do malandro pelo fato de ambos também serem os mais presentes no imaginário do público brasileiro. A figura da mulata nos palcos apareceu em 1890, quase que simultaneamente nas revistas *A República*, de Artur Azevedo, e *Bendegó*, de Oscar Pederneiras. Tamanha foi a repercussão da personagem, que a estreia nos palcos brasileiros,

²⁴ É importante destacar que estes dois termos se confundiam nos textos do teatro de revista, uma vez que muitas das características dos cariocas foram reconhecidas como traços tipicamente nacionais. Segundo Marieta Moraes Ferreira, a cidade como espelho da nação é um traço da memória coletiva e, um desdobramento dessa ideia é: “a permanente neutralização política da cidade, traduzida na impossibilidade de eleição do prefeito – que durante quase todo o tempo de existência do Distrito Federal era nomeado pelo presidente da República -. levou à formação de uma identidade problemática”. FERREIRA, M. M. (Org.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: ED. FGV, 2000.

²⁵ VENEZIANO, 1991, p. 115-116.

dois anos depois, de *Tim-tim por Tim-Tim*, revista da companhia portuguesa Sousa Bastos, incluiu um número na temporada carioca: vestida de baiana, a atriz espanhola, Pepa Ruiz, cantava ‘Munguzá’, música de Francisco Carvalho:

Pra fazer bom munguzá Todo o cuidado se emprega Como eu
jeitosa não há Baiana pura não nega Doce apurado
Leite bem grosso Coco ralado Prove seu moço
Prove e depois me dirá Se gostou do munguzá Ioiô, Iaiá
Vendendo este bom munguzá (RUIZ, 1988, p. 16)

No caso do malandro, o personagem já se apresentava como uma figura multifacetada, um esboço do que viria a ser o malandro nacional, mas também com outras denominações de cunho pejorativo: jagunço, bilontra e tribofe. O autor Leonardo Tavares (2008) deixa claro que existe um consenso por uma parte significativa de pesquisadores ao determinar que seu aparecimento em cena tenha acontecido na revista de 1886, de Artur Azevedo, *O Bilontra*. Sobre a época de seu surgimento, Antonio Lopes (2006) também confirma a hipótese ao afirmar que em 1883, três anos antes de *O Bilontra*, um ator, de nome Vasques, já havia dado vida ao ‘caradura’, um malandro maxixeiro (TINHORÃO, 1978, p.60 apud LOPES, 2006, p.71).

Fernando Mencarelli (1999) aponta que nas revistas de ano, no século XIX, a malandragem se fazia presente. Segundo o autor, a discussão entre trabalho e ócio estava na ordem do dia no período anterior à abolição da escravidão.²⁶ Por isso, diversas revistas de Artur Azevedo abordaram essa temática, como *O Bilontra*. A própria definição de bilontragem refere-se às práticas de ganhar dinheiro fora do trabalho. A peça apresenta as ações de um jovem – Faustino – que aplica golpes como forma de ganhar dinheiro fácil e rápido. O personagem é conduzido pela ‘Jogatina’, filha do ‘Ócio’, uma personagem encantadora, bonita e jovial. Ela se apresenta da seguinte forma:

A jogatina eu sou!
Por‘i além contente vou! A vida eu levo assim,
Que o mundo alegre é para mim. [...]
Leviana sou, talvez, porém, Filósofa também!
Quem se prostrar No meu altar
Será rico e feliz Fortuna dou, Benigna sou
Até cos imbecis.²⁷

²⁶ MENCARELLI, 1999, p. 211.

²⁷ AZEVEDO apud MENCARELLI, 1999, p. 245-246.

Jogatina mostra seus encantos a Faustino e o estimula a escolhê-la em vez do Trabalho. Assim, o personagem principal a escolhe, pois a beleza decorreria das atratividades que o jogo acarreta, como o dinheiro rápido e fácil. É importante ressaltar que nessa peça a bilontragem não se restringia apenas ao personagem principal, mas a outros que realizavam ações parecidas com a bilontragem. Assim, segundo Mencarelli (1999), Azevedo teria destacado que estas práticas estavam disseminadas em diferentes instâncias da sociedade.

Em *O Tribofe*, também de Azevedo, as características apresentadas são semelhantes às da bilontragem. No espetáculo, o termo tribofe refere-se às práticas de enganar ou trapacear, mas relacionado às ações de diversas classes sociais. Não apenas o povo realiza tribofes, mas os políticos e as classes mais altas. Segundo Mencarelli (1999), Azevedo buscou construir a imagem do Rio de Janeiro como um local onde existiriam inúmeras formas de malandragem, uma grande “Torre de Babel”, na qual bilontras não se cansariam de fazer tribofes.

É importante mencionar o fato de que Artur Azevedo associou a bilontragem em outros textos, a segmentos mais restritos. Na peça-revista *Uma véspera de Reis*, de 1875, o personagem José, quando escravo, teria se afeiçoado a pequenos golpes para conseguir dinheiro. Quando o protagonista chega ao Rio de Janeiro, o encontro com a capoeiragem teria sido uma forma de desenvolvimento desse traço. Portanto, para o escritor, a escravidão e a capoeira eram elementos ligados à bilontragem.

As imagens construídas por DaMatta sobre o malandro, como aquele que se opõe ao sistema socialmente construído, tem pontos em comum com as representações desse personagem nas revistas de ano do final do século XIX e do início do século XX. Porém, essas imagens ganham conotações diferentes ao longo do tempo. Por exemplo, nas peças de Azevedo a malandragem, na maioria das vezes, era vista com maus olhos, uma vez que ela estava intimamente ligada à negação ao trabalho. Destaco a perspectiva de Azevedo, que se aproximava das ideias da chamada geração de 1870²⁸, favoráveis à aceleração da atividade

²⁸ O movimento intelectual da geração de 1870 foi lançado na faculdade de Direito de Recife, tendo Tobias Barreto e Silvio Romero como seus principais mentores. Eles contestaram a teoria do direito natural, provinda de um pensamento religioso, e passaram a adotar uma perspectiva

econômica, à liberação comercial e à democratização. Assim, os literatos daquela geração incorporaram muitos dos ideais modernizadores para pregar reformas abolicionistas e republicanas defendendo, acima de tudo, o trabalho livre e assalariado. Azevedo, convivendo com estes ideais, transportou-os para muitas de suas peças. Por exemplo, na revista *Viagem ao Parnaso*, de 1891, verifica-se o louvor ao trabalho. A peça transmite a exaltação ao trabalho em diversos personagens, desde mendigos que reconhecem no trabalho uma forma de regeneração, até o intendente da polícia. Segundo o canto entoado por esse último personagem, qualquer pessoa que não tivesse uma profissão era considerada perigosa.²⁹

Não é bom que a sociedade Veja impune um vagabundo! Não
posso limpar o mundo, Porém limpo essa cidade!
Sem profissão decorosa Ninguém devo tolerar, E mando
catrafilar Toda gente perigosa!
Muita gente está zangada, Pelas costas me quer ver;
Mas, confessa a gente honrada, Sei cumprir o meu dever!
Sujeito que não trabalha, Parasita ou ratoneiro, Manejador de
navalha,
Beberrão ou desordeiro... Devem ser todos punidos, E deles não
tenho dó!²⁹

Se levarmos em conta o teatro de revista como uma manifestação artística em que diferentes ideias confluíam no espetáculo, a representação acima não necessariamente era uma mera opinião do autor. Ela transmite um pensamento que existiu e que se traduziu na perseguição policial aos chamados vadios, cada vez mais frequentes na cidade do Rio de Janeiro na virada do século. Segundo Tiago Gomes (2004), a formatação que o malandro assume nas peças de Azevedo é bastante diferente das revistas cariocas das décadas de 1920, 1930 e 1940. Enquanto nas revistas de ano o malandro expressava o que havia de condenável no país, nas revistas da década de 1920 esse personagem começa a ser reconfigurado como um dos símbolos do caráter do brasileiro. Uma das ideias

histórica e evolutiva. Esta geração era composta por grupos heterogêneos que abarcavam, entre outros, mulatos abolicionistas como André Rebouças, membros das classes médias, da burguesia em formação e da própria elite aristocrática, a qual não possuía maiores vínculos com o poder imperial. Porém, o que possibilita integrá-los numa mesma geração literária é - a perspectiva crítica ante o *status quo* da sociedade imperial, sua situação de relativa marginalização em face do núcleo de poder constituído. KUGELMAS, Eduardo. —Revisitando a geração de 1870. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.18, n.52, jun. 2003.

²⁹ AZEVEDO, Arthur. *Viagem ao Parnaso*. Apud: MENCARELLI, Fernando, op. cit., 1999, p.228- 229.

atreladas ao malandro é a de um sujeito bem-humorado, que gosta de batucada, samba, jogo do bicho, além, é claro, das trapaças. A despreocupação com os assuntos sérios, dentre elas o trabalho, foi também uma constante no teatro de revista dessas décadas.

Segundo o estudo de Tiago de Mello Gomes (2004), a associação entre o malandro e o gosto pela diversão se torna fortemente presente a partir da revista carnavalesca *Gato, Baeta e Carapicú*, de Cardoso de Menezes. Esta revista, juntamente com a já mencionada burleta *Forrobodó* (1912), de Carlos Bittencourt e Luís Peixoto, inaugura toda uma maneira de se fazer teatro de revista predominante na década de 1920. Dentre as características enunciadas nessas peças, a vigência de tipos como o malandro e a mulata de certa forma simbolizavam a falência de um modo de pensar o Brasil pela via do branqueamento; a imagem da capital federal como uma cidade carnavalesca, a alegria e o bom humor, que possibilitavam ao carioca sair dos problemas vigentes, construindo-se, assim, a ideia do “jeitinho” carioca e a positividade do popular, trazendo para a cena sua cultura, seus gostos e seus hábitos.

A revista *Gato, Baeta e Carapicú* tem como personagem principal o carioca. Este é tratado como aquele que se preocupa unicamente com o Carnaval. Gomes (2004) aponta que, apesar de as revistas de Azevedo, como *O Tribofe*, considerarem o povo carioca como amante do divertimento, nelas há uma ideia de atraso relacionado a esse aspecto. Já na peça de Menezes, há uma ideia de que o Brasil é um país invejável, onde os problemas são superados com alegria e bom humor. Um grande exemplo é a *Réco-Réco*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, estreada em 12 de janeiro de 1921, na qual o tipo malandro apresenta como característica não apenas o gosto pelo carnaval, mas o gosto em trapacear.

Na abordagem de DaMatta (1997), o malandro é um papel social que pode ser desempenhado por qualquer brasileiro e, segundo ele, não é um mero acidente a existência desse papel, mas uma forma de sobreviver num sistema em que nem sempre as leis andam de acordo com as regras da moralidade das ruas. Conclui-se, portanto, que a imagem do malandro foi delineada em diferentes espaços e tempos: no teatro de revista, representou inicialmente a recusa ao

trabalho e, na associação com a imagem do capoeira, a periculosidade. Naquele mesmo contexto, posterior à abolição da escravatura, o Código Penal institucionalizava a repressão à vadiagem e à capoeiragem, características marcantes dos malandros das revistas. Em seu artigo “Direito e poder: análise histórica de algumas infrações penais no Brasil do século XIX”, Fernando Galvão Ferreira (2004) confirma que não só a vadiagem, mas a mendicância, eram problemas recorrentes ao longo do século XIX e justificativa para que houvesse uma repressão penal. Segundo Ferreira, à época, ambas as situações deveriam ser combatidas, pois “constituíam modo de vida contrário aos bons costumes, ameaçador da ordem social” (FERREIRA, 2004, p. 151). Posteriormente, também no teatro de revista, foi elaborada a imagem positiva do malandro, como aquele que vivia nos ambientes populares e se dedicava, principalmente, à diversão, difundindo e valorizando a cultura popular. Tal representação, marcante nas revistas da década de 1920, é construída e divulgada em meio aos debates sobre a identidade nacional brasileira, influenciados, particularmente, nos meios intelectuais e artísticos, pela valorização do popular em voga na Europa.

Os personagens-tipo, sobretudo do malandro, serviram de veículo para a crítica à sociedade e seus costumes em transformação. Os contrapontos criados com as tentativas de modernização da cidade, vinculados aos ideais da *Belle Époque*, criavam quadros de imagens contrastantes que os autores souberam reproduzir criticamente na cena teatral. Assim, ao criticar o Rio de Janeiro – primeira Corte Imperial, depois Capital Federal –, o teatro de revista redesenhou em cores vivas o nosso povo, fixando tipos, modas e costumes.

3.4. Malandragem na música

Não se pode dissociar a Música Popular Brasileira da figura do malandro. A canção popular, salvo quando obrigada por forças políticas alheias a ela, preferiu o malandro, a faixa inconstante e sedutora, ora marginalizada, ora símbolo da identidade nacional. A música popular brasileira, afirmam Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr. (1984, p. 505), “nasce neste berço folgado, à margem do trabalho pesado”. Figuras ambivalentes, os malandros transitam entre

o estrato da pobreza de que são originários e as classes endinheiradas, podendo ser violentos e lúbricos, desonestos e simpáticos. Superados o peso aviltante do trabalho escravo e a fixação latifundiária, a vida citadina permitiu que eles tivessem um respiro de liberdade, garantido por essa inexistência generalizada de regras, mas uma vida leve e despreocupada, que, mais do que mero resultado de condições socioeconômicas desfavoráveis, converteu-se em um princípio e um valor constantemente euforizados, como cantava Wilson Batista: “eu tenho orgulho/em ser tão vadio”, canção “Lenço no pescoço”, de 1933.

A imagem do malandro bem-humorado associada aos festejos populares e, principalmente, ao samba, foi abordada por diversos estudiosos. A maioria das produções historiográficas sobre o malandro na música popular, sobretudo as da década de 1970, resultava de duas premissas: a primeira apontava que a representação da malandragem nos sambas da década de 1930 surgia como forma de contrariar o sistema capitalista que estava sendo implantado. A segunda referia-se à resistência do negro ao trabalho como forma de contestar sua condição na época escravista. Dentre os estudos que defendem a primeira premissa, se encontra *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, de Cláudia Matos (1982). A pesquisa de Matos analisa os sambas malandros como um discurso das camadas oprimidas, frente ao projeto capitalista que tinha o trabalho assalariado como parte de seu *ethos*. O arquétipo do malandro tornou-se um símbolo do novo Rio de Janeiro do começo do século XX, pois, como observou a autora, se em sua figura “coexistem caracteres antagônicos, é porque ele expressa o antagonismo e a contradição existentes dentro da sociedade [...]” (MATOS, 1982, p. 68). No que diz respeito à última vertente, o artigo de Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr., intitulado *A Malandragem na formação da música popular brasileira* (1984), trouxe uma explicação para o surgimento do samba malandro, afirmando que existia uma relação entre a abolição e a constituição da imagem do malandro na música popular. No entanto, as duas análises parecem confluir ao apontarem que o samba malandro foi uma forma de resistência em integrar a lógica da sociedade moderna e a capitalista, tese plenamente aceita e consagrada por uma grande quantidade de obras.

A verdade é que a malandragem sempre foi um tema abordado por diversos trabalhos a partir de uma série de pontos comuns. Sua história na música começaria na década de 1880, quando um imenso contingente de ex-escravos obteve sua liberdade. Traumatizados por anos de trabalho compulsório, tais indivíduos teriam, ao se verem livres, abdicado do trabalho regular, identificado à escravidão. Passando a viver entre os contingentes marginalizados de cidades como o Rio de Janeiro, esses indivíduos encontrariam seu meio de expressão no samba, ritmo de origem popular, nascendo nesse momento o samba malandro. Esta figuração musical da malandragem foi perseguida na Era Vargas (1930-1945), devido a seu caráter potencialmente desestabilizador da ideologia trabalhista que se buscava implantar. Para se contrapor ao samba malandro, a máquina ideológica do governo varguista teria produzido o samba exaltação, sempre apontando as grandezas do país e as vantagens de se trabalhar honestamente. Assim, através da censura e do aliciamento, a malandragem seria afastada do meio musical no Estado Novo(1937-1945).

É interessante sublinhar o fato de que tal tese, que busca explicar a presença da malandragem no samba, é, na realidade, um resultado multidisciplinar, com trabalhos oriundos de vários campos que desenvolveram concepções semelhantes a respeito do assunto, ainda que com algumas variações. Cabe notar ainda que essa linha de pensamento foi muito aceita, sendo frequentemente citada em textos que tratam de música popular nos anos 1930 e mesmo em trabalhos mais gerais sobre o período.

Na brilhante galeria dos tipos malandros eternizados pela canção popular, muitos podem ser creditados ao talento invulgar de Noel Rosa (1910-1937). “Filósofo do samba”, em sua vasta obra, relativa ao seu curto tempo de vida, encontramos delicadeza do cantor de amores frustrados e de grandes temas da existência e aquele “Riso de Criança”, como é o título de uma de suas canções. Os personagens que povoam seu imaginário vão daqui para lá em sua amada vila com nome de princesa e que, embora possa esticar até a Penha, Estácio ou Catumbi, sabe que “palmeira do mangue/não vive na areia de Copacabana”.³⁰ Em Noel, a figura do malandro ganha contornos definitivos e atemporais quanto mais

³⁰ “O X do Problema”, álbum *Pela primeira vez*, Velas, 2000.

se enfraquecem os laços que unem o homem ao universo do trabalho, no qual, aliás, o sambista raramente esbarra – bastará lembrar que, em “Três apitos”, enquanto a mulher amada ouve os apitos da fábrica de tecidos, o poeta compõe seus versos ao piano. Noutro samba, como o “Conversa de botequim”, o bar é o escritório do malandro.

Para melhor compreender as modulações da figura malandra no universo de Noel Rosa, tomemos seu samba “João Ninguém”, de 1935. A canção situa-se num segundo momento da obra noelina, caracterizada pela exposição dos “tipos das ruas [...] as gentes marginalizadas, os esquecidos e inconvenientes: pedintes, bêbados, expedienteiros, malandros, caloteiros, vigaristas, judeus, prestamistas, corridos da polícia e avaros” (ANTÔNIO, 1988, p. 58). De saída, somos apresentados a esse personagem de nome curioso: João Ninguém. O termo “ninguém” aponta antes para a nenhuma representatividade da figura malandra no círculo produtivo do trabalho: é um ninguém para as forças produtivas, em relação às quais assume uma função marginal. Sua sobrevivência garante-se graças ao favor: faz sua morada “num vão de escada”.

O malandro, no romance e no samba, viveria uma espécie de “vida verdadeira”, pois, assinalando sua aversão ao trabalho, atualizaria um certo gesto brasileiro primordial cujo “desrecalque” é levado a cabo pelo samba: “O que nos exprime: a apologia do ócio, o princípio do prazer, o bicho preguiça. Nosso gesto mais íntimo seria avesso ao trabalho: o malandro colocar-se-ia ao lado do princípio do prazer em oposição ao trabalho – princípio da realidade” (SUZUKI Jr., VASCONCELLOS, p. 513). A ideia de recusa do trabalho, entendido como uma característica de alcance nacional, uma marca tropical e brasileira, ganha força no samba da década de 1930, que o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) estado-novista não tardaria a ajustar a produção musical da época a uma nova ética do trabalho: “a malandragem sambística, nesse contexto, aparece como um mal a ser erradicado, como ruído e dissonância destinados a serem resolvidos num acorde coral” (WISNIK, 1992, p. 120). Proibindo a exaltação da malandragem, a máquina ideológica do governo varguista teria produzido o samba exaltação, sempre apontando as grandezas do país e as vantagens de se trabalhar honestamente, o que acabou por fazer com que os

grandes sambistas da época louvassem o trabalho e a ordem. Assim, através da censura e do “convencimento” o samba malandro seria afastado do meio musical nos anos do Estado Novo. Após 1945, o fim das brechas do capitalismo brasileiro tornaria o samba malandro anacrônico, causando seu desaparecimento (MATOS, 1982; VASCONCELLOS, 1977; VASCONCELLOS e SUZUKI Jr., 1984; OLIVEN, 1984; PEDRO, 1980).

Wilson Batista, em fins dos anos 1930, por exemplo, tornou célebre o samba, composto em parceria com Ataulfo Alves, intitulado *O bonde de São Januário*, cujos primeiros versos sintomaticamente alertavam: “quem trabalha/é que tem razão”. De acordo com as pesquisas sobre ao campo musical neste momento, é possível afirmar que existem poucas composições que critiquem o trabalho e apresentem a malandragem como alternativa, mesmo antes do Estado Novo. Mais que isto: estas poucas canções se inserem em um período curto; são produzidas no Rio de Janeiro, na virada dos anos 1920 para os 1930. Ao contrário, há um número infindável de canções tratando de temas como infidelidade, boemia e as diversas formas de viver fora do mundo do trabalho assalariado. Dentre as composições que se referem especificamente à malandragem, tem-se *Ora Vejam Só*, de Sinhô, gravada pela primeira vez em 1927:

Ora vejam só
A mulher que eu arranjei
Ela me faz carinhos até demais Chorando, ela me pede
Meu benzinho
Deixa a malandragem se és capaz.
A malandragem é um curso primário Que a qualquer é bem
necessário
é o arranco da prática da vida
que só a morte decide o contrário.

É possível notar aqui um explícito elogio à malandragem, como uma necessidade de sobrevivência, e não como escolha pessoal. Não aparece aqui, portanto, uma crítica ao trabalho ou à sociedade burguesa. Em 1928, explorando o mesmo tema que já fazia sucesso, Alcebíades Barcelos (Bide), lançou “A Malandragem”:

A malandragem, eu vou deixar Eu não quero saber da orgia
 Mulher do meu bem querer Esta vida não tem mais valia. [...]
 Arranjei uma mulher
 Que me dá toda a vantagem Vou virar almofadinha
 Vou deixar a malandragem.

Vê-se neste samba que, no campo musical, a malandragem nasceu junto com a regeneração, de forma que ela não pode ser vista como uma criação da censura de Vargas (PEDRO, 1980, p.82-104; MATOS, 1982, p.67). A canção afirma o desejo de abandonar a malandragem, indicando que não se trata de um elogio ao ócio ou à vadiagem. Já em 1931, seria lançado “O Que Será de Mim?”, finalmente trazendo diversos elementos tradicionalmente relacionados ao samba malandro:

Se eu precisar algum dia De ir pro batente
 Não sei o que será
 Pois vivo na malandragem E vida melhor não há.
 Minha malandragem é fina Não desfazendo de ninguém Deus é
 quem nos dá a sina E o valor dá-se a quem tem.

O samba de Ismael Silva e Nilton Bastos é claramente uma exaltação orgulhosa da malandragem, vista como um dom e associada à elegância proporcionada pelo dinheiro obtido no jogo. A oposição da malandragem ao trabalho também surge logo nos primeiros versos, embora ainda não se trate especificamente de uma exaltação da malandragem que a tornaria superior ao trabalho regular, já que o status do trabalhador não é diminuído, ao menos explicitamente (“Não desfazendo de ninguém/Deus é quem nos dá a sina”), pelo orgulhoso narrador da canção. Tal fato se daria finalmente no exemplo mais característico do gênero: “Lenço no Pescoço”, de Wilson Batista, lançado em 1932 na voz de Sílvio Caldas:

Meu chapéu de lado, tamanco arrastando Lenço no pescoço,
 navalha no bolso
 Eu passo gingando, provo e desafio Eu tenho orgulho de ser
 tão vadio.
 Sei que eles falam deste meu proceder Eu vejo quem trabalha
 andar no misere Eu fui vadio, porque tive inclinação
 Eu me lembro era criança, tirava samba-canção.

Aqui estão apresentados explicitamente os elementos que têm fundamentado a bibliografia que associa a malandragem à resistência anticapitalista. O principal deles, a oposição entre a malandragem e o trabalho, com a explícita crítica ao

segundo e exaltação à primeira, deixa claro por que tal canção seduziu os autores que desenvolveram tal associação. Contudo, parece extremamente arriscado propor qualquer tipo de generalização a partir de “Lenço no Pescoço”, por se tratar de um caso singular, de autoria de um compositor que escreveu sobre muitos temas, incluindo a regeneração associada ao elogio do trabalho, no famoso “Bonde São Januário”.

Considerado por Paulinho da Viola como o “maior sambista de todos os tempos”, Wilson Batista viveu um período relegado a segundo plano, talvez pela sua aproximação com notórios malandros da época e trajar-se como eles, inclusive carregando uma navalha no bolso, que dizem as más línguas nunca saiu desse bolso. O seu culto à malandragem lhe rendeu fãs famosos como Madame Satã, que se tornou fã incondicional do compositor. Sempre trajando terno azul-marinho ou branco, camisa de seda, sapatos cara de gato e cachecol branco, para Madame Satã, Wilson Batista era uma das maiores vozes do Brasil.

O país vivia uma efervescência de acontecimentos no início do século passado. As lutas operárias transformavam a vida do país; em 1916, segundo algumas bibliografias, foi gravado o primeiro samba, “Pelo Telefone”, que fez estourou logo no ano seguinte. Entrou em cena o Partido Comunista do Brasil, no mesmo ano da Semana de Arte Moderna, em 1922. A Revolução de 1930 tirou as oligarquias paulista e mineira do centro do poder; o rádio se fortaleceu como o principal meio de comunicação. Foram fatos que deram contorno ao gênero samba, marcando os sambistas do Rio de Janeiro. Traço do samba que se fortalecia nos morros e começava a descer para o asfalto, urbanizando-se. Batista é um dos representantes dessa faceta ao lado de Noel Rosa, com quem travou a mais famosa disputa musical da música popular brasileira.

Em 1930, por exemplo, o jovem estudante de Direito, Vinícius de Moraes, realizava uma de suas primeiras tentativas no campo da música popular, em parceria com os Irmãos Tapajós:

Ai! eu vou me pirá Não quero trabalha Malandro eu nasci Sou
malandro já se vê
Malandro hei de morrer [...]
Amo botequim
Uma mulata sambando

Deixa a gente sem coragem e por isso Viva e viva a malandragem³¹

Ao ler-se a letra composta pelo estudante de dezessete anos, nota-se que a fé na malandragem é posta em rivalidade com qualquer outra daquelas aqui apresentadas, mesmo na comparação com Ismael Silva ou Wilson Batista. Orestes Barbosa, em seu livro *Samba* cita diversas composições do gênero, como “Salve a Malandragem”, de Mano Edgar, compositor do bairro do Estácio, o que pode indicar o entusiasmo popular pelo tema. Isto basta para demonstrar que, em seu auge, a exaltação da malandragem não era privilégio ou monopólio de nenhum segmento social. Da mesma forma, autores com experiências de vida inteiramente diversas também buscaram o sucesso com composições exaltando a malandragem. Se por um lado compositores afro-brasileiros pobres se fizeram presentes com canções do gênero, autores de origem inteiramente diversa fizeram incursões nesse campo. Contudo, até o presente momento, pretendeu-se tão somente estabelecer um diálogo crítico com o argumento de que o samba malandro seria uma tradição imemorial reprimida pelo Estado Novo por veicular uma ideologia perigosa. Os argumentos que se seguem visam apontar tal segmento como um desdobramento dos debates a respeito da identidade nacional que se desenrolavam nos palcos do teatro de revista, e seu papel em toda a discussão do assunto, que se desenrolava na sociedade como um todo.

Pesquisadores apontam que o samba malandro teria surgido no teatro de revista. Esse gênero de teatro musical, bastante popular na primeira metade do século XX, era um espaço onde se dava pela primeira vez sem interdições um franco diálogo da população com o mundo da música popular: não faltam provas de que nos palcos musicados da cidade do Rio de Janeiro canções eram lançadas ou popularizadas e que artistas moviam-se livremente entre os dois meios (ALENCAR, 1981; GOMES, 1998; PAIVA, 1991; VENEZIANO, 1996). Afinal, com a popularização do teatro de revista e a ausência de meios de divulgação de peso, como um mercado discográfico e radiofônico forte, a colocação de músicas em peças era uma chance importante para um compositor ou cantor popularizar seus produtos. Por outro lado, nada melhor para um revistógrafo que aproveitar canções de sucesso para popularizar suas peças, principalmente se estas canções

³¹ CASTELLO, 1997, p.50.

fossem interpretadas por estrelas. Vários revistógrafos chegaram inclusive a ser coautores de sucessos populares, já que as partituras sempre possuíam uma parte composta especialmente para determinada peça, cabendo muitas vezes aos autores a tarefa de colocar a letra na música.

Além disso, nota-se a ideia de que o Estado Novo teria incrementado o capitalismo brasileiro, em uma periodização claramente proposta pelo próprio regime. Contudo, este produto interdisciplinar que é a versão citada sobre o malandro obteve grande sucesso, e ainda hoje se mostra muito influente. Não é tarefa fácil imaginar um estudo analítico que tematize a cultura ou a política do período do Estado Novo em que não exista ao menos uma nota de rodapé dedicada ao malandro (GOMES, 1982, p. 159; GOULART, 1990, p. 26-8; LENHARO, 1989,

p. 40; WISNIK, 1983, p. 190). Esta figura chave da identidade carioca e brasileira é neste sentido apontada como um exemplo típico da manipulação do governo Vargas dos símbolos nacionais.

Nesta visão, ressalta-se a supressão do samba malandro através da censura e do aliciamento e sua substituição pelo “samba trabalhista” ou pelo “samba do malandro regenerado”. Esta situação seria então bastante iluminadora dos procedimentos da propaganda getulista: misturando paternalismo e repressão, Vargas conseguiria extrair da música popular somente aquilo que lhe interessava, descartando tudo o que pudesse ser potencialmente perigoso, no caso a rejeição do malandro ao trabalho em tempos de exaltação do trabalhismo. Também estudos que tendem a enfatizar na música o aspecto da resistência popular às tentativas de dominação cultural por parte das elites, adotam com frequência esta versão consagrada da trajetória do malandro, como exemplar de seus pressupostos crítico- historiográficos (CALDAS, 1985, p. 40-41 e TINHORÃO, 1969, p. 149). Dentro do próprio universo do samba existiriam apenas o samba malandro e o samba exaltação, o que restringe ainda mais a compreensão da música popular do período. Percebem-se, sem dificuldade, em uma análise atual, alguns limites desta abordagem, que pressupõe a fuga generalizada dos negros em relação ao trabalho regular após a Abolição, ao passo que nas últimas duas décadas, historiadores e cientistas sociais têm demonstrado

de modo convincente que isto se constitui em mera reprodução dos argumentos dos fazendeiros daquele período, que desejavam justificar a necessidade do controle sobre a mão de obra.

O fato é que a malandragem sempre foi objeto de análise dos mais diversos campos do saber. O tema propõe uma reflexão sobre a formação da sociedade brasileira e um jeito de ser característico do brasileiro. No campo literário, o malandro é definido como um ser fronteiriço, alguém que caminha entre a lei e a transgressão. O antropólogo Roberto DaMatta assegura que o brasileiro vive esse dilema optando por um caminho onde ele consiga unir “o pode” com o “não pode” (DAMATTA, 1989, p.99). Em *Futebol, malandragem e identidade*, Antônio Soares explica que a conclusão de DaMatta é muito recorrente “e, ao mesmo tempo, possível componente central da própria identidade nacional” (SOARES, 1994, p. 11). Outra definição vinculada à malandragem é a resistência, ou, em algumas narrativas, conceitua-se sobrevivência, vista como uma justificativa sociológica a partir da compreensão da malandragem como reflexo das desigualdades existentes na sociedade brasileira. A partir dessa lógica, a malandragem seria uma alternativa de um grupo desfavorecido, à margem, que integra uma estrutura social e, ainda que não seja um grupo organizado, o ato de resistir oferece um tipo de reação que, de alguma forma, atinge uma minoria elitista e branca, e a impede de manter o controle. Soares acredita que os modos utilizados pela malandragem para garantir a sua permanência, em meio às dificuldades e ao ambiente hostil existentes na sociedade, é exatamente o que a torna tão especial e, ao mesmo tempo, objeto de contemplação para os intelectuais:

Talvez por essas razões é que a malandragem tem apaixonado alguns grupos de intelectuais brasileiros, críticos ou contestadores da ordem vigente. A malandragem nesta vertente também é vista como um modo singular do brasileiro orientar suas condutas. (SOARES, 1994, p. 12).

A mudança na representação do malandro está associada às alterações no próprio ideal de nação e no contexto sociocultural brasileiro, com a deflagração da Primeira Guerra Mundial e a crise do modelo da *Belle Époque*, a construção da nação como forma de se afirmar frente aos outros estados nacionais etc. O malandro aparece como ator principal da cultura urbana carioca,

aproximadamente em 1920, e seu discurso ancora-se no antagonismo ao trabalho, porém sem enveredar explicitamente para o caminho do crime. Sua principal arma era a esperteza, para o encontro de caminhos menos árduos de viver ou ganhar a vida; a elegância de sua indumentária foi uma das alternativas facilitadoras do trânsito urbano, além de servir para o pronto emprego de rasteiras e cabeçadas (SALVADORI, 1990; NORONHA, 2003; LIGIERO, 2004).

Muitos foram os malandros que fizeram época nos anos 1920, 1930 e 1940, os chamados anos de ouro da malandragem. Mas é nos anos trinta que a figura do malandro se firma mais claramente enquanto representante do caráter brasileiro, por isso grande parte dos trabalhos acadêmicos publicados sobre ele tem esses anos ou períodos posteriores como recorte cronológico. O malandro tem a ginga do corpo, é o percussionista e o capoeira, mas tem a ginga da palavra, trabalha com a gíria, o duplo sentido, é um bom comunicador, diz Cláudia Matos (1982), que classifica o vadio de deslizante e camaleônico na sua atuação social. As circunstâncias históricas da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, vão permear a temática malandra nos anos 1930.

Porém, quem pensa que o fim do período áureo da malandragem decretou a morte do malandro engana-se. Esse personagem parece ter se amalgamado ao imaginário brasileiro estando presente não só em elementos da cultura corporal de movimentos como o samba, o futebol e a capoeira, mas também no estilo de ser e de se vestir. No campo profano, com o tempo, o sambista deixou de ser caso de polícia. O vadio vestiu o terno, a gravata e o sapato de duas cores, a indumentária que simboliza a sua regeneração, para perder, a partir dos anos 1960, seu caráter escorregadio, ambíguo, segundo Matos (1982). Na figura religiosa de Zé Pelintra, cultuado pelos adeptos da umbanda, e que é representado com os traços das antigas Maltas de capoeira Guaiamus e Nagoas (as cores branco e vermelho), o malandro não morreu, ele mudou a roupagem para continuar seu jogo social.

4.

Umbanda: organização e o papel dos atores na ritualística

*Refletiu a luz divina E
todo seu esplendor É no
reino de Oxal Onde h paz
e amor
Luz que refletiu na terra
Luz que refletiu no mar Luz
que veio de Aruanda Para
nos iluminar
A umbanda é paz e amor
É um mundo cheio de luz
É a força que nos d a vida
E a grandeza nos conduz*

A umbanda pode ser facilmente comparada a uma grande engrenagem repleta de ramificações, muitas vezes incompreensível. Destaca-se pelo desejo de uma maioria branca, da classe média urbana, por uma experiência religiosa, na qual ocorra a possessão, com bases estabelecidas no culto às divindades africanas, aos espíritos ameríndios (caboclos) e o catolicismo, todos agregados à influência do kardecismo: “Converter-se à umbanda significa aceitar a possessão, isto é, a comunicação com eguns e encantados, espíritos desencarnados de origens místicas que se colocam a serviço dos humanos aflitos”. (SOUZA, 2011, p. 306).

Muitos elementos da umbanda já se faziam presentes no contexto religioso popular ao final do século XIX, especialmente as práticas originárias dos *bantos* – a eles são atribuídos a essência da umbanda – a exemplo da *cabula*³², cujo chefe do culto era denominado *embanda*, o que leva a crer que, provavelmente, pode ter este o fundamento do nome da nova religião. Segundo o pesquisador Vagner Gonçalves, em *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira* (2005), cargos e elementos litúrgicos da Cabula também se fazem presentes na umbanda, como o *cambone*, aquele que auxilia o chefe do culto e as entidades, ou *enba* (ou *pemba*), pó sagrado usado em preparação dos rituais, que se assemelha a um giz. No Rio de Janeiro, Arthur Ramos (1940) aponta a existência de um culto religioso, também de matriz africana, de nome macumba, similar à cabula.

³² Religião sincrética praticada na região do Espírito Santo, conhecida a partir do final do século XIX. As reuniões dos cabulistas, chamadas de “mesa”, ocorriam geralmente em casas ou florestas.

A exemplo do Cristianismo, que cultua uma legião de santos, anjos, arcanjos, querubins etc., na umbanda, são também inúmeros os atores espirituais adorados e evocados durante as giras³³. Os chamados guias³⁴ carregam um conjunto de características específicas que, na cosmologia umbandista, são de extrema importância para o funcionamento da ritualística. A organização mística da umbanda obedece a uma hierarquia, na qual *Zambi*³⁵, ou *Olorum*, como é chamado no candomblé, ou Deus, no catolicismo, é a energia suprema e encabeça a pirâmide energética. Zambi é um deus distante, inacessível e permanece fora da compreensão humana. Segundo a mitologia africana, ele criou os *orixás* – na tradução livre significa “a divindade que habita a cabeça”³⁶, que, segundo Pierre Verger, “[...] só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles” (VERGER, 1981). Na umbanda, os orixás seriam como ministros eleitos por Zambi e seus interlocutores com o universo espiritual e, sobretudo, com o mundo terreno, do qual nós fazemos parte.

A crença umbandista de que existem dois universos opostos e interligados se fundamenta no kardecismo. Para a filosofia de Allan Kardec, Deus criou o universo e o mesmo foi constituído por dois elementos básicos: espírito e matéria. O princípio espiritual corresponderia aos seres imateriais; já o material, *logicamente, àqueles materiais*. Outras narrativas chamam os dois termos de Mundo Invisível e Mundo Visível ou, segundo os próprios espíritas kardecistas, Plano Espiritual e Plano Terreno, e ambos se relacionariam constantemente em oposição e fundariam o devir do mundo. Do kardecismo, a umbanda também extraiu o modelo de conduta ético-religiosa, como forma de garantir a sua imagem pública e responder às acusações de primitivismo dirigidas, principalmente, ao candomblé.

³³ Roda, ritual realizado pelos filhos de santo (médiuns), com cânticos e danças, para cultuar os santos e as entidades espirituais. CACCIATORE, Olga Gudolle. Dicionário de cultos afro-brasileiros. Rio de Janeiro: Forense Universitária / SEEC, 1977, p. 134.

³⁴ Entidade espiritual, espírito superior, em adiantado grau de evolução espiritual, que “baixa” no médium para orientar os humanos no melhor caminho a seguir para evoluir espiritualmente. CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*, 1977, p.136.

³⁵ Deus Supremo dos cultos bantos e da umbanda; criador e senhor todo poderoso. Foi a única divindade *bântu* que predominou sobre os nomes das divindades nagô, fazendo pouco conhecido o nome de *Olórun* (V.)> F. - kimb.: “*Nzambi*” - Criador, Deus Supremo. CACCIATORE, Olga Gudolle. Dicionário de cultos afro-brasileiros. Rio de Janeiro: Forense Universitária / SEEC, 1977,.

³⁶ Orixá do iorubá, ori= cabeça e xá= rei, divindade.

Do catolicismo, estrutura religiosa hegemônica que oferece uma gama variada de símbolos e significados, a umbanda procurou incorporar à doutrina em formação as verdades teológicas – fé, esperança e caridade –, consideradas pelo clero grandes virtudes católicas, e que foram adotadas também pelo kardecismo. No que tange à matriz africana, o culto aos deuses foi absorvido pela umbanda com muitas ressalvas, como já foi discutido, substituindo as imagens africanas por santos católicos, graças ao processo de sincretismo.

Sobre o sincretismo, alvo de intensos debates, proponho uma reflexão a partir do conceito “poder simbólico”, criado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1989). Tomando como verdade que o poder é exercido de inúmeras formas e em todas as instâncias, o poder simbólico, de acordo com Bourdieu (1989), é um tipo de poder imperceptível, intangível, que ganha força para movimentar outros tipos de poderes e só se aplica em parceria com aqueles que estão submetidos a ele: “O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. (BOURDIEU, 1989, p.7 - 8)

Bourdieu (1989) se vale da tradição neokantiana, (ele cita os alemães Alexander von Humboldt e Ernst Cassirer, geógrafo e filósofo respectivamente, e Edward Sapir e Benjamin Whorf, ou “Sapir-Whorf”, ambos linguistas) para justificar que o poder simbólico se institui por meio de diferentes universos simbólicos, utilizados como instrumentos de dominação e construção do mundo, dentre os quais estão a língua, a arte, a religião e a ciência. Assim como os pesquisadores acima citados, Durkheim (1912) e seus estudos antropológicos sobre a religião – sobre como ela se relaciona e intervém na sociedade – também foi fonte de pesquisa para Bourdieu (1989). Em uma das passagens do seu livro, o sociólogo revela que Durkheim (1912), grande influenciador de suas pesquisas, classificava essas formas simbólicas como arbitrárias e socialmente determinadas.

Bourdieu (1989) explica que os sistemas simbólicos possibilitam que o poder simbólico construa a realidade e torne possível a concordância entre os sujeitos. Segundo ele, o papel que o poder simbólico desempenha no consenso entre os integrantes de alguns campos (ele se detém nos campos linguístico,

artístico, religioso e científico), acerca dos sentidos e das representações que neles circulam, contribui para reafirmar e reproduzir paradigmas na sociedade. Dessa forma, os símbolos seriam parte do modo como a realidade é representada, o caminho pelo qual uma cultura e seus valores se expressam e se confirmam.

A partir de Bourdieu (1989), pensar o binômio poder simbólico – e religião –, bem como as inúmeras implicações que decorrem desse binômio, torna-se um exercício interessante para tentar elucidar como certos rituais e simbologias atravessaram, e ainda atravessam, a formação e legitimação de um grupo religioso. Reginaldo Prandi (2007), em seu artigo “As religiões e as culturas: dinâmica religiosa na América Latina”, afirma que, na destruição de culturas nativas, a religião foi o principal mecanismo de dominação do invasor, pois “ela podia, naquele tempo, ensinar o que era a verdade do mundo e fundamentar as relações sociais e econômicas que passavam a imperar nos territórios dominados. Para um novo mundo, um novo deus, o Deus único e verdadeiro [...]” (PRANDI, 2007, p.3). No culto às imagens, portanto, qual representação seria mais aceita e validaria a nova religião que aparecia no contexto citadino brasileiro no início dos anos 1920? A de Iansã com seus traços africanos a de Santa Bárbara? De Oxalá ou Jesus Cristo? Seguindo a lógica, Oxum também foi imageticamente associada à Nossa Senhora da Guia, Xangô, a São Jerônimo, Nanã, à Nossa Senhora de Sant’Anna, Obaluaê, a São Lázaro, Ogum, a São Jorge. Dependendo da região do país, as designações variaram de acordo com a história e a relação do santo católico com o lugar: no Rio de Janeiro, por exemplo, o orixá Ogum é relacionado à figura de São Jorge; na Bahia, ele é associado a Santo Antônio; já São Jorge, na Bahia, é cultuado como Oxóssi, no entanto, no Rio de Janeiro, esse orixá tem sua imagem representada por São Sebastião (padroeiro do rei de Portugal, D. Sebastião), santo que inspirou Estácio de Sá, em 1565, ano da fundação da cidade, a nomeá-la oficialmente “São Sebastião do Rio de Janeiro”. Essa percepção do relacionamento da umbanda com o catolicismo revela-se também na adoção de outros símbolos cristãos, como as preces, por exemplo.

Em *O que é umbanda*, Patricia Birman conta que na hierarquia do panteão africano Oxalá ocupa uma posição de destaque, seguido dos demais. Não seria exagero tal afirmação; o mesmo dado é reproduzido em uma quantidade

expressiva de obras escritas em épocas distintas. Tanto na passagem do hino da umbanda, que abre este capítulo, quanto na composição³⁷, de Paulo César Pinheiro em parceria com Sérgio Santos, cujo título é *Ganga-Zumbi*, uma exaltação ao universo africano e a alguns personagens e deuses importantes da mitologia, o orixá Oxalá aparece como responsável pelo reino, reino este de nome *Aruanda*.

Rei Ganga-Zumba foi, foi ver Rei-Congo Depois da Calunga,
além do mar.
Foi, foi pro canjerê de Zambiapongo No terreiro grande de
Oxalá.
Rei Ganga-Zumba foi, foi pra Aruanda, Mas foi Zâmbi quem
mandou chamar. Quem olha a lua branca de Luanda
Vê Ganga-Zumbi no seu gongá.
Cadê Zumbi? Meu Ogum-de-Lê Cadê Zumbi?
Meu Mutalambô Cadê Zumbi?
Olorum-Didê Meu Sindorerê, Que ele Aruandô

A letra de Pinheiro e Santos também é um documento do interesse do cancionário popular pela temática religiosa africana e afro-brasileira que marcou parcerias emblemáticas como as de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Inclusive, os cânticos de louvação ou invocação utilizados nos cultos são ricos arquivos da cosmologia africana e afro-brasileira. No dicionário da língua portuguesa, o verbete *Aruanda* é referido à “morada” dos orixás, mas também à cidade de Luanda, em Angola: “[...] topônimo Luanda (Angola): Céu onde vivem os Orixás e Entidades afins”. (FERREIRA, 1999, p. 109). Sob o viés religioso, na memória coletiva brasileira ligada aos rituais africanos, *Aruanda* é diretamente associada a um repositório de forças divinas. O termo indica uma colônia espiritual, a congregação na qual ficam as entidades que se manifestam na ritualística. Ela é concebida como um reino extraordinário, o lar mítico dos orixás e dos espíritos superiores.

Antes de ser nomeada como o local de morada dos orixás e entidades, *Aruanda* seria uma referência ao Porto de São Paulo de Luanda e à própria cidade, Luanda (a derivação seria Luanda – Aluanda – Aruanda), em Angola, na África, de onde saíram milhares de africanos escravizados para as Américas. (FLORES, 2015, p.82) A palavra denota uma África ancestral, um paraíso mítico de

³⁷ “Ganga-Zumbimartinho da vila”, álbum *Rimanceiro*, Biscoito Fino, 2013.

liberdade e alegria, a última imagem geográfica que passou a designar um ideal de lugar, uma utopia. De 1575 a 1605, Angola representava o sonho português de riqueza mineral. Depois de 1605, o único interesse do colonizador no lugar era o mercado de escravos (BIRMINGHAM, 1965, p. 24 apud McELROY, 2007, p.128). Em *Nzinga*, Roy Glasgow reafirma o grande interesse do império português pelo país africano, segundo a afirmação, um século mais tarde, de padre Antônio Vieira: “sem escravos, não haverá Pernambuco, e, sem Angola, não haverá escravo algum”. (GLASGOW, 1982, p. 47). Os portugueses negociavam com vendedores de escravos, que viajavam do litoral para os mercados das fronteiras do Congo e de Angola, compravam dos chefes locais e os traziam para Luanda. No século XVIII, o comércio de escravos havia se expandido de tal forma, que muitos africanos escravizados chegavam em caravanas que viajavam longas distâncias, de regiões muito além da esfera das atividades europeias (BIRMINGHAM, 1965, p. 42 apud McELROY, 2007, p. 128).

Mas, por que Luanda se tornou Aruanda? Por que nomear um espaço mítico-religioso da memória afro-brasileira a partir da derivação da capital angolana? Mesmo que seja arriscado, textos espíritas são um rico material de apoio na tentativa de compreender como certas criações surgiram e foram tomadas como verdades no universo religioso brasileiro. São inúmeras as narrativas que versam sobre o espiritismo, em sua maioria, supostas psicografias (obras ditadas por “espíritos desencarnados”) feitas pelos autores.

Em seu romance *Aruanda* (2004), o autor umbandista Robson Pinheiro explica o seu conceito de umbanda e apresenta as características do que seria um umbandista verdadeiro: “médiuns umbandistas usam a roupa branca, como característica de simplicidade, e não entoam cantos rituais em idiomas que não o português, abolindo inclusive o uso de atabaques” (PINHEIRO, 2004). Na mesma obra, o autor, orientado pelo suposto espírito Ângelo Inácio³⁸, descreve a sua visão da Aruanda:

Aproximamo-nos de uma soberba construção. Erguiam-se diante de nós extensas muralhas, que se assemelhavam às construções de antigos castelos medievais. [...] Dentro daquelas paredes imponentes, avistavam-se torres muito altas e prédios inteiros

³⁸ Segundo Robson Pinheiro, *Aruanda* (2004) é o quarto romance do espírito Ângelo Inácio, que em vida teria se envolvido em prazeres mundanos (como drogas e sexo) e, no plano espiritual, se redime ditando livros.

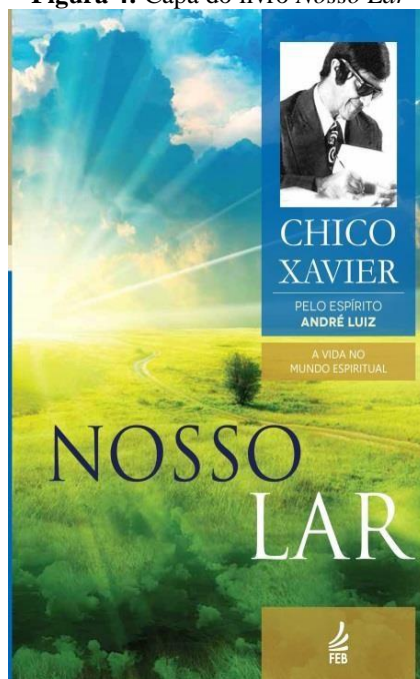
que desfiavam o ambiente sombrio, abrindo luz ao redor – era como se eles próprios fossem estruturados em luz astral. De fato, o material com que eram construídos parecia uma espécie de luz coagulada ou congelada [...] Ensaiei alguma surpresa ao ver a soberba edificação do lado de cá da vida. O preto-velho acudime, esclarecendo logo: “Aqui nesta região de vibrações mais densas, temos refúgio da paz. Funcionam como verdadeiros hospitais-escola [...] As muralhas que você observa, semelhante às edificações terrestres da era medieval, atuam como escudo energético”. (PINHEIRO, 2004, p. 87-89).

Na passagem, o lugar é visto como uma cidade medieval, com castelos construídos de luz cósmica congelada, protegidos por muralhas que repelem qualquer tipo de energia negativa. A energia que emana do ambiente é de paz e tem a conotação de um grande hospital, espaço de acolhida para espíritos recém-chegados. Em seu artigo “O reino de Aruanda: de porto luso-angolano de escravos a reino mítico afro-brasileiro”, Isis McElroy (2007) não só não se privou em debruçar-se na literatura kardecista, como também apresentou argumentos diante da imagem descrita no romance de Robson Pinheiro (2004) como sendo uma referência à medicina sagrada, criada na África Central, designada como *n’kisi/bilôngo* e *futu*, que seria a energia curativa protegida por uma espécie de bolsa, ativada no ato de fechá-la, ou, como reproduzido pelo autor, a defesa de um reino com muralhas que conservam a energia positiva congelada, (FUKIAU, 1991 apud McELROY, 2007, p.131.)

Consultar textos mediúnicos como fonte de informação pode parecer questionável, pois para o universo acadêmico, principalmente, tais obras não têm credibilidade. No entanto, esse tipo de narrativa se faz relevante, e até mesmo objeto de análise, quando certos assuntos são reproduzidos em larga escala. A literatura espírita é muito vasta e, no que tange a publicações e vendas, são milhões de livros disponíveis, com uma diversidade de autores. Entre eles, Chico Xavier, Divaldo Franco, Rubens Saraceni, Robson Pinheiro, Norberto Peixoto e Zíbia Gasparetto aparecem com mais frequência. É um nicho do mercado editorial que promove vendas fabulosas: mais de 25 milhões de livros vendidos de Chico Xavier, mais de 7,5 milhões de Divaldo Franco e mais de cinco milhões de Zíbia Gasparetto (STOLL, 2005 apud VILLAS, CONCONE, REZENDE, GARCIA, 2010, p. 53) Em *Nosso Lar*, por exemplo, um dos livros psicografados por Chico Xavier, é atribuído a André Luiz, suposto espírito que o acompanhava, a produção de todo conteúdo

escrito pelo médium. Na capa de muitas das publicações, geralmente, existe a indicação do nome do espírito.

Figura 4: Capa do livro *Nosso Lar*



Fonte: Federação Espírita Brasileira, 2018

No universo literário espírita, as obras que tratam especificamente da umbanda não são tão numerosas quantos as do kardecismo, mas têm no médium Robson Pinheiro (2004) um grande representante e pioneiro. Segundo ele, a empreitada por esse terreno é delicada, pois existe o preconceito dos seguidores de outras crenças que ainda tratam a religião como “baixo espiritismo”. Mesmo diante do estigma, o livro de Pinheiro, *Tambores de Angola*, lançado em 1998, atingiu cifras expressivas, com mais de 130 mil exemplares vendidos até abril de 2009. (CONCONE, 2010, p. 53).

São poucas ainda as narrativas espíritas, nesse contexto da psicografia, que tratam da história e atuação do culto umbandista e seus arquétipos. Os romances psicografados por Robson Pinheiro, nas palavras do próprio autor, são colocados como proposta para que a crença e o trabalho dos guias sejam vistos com bons olhos por toda a comunidade espírita, principalmente os kardecistas, já que são a maioria consumidora. O editor dessas obras também se coloca como colaborador, inclusive, para quebrar tabus referentes aos papéis que agentes da umbanda (entidades) desempenham seja no plano dos encarnados ou no dos desencarnados.

Sobre os orixás, dentre suas funções bem definidas, cabe a eles, juntos, controlar o plano carnal, reger as demais entidades e, individualmente, lhes é associado um elemento da natureza (rios e cachoeiras, mar, trovão, raio, fogo, mata, barro, pedra...). Além de suas próprias características; a eles também são atribuídos, pelo povo de santo³⁹, cores, comidas, bebidas, vestimenta, cânticos, dia da semana, bem como traços da personalidade, qualidades, defeitos e aptidões específicos. Ainda assim, o entendimento do que é orixá, sobretudo no candomblé, é assunto inacabável e fomenta eternas discussões no meio acadêmico. Em África, são centenas cultuados entre as diferentes etnias e nações, entretanto nem todos os cultos aos orixás africanos foram preservados no Brasil após a escravidão; no candomblé existe a possibilidade de se conhecer uma parcela ínfima dessas divindades. Para as religiões afro-brasileiras, os orixás correspondem a energias, a pontos de força existentes na natureza e que incorporam aspectos da realidade humana. A ideia vem da influência dessas nações e etnias africanas que aqui foram escravizadas, entre elas a iorubá, como explica Reginaldo Prandi:

Os iorubás acreditam que homens e mulheres descendem dos orixás, não tendo, pois, uma origem única e comum, como no cristianismo. Cada um herda do orixá de que provém suas marcas e características, propensões e desejos, tudo como está relatado nos mitos. Os orixás vivem em luta uns contras os outros, defendem seus governos e procuram ampliar seus domínios, valendo-se de todos os artifícios e artimanhas, da intriga dissimulada à guerra aberta e sangrenta, da conquista amorosa à traição. Os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem. (PRANDI, 2001, p. 24)

Em sua estrutura doutrinária, a umbanda incorporou alguns orixás do candomblé, que são reverenciados como seres que fizeram grandes feitos aos seus povos e, atualmente, se desenvolvem e evoluem num processo contínuo de manifestação, dentre os quais os mais cultuados são: Ogum, Oxóssi, Oxum, Xangô, Iemanjá, Iansã, Nanã e Omulu / Obaluê.

Ogum, divindade masculina, é o arquétipo do guerreiro, orixá das contendias, o deus da guerra. É muito cultuado no Brasil, principalmente por ser associado à

³⁹ Designação coletiva; conjunto dos filhos-de-santo das crenças de matriz africana.

luta e à conquista. Não por acaso, é sincretizado com São Jorge ou com Santo Antônio. A associação com São Jorge, inclusive, deve-se por o santo católico ter sido um soldado.

Oxóssi é a divindade da caça, senhor das matas. Seus principais instrumentos são o arco e a flecha, chamado ofá, e um rabo de boi chamado *eruexim*. O mito do caçador foi aceito rapidamente nas religiões afro-brasileiras, principalmente na umbanda, pois se identifica com os índios brasileiros. Além da caça, Oxóssi é o orixá da fartura.

Oxum é a deusa da água doce, cujo nome é dado a um rio em Oxogbô, região da Nigéria. É comum a associação entre rios e orixás femininos na África; Oxum se destaca como a dona da água doce, principalmente a das cachoeiras, onde costumam ser entregues oferendas (comidas rituais em devoção e presentes dos filhos de santo). Também lhe é atribuída a qualidade da delicadeza; sua imagem é ligada à maternidade, sendo comum ser invocada com a expressão Mamãe Oxum.

Xangô talvez seja o orixá mais cultuado e bastante respeitado no Brasil, às vezes confundido como um orixá com especial ascendência hierárquica sobre os outros. Essa eleição acontece por dois motivos: Xangô é miticamente um rei, alguém que cuida do poder e, principalmente, da justiça; representa a autoridade constituída no panteão africano. No Norte e Nordeste, mais especificamente em Pernambuco e Alagoas, existem cultos que atendem pelo nome de Xangô. Na umbanda, Xangô é o orixá que resolve. Suas decisões são sempre consideradas sábias, ponderadas, hábeis e corretas. O símbolo a ele associado é o de dois martelos (na sociedade ocidental, os juízes usam o martelo no momento de pedir ordem e, principalmente, após o veredicto final de um julgamento). Ele é o orixá que também decide sobre o bem e o mal. Sua força está concentrada genericamente nas pedras, nos terrenos rochosos, nas pedreiras, nos maciços. Suas pedras são inteiras, duras de se quebrar, fixas e inabaláveis, como o próprio orixá.

Iemanjá é a rainha dos mares. Orixá muito respeitada e cultuada em algumas cidades brasileiras, é tida como mãe de quase todos os orixás iorubanos, por isso, lhe é também atribuída a fertilidade. Iemanjá é a protetora dos pescadores e jangadeiros, sendo realizadas festas anuais em sua homenagem, que sempre

movimentam um grande número adeptos da umbanda, e demais religiões afro-brasileiras, e simpatizantes.

Iansã é a orixá dos ventos e das tempestades. Rainha dos raios, é responsável pelas transformações e pelo combate às feitiçarias realizadas contra as pessoas; a força de sua magia tem o poder de anular as energias negativas. Guerreira, é conhecida também como guardiã dos mortos, pois exerce domínio sobre os eguns⁴⁰.

Nanã Buruquê é a mais velha divindade do panteão africano, associada às águas paradas, à lama dos pântanos. É tanto reverenciada como sendo a divindade da vida (segundo a mitologia africana, os homens são formados da lama) e da morte. Seu símbolo é o ibiri - um feixe de ramos de folha de palmeira com a ponta curvada e enfeitada com fitas e búzios.

Obaluaê é um orixá sombrio, tido como severo e terrível, caso não seja devidamente cultuado, porém pai bondoso e fraternal para aqueles que se tornam merecedores, através de gestos humildes, honestos e leais. Na umbanda, o culto é feito a *Obaluaê*, que se desdobra com o nome de *Omulu*. Ambos os nomes, tanto para os praticantes da umbanda quanto para os do candomblé, são praticamente intercambiáveis, referentes a um mesmo arquétipo e, correspondentemente, a uma mesma divindade. Já para alguns pais de santo, porém, há de se manter certa distância entre os dois termos, uma vez que representam tipos diferentes do mesmo orixá. Grosso modo, *Obaluaê* é a forma jovem do orixá *Xapanã*, enquanto *Omulu* é sua forma velha. Um dos mais temidos orixás, comanda as doenças e, conseqüentemente, a saúde, mas também tem profunda relação com a morte. Tem o rosto e o corpo cobertos de palha da costa; segundo algumas lendas, é para esconder as marcas da varíola, em outras, já curado, não poderia ser olhado de frente por ser o próprio brilho do sol. Seu símbolo é o xaxará – um feixe de ramos de palmeira enfeitado com búzios.

O entendimento do que é o orixá, bem como as formas de adoração dessas divindades, sofreram transformações na diáspora. Em *Orixás*, Pierre Verger retoma o conceito junguiano de arquétipo, estabelecendo diferenças na forma de entender, definir e adorar os deuses na África e no Novo Mundo, modo como ele se refere ao

⁴⁰ Espíritos, almas dos mortos ancestrais que voltam à Terra em determinadas cerimônias rituais.

Brasil e às Antilhas, arquipélago localizado na América Central, tendo como principais países Cuba, Haiti, Jamaica e República Dominicana. Os orixás seriam, em princípio, ancestrais divinizados, que, em vida, estabeleceram vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, assegurando-lhes a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das plantas e sua utilização (VERGER, 2002).

4.1.

A linha da direita e a linha da esquerda

É legítimo o papel dos orixás na hierarquia umbandista, mas o lugar de destaque está ocupado por entidades desencarnadas, também chamadas de guias⁴¹, e que são subordinadas, cada uma, a um determinado orixá. Segundo Ortiz (1999), abaixo dos orixás existem as sete linhas⁴² da umbanda, que também podem ser chamadas de vibrações, e são divididas em sete falanges, que também se subdividem, formando, cada uma, outras sete falanges e, assim, sucessivamente, de maneira infinita.

O conceito de linha, evidentemente, é subjetivo e objeto de muita polêmica, pelo fato de existirem inúmeras interpretações. Em relação aos autores umbandistas, cada um apresentava a sua visão sobre quais e quantas seriam as linhas e desqualificavam as outras formas de pensar dos demais. Alguns foram originais em suas versões, outros somente criticaram seus antecessores, sem muito fundamentar, e adaptaram ao conceito novos elementos aos que já existiam. Um dos impasses sempre se refere ao fato de que boa parte dos adeptos da umbanda acredita que somente existem sete orixás, o que é um problema, visto que não existem apenas sete orixás no universo africano, e, portanto, as sete linhas são um grande equívoco. O consenso que prevalece, entretanto, tanto para os acadêmicos quanto para os umbandistas é que a constituição das chamadas linhas foi uma tentativa de ordenar hierarquicamente o panteão. Como justificativa, através das linhas e falanges, a umbanda pretendia mostrar que os orixás não estavam perdidos na realidade social e religiosa dos povos e que, através do sincretismo religioso, os fiéis e simpatizantes poderiam identificá-los, afinal, as linhas seriam divisões, cada uma comandada por um orixá e, conseqüentemente,

⁴¹ Entidade espiritual. Espírito superior em adiantado grau de evolução.

⁴² Faixa de vibração dentro da grande corrente vibratória espiritual universal; corresponde a um elemento da natureza, representada e dominada por uma potência espiritual cósmica.

ligado a um santo católico.

Uma outra conclusão mais cabível surge a partir da importância do número sete no universo religioso, tido como um número divino, que representa a intervenção transcendental em todas as instâncias da vida. A héptade (do grego *hept*) seria o número que representa a energia mais perfeita que Deus concedeu para a utilização dos iniciados nos rituais. O sete, diziam os gregos, era assim chamado em função do verbo grego ‘*sebo*’ (venerar), e derivaria do hebraico *sheba*, que está diretamente relacionado a ‘*shaba*’, que significa ‘estar completo’. Em *Deus, deuses, divindades e anjos*, o autor Alexandre Cumino mostra a conclusão de Pitágoras sobre o número 7:

De acordo com John Heydon, o sete é um dos números mais prósperos e também tem sido definido como o todo ou o inteiro da coisa à qual é aplicado; contudo, Pitágoras referia que o sete era o número sagrado e perfeito entre todos os números, e Filolau (século V a.C.) dizia que o sete representava a mente. Macróbio (século V d. C.) considerava o sete como o nó, o elo das coisas. O sete, por sua vez, é um número primo e também é o único de 1 a 10 que não é múltiplo nem divisor de qualquer número de 1 a 10 (CUMINO, 2008, p. 190-191).

Nos textos em sânscrito, é frequente a referência ao número sete: Sapta Richi (sete sábios); Sapta Cula (sete castas); Sapta Loca (sete mundos); Sapta Para (sete cidades), Sapta Duipa (sete ilhas sagradas), Sapta Arania (sete desertos), Sapta Parna (sete princípios humanos), Sapta Samudra (sete lugares sagrados), Sapta Vrucha (sete árvores sagradas). Buda (transliterado Buddha do sânscrito) é representado por sete emblemas diferentes, remetendo totalidade. As primeiras maravilhas do mundo foram enumeradas em sete e depois classificadas como as sete maravilhas do mundo antigo, para dar lugar às sete maravilhas do mundo moderno:

- 1 - A grande Pirâmide de Gizé,
- 2 - Jardins Suspensos da Babilônia,
- 3 - A Estátua de Zeus,
- 4 - O templo de Ártemis,
- 5 - O Mausoléu de Halicarnasso,
- 6 - O Colosso de Rhodes,
- 7 Farol de Alexandria.

Para os egípcios, o número 7 é sinônimo de vida eterna, ligado a um ciclo completo, perfeito. O islã também considera o número perfeito, pois tudo é dividido

em grupos de sete elementos: existem sete céus e sete terras, sete mares, sete portas do paraíso e sete divisões do inferno. No cristianismo, o numeral é mencionado inúmeras vezes nas escrituras sagradas: sete sacramentos, sete pecados capitais, sete virtudes que os opõem, o candelabro de sete braços, as sete trompetas do Apocalipse, as sete vacas do sonho do faraó. “Após elas subiam do rio outras sete vacas, feias à vista e magras; e pararam junto às primeiras, na margem do rio”⁴³. A passagem bíblica⁴⁴ dos sete anos em que Jacob trabalhou para ter direito à sua amada Raquel inspirou Camões a escrever seu soneto “Sete anos de pastor Jacob servia”⁴⁵.

Sete anos de pastor Jacó servia Labão, pai de Raquel, serrana
bela. Mas não servia ao pai, servia a ela, E a ela só por prêmio
pretendia.
Os dias, na esperança de um só dia. Passava, contentando-se
com vê-la; Porém o pai, usando de cautela, Em lugar de Raquel
lhe deu a Lia.
Vendo o triste pastor que com enganos Assim lhe era negada a
sua pastora, Como se não a tivera merecida;
Começou a servir outros sete anos, Dizendo: Mais servira, se
não fora, Para tão longo amor, tão curta a vida.

Na Bíblia, conta-se que foram necessários sete anos para construção do templo de Salomão, da mesma forma que a arca de Noé, descrita em Gênesis, salvou do dilúvio sete casais de cada espécie; Deus criou o mundo em seis dias, reservando o sétimo ao descanso e ao culto. Desde as épocas mais antigas, a semana se divide em sete dias, aproximando-se dos sete dias da criação. O domingo, 1º dia, portanto, seria o dia de louvar Deus (daí a missa aos domingos). Nota-se também que o domínio religioso se dilui no profano, que a perfeição do número sete foi alargada a diversas outras áreas. Podemos verificar que, na astrologia, a lua muda a cada sete dias; assim como cada rosa tem sete pétalas. Quantas vezes olhamos para o arco-íris, ou espectro solar, sem compreendermos racionalmente que a sua beleza se liga à conjugação perfeita das sete cores que o compõem? O mesmo acontece com as notas musicais: quantas vezes paramos para pensar que a sua perfeição advém do fato de serem sete? Na arte, o cinema é considerado a sétima. Na Psicologia e nas ciências naturais, existem alguns estudos cujo objetivo é provar a pertinência do número sete em toda a natureza e

⁴³ Antigo Testamento. *Gênesis* 41:3.

⁴⁴ Novo Testamento. I Reis 6:1 a 7:51, São Paulo: Editora Loyola, 1998.

⁴⁵ CAMEES, Luís de. *Lírica de Camões*. 2. Sonetos, t.II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

nas relações humanas: a disciplina explica que numa relação interpessoal alcançamos cerca de sete características de outra pessoa por vez.

Tudo o que foi explicitado permite concluir que o número sete é sim o que chamam de “a chave do verdadeiro misticismo” (SOVERAL, 2003, p.4), na medida em que o assunto é visto na Bíblia, na história, na ciência, enfim, em todos os domínios da vida humana. Número mágico? Manifestação divina? Símbolo da totalidade e da perfeição? O certo é que este número se encontra em quase todos os domínios da vida, mostrando-se em imagens e sons, o que faz crer que a ocorrência tão frequente não seja simples coincidência.

A quantidade inacabável de entidades que transitam no cerimonial umbandista também é de conhecimento dos adeptos e dos pesquisadores, o que permite afirmar que a umbanda possui um leque de possibilidades. Na lógica estrutural, os guias estão entre a concepção dos deuses africanos e os espíritos dos mortos dos kardecistas e, em meio às inúmeras possibilidades, os pretos-velhos, caboclos, crianças, exus, pombagiras e os malandros aparecem com mais relevância porque são entidades já legitimadas, energias associadas a personagens conhecidos no meio popular.

Caboclo

O caboclo é uma das linhagens de entidades cultuadas pelos adeptos da umbanda. Dentro da religião, a entidade é um espírito desencarnado, tido como pertencente a esses povos indígenas, incorporando durante os ritos. Sônia Lages (2003) explica que a imagem do índio cultuado na umbanda é bem romantizada, fruto do Romantismo, que, “na procura de um modelo simbólico de nação que evocasse a idéia de um país independente, fez surgir um índio bom e valente” (LAGES, 2003 p. 19). O arquétipo do caboclo se apresenta na umbanda como um profundo conhecedor da terra e da mata. É visto pelos umbandistas como uma entidade forte e cheia de vigor físico. Durante a incorporação, emite brados, que funcionam como “códigos”.

Pretos-velhos

Os pretos-velhos são as entidades mais carismáticas que povoam os terreiros

de umbanda. São reconhecidos nacionalmente como espíritos de ex-escravos africanos nos anos de escravidão e, sobretudo, após a abolição. A mística do preto velho é fruto de condições e circunstâncias únicas em terras brasileiras. A sofrida vida dos escravos trazidos da África fazia com que os indivíduos, em função do penoso e extenuante trabalho, somado aos maus tratos a que eram submetidos, vivessem em média sete anos no máximo após a sua chegada ao Brasil. Os pretos-velhos, enquanto representações mais amplas, são marcados pela tolerância, pela rústica simplicidade e, por um profundo sentimento de caridade. Somente aqueles que sofreram na carne as desventuras da vida podem de fato entender ou se aproximar da compreensão do sofrimento alheio. Porque é possível responder a toda violência sofrida com amor, sem nenhum sentimento revanchista ou de vingança.

Crianças

Também chamados de ‘erê’, nomenclatura mais utilizada no candomblé, estes guias se apresentam como personagens alegres e brincalhões, sempre denotando infantilidade em suas ações. Costumam usar chupetas, comer bolos, balas, doces e chocolates. Por oposição aos adultos, as entidades crianças, segundo meus interlocutores, não possuem nem senso de moral nem de responsabilidade. Por isso, fazem brincadeiras nem sempre inocentes, mas que se explicam pelo fato de que “ainda não cresceram” e que não fazem suas travessuras por maldade.

Exus

Difícil falar de Exu sem comentar a controvertida face do mal que se formou no imaginário popular. Não há quem ignore a força e o perigo potencial atribuído na umbanda aos exus. Eles representam, antes de tudo, o “outro lado” da civilização, o lado marginal, caótico e ambíguo.

Eles são vistos como perigosos e maus, são os representantes em potencial da “esquerda”. Os exus também são vistos como a própria representação daqueles que já padeceram dos mesmos sofrimentos pelos quais os homens comuns padecem. Talvez daí venha a sua grande “força” e popularidade; estas entidades estão mais próximas do homem, são “entidades” mais “humanas”, neste sentido. Sobre Exu, é preciso não confundir aquele incorporado na umbanda com o orixá Exu do candomblé. Embora tenham o mesmo nome no português, eles pertencem a classes de entidades diferentes.

Èsù, Elégbà, Elegu, Legbá ou Bar, nomes que Exu recebe na África, é um orixá, isto é, uma divindade como os demais, não havendo nenhuma ligação com a figura do diabo. Já na umbanda, a entidade Exu também assume o papel de mensageira, aquela entidade que transita entre os planos terrenos e espiritual e faz o resgate dos espíritos que desencarnam. Seu papel é de protetor e guardião:

Ele gosta de suscitar dissensões e disputas, de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas. É astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente, a tal ponto que os primeiros missionários, assustados com essas características, compararam-no ao Diabo, fazendo dele o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção, ódio, em oposição à bondade, à pureza, à elevação e ao amor de Deus. (VERGER, 1989, p.76).

No candomblé, ele é o deus-guia, o intermediário entre dois mundos, o mensageiro das orações dos homens, oferecendo-lhe em primeiro lugar os sacrifícios. Ele também é uma divindade de orientação, uma vez que abre e fecha caminhos, mas é também o manhoso que gosta de brincar, pregar peças, irritar os amigos. Portanto, na ritualística candomblecista, os integrantes da religião o “agradam” em primeiro lugar, antes mesmo de qualquer outro orixá. Isso o manteria amigo e fiel.

Bastide explica que apesar desses traços permanecerem no imaginário religioso do candomblé, outros aspectos de Exu ficaram mais evidentes, aqueles de caráter sinistro. E é nos grupos de origem banto que o elemento demoníaco irá permanecer (BASTIDE, 1989, p. 349). Em candomblés congo e angola, ele é prontamente identificado como o diabo (DEALTRY, 2009, p. 21). Isto ocorreu, segundo o Bastide, por causa da escravidão. Exu foi usado pelos negros em sua luta contra os brancos, se tornando o patrono da feitiçaria. O deus africano brincalhão tornou-se o deus cruel que mata e envenena, demonstrando assim sua amizade e seu caráter de salvador para com o povo negro. Esse caráter de Exu vai depender da natureza dos grupos ao qual pertence.

O que Bastide fala sobre aceitar o caráter de Exu, sobre depender da natureza de determinados grupos que o cultuam, pode ser visto claramente na umbanda: a entidade foi capturada pelo olhar branco, que acabou por introduzir sentidos próprios da sua cultura ocidental, aniquilando o que ele entenderia, à primeira vista, como caos (DEALTRY, 2009, p. 20). Na umbanda, por sua influência kardecista e católica, serão

preservadas as representações do bem e do mal, e, numa tentativa de controle dos elementos africanos, Exu será colocado no território do mal. A estratégia não seria esquecê-lo ou eliminá-lo da crença, mas mantê-lo na ritualística como garantia de preservação da hierarquia que regula o papel de brancos e negros, ou da cultura “civilizada” e da cultura “primitiva”. Sobre essa dinâmica, Giovanna Dealtry esclarece que, “ao retirar de Exu o papel de mensageiro e intérprete entre os mundos dos vivos e dos mortos, a umbanda termina por eliminar o aspecto religioso do orixá e reforçar seu atributo mágico/diabólico” (DEALTRY, 2009, p. 22).

Como já foi mencionado, a classificação de Exu se difere da umbanda para o candomblé. Na umbanda, o processo de correspondência de elementos da cultura europeia ao universo africano se deu na tentativa de “traduzir” e domesticar o que para o primeiro era estranho, causando um efeito contrário: em vez de aproximar o que se revelava como diferente, quem olhava, acabava reduzindo o que era observado a uma “zona segura”. Portanto, para atingir o domínio de Exu, foi necessário determiná-lo como “selvagem”, “primitivo”, “exótico”, em oposição ao que era “civilizado”. Partindo da perspectiva etnocêntrica, Silviano Santiago complementa:

[...] a experiência de colonização é basicamente uma operação narcísica, em que o outro é assimilado à imagem refletida do conquistador, confundido com ela, perdendo sua condição única de alteridade. Ou melhor: perde sua verdadeira alteridade (a de ser outro, diferente) e ganha uma alteridade fictícia (a de ser imagem refletida do europeu). (SANTIAGO, 1978, p. 15 – 16).

Ao analisar as imagens vendidas em lojas de artigos religiosos, nota-se a associação de Exu exatamente ao lado sinistro que Roger Bastide mencionou: geralmente vestindo capa preta ou vermelha e portando um tridente.

De herói “trickster”, capaz de colocar em questão as regras sociais e quebrar a tradição estabelecida, o orixá passa a ser identificado com o diabo, figura que, apesar do medo que inspira, é elemento fundador da cultura ocidental estabelecida sobre o binarismo bem/mal. (DEALTRY, 2009, p. 20).

Figura 5: Imagem representada do Exu Sete Capas



Fonte: Umbanda de Raiz, 2015

Chevalier (1996) completa a ideia de Bastide trazendo uma outra informação que, de acordo com a tradição cristã, o tridente na mão de satanás é um instrumento de castigo; e também um símbolo da culpa, pois seus três dentes representam as três pulsões (sexualidade, nutrição, espiritualidade), sendo o perigo de perversão ou a fraqueza essencial que abandona o homem (CHEVALIER, 1996 apud LINHARES, 2009, p. 2446).

Pombagiras

As pombagiras são vistas pelos umbandistas como a “mulher de Exu” ou “Exu fêmea”. Os umbandistas referem-nas aos espíritos de prostitutas, cortesãs, cafetinas, mulheres sem família. Além de possuírem as mesmas características que seus “parceiros”, estas entidades carregam consigo toda a ambiguidade dos exus aliada a uma imagem feminina fortemente sexualizada. As pombagiras são

percebidas como uma ameaça a esse espaço doméstico e às relações aí legitimadas. A sua sexualidade, por exemplo, não está a serviço da reprodução. Ela usa a sua sexualidade em benefício próprio. Em outras palavras, a imagem da pombagira seria a contraface de uma outra mulher, aquela associada à casa, a família, às esferas mais controladas socialmente. Embora contenham detalhes diferentes, os relatos colhidos em diversas fontes acadêmicas e umbandistas, em linhas gerais, acompanham o que descrevo a partir dos textos do professor Reginaldo Prandi (2010) e do autor umbandista Rubens Saraceni (2011).

As entidades se manifestam e dizem, através do médium, quais são seus instrumentos e métodos de trabalho, suas roupas, adereços, seus nomes, a que orixá responde, seus atributos enquanto seres espirituais e suas histórias do tempo em que foram pessoas encarnadas. O termo pombagira é também grafado como *pombogira* ou *pomba-gira*, embora nada tenha a ver com a ave. O termo do qual se origina é *bombojir*, *inquice* (*ente* semelhante, mas não idêntico ao orixá), na linha de Exu, da tradição congo-angola do candomblé. (COSSARD, 2011, p. 64).

Essa exposição de algumas descrições espirituais que fazem parte da estrutura mística da umbanda mostra o quanto ela é um campo de acolhimento de muitas identidades de diferentes brasis, como complementa o professor Prandi: “a umbanda não é só religião; ela é um palco do Brasil” (PRANDI, 1991, p.88). A religião mergulhou na realidade brasileira e buscou nela a sua fonte de inspiração, transformando em símbolos figuras do nosso cotidiano popular que sofreram, e em algum grau ainda sofrem, com o julgamento e a discriminação, mas que, apesar de tudo, possuem as qualidades e atributos necessários para atender aos objetivos que a crença se propõe: evocar essas entidades por seus adeptos que, de outra maneira, igualmente apontam para essa mistura heterogênea e que, se poderia ser tida como nociva e perigosa, dentro do contexto umbandista são todas bem-vindas e trazem seu *axé*⁴⁶, sua energia, sua presença para compor a identidade não apenas do rito, mas de cada umbandista. Sob um olhar romântico do culto, a ajuda das entidades voltaria como um bônus: conforme elas conseguiram ajudar e influenciar os homens, elas evoluíram espiritualmente no reino de Aruanda, e os médiuns, que se doam para que elas trabalhem, evoluíram para as próximas reencarnações. V

⁴⁶ Força dinâmica das divindades.

Vista como uma contradição em termos cristãos, a frase “Deus é bom e o Diabo não é mal” traduz na umbanda o sistema cosmológico de localização das entidades entre esquerda e direita. Assim, a linha da direita “trabalha” com os orixás, caboclos, preto-velhos etc., e a linha da esquerda com os exus e pombagiras. Na concepção umbandista, as duas últimas figuras vão estar próximas ao diabo, quer dizer, do mal, pois, quando vivas, tiveram um comportamento marginal: eram bandidos, prostitutas, ou seja, tipos desviantes, segundo a tradição. Entretanto, o sistema de evolução que a umbanda absorveu do kardecismo permite que essas entidades estejam sempre em trânsito de um grau menos elevado para um grau superior. Nesse sentido, os exus podem ser doutrinados e se tornar espíritos de luz.

A esquerda umbandista, portanto, não guardaria o mal metafísico. O conceito de mal se aplicaria à dimensão humana e corresponderia ao que pode ser reprovado nos campos comportamental e sentimental: a sensualidade, a revolta, as falas inconvenientes, o prazer sem amarras.

4.2. Os novos atores no panteão umbandista

Sofrendo críticas externas ou internas, a organização umbandista passaria por uma reformulação que atenderia a duas demandas: para o pesquisador José Henrique Oliveira, os chamados “intelectuais da religião” criaram estratégias para legitimá-la, entre elas, em 1939, a fundação da Federação Espírita de Umbanda, cujo objetivo primordial era servir de interlocutor entre os templos filiados e o Estado “a fim de negociar o fim da repressão policial, que se intensificara em meados de 1937 com a criação da Seção de Tóxicos e Mistificações⁴⁷, nas chefeturas de polícia” (OLIVEIRA, 2016, p. 11). Por isso, de acordo com o autor, a realização, quatro anos depois, do 1º Congresso Brasileiro do Espiritismo de Umbanda, cuja finalidade era intervir em duas frentes: uma, interna, voltada para o corpo sacerdotal, que visava unificar o culto, estabelecendo uma doutrina pautada na prática da caridade; e outra externa, dirigida à sociedade, que forneceria explicações de cunho científico que pudessem desmistificar os rituais mágicos que

⁴⁷ A criação da Seção de Tóxicos e Mistificações visava intensificar as investigações ao descumprimento dos artigos 156, 157 e 158, do Código Penal de 1890, os quais proibiam a prática ilegal da medicina (curandeirismo), o espiritismo e a magia ou feitiçaria (charlatanismo).

permaneciam na umbanda.

Do ponto de vista organizacional, Renato Ortiz (1984, p. 41) argumenta que somente a partir desses dois eventos é que se pode falar em movimento público e oficial e que, por sua vez, coincide com o período de consolidação de uma sociedade urbana, industrial e de classe. Ele explica que o número de terreiros começou a se expandir no início da década de 1930 (ascensão de Vargas) e se consolidou como movimento organizado durante o Estado Novo. Assim, na lógica daquele momento histórico, o caminho à legitimidade passava pela construção de uma identidade que ao mesmo tempo estivesse mais próxima do caráter “científico” da religião kardecista e o mais distante possível das práticas religiosas de matriz africana.

A contradição é que a segunda demanda seria, mantendo o seu status de religião “marginal”, a promoção de novos arquétipos, igualmente “marginais”, a esse panteão. Esse foi o caso dos malandros, e não apenas eles: boiadeiros, marinheiros, ciganos, baianos etc., engrossaram a organização mística da umbanda. A atualização viria cumprir uma das lógicas umbandistas: sacralizar o humano marginalizado das estruturas histórico-sociais. Por outro lado, diluiria a pressão realizada sobre os exus, que se apresentavam como a “pedra no sapato” dos praticantes dessa religiosidade.

Para que não houvesse dúvida, os novos membros do panteão assumiram características próprias daqueles que estavam substituindo. Isso era necessário para que os novos adeptos pudessem identificar nesses personagens as mesmas possibilidades que encontravam no anterior. A mudança deveria deixar rastros que levassem o público umbandista a reconhecer os novos atores como capazes de também atendê-los espiritualmente, atividade antes somente prestada pelos exus.

Esses, por sua vez, não foram abandonados. A pluralização do modelo *trickster* não tinha a intenção de retirar os exus do panteão umbandista, pois existia – e ainda existe – um público bastante fiel a essa categoria de espíritos e, dentro da própria lógica umbandista de feitiço e contra-feitiço, eles mantêm um papel de suma importância.

O lugar da esquerda é, no panteão umbandista, o de um guardião com um juízo precioso: a irredutibilidade individual e a liberdade. Encarna um sentido social

de resistência e de vitalidade. Os exus não são maus, embora sejam vistos como. Porta-vozes dos interesses materiais e pessoais, esses mensageiros praticam o desapego de si próprio em prol de um bem do outro.

Assim sendo, da mesma maneira em que a existe a crença de que a vida é atravessada por uma dualidade (luz e sombra, positivo e negativo etc), o sistema cosmológico e doutrinário no qual está inserida a umbanda também absorve essa percepção, chamada por Lísias Negrão de “interativa”. (NEGRÃO, 1996 apud SILVA, 1996, p.220). Nesse sentido, existiria na umbanda não uma ausência de moralidade, mas, segundo o autor, uma “moralidade de aspiração”, na qual a religião procuraria seus próprios caminhos, amalgamando os demais sistemas religiosos que a constituíram. A umbanda e a sua “esquerda” são uma excelente oportunidade para refletir sobre formas sociais de cognição e alternativas de resistência étnica e cultural. O culto busca unir um saber popular, uma prática de cura de feridas históricas e de mazelas da memória e uma ética crítica implícita às suas magias.

4.3.

A entidade malandra

Por também fazerem parte da linha de esquerda, os malandros costumam “baixar”⁴⁸ nos terreiros de umbanda nas giras de exu e são geralmente confundidos com eles. Alguns terreiros afirmam que são um tipo de exu. Outros, entretanto, dizem que os malandros não devem ser confundidos com os exus, vistos que eles possuem características diferentes das dos primeiros. As energias dos malandros quando manifestadas nos corpos de seus médiuns assumem a roupagem típica do malandro carioca, aqueles que viveram no início do século XX, com suas dimensões psicológica e social.

Essas figurações do malandro, aparentemente nativas do Rio de Janeiro, foram transportadas para a umbanda e representam um grupo historicamente marginalizado na sociedade brasileira: os negros. Essa é uma característica marcante da religiosidade umbandista, na qual vários personagens subalternos do cotidiano brasileiro têm o seu status social invertido e, de coadjuvantes, tornam-se atores principais. Como no contexto social e cultural mais amplo, os malandros na

⁴⁸ Possuir, por parte do orixá ou entidade, o corpo de um filho ou filha de santo.

umbanda são vistos como gigolôs, amantes da noite, das mulheres, da bebida, dos vícios, dos jogos e do samba. Por outro lado, são cordiais, alegres, sujeitos espertos, descolados, que conseguem se sair bem em qualquer situação. Nas giras de umbanda, dançam a maior parte do tempo; se apresentam vestidos de chapéus ao estilo Panamá, terno branco, blusa e gravata vermelhas, sapato branco (ou branco e vermelho), indumentária tradicional.

José Pelintra⁴⁹ (a mais conhecida falange) ou “Seu Zé”, como é carinhosamente chamado por seus devotos, foi um desses malandros: boêmio, brigão, amante do samba, fiel, amigos dos amigos. Os relatos de sua existência, anônimos ou assinados, se mesclam entre si, colaborando para a confecção e propagação de narrativas, em inúmeras literaturas, que formam imagens múltiplas de um ator que se prolonga para além dele mesmo e reúne os seus pares de todas as épocas. De forma bem sucinta, Zeca Ligiero resume a direção desse malandro, que viria do Nordeste, especificamente das cidades de Recife e Alagoas:

[...] segundo relato dos seus devotos, Seu Zé tornou-se famoso malandro da zona boêmia do Rio de Janeiro, nas primeiras três décadas do século XX [...]. Nesse contexto Zé poderia ser qualquer habitante do morro. [...] Como muitos deles, teria conseguido criar fama, por sua coragem e ousadia, obtendo ampla aceitação. [...]. (LIGIERO, 2004, p.33).

Os trejeitos remetem ao arquétipo da boemia carioca. O falar carregado de gíria, o andar escorregadio, a aversão ao trabalho, a propensão às falcatuas e a paixão pelas mulheres, representam alguns dos elementos da composição desse personagem. O caráter de príncipe dos pobres, o Hobin Hood, tirando dos desonestos, também aparece nesse arquétipo, já que ele só roubava dos falsos coitados. O malandro também possui o seu correspondente feminino. O primeiro nome mais comum é o de Maria, associado a um segundo, esse mais variado. Um exemplo disso é Maria Navalha, que embora seja uma malandra, é personagem bem feminina e se aproxima, ainda mais, do arquétipo feminino do exu. Normalmente, veste de vermelho, gosta de flores nos cabelos e nas roupas, demonstram certa forma de se expressar, que nos valores da sociedade ocidental cristã são tidos como

⁴⁹ Na umbanda, são inúmeras as entidades e, cada uma, possui uma identidade, um nome específico. Portanto, Zé Pelintra é a identidade de um malandro. Outros livros, dizem que ele é apenas um egun (espírito de um morto), vindo do Catimbó, e que está evoluindo aos poucos. Também é chamado “Seu Zé”. F. – port. – José: nome próprio; pelintra: peralta, esmerado no trajar, travesso.

vulgares. Pombagira tem múltiplas identidades, cada uma com nome, aparência, preferências, símbolos, mito e cantigas próprios (PRANDI, 2008, p.4).

4.4.

O catimbó-jurema

A folha da jurema cura A folha da jurema mata Quem é filho da jurema Nunca se perde na mata O ponto cantado de caboclo menciona o termo “jurema”, que, neste caso, refere-se à árvore da região da caatinga do Nordeste, de beleza sustentável nos períodos de seca. Entretanto, é importante chamar a atenção para a polissemia da palavra, que pode denotar culto religioso, uma das Cidades Encantadas, Ciência dos Mestres ou um tipo de bebida extraída da árvore de mesmo nome, grande segredo de Iracema, índia da tribo dos tabajaras por quem Martim se apaixonou arrebatadamente no romance de José de Alencar.

Por ser um termo repleto de significados, deduz-se que a pesquisa em torno de sua definição, e o que ela representa, é bastante complexa, sendo necessário uma observação criteriosa para saber diferenciar e explicar de qual significado de ‘jurema’ se trata. Neste caso, interessa-me abordar o universo religioso da Jurema Sagrada, pois, de alguma maneira, ela estaria ligada ao catimbó, à umbanda e, por conseguinte, à figura do malandro. Algumas pesquisas realizadas sobre a jurema não convergem a um senso comum, dando margem para inúmeras conclusões. Determinados autores vão fundamentá-la na cultura indígena das tribos presentes no Nordeste brasileiro que, posteriormente, deu nome à religião.

O nome “catimbó jurema” aparece em relatos escritos por viajantes e missionários europeus que visitaram a região Nordeste por volta do século XVI, entre eles Jean de Léry, missionário calvinista que esteve no país no ano de 1557. Em seus documentos, Léry descreve um ritual onde maracás ou chocalhos, instrumentos até hoje usados nas sessões do catimbó, são reverenciados como deuses:

Admitem certos falsos profetas chamados de caraíbas que andam de aldeia em aldeia como tiradores de ladainhas e fazem crer não somente que se comunicam com os espíritos e assim lhes dão força a quem lhes apraz (...) os 3 caraíbas vão de aldeia em aldeia e enfeitam seus maracás com as mais bonitas penas; em seguida, ordenam que lhes sejam dados comida e bebida, esses embusteiros fazem crer aos pobres idiotas dos selvagens que essas espécies de cabaças assim consagradas realmente comem e

bebem a noite e como os habitantes acreditam nisso, não deixam de pôr farinha, carne e peixe ao lado dos maracás e não esquecem o cauim (LÉRY, 1980, p.210)

A apresentação do missionário indica que, além dos instrumentos, apareceu também a ingestão do cauim, nome de uma bebida fermentada obtida pela técnica da sacarificação⁵⁰ pela amilase⁵¹ da saliva humana através da mastigação de grãos e raízes, que deixaria o amido adocicado, como também é feita a chicha andina⁵². As pesquisas de Roger Bastide, Mário de Andrade e Câmara Cascudo são referências nos estudos sobre o assunto; os três autores descrevem as espacialidades do ritual do catimbó.

4.4.1. Roger Bastide

O interesse nas religiões de matriz africana promoveu o encontro de Bastide com o catimbó. O francês é o responsável pela primeira análise sociológica do ritual e esclarece que a inserção do negro seria uma estratégia para que ele ascendesse socialmente, uma vez que estaria, desde o período colonial, abaixo do indígena na estrutura social. Alguns autores que se aprofundaram no assunto, determinam que o catimbó é um culto encontrado em Pernambuco, Paraíba e no Rio Grande do Norte, e surge em um contexto não indígena, embora ainda mantenha traços de alguns rituais ameríndios. Contrariando a definição desses autores, a partir do mergulho no universo do catimbó, Bastide afirma que sua origem seria realmente nas populações indígenas do Nordeste brasileiro:

O catimbó é de origem índia. Sem voltar às descrições antigas sobre a pajelança e os primeiros contatos entre catolicismo e a religião dos índios, inclusive àqueles fenômenos de ‘santidade’⁵³ que conhecemos tão bem através das informações do Tribunal do Santo Ofício (...), encontramos ainda hoje entre o puro índio e o homem no Nordeste toda a gradação que nos conduz pouco a pouco do paganismo ao catimbó na Paraíba (BASTIDE, 2004, p.146).

⁵⁰ Converter (o amido) em açúcar, em substância açucarada, pela ação de fermentos ou do ácido sulfúrico.

⁵¹ S. f. Fermento que torna solúvel o amido e o transforma em dextrinas e maltose.

⁵² Bebida original da região andina. A chicha é extraída do milho (maíz) cultivado na Cordilheira dos Andes.

⁵³ Chamada de *Santidade de Jaguaripe* o culto foi descoberto por Roger Bastide. Segundo o pesquisador francês, pertence à categoria de messianismo, porque está fortemente carregado de rancor do escravo pelo seu senhor e do rancor do índio pelo seu conquistador; além disso, ele proclama profeticamente a vingança das vítimas do colonialismo.

Bastide se mostra apenas como observador e reproduz o ritual sem nenhum juízo de valor. Além de seus trabalhos de campo, o pesquisador também se baseia em outras investigações contemporâneas, como as de Gonçalves Fernandes (1938) e de Câmara Cascudo (1978). Segundo o autor, o catimbó teria sua origem na *santidade*, que reunia elementos cristãos e indígenas e admitia a utilização do fumo como elemento central. A prática religiosa, por sua vez, também teria sido inserida em cultos como o dos caboclos, encontrados entre algumas comunidades indígenas.

O francês atribui à *santidade* como as primeiras formas heréticas de elaboração do catimbó-jurema e explica que o ritual surgiu devido ao contato com o catolicismo lusitano, ainda no período colonial. Bastide revela que a crença possuía claramente noções de um catolicismo banal, sendo apenas uma cópia da cerimônia cristã:

Centralizava-se esse culto num ídolo de pedra chamado Maria e dirigido por um “Papa” e u’ a “Mãe-de-Deus”; entrava-se para esse culto por uma espécie de iniciação, simples cópia do batismo católico, e todo cerimonial constituía um sincretismo bastante desenvolvido de elementos cristãos (construção de uma igreja para adoração do ídolo, porte de rosários e de pequenas cruzeiras, procissões de fiéis, os homens na frente e as mulheres com seus filhos atrás e de elementos indígenas (poligâmias, cantos e danças, uso do tabaco, “a erva sagrada”, à moda dos feiticeiros indígenas: tragava-se a fumaça até a produção do transe místico, que se chamava precisamente o espírito da santidade (BASTIDE, 2004, p. 243).

Conhecida como *Santidade do Jaguaripe*, o ritual incorporava noções do catolicismo ao universo ritualístico ameríndio. Na crença, os santos católicos eram reverenciados e comparados aos deuses dos nativos; as rezas, orações e o vasto repertório de feitiços dos europeus convertiam-se em encantamentos poderosos utilizados pelos indígenas. A imagem de Jesus Cristo tornava-se para os índios convertidos a imagem e semelhança *Jurupari*⁵⁴; já a Virgem Maria, não passava de uma pedra ornamentada por sementes e penas. Outros objetos litúrgicos cristãos, como terços e rosários, receberam outras funcionalidades: transformaram-se em poderosos patuás.

Bastide também aponta a importância da influência religiosa de matriz africana na formação do catimbó, atuando, principalmente, por meio dos candomblés da Bahia:

⁵⁴ Personagem mitológica do povo indígena.

Em face dessa religião já organizada quando chegou aqui o negro escravo, qual seria sua reação? (...). Poderia evidentemente desprezá-la, orgulhoso de seus candomblés e de seus xangôs. Mas poderia também aceitá-la, fundi-la com seu próprio culto e teremos assim a macumba carioca. Poderia ainda incorporar-se pura e simplesmente a ela, tentando aproveitar-se dela para restabelecer seu poderio, e teremos então o catimbó da Paraíba (BASTIDE, 2004, p.149).

Bastide explica que estas religiosidades só convergiram com tamanha fluidez pelo fato de serem cosmologicamente semelhantes. O sistema religioso indígena oferecia ao negro respostas satisfatórias às suas necessidades. O autor também considera o catimbó como um culto dinâmico, cujo processo de reestruturação estaria marcado pelo advento de uma nova sociedade – o que influenciou nos tipos sociais representados no panteão juremeiro. O culto à jurema se alastrou e foi absorvido por outras populações, como os caboclos e mestiços do Nordeste, ou seja, saiu do domínio exclusivamente indígena para ocupar espaços mais urbanizados e ligados ao mundo do proletário, unindo outros adeptos e expandindo sua mestria espiritual. Neste processo, as cerimônias tornam-se individuais e não mais sociais, dado o processo de desagregação da antiga “solidariedade tribal”. (BASTIDE, 2004, p. 244). Na cidade, a crença vai cultivando certo desprestígio e, em decorrência disto, migra para as zonas marginais e se organiza em espaços pequenos, casebres.

Em sua viagem pelo Nordeste, Bastide realizou uma verdadeira pesquisa de campo, se atendo a pequenos detalhes, cheiros, sons, em todas as subjetividades que compunham o universo místico dos homens do sertão. Sobre os terreiros, ele catalogou um acervo de objetos de trabalho, dentre eles o cachimbo, item mais utilizado na ritualística, o tabaco, a erva-mestra no exercício da magia catimbozeira: “o fumo é a planta sagrada e sua fumaça que cura as doenças proporciona o êxtase, dá poderes sobrenaturais, põe o (mestre) em comunicação com os espíritos” (BASTIDE, 2004, 146). Em uma das suas visitas, o sociólogo diz ter presenciado um ritual conhecido como “jurema de mesa”, no qual o mestre da mesa, o sacerdote, doutrina os discípulos e os seus respectivos guias espirituais, todos sentados ao redor de uma mesa no centro e especialmente preparada com elementos litúrgicos. Sobre ela estão taças, copos, flores, velas e demais artigos. E, segundo Bastide, toda a cerimônia acontece com os participantes somente sentados, não havendo danças.

Como na umbanda, o autor afirma que também haveria no catimbó a crença em um mundo sobrenatural, um “mundo dos espíritos entre os quais a alma viaja durante o êxtase, onde há casas e cidades análogas às nossas” (BASTIDE⁶, 2004, p. 147). Fator comum a quase todos os terreiros, Bastide também constata o aspecto doméstico desses espaços, algo corriqueiro quando se refere aos rituais afro-brasileiros. Quase sempre a casa do sacerdote é a mesma dos espíritos. O contato com o catolicismo resultou na elaboração de uma mitologia notadamente inspirada na narrativa bíblica do antigo testamento. Ele conta uma das lendas que uma determinada planta, ao servir de abrigo para o menino Jesus, que fugia com a sua família das imposições do rei Herodes, teria se tornado sagrada. Segundo o sociólogo, o mito é cantado em algumas linhas do catimbó que referenciam a planta como o abrigo do filho de Deus:

A jurema é minha madrinha Jesus é o meu protetor
A jurema é um pau sagrado Aonde Jesus orou.⁵⁵

No decorrer do processo de adaptação ao novo contexto social, outras referências foram assimiladas, notadamente advindas da matriz africana. As contribuições mais visíveis está a introdução de outras entidades espirituais ao cosmo. No local onde predominavam espíritos indígenas e encantados, passou-se a cultuar espíritos desencarnados de ex-escravos, mestres de origem asiática, personagens europeias, como feiticeiras, médicos e espíritos de padres. A grande maioria dessas entidades tinha uma ligação afetiva com os fiéis, personagens típicos do sertão brasileiro: vaqueiros, benzedeiros e curadores.

Em suma, é evidente a imersão de Roger Bastide no catimbó-jurema, no entanto, ele destaca a contribuição da matriz africana em seus apontamentos. Ao apresentar questões mais pontuais sobre o processo de sincretismo entre as expressões religiosas e culturais, o autor deixou importantes referências para a análise das estruturas social, política e cultural do Brasil a partir de outros prismas.

⁵⁵ Cântico do catimbó apontado pelo autor.

4.4.2. Mário de Andrade

Nos anos 30, Mário de Andrade promoveu a *Missão de Pesquisas Folclóricas* (1938), com o objetivo, segundo o autor Luiz Assunção, de buscar elementos que representasse uma possível identidade nacional. Por isso, era imprescindível documentar algumas manifestações do folclore brasileiro “antes do seu desaparecimento” (ASSUNÇÃO, 2006, p.75). O escritor organiza uma equipe de estudiosos e parte para o Nordeste. Lá, o grupo vai inventariar uma série de músicas que Andrade vai chamar de “músicas de feitiçaria”, utilizadas em algumas práticas religiosas consideradas “clandestinas” e que, supostamente, seriam ligadas à feitiçaria. Mário de Andrade e sua equipe percorreram várias localidades, entre elas João Pessoa, Natal e Recife. De acordo com Lopez Ancona, o escritor identificava nas cantigas, danças e nas religiosidades populares traços de uma originalidade que seria para ele marca registrada das tradições brasileiras,

Para o modernista Mário de Andrade, empenhado em entender a realidade brasileira dentro de um quadro latino-americano e em traçar, na medida de suas possibilidades, as coordenadas de uma cultura nacional, tomando o folclore e a cultura popular como instrumentação para seu conhecimento do povo brasileiro, foi muito importante unir a pesquisa de gabinete e a vivência de vanguardistas metropolitanos ao encontro direto com o primitivo, o rústico e o arcaico, que, em seu enfoque dialeticamente dinâmico, puderam lhe valer como indícios de autenticidade cultural (ANCONA, 2002, p.15)

Outras literaturas apontam o envolvimento de Mário de Andrade com cientistas sociais e antropólogos que tratavam de temáticas voltadas para as manifestações culturais nacionais. Paralelamente à missão, Andrade criou a *Sociedade de Etnologia e Folclore* (1936), órgão que, juntamente com o Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo, financiou a vinda de Lévis-Strauss, possibilitando que o etnólogo francês escrevesse sua famosa obra “Tristes Trópicos”, a partir de experiências vividas no interior do país. Na ocasião, Strauss também analisou o processo civilizatório empreendido a algumas comunidades, afirmando ser um exercício que, minimamente, havia suscitado a multiplicidade cultural brasileira, graças às influências do estrangeiro na nossa genética.

As pesquisas de Mário de Andrade produziram um vasto material etnográfico, principalmente composto por músicas. A missão duraria mais alguns

anos, entretanto, com a instauração do Estado Novo varguista, ela foi abortada em 1938, por falta de investimento. A obra *Música de feitiçaria no Brasil* (1938) foi produzida com o acervo recolhido durante os anos de missão e está organizada em cinco sessões, sendo a maior parte composta por transcrições e cânticos. Nela encontram-se dados biográficos dos mestres catimbozeiros; e, por meio dos cânticos, o autor escreveu algumas considerações sobre como eram feitos alguns “trabalhos de catimbozices”, como ele chama, apontando seu aspecto mágico e “enganoso”. Seu pensamento reforça a ideia de que as expressões religiosas de matriz africana e indígena estariam voltadas para práticas de feitiçaria. Ele reluta em reconhecer tais manifestações como religiões, sendo a palavra substituída em muitas passagens por “práticas feiticeiras”⁵⁶

Definir o catimbó não é tarefa das mais simples, diante da pluralidade de histórias. Na linguagem do Nordeste, por exemplo, o termo significa magia negra, feitiçaria ou qualquer outra forma de manipulação sobrenatural com fins “maléficos” ou “diabólicos”, como “coisa feita” ou “mau olhado”. A relação do ritual nordestino com o escritor modernista aconteceu a partir da análise das estruturas melódicas das chamadas “linhas”⁵⁷. Seu conhecimento vasto na teoria e prática da música o fizeram crer na importância que ela representava no catimbó. De acordo com Andrade, as ladainhas cantadas em uníssono tinham uma função primordial na liturgia, que seria “o destino principal da música que ator na companheira inseparável da feitiçaria dada sua força hipnótica” (ANDRADE, 1983, 37). A música não seria empregada apenas como forma de agradar as divindades ou de dar ritmo às cerimônias, como não o é, mas o de manter um contato com o universo sagrado de maneira mais efetiva. Através do embalo da musicalidade, afirma o autor, os médiuns seriam conduzidos ao transe.

O escritor modernista descreve o ritual do catimbó, onde os espíritos, incorporados em seus “cavalos”⁵⁸, movimentavam-se ao som dos cânticos entoados por vozes estridentes de crentes. Além das músicas, o escritor também organizou um material que continha a organização e funcionamento da estrutura catimbozeira. Segundo ele, as sessões começariam com a oração de linha realizada pelos mestres

⁵⁶ ANDRADE, 1983, p.23.

⁵⁷ O mesmo que cântico, cantiga.

⁵⁸ Médiun, também chamado de “aparelho”, “burro” e “caixa”.

da mesa, com a ajuda dos demais. O objetivo seria abrir os trabalhos, com a invocação das entidades; a repetição dos louvores era feita até que o médium atingisse o transe. Já incorporado, o mestre espiritual fumava e defumava⁵⁹ os presentes por meio de um cachimbo.

Em seguida, de acordo com Mário de Andrade, o espírito ia até a “princesa” (pequena bacia de louça ou de material mais simples, usada para depositar o vinho da Jurema⁶⁰), que era colocada no centro de uma mesa, e representava o “Reino da Jurema”. Ele (espírito) defumava a “princesa” e os “príncipes”, num ato de respeito aos “encantos da jurema”. Após, saudava o público e se disponibilizava para conversar com aqueles que necessitavam de seus serviços. A maioria das narrativas sobre o catimbó diz que as sessões eram voltadas para consultas, através das quais se buscava a cura para males físicos, mentais e espirituais, ou para resolver problemas de aflições do cotidiano. O ritual reunia um número mínimo de participantes, que podia limitar-se à pessoa que buscava o atendimento mais o catimbozeiro. No encerramento da sessão, a entidade se despedia cantando uma linha de “subida” com a ajuda da congregação. O espírito deixava o corpo do médium e voltava à sua morada sagrada.

Figura 6: Mestre Catimbozeiro em ritual da Jurema.



Fonte: Pai Nagô de Jurema, 2013

⁵⁹ Conduzir o defumador ou turíbulo com incenso, ervas, ou raízes etc. em brasa por um dado ambiente ou local na intenção de purificá-lo, de afastar os maus fluídos com a fumaça que sai do recipiente

⁶⁰ A primeira referência a esse objeto é feita pelo autor: A própria princesa, um simples prato fundo de pó-de-pedra nos catimbós mais pobres, parece mais ter a função de ara, de saco vazio onde possa descer o deus ignoto, pois que jamais os catimbozeiros sabem qual o deus que descerá dos reinos encantados do espaço (ANDRADE, 1983, p.31).

Os principais elementos litúrgicos do catimbó, portanto, é o fumo e a “princesa”. Em relação às espacialidades do ritual, Mário de Andrade explica que a “princesa”, neste caso, seria uma representação material dos reinos imaginários do catimbó, ou seja, a materialização dos espaços místicos onde, segundo ele, morariam os espíritos dos mestres. Vale mencionar que o ‘mestre’ é o próprio catimbozeiro, aquele que conduz a sessão. Andrade esclarece que a “princesa” também seria chamada de “vidência”, pois através do recipiente era possível prever ou interpretar acontecimentos. A segunda categoria espacial apontada por Mário de Andrade foi o “Reino da Juremá”, o lugar onde os mestres habitam.

Para o escritor modernista, a cerimônia do catimbó consistia, fundamentalmente, no culto à árvore da jurema, da qual se fabrica o licor sagrado que é compartilhado durante o ritual. Segundo os adeptos, o arbusto é a fonte de toda a “ciência”, de onde os mestres extraem a sabedoria mística. Andrade afirmava que,

No catimbó existe quase uma fitolatria no culto da jurema. Com ela se faz uma bebida estimulante (...) os pais-de-santo são chamados de ‘mestres’, que é usança tradicional portuguesa a denominação era utilizada em Portugal para designar médicos, mas poderia ser empregada também para se referir aos curandeiros e feiticeiros (...). A palavra mestre é utilizada tanto pros feiticeiros, como pros invocados (...). Demais, toda ela (a cerimônia) é bordada de cânticos (ANDRADE, 1983, p. 30-35).

Na mesma época, o autor Gonçalves Fernandes também escreveu:

Vendo o catimbó, de uma maneira geral, o aparato consiste na mesa estreita, forrada ou não, onde se misturam garrafadas de jurema, cachimbos, novelos de linha, agulhas, botões, imagens de santos... A sessão tem início com a abertura da mesa feita em invocações cantadas, às velas acesas. Distribuem entre os presentes a jurema (FERNANDES, 1938, p. 87).

A planta é utilizada com finalidades diversas; é a principal composição no preparo da bebida psicotrópica homônima e também receitada como medicamento no tratamento de doenças de corpo e alma. Parte significativa dos rituais catimbozeiros tem como objetivo a cura física e espiritual. E essas receitas seguem preceitos de preparo muito rigorosos, baseados na medicina ancestral, na qual as ervas são vistas como elementos sagrados. Os mestres utilizam-se destas plantas como ferramenta para o trabalho espiritual, como demonstra a linha do mestre Luís dos Montes:

Eu venho das Altas Torres Do reino do juremá,
Que eu chamo Luís do Montes, Trabáio com Vajucá
Com três galinhos de alecrim E os três reis orientais
Preciso eu dum mestre Pra me ajuda.⁶¹

A linha revela um dos aspectos fundamentais da cosmogonia juremeira, que é a noção de que as entidades habitam moradas celestiais, os “encantos” ou “cidades”. O mestre Luís dos Montes viria de uma cidade chamada Altas Torres, um dos “encantos” que a jurema possui. No cântico, o mestre trabalha com “vajucá” e “alecrim”, duas plantas muito utilizadas no universo juremeiro graças aos seus poderes curativos. O “Juremal”, como já foi dito, é um dos principais espaços sagrados para o catimbó, um “reino” que une outras “cidades” da jurema.

Segundo Mário de Andrade, tais lugares recebem terminologia que remetem à flora e à fauna nordestina. Ao percorrer muitas localidades durante a missão, o autor documentou algumas dessas cidades encantadas: “Vajucá, Cidade do Sol, Florestas Virgens, Fundo do Mar, Juremal, Cidade do Vento, Rio Verde, Cova de Salomão, Ondina, Urubá, Cidade Santa” (ANDRADE, 1983, p.75). Cada cidade, ele explica, tem sua peculiaridade e os habitantes exerceriam funções relacionadas às necessidades do homem: dinheiro, trabalho etc.

Em uma dessas viagens por Natal, o escritor revela ter vivido uma experiência, segundo ele uma das mais importantes do catimbó, que foi a sagração para “fechar o corpo” contra todo tipo de malefício. A maneira como Mário de Andrade narra o acontecimento mostra muito da sua tensão com o desconhecido e a racionalidade imposta, características muito comuns nos pesquisadores, exceto em Bastide: “é impossível descrever tudo que se passou naquela cerimônia disparatada, mescla de sinceridade e charlatanice, ridícula, religiosa, cômica, dramática, enervante, repugnante, comoventíssima, tudo misturado” (ANDRADE, 1983, p. 32).

No entanto, mesmo com toda as suas limitações, como é possível notar, a obra *Música de feitiçaria* confirma as influências africanas e europeias em algumas crenças nordestinas, já levantadas por Roger Bastide. É importante considerar que as pesquisas do escritor modernista pelo Nordeste o tornou um dos responsáveis por introduzir o ritual do catimbó-jurema nos círculos de estudos das religiões afro-brasileiras.

⁶¹ ANDRADE, 1983, p. 81.

4.4.3. Câmara Cascudo

Na obra *Meleagro* (1951), Câmara Cascudo nos informa que os primeiros esboços do catimbó estariam relacionados aos “adjuntos da jurema”, tipos de reuniões indígenas onde se bebia a “sagrada jurema”, fumava tabaco e evocavam espíritos para combater as mazelas. Em suas pesquisas, feitas no Instituto Histórico do Rio Grande de Norte, descobriu-se que os “adjuntos” teriam sido realizados por índios potiguares no ano de 1758. Ao se debruçar nos escritos do autor Henry Koster⁶², Cascudo observou que tais práticas haviam permanecido na região ainda no século XIX.

Segundo o pesquisador André Luis de Souza, Cascudo conceituou o catimbó como:

[...] uma expressão religiosa que unia três elementos distintos: o indígena, demarcado pelo uso medicinal do tabaco, o consumo da jurema como item mágico e fitoterápico além da rica farmacopeia baseada principalmente na flora nordestina; o europeu, de onde o culto teria herdado, em grande medida, as práticas de magia trazidas pelos imigrantes e reforçada pelas feiticeiras condenadas ao exílio aqui no Brasil (SOUZA, 2016, p.42).

Sobre a matriz africana, o pesquisador também segue a linhas dos dois autores anteriores e confirma que teve pouca influência na crença catimbozeira. Segundo cascudo, o catimbó teria apenas herdado os ritmos musicais e os instrumentos percussivos, como o atabaque. A possessão de deuses africanos e voduns teriam sido uma herança do período colonial e escravista brasileiro. Eis a definição da organização estrutural da crença vista pelo antropólogo:

Da bruxaria ibérica, a influência na concepção da magia, processos de encantamento, termos e orações transmitidas oralmente. Dos ameríndios, a farmacopeia, o maracá, os mestres invisíveis teriam sido (...) pajés de grandes malocas desaparecidas; da terapêutica vegetal, o uso do cachimbo, da “marca” com o tabaco, fumo, petum provovador de transe. O negro trouxe a inovação dos ritos e ritmos musicais; do cerimonial das macumbas bantu mantêm as “linhas” significando a procedência dos encantados, nações, inovação dos antigos negros valorosos. (CASCUDO, 1951, p.32).

⁶² KOSTER, Henry. Viagens ao Nordeste do Brasil. Tradução e notas de Luiz da Câmara Cascudo. 2ª ed. São paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

É interessante notar que há aproximações e distanciamentos nas análises dos três autores. O autor André Luís Souza (2016) diz que Roger Bastide considera a noção de “tríplice matriz” (índio, negro e europeu) no catimbó, identificando e ressaltando as devidas importâncias de cada uma das matrizes no ritual. Mário de Andrade também reconhece a contribuição da matriz africana, no entanto, pouco menciona. E, se para os dois primeiros é identificada a influência negra no catimbó, Cascudo privilegia o conjunto de saberes mágicos vindos da Europa como sendo o elemento principal no processo de formação da prática religiosa. Inclusive, o autor diz que o termo ‘catimbó’ é o nome dado à feitiçaria do Nordeste, como se a magia europeia, trazida pelo colonizador, tivesse recebido outros símbolos, imagens e personagens que remetessem ao espaço geográfico nordestino. Os feiticeiros seriam homens e mulheres conhecedores dos segredos de evocação dos espíritos e grandes manipuladores da jurema e de tantas outras ervas para fins mágicos e medicinais.

Os feitiços e as orações também são mencionadas por Câmara Cascudo, bem como os trabalhos de magias para diversas finalidades. Entretanto, contrariando o pensamento de Bastide e Andrade, Cascudo não reconhece o catimbó como uma prática religiosa nordestina.

A respeito da maestria juremeira, o pesquisador diz ser a grande maioria dos espíritos de “catimbozeiros mortos, ex-escravos, tornados soberanos nos reinos Vajucá e do Juremal” (CASCUDO, 1951, p. 46). Assim como na umbanda, o elenco de mestres e mestras espirituais englobaria uma diversidade de personagens que, depois de “desencarnados”⁶³, assumiriam o papel de guias. Os mestres da jurema se mantêm próximos aos seus discípulos, estabelecendo com eles laços de afetividade e compadrio; não só no catimbó, mas em praticamente todas as religiões que lidam com espíritos desencarnados em seus rituais. Afirmam que, geralmente, foram homens e mulheres que viveram, quem sabe, as mesmas dificuldades dos seus pares encarnados, e por isso compreendem as instabilidades por que passa o humano.

Os mestres têm história, expressam certa proximidade espacial e cultural com os seus séquitos, são mais acessíveis e terrenos. Os autores Arnaldo Burgos e Ismael Pordeus Júnior esclarecem que tais espíritos - assim como acontece com os

⁶³ Desencarnar, na visão espírita, é o mesmo que morrer.

espíritos na umbanda – emergem na jurema como protetores espirituais:

São muitos mais terranais, carregando ainda de forma notória, muitas das paixões humanas, sendo por isso, muito mais acessíveis quando na exposição de determinados assuntos, já que o consulente encontra mais proximidade de entendimento, por parte destas entidades, por seus problemas, pontos de vista, preocupações, frustrações etc., fazendo com que a exposição do diálogo seja muito mais fácil, bem como a resposta, o entendimento e, sobretudo, o linguajar é mais facilmente reconhecido (BURGOS. PORDEUS JR (org.). 2012, p.44).

Cascudo também indica a presença da oralidade, característica dos cultos “primitivos”, como ele se refere, sendo o principal instrumento didático; segundo ele, é por meio do qual o mestre passa os seus conhecimentos aos discípulos. Por exemplo, o preparo de licor da jurema, explica Cascudo, não segue uma receita pronta. Cada casa tem sua composição específica, mantida em segredo e depois passada, oralmente, de discípulo para discípulo. A jurema é o único ingrediente obrigatoriamente presente, dela se aproveitam as raízes, as folhas e a casca do arbusto, como descreve Cascudo:

Raspada, a raiz é lavada para a eliminação da terra (...) sendo em seguida colocada sobre outra pedra. Nesta, é macerada batendo- lhe amiudadamente com outra pedra. Quando a maceração está completa, bota-se a toda a massa dentro de uma vasilha com água, onde a espreme com as mãos a pessoa que a prepara. Pouco a pouco a água vai ser transformando numa calda avermelhada e espumosa, até ficar em ponto de ser bebida. Pronta para este fim, dela se elimina toda a espuma ficando assim inteiramente limpa (CASCUDO, 1951, p. 20).

Em uma passagem da sua dissertação, o autor Wagner Teixeira reproduz a conclusão de Câmara Cascudo a respeito da medicina indígena, que, se não fosse a “fitolatria” e as “artes vegetalistas de cura”, esta medicina se perderia por completo (TEIXEIRA, 2014, p. 39). A magia nordestina do catimbó, para o pesquisador, seria um bom exemplo do processo de “hibridização” das três raças (africana, indígena e europeia) que, segundo ele, marcaria a formação da sociedade brasileira.

4.5.

A malandragem é cria do catimbó

Mesmo nos terreiros e centros onde a influência das antigas mesas de catimbó é mais evidente, o termo apresenta um sentido bastante genérico, não se

referindo, portanto, a um culto específico. Os catimbozeiros o empregam em uma linguagem mais espontânea, tanto para designar o culto por eles praticado quanto para designar o espaço de celebração. Assim, termos como xangô, macumba e jurema acabam sendo usados como sinônimo.

Em que pese o seu caráter diverso, é possível afirmar que as sessões do catimbó, assim denominadas, mantêm um conjunto de elementos comuns. Os relatos de Andrade e Cascudo sobre o culto são bastante próximos de outros interlocutores. Na década de 1970, Roberto Motta, vindo da linhagem de pesquisadores interessados nas manifestações religiosas de matriz africana, passou a se dedicar às pesquisas do catimbó, sendo considerado o responsável por retomar as discussões no meio acadêmico. Seu trabalho de dissertação falava sobre a relação, que ele chama de “híbrida”, existente entre os xangôs, os catimbós e umbanda pernambucana que, na mesma ocasião, classificou de “cultos afro-pernambucanos”. O autor concluiu que no Recife havia cerimônias religiosas de “caráter mestiço cuja liturgia se pautava na louvação aos mestres, caboclos e encantados no âmbito das casas de orixás e voduns” (SOUZA, 2014, p. 47). Para o autor, o universo umbandista estava intimamente ligado às demais formas de cultos ditas “populares” entre os pernambucanos: “duas categorias de origem arquetipicamente nordestinas, vêm se acrescentando, nos últimos anos ou décadas, conjuntos hagiológicos procedentes do Rio de Janeiro” (MOTTA, 1977, p. 107). E esta seria uma das formas incorporadas pela umbanda no Nordeste.

No entanto, o ponto crucial do processo de hibridismo entre o catimbó, o xangô e a umbanda, segundo o pesquisador, foi a introdução dos rituais dedicados ao “povo de rua” (exus e pombagiras). O ritual catimbozeiro passou a apresentar elementos mais “umbandizados”, como a utilização dos atabaques, da assimilação dos universos da “direita” e da “esquerda”, dentre outras características levantadas mais tarde por René Vandezande. A partir da sua pesquisa sobre o catimbó na cidade de Alhandra, Paraíba, Vandezande (1975) verificou uma coexistência entre o catimbó e umbanda; segundo ele, ambas mantiveram uma relação recíproca. Em sua dissertação, André Luís Souza diz que, para Vandezande, essa “hibridação acabou sendo uma ação “estratégica” que trouxe contribuições para ambas liturgias” (SOUZA, 2016, p. 47).

Para o catimbó, ao se aproximar da umbanda, o culto perderia o status de marginal e ilegal, tratado como caso de polícia, pois era frequentemente relacionado com o diabolismo. Ao unir-se com a crença umbandista, o catimbó poderia se valer, juridicamente, da posição de “religião oficializada”, graças ao aparato oferecido pela Federação Espírita Umbandista (FEU), que já se organizava em demais estados nordestinos, como Vandezande comenta:

A umbanda representada pela Federação, constitui para os catimbozeiros, geralmente a única organização de que fazem parte. É a primeira e única vez que eles se sabem enquadrados em organização ou conjunto maior que sua família. É a primeira vez que ouvem falar em seu nome no rádio, no nome de seus vizinhos, no nome de seus sítios, no nome de seus mestres. Isto lhes dá a primeira sensação de participação social maior que a família ou o estreito círculo local. (VANDEZANDE, 1975, p. 202).

Já a umbanda, ao integrar-se ao catimbó, agindo sob a legitimidade das instituições federativa e reguladora, poderia, de certo modo, propor ajustes à cosmogonia catimbozeira. Este seria o fator principal para alavancar direta ou indiretamente as práticas e dogmas umbandista, propagando-os no interior do catimbó. É importante mencionar que os investimentos da umbanda não foram plenamente adotados pelos catimbozeiros. Vandezande explica que, na cidade paraibana, a umbanda se caracterizava por ser um culto parcial, pois, ainda com os amoldamentos notórios, mantinha as práticas e concepções advindas do universo juremeiro.

Sabe-se que outras “justaposições” ocorreram em outras religiões. Dentre os cultos que passaram a atuar no contexto nordestino, a jurema permaneceu incorporada à organização cosmológica dos terreiros que já o praticavam. Portanto, com base nas pesquisas de René Vandezande, me parece que existem uma “via de mão dupla”: o catimbó foi o culto nativo que passou a ser praticado entre o adeptos da umbanda e do candomblé. Mas pode também ter havido o contrário: a crença nordestina catimbozeira se utilizou de algumas concepções desses cultos para conformar suas práticas no contexto paraibano e, a partir de lá, ter e alaistrado por outras regiões do Nordeste.

Nos anos de 1990, o pesquisador Luiz Assunção (2006) refez os caminhos da *Missão Folclórica* de Mário de Andrade. Seu trabalho tem como objetivo analisar as trocas estabelecidas entre a jurema e a umbanda, o que ele chamou de

“uma agonística dialética de umbandização da jurema” (TEIXEIRA, 2014, p.46). Assunção revela a existência de um culto juremeiro mais próximo dos preceitos da umbanda e confirma que elementos culturais e religiosos distintos foram empregados para formatar o que chamou de “nova modalidade religiosa”:

É, portanto, da mistura de elementos oriundos do candomblé, do espiritismo kardecista, do catolicismo popular, e principalmente da umbanda, que ao serem reelaborados, dão origem a um processo de criação de uma nova prática da jurema, onde elementos religiosos de outros cultos coexistem de forma dinâmica, reformulando o espaço religioso tradicional, assimilando-o, transformando-o em uma nova prática (ASSUNÇÃO, 2044, p. 182)

Desta relação, o catimbó passou a expressar em seus rituais uma dinâmica mais próxima da prática umbandista, com a presença de orixás, mestres, encantados e exus, reis e malandros, cultuados no mesmo espaço por meio de uma liturgia híbrida, mas, ao mesmo tempo, favorecia os ambientes e as premissas de cada um dos cultos. Assunção, portanto, nos informa que, ao visitar os terreiros, poucas pessoas se designavam como juremeiros ou catimbozeiros, a grande maioria afirmava ser umbandista. Mais uma vez, o dado expressa um processo dialético no qual a umbanda, em seu papel hegemônico, exerce um poder significativo sobre uma crença. Nesse sentido, Assunção afirma que a jurema permanece e se reconfigura em casas umbandistas, o que ele chama de “umbandização da jurema”.

O transbordamento do malandro, especificamente “Seu Zé”, está para além dos espaços estritamente sagrados. No entanto, Câmara Cascudo vai ser o primeiro a revelar que a entidade cultuada na umbanda já seria originária do catimbó, mas que havia se popularizado nos ritos da macumba, umbanda e candomblés de caboclos. Diante das muitas histórias contadas sobre a vida terrena de Zé Pelintra, o autor Luiz Assunção recolheu uma das versões em que ele é retratado como beerrão e desobediente. Ao morrer, teria ido viver na Jurema, onde ele, que “só se salvou de um lado”, viria ajudar aos homens no mundo terreno (ASSUNÇÃO apud PRANDI, 2001, p.202).

A fala de Assunção comprova o surgimento do malandro no ritual da jurema, podendo ser visto também na investigação de André Luís Souza. Durante sua pesquisa de campo, ele diz ter visitado o terreiro da Dona Gorete, mestre juremeira,

e descreve que os assentamentos de duendes e gnomos estão “próximo ao das outras entidades “recebidas” pela médium, como Mestre Zé Pelintra e Mestre Pé de Garrafa, Zé Mulambo e Zé da Virada” (SOUZA, 2016, p. 65). Em outra casa juremeira, Souza indica que na parte de baixo do altar “está a mestria da jurema, da esquerda para a direita: o boiadeiro Zé do Laço; Mestre Cibamba; Mestre Zé Pelintra” [...] (SOUZA, 2016, p.70). Os nomes citados correspondem às imagens dispostas no ambiente sagrado.

Outras cidades nordestinas, entre elas Recife, também foram berços de um vasto número de mestres e mestras catimbozeiros, dentre os quais destacam-se o Mestre José de Aguiar, famoso pelo epíteto de Zé Pelintra⁶⁴, segundo contam, nasceu em 1813, em Cabo de Santo Agostinho.

O malandro na umbanda, assim como todo personagem popular que passou a ser sacralizado como entidade nesta religião, em todas as ocasiões, se percebe um alto nível de adaptação da figura à sua realidade atual e ao lugar em que atende:

À distância, a observação das construções poéticas e visuais [sambas] (...) poderia sugerir uma correspondência bastante simples e simplificadora. Zé Pelintra e todos os malandros cultuados na umbanda seriam correlatos religiosos de uma figura popular do nosso imaginário: o característico malandro da Lapa, como idealizado na primeira metade do século XX. No entanto, o mínimo de aproximação com o terreiro é suficiente para demonstrar que tal identificação não corresponde a uma associação simples, estática e isenta de contradições. É preciso assinalar que Zé Pelintra é um malandro sacralizado. É alvo de culto em distintas manifestações religiosas do campo afro-brasileiro, como no Catimbó. E o fato de ser cultuado em modalidades religiosas marcadas pela possessão, impõe a Zé Pelintra inúmeras peculiaridades. Em outras palavras, no terreiro ele é um malandro que morreu, transformou-se em espírito, ascendeu à condição de entidade espiritual e “baixa” na Terra para fazer algo em benefício dos seus protegidos. Se, por um lado, ele é pensado como um malandro, tipo nacional marcado e até datado, por outro, é invocado enquanto “companheiro” espiritual dotado de atribuições no tempo presente (CARNEIRO, 2012, 40).

De maneira geral, o malandro carioca é representado como aquele que não quer trabalhar e que sempre recorreu a meios ilícitos como forma de sobrevivência. Embora com tantas qualidades, o malandro não escapou da marginalização a que

⁶⁴ Há versões que narram seu nascimento em Alhandra.

são submetidos os tipos populares. Por exemplo, o nome “Zé” é aplicado não só a malandros, mas também a outras figuras, quase anônimas, que são assim denominadas de forma genérica, sem especificação identitária. Já o “Pelintrá”, de uma maneira semelhante, abrange uma diversidade de situações, significando, desde o século XVIII, o “pilantra”, o indivíduo que busca “prestígio” se fazendo passar por outro de camada social mais elevada; “assume claras feições de pobre que não conhece o seu lugar” e “acaba proclamando em vez da ascensão social, a irremediável sina da ralé”. Todos são pobres, muito pobres, todos são ““zês”” (AUGRAS, 2009, 56).

Na umbanda, o malandro se redimiou e atende em larga escala nas giras de Exu. Suas características e narrativas servem ao propósito de ensinar aos consulentes, já que, tendo alcançado a evolução máxima, ele não é mais o desregrado que um dia foi. No meio sagrado, outros aspectos vêm à tona, e o que se observa é algo bastante peculiar. Quando o malandro incorpora, logo o terreiro se torna seu boteco, os médiuns e a assistência seus amigos e companheiros na bebida. O malandro transforma o ambiente sagrado e o tempo sagrado, e traz elementos profanos muito característicos para o terreiro. Bebendo cerveja e fumando cigarro, faz piadas sobre o amor alheio, faz galanteios às mulheres presentes, conta episódios de sua vida e conversa descontraidamente com os presentes, fazendo previsões sobre futuro próximo na vida de alguém. É notória a carga sagrada durante a gira, mas impregnada de profanidade. Das cantigas de exaltação a ele, ao cheiro do cigarro e gosto da cerveja, tudo se liga a experiências profanas, mas, naquele local, naquele momento, com ele, tudo é sacralizado. A cerveja que se toma do copo de Seu Zé é sagrada, tem poder de cura. A baforada do cigarro de Seu Zé limpa, abre caminhos, vence demandas. Zé Pelintrá atende seus fiéis fazendo deboche com seus problemas; e, ainda assim, todos o reverenciam, são gratos por serem protegidos por ele. A figura que se mostra nas giras é extremamente profana. Quando baixa na gira e dirige a palavra a alguém, é imediatamente levado a sério e tido como verdade, como mostra o depoimento a seguir:

[...] O meu marido tinha falado que ia entrar numa sociedade com um cara, e Seu Zé falou pra ele, pra ele não entrar porque não ia dar certo, que o cara não prestava, o cara ia dar um... o cara ia enrolar ele, e não ia pagar o dinheiro pra ele, e ele ia perder. Só que ele quis... quis fazer né, achou que... [pausa, faz uma

expressão decepcionada]. E daí ele perdeu o carro, que ele tinha quitado, a gente teve que pagar, perdeu tudo o dinheiro que tinha investido, né? E Seu Zé sempre fala, que “Lembra que eu falei? Se você não tivesse feito...” [...]. (MARQUES, 2016 apud MAURO, 2016, p.07)

A sua dimensão profana não foi inteiramente abdicada, mas “ressignificada” para que ele pudesse trabalhar no campo religioso. Zé Pelintra, recentemente, sobrevive enquanto memória; no entanto, na umbanda, é frequentemente lembrado para seus “consulentes” que vão ao terreiro em busca da cura e de caminho, ambos regulados pelas suas referências eternas e universais de malandragem. Percebe-se no plano dos ritos a sensível plasticidade dessa categoria de entidade. Expressão “romântica- marginal”, ela aparece dialogar de forma mais explícita com as concretudes dos dias atuais. Ao contrário dos caboclos, por exemplo, submersos nos mistérios das matas, os malandros estão “por aí”. Acompanham seus fiéis nas ruas perigosas que conhecem muito bem, orientam seus protegidos diante de conduta duvidosa e, quando sobra tempo, diverte-se com os seus “companheiros” da Terra. As narrativas sobre ele mostram a relação conflituosa e necessária entre o profano da sua vida e o sagrado que se estabelece em sua figura no terreiro de umbanda. O malandro, na figura de Seu Zé, é controverso e, ao mesmo tempo, instigante.

Assim é a umbanda: a cada mudança, ela responde com lógica e praticidade, ressignificando as suas práticas. Perceber um pouco mais desse universo é reconhecer um pouco mais do Brasil. De acordo com Brumana & Martínez, a umbanda é “um microcosmo da cultura brasileira”, que ela “diz sobre a realidade brasileira e não diz pouco” (BRUMANA & MARTÍNEZ, 1991, p.143).

A cada nova exclusão realizada por questões sociais, econômicas e políticas, ela responde com uma inclusão de igual importância, tendo ainda mais aprimoramento de compreender as especificidades dos excluídos. Em um primeiro momento, ela carnavaliza (BAKHTIN, 1987), inverte a figura do excluído social, dando a ele um status no panteão umbandista e, em um segundo, dialoga com o mundo que o excluiu colocando os seus serviços à disposição dos mesmos. É uma lógica de resistência e combinação. Resistindo a serviço da sociedade, ela mantém a sua importância no campo religioso brasileiro.

5. O arquétipo do malandro nos pontos cantados da umbanda

Certa vez, em entrevista, José Miguel Wisnik (2011) afirmou que tudo o que Mário de Andrade escreveu como escritor tinha desejo por música. E não precisaria ir muito longe para investigar se a sua afirmação procedia, pois ele mesmo tratou de se explicar com a ajuda de *Macunaíma*. A assertiva de Wisnik viria da declaração do próprio escritor modernista, que dizia não ser a sua obra um romance, mas uma rapsódia, gênero da poesia cantada popular. O pesquisador deu outros indícios da intimidade de Andrade com a música a partir do poema “Pauliceia Desvairada”, de 1922, que, lançando as bases estéticas do Modernismo, terminaria com “As enfiaduras do Ipiranga”, um grande poema em forma de oratório profano, “como se fosse uma peça para orquestra e coral, quase que uma partitura” (*O Globo*, 26 set. 2011); o poema “Café”, uma espécie de ópera social, e “Lira paulistana”, conversa entre a moda de viola com a música popular sertaneja. Orientado por uma perspectiva interpretativa, Andrade também elege a música como caminho mais adequado para se alcançar o cerne da cultura brasileira. Interessado em definir o que seria uma música brasileira, o modernista publica, em 1928, *Ensaio sobre a Música Brasileira*.

Não posso garantir que Martinho da Vila⁶⁵ saiba sobre a relação de Mário de Andrade com a música, como apontou José Miguel Wisnik (2011), mas, se o sambista desconhece, o que eu acho pouco provável, fica mais evidente que as criações de Mário Andrade teriam sido feitas em um formato que coubesse alguma melodia, como aconteceu com mais um de seus poemas, “Serra do Rola-Moça”⁶⁶, musicado por Martinho:

A serra do Rola-Moça Não tinha esse nome não... Eles eram do
outro lado, Vieram na vila casar.
E atravessaram a serra,
O noivo com a noiva dele Cada qual no seu cavalo.

Antes que chegasse a noite Se lembraram de voltar.
Disseram adeus pra todos E puseram-se de novo Pelos atalhos
da serra Cada qual no seu cavalo. Os dois estavam felizes, Na
altura tudo era paz.

⁶⁵ “Serra do Rola-Moça”, álbum Coração Malandro, *Funarte/INM*, 1987.

⁶⁶ ANDRADE, 1974, p. 132-133.

Pelos caminhos estreitos Ele na frente ela atrás.
E riam. Como eles riam! Riam até sem razão.

A serra do Rola-Moça Não tinha esse nome não. As tribos
rubras da tarde Rapidamente fugiam
E apressadas se escondiam Lá embaixo nos socavões, Temendo
a noite que vinha.

Porém os dois continuavam Cada qual no seu cavalo, E riam.
Como eles riam!
E os risos também casavam Com as risadas dos cascalhos

Que pulando levianinhos Da vereda se soltavam Buscando o
despenhadeiro.

Ah, Fortuna inviolável! O casco pisara em falso.
Dão noiva e cavalo um salto Precipitados no abismo.
Nem o baque se escutou. Faz um silêncio de morte, Na altura
tudo era paz... Chicoteando o seu cavalo, No vão do
despenhadeiro O noivo se despenhou.

E a serra do Rola-Moça Rola-Moça se chamou.

Ao analisar especificamente no Modernismo, como os escritores e compositores apreenderam a “música popular”, José Miguel Wisnik também ressaltou a trajetória de outra personalidade na criação do nacionalismo musical: Villa-Lobos. Segundo o professor, Villa-Lobos havia desenvolvido composições com temáticas nacionais a partir de sua formação musical no meio de seresteiros, chorões e sambistas, o mesmo espaço de constituição da “música popular urbana”. A ligação entre música e literatura é forte no Brasil, entretanto, a cultura escrita, o letramento, nunca se consolidou completamente. Antônio Candido viria afirmar que o país migrou direto dos meios orais para o rádio e a televisão, sem passar pelo estágio do letramento sistemático da escola. Somos uma nação com uma alta literatura restrita a um segmento social pequeno, ao mesmo tempo, com uma tradição oral, dançante e musical muito atuante na totalidade da população.

A música sempre esteve intimamente conectada à sociedade e, por comunicar para além das palavras, ela tem o poder de atingir um grupo grande e heterogêneo de pessoas. Entretanto, defini-la não é uma tarefa simples porque apesar de naturalmente reconhecida por qualquer indivíduo, seus significados e nuances tornam a questão complexa e intuitiva, que remete ao sentimento e a percepção particular de cada interlocutor. Mais do que qualquer outra manifestação humana, a música contém e expressa sons que se inserem num determinado tempo

histórico e são influenciados diretamente pelo meio social de onde emergem. Talvez por essa razão que ela sempre fuja a um rótulo ou definição, pois, ao se tentar defini-la, ela já tenha se modificado. Em outras palavras, John Blacking afirma que “uma definição geral de música é problemática” (1995, p. 3), dependendo necessariamente do estado emocional daquele que a expressa, bem como daquele que a ouve:

É da natureza da música, diz Hegel, colocar o espírito..... em sons dispostos de determinados modos e em determinadas relações, elevando a expressão a um elemento unicamente feito pela arte e para a arte. Esse elemento “elevado” em sons organizados quer dizer, o conteúdo da música é a experiência que o compositor quer transmitir: e a experiência de um compositor nunca é puramente musical, mas pessoal e social, isto é, condicionada pelo período histórico em que ele vive e que o afeta de muitas maneiras (HEGEL apud FISCHER, 1999, p. 200).

Como uma expressão artística efêmera em constante transformação, a música não pode ser completamente conhecida e por isso é tão difícil enquadrá-la em um conceito. A música representa o cotidiano, o modo de viver e o comportamento dos indivíduos, reproduz também a natureza e como manifestação humana busca aproximação com o divino e com o sagrado.

[...] a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir às outras linguagens. Esse limiar está fora e dentro da história. A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade. (WISNIK, 1999, p. 13)

É consenso que ela se manifesta como uma combinação de sons e silêncios, que se harmonizam e se desenvolvem ao longo do tempo, assim como o corpo admite ritmos somáticos (a exemplo do sanguíneo) e ritmos psíquicos (como as ondas cerebrais), que operam em diferentes faixas de onda, pode-se compreender que a música é uma rica combinação de elementos sonoros destinados a serem percebidos pela audição. Isso inclui variações nas características do som (altura, duração, intensidade e timbre) que podem ocorrer sequencialmente (ritmo e melodia) ou simultaneamente (harmonia).

As práticas musicais não podem ser dissociadas do contexto cultural. Cada cultura possui seus próprios códigos e rituais musicais, totalmente diferentes em

seus estilos, abordagens e concepções do que é música e do papel que ela deve exercer na sociedade. Entre as diferenças estão a maior propensão ao humano e ao sagrado; a música funcional em oposição àquela como arte; a concepção teatral, a música clássica contra a participação espontânea ou festiva da música folclórica e tantas outras.

Falar da música de outro grupo social, de uma região do mundo ou de uma dada época histórica, faz alusão a um tipo específico de música que pode conter elementos totalmente distintos (música tradicional, erudita, popular ou experimental). Esta diversidade estabelece uma relação de troca entre o músico (compositor ou intérprete) e o público que deve adaptar sua audição a uma cultura que ele descobre ao mesmo tempo em que percebe a obra artística e musical (FISCHER, 1989).

A música passa tanto pelos signos de sua escritura (partitura musical), como pelos sentidos que são atribuídos a seu valor sentimental e emocional. É um documento histórico, uma vez que retrata a sua época, simultaneamente em que transcende ao tempo e remete ao passado e ao futuro, sem compromisso com datas, marcos ou calendários.

Portanto, de todos os fenômenos exteriores, talvez seja a música o que mais intimamente fala à subjetividade, como se fosse nativa da interioridade emocional e mental. Essa sensação causada por ela, seja qual for a razão para isso, não deveria nos confundir quanto ao campo em que ela existe. A diferença entre ouvir e meramente imaginar uma nota musical é inequívoca, no entanto, compreender a música como evento sonoro, e não como algo imaginado ou idealizado, me parece muito mais interessante.

5.1.

A música no transe religioso afro-brasileiro

A visão do senso comum sobre “consciência” refere-se à percepção que um organismo tem do outro e de si mesmo. Segundo A. Damásio, o termo “consciência” não se limita apenas à percepção. Ela, para o autor, pode ser dividida em dois níveis. O primeiro se relacionaria aos mecanismos de sobrevivência e as sensações que garantem a sua manutenção, como a sensação de fome, de sede, o desejo sexual, a

fuga instintiva, o instinto agressivo, dentre outros. O segundo nível é o da complexidade; neste a consciência se manifesta através dos processos nos quais o indivíduo dirige sua percepção para as outras pessoas, para o aperfeiçoamento em viver. Neste segundo, que por ser complexo é mais elaborado, há a emergência das subjetividades, sentimentos, pensamentos coordenados, as crenças e as múltiplas associações de significados. Leomara Sá (2007) informa que a música pode ativar ambos os níveis de consciência propostos por António Damásio (2000), mas também outros denominados por ela como “estados de consciência mais ampliados”. Supõe-se que, nestes estados, a consciência expresse capacidades que se agregam às possuídas por esta em seu “estado ordinário”. Estes estados, aqui denominados “estados alterados de consciências” (EACs), podem ser ativados por meio do uso de drogas (lícitas ou ilícitas), práticas meditativas, alterações no padrão de respiração, padrões musicais etc. Dentre os diversos padrões musicais relacionados a estados alterados de consciência, os padrões rítmicos repetitivos são – relacionados à indução aos estados – “estados de transe”, em particular os estados de “transe de possessão”.

Os transe de possessão perfazem estados dissociativos da psique caracterizados pela perda temporária da consciência do indivíduo em sua própria identidade, geralmente preservando a consciência do ambiente. O pesquisador Ângelo Cardoso (2006) endossa que os elementos constitutivos dos fenômenos de transe de possessão variam intensamente de cultura para cultura. Como resultado, apesar de os transe de possessão manter traços comuns, os significados e conceitos atribuídos aos fenômenos pelos membros de um determinado grupo cultural podem variar quando comparados aos significados atribuídos por membros de um outro, que também possuem entre suas práticas estados de possessão.

Durante o estado alterado de consciência, o indivíduo manifestaria uma “nova personalidade”, a qual pode ser correspondente a um espírito, uma divindade, forças da natureza personificadas, formas pensamento⁶⁷, entidades egregóricas⁶⁸,

⁶⁷ Em diversas correntes filosóficas ocidentais nas quais exista influências da “filosofia mística” da ocultista Helena Blavatsky, as formas pensamento são formas astrais, relativamente autônomas, que viajam entre as supostas dimensões metafísicas e tem origem nos pensamentos e emoções dos humanos. Esses “pensamentos condensados no plano astral”, em alguns casos, teriam poder de influenciar ou mesmo possuir algumas pessoas dadas certas condições especiais.

⁶⁸ Entidades egregóricas, segundo as crenças de diversas correntes do misticismo ocidental, mais notoriamente a “Magia do Caos”, são formas de pensamento alimentadas por diversos indivíduos.

supostos seres vivos de algum universo paralelo etc. As qualidades da entidade que “possui” o sujeito mantém estreita relação com as crenças presentes em seu imaginário e seus condicionamentos culturais e religiosos. Isso significa que, enquanto um médium umbandista tende a vivenciar a possessão por um orixá ou espírito, um pentecostal o fará vivenciar a possessão por entidades demoníacas, caso dos “encostos”, ou pelo Espírito Santo⁶⁹. É necessário pontuar que os transe de possessão nos contextos religiosos não correspondem aos transe de possessão patológicos. No Código Internacional de Doenças (CID-10), os estados patológicos que se caracterizam pela perda transitória da consciência de sua própria identidade, concomitantemente à perfeita conservação da consciência do ambiente, são enquadrados na categoria “Transtornos dissociativos” e na subcategoria “Estados de transe e de possessão”. Porém, nesta subcategoria do Código Internacional de Doenças estão “excluídos aqueles estados de situações admitidas no contexto cultural ou religioso do sujeito” (Código Internacional de Doenças, 2013).

Para a Organização Mundial da Saúde (OMS), os transe de possessão que ocorrem apenas em situações adequadas ao contexto cultural ou religioso do indivíduo não são patológicos. Cardoso (2006) informa que mesmo dentro das religiões de matriz africana, o fenômeno da possessão e os elementos associados a este fenômeno (tal qual as pessoas que são possuídas, a relação entre a música e a indução à possessão, o momento da possessão, a duração da mesma, o controle do indivíduo sobre o estado de possessão etc.) variam tanto que impossibilita a utilização de padrões rígidos que sirvam de modelo geral para todos estes fenômenos em todas as religiões desta matriz. Para o autor (2006), o mais prudente é perceber que todas as generalizações, nos estudos destes fenômenos, estão abertas às variações.

Para Gilbert Rouget (1980), algumas características associadas aos estados de possessão induzidos pela música são dignas de destaques: durante o transe, o indivíduo pensa adquirir uma personalidade diferente à sua personalidade

É notório o emprego deste conceito através dos caoistas, para eles é possível incorporar, durante os rituais, personalidades de personagens de desenhos animados ou de videogames. A explicação dentro do imaginário caoista é que as crianças acreditam que personagens como o Pateta e o Megaman são objetivamente reais, o que geraria uma forma pensamento que pode possuir o mago caoista durante os rituais.

⁶⁹ Em diversos segmentos do Cristianismo existe a crença de que as pessoas podem ser possuídas tanto por entidades ditas infernais, como satã e outros demônios, quanto pela própria divindade suprema, na forma do Espírito Santo.

“ordinária”. Esses estados estão associados à música e à dança, em alguns nichos, a música é indispensável para a indução ao transe e em outros não; a manifestação do possuído durante o estado alterado de consciência acontece seguindo uma lógica fundada no imaginário da tradição cultural ao qual o possuído pertence; a ação dos músicos interfere no comportamento do possuído e o possuído não demonstra aptidão (durante o estado alterado) para o fazer musical.

Em sua obra *La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générable des relations de la musique et de la possession*, de 1980, Rouget traz um apanhado amplo sobre a relação entre música e transe em diversos contextos: rituais religiosos africanos, candomblé, rituais do Médio e Extremo Oriente e das ilhas do Pacífico, entre outros, e afirma a impossibilidade de criar qualquer regra entre a música e o transe:

Se tantas páginas foram tomadas para fazer este inventário das relações entre música e transe, é porque elas são extremamente variadas, se contradizem muitas vezes de um caso para outro e porque é extremamente difícil formular qualquer regra a respeito sem um exemplo que irá contradizer imediatamente. (p. 315).

Entretanto é importante pontuar que, embora para o francês o indivíduo possuído pense adquirir uma personalidade diferente, no contexto dos terreiros os praticantes consideram que o indivíduo está manifestando uma entidade ou um orixá. Desta forma, para o umbandista não trata-se de um estado de alteração da personalidade em que o próprio psiquismo do possuído emula uma outra *persona*, se trata da incorporação literal de um outro espírito ou divindade no corpo do possuído. Em campo, os praticantes relatavam que vinham “levar um passe do caboclo” ou se aconselhar com tal preto ou preta-velha, explicitando a crença de que o possuído não estava manifestando simplesmente um estado alterado de consciência, como é considerado do ponto de vista científico, mas uma outra consciência resultado de uma energia ou força sobrenatural que temporariamente possuía seu corpo. No caso da minha pesquisa de campo, no terreiro do Caboclo Arruda, foram observados alguns elementos culturais presentes em qualquer incorporação. Os médiuns são induzidos ao transe através de um complexo sistema ritualístico que facilita a alteração da consciência. Este sistema possui alguns elementos fundamentais. O primeiro é a música: todos os transes de possessão se iniciam durante uma emissão musical mínima, podendo se estender por algum

intervalo de tempo. Desde o início da possessão até o final dela são entoados cânticos com o auxílio dos tambores e dos *ogãs*⁷⁰. Isto indica que a música, no contexto do terreiro, é um componente importantíssimo para a indução ao transe, podendo ser considerada como o “núcleo indutor” ao transe. Outros elementos que parecem ter influência são os aromas dissipados no ar por meio de defumadores, banhos de cheiro, e, em alguns casos, dependendo do propósito a que se destina, as luzes são apagadas no momento da incorporação mediúnica.

É importante mencionar que a música como elemento propulsor à possessão não é encontrado somente no espaço dos terreiros, mas também em outras práticas culturais. Entretanto, para que ela seja o “gatilho” para a indução ao fenômeno do transe, há a necessidade de ela ser executada de forma a transmitir uma “mensagem” entre o emissor (no caso o *ogã*) e o receptor (o médium). Assim, a música se torna um código para-musical, isto é, transmite informações além do próprio ritmo e altura. Rafael, *ogã* do Centro de Umbanda Caboclo Arruda, em entrevista informou que, quando um aspirante a *ogã* não consegue “dominar o toque” (isto é, o código musical) com perfeição, ele é substituído, pois esta inaptidão atrapalharia a incorporação dos médiuns. Não só a incorporação, mas a gira ficaria “diferente”. Para Rouget, o fator indutor da música, como código e o talento musical de seus executores, se alia a outro fator simbólico de extrema importância para a produção dos fenômenos de possessão, e este fator é o significado do instrumento musical utilizado para a execução da música.

A simbologia associada a tal instrumento é um dos elementos que contribuem na eficácia das práticas do próprio culto. Esta eficácia pode ser indicada por duas vias: a primeira é o reforço da crença entre a ligação do instrumento musical e as divindades cultuadas e os sacerdotes que tocam o instrumento, bem como a crença na ligação entre o músico e o médium. Esta é a via de correspondência simbólica; por ela o código musical emitido pelos *ogãs* deixa de ser percebido apenas como um padrão de ondas sonoras e assume um caráter de sacralidade, isto é, um caráter hierofânico.⁷¹ A segunda, a garantia de autoridade

⁷⁰ Cargo no candomblé e religiões afins atribuído àqueles capazes de auxiliar e proteger a casa de culto e aos que prestaram serviços relevantes à comunidade religiosa. O *ogã* também é responsável por cantar, orientar nas curimbas (cânticos) e tocar os atabaques.

⁷¹ “Hierofania” significa a manifestação do sagrado (ELIADE, 2010). Um hierofante é uma pessoa que, através de algum meio (transe, visões, leitura de oráculos, dentre inúmeros outros), traz uma

espiritual para o músico que manipula o instrumento consagrado, que se investe de uma autoridade espiritual especial e confere o predomínio da sua vontade sobre o psiquismo daquele médium que entra no estado de possessão. Desta maneira, não é tão somente a música enquanto padrão de ondas sonoras que induz à possessão nos médiuns. Se assim o fosse, bastaria os médiuns ouvirem tal padrão acidentalmente na televisão ou emitido por uma rádio, para que manifestassem o estado de possessão em outros ambientes fora do espaço sagrado.

Por outro lado, a ausência da música é sentida pelos praticantes como um impedimento para se alcançar o estado de transe. Em nenhum momento foi relatado pelos umbandistas do terreiro estudado que ausência de outro elemento acessório, como o uso de incenso, de uma determinada erva, por exemplo, tivesse impacto na capacidade de entrar em transe. Os praticantes, médiuns ou não, referiam-se sempre à música, o que sugere ser esta o gatilho principal.

Assim, é possível inferir que no espaço sagrado de matriz africana, a indução ao transe depende de um aparato ritualístico complexo, no qual objetos físicos são entrelaçados a uma extensa gama de elementos que se tornam elos da estrutura da casa. Os objetos são os atabaques, os ogãs, os médiuns e a música. Aos atabaques, é associado o poder de estar ligado às divindades e a seres sobrenaturais, bem como estar ligado ao ogãs e a outros membros do corpo sacerdotal. Aos ogãs são associadas a eficácia e a maestria de “ativar” o poder dos atabaques e guiar este poder para a correta eficiência do ritual. Aos médiuns é conferido o poder de, temporariamente, cederam seu corpo físico para a manifestação final da hierofania. A música é o “gatilho” que liga o médium aos artefatos (os atabaques) que, por sua vez, estão ligados aos espíritos e aos orixás. Este esquema foi observado em quase a totalidade de rituais presentes no terreiro, entretanto, em um determinado ritual, houve uma pequena variação, na qual um “gatilho anexo” foi utilizado para a concretização do transe. Nesse caso, foi a emissão sonora de um caxixi⁷² feita pelo

mensagem considerada supra-pessoal e sagrada para aqueles que nela acreditam. A hierofania pode se manifestar de diferentes formas em diferentes nichos culturais, bem como a figura do hierofante. Tarólogos e médiuns são exemplos de hierofantes, vale pontuar que tanto a figura do hierofante quanto a eficiência da hierofania dependem do consenso dos grupos culturais que a pratica. Um tarólogo não é um hierofante para um umbandista, enquanto um médium pode não ser considerado um hierofante num círculo exotérico baseado no hermetismo ocidental.

⁷² Instrumento idiofone do tipo chocalho, de origem africana. É um pequeno cesto de palha trançada, em forma de campânula, pode ter vários tamanhos e ser simples, duplo ou triplo; a

pai-de-santo. O instrumento, encontrado predominantemente no candomblé, foi utilizado em um dos rituais da direita. Após o início da emissão sonora feita pelos atabaques, Pai Diogo pega o caxixi para iniciar o transe de possessão dos médiuns. Nesta ocasião, ele se posiciona frente a cada um, fazendo movimentos circulares em torno da cabeça. Os médiuns, antes aparentando concentração, começavam a apresentar alterações de comportamento.

Não foi observada homogeneidade isonômica nos comportamentos dos sujeitos em estado de possessão, isto é, cada sujeito expressava o transe se valendo de representações fonéticas e corporais distintas. Entretanto, foi percebida uma homogeneidade com as estruturas mitológicas descritas na literatura umbandista.

Alguns médiuns giravam o corpo lentamente no mesmo sentido que o caxixi rodava sobre suas cabeças. Após o pai-de-santo se dirigir ao próximo médium, aquele que estava girando começava a aumentar o giro até atingir uma velocidade frenética. Após isso, parava de girar e começava a dançar. Outros médiuns emitiam sons guturais, começavam a sacolejar o corpo vigorosamente, como que tomados por uma descarga elétrica. Alguns deles caíam ao chão e continuavam a sacolejar, então se levantavam sozinhos ou auxiliados por uma cambona. Era possível ver seus membros superiores e inferiores retorcidos e rígidos. Passavam a andar com dificuldade e se sentavam em algum banquinho. Expressavam a possessão por um preto-velho ou uma preta-velha, inclusive se autodenominavam como determinado preto ou preta. Um dos médiuns começou a bater com a mão no peito, retirou suas vestimentas superiores e iniciou uma coreografia toda peculiar. Com vigorosos passos largos e agindo como se portasse arco e flecha, começou a andar de um lado a outro da câmara. Foi até os devotos dando-lhes passes. Vale pontuar que, neste evento em particular, diversas classes de entidade se manifestaram ao mesmo tempo e no mesmo espaço ritualístico.

O ponto cantado que estava sendo puxado pelos ogãs não fazia referência às classes manifestadas, o que sugere que a letra dos pontos não precisa ser, necessariamente, alusiva ao tipo de entidades que vão se manifestar em um determinado momento durante o ritual. Por outro lado, as qualidades da narrativa

abertura é fechada por uma rodela de cabaça.

feita pelo indivíduo em transe parecem estar ligadas às identidades míticas aprendidas e praticadas pelos médiuns. A letra do cântico sugere o tipo de identidade manifestada. Como já foi explicado, nos ritos de “direita” são manifestadas entidades de alinhamento considerado bom ou neutro, sendo assim, a letra dos pontos faz alusão às classes – neutras e “boas” de entidades. De maneira dialógica, a cantiga interfere na permanência ou não de determinadas entidades durante uma rotina ritualística. Durante uma sessão, há, frequentemente, diferentes subseções ou rotinas ritualísticas, e, dependendo dessa rotina, as manifestações, em sua maioria, tendem ao predomínio de uma única classe de entidades, embora outras classes de mesmo alinhamento possam, eventualmente, se manifestar.

Tomando como exemplo uma rotina que utilize predominantemente pontos de caboclos, os caboclos descerão com seus arcos de caça, bradando. Porém, foram observados na mesma gira, pretos-velhos. Esta subseção foi classificada, pelo pai-de-santo, como “gira de caboclos”, entretanto, é bem possível que alguns médiuns, durante o transe, manifestassem outro tipo de entidade enquanto a maioria incorporava as entidades propostas pelos cânticos, ou seja, os caboclos.

5.2.

O papel dos ogãs na estrutura umbandista

Quando se pergunta a qualquer médium de um terreiro qual a função dos ogãs durante as giras, a resposta é sempre semelhante: sua função é conduzir as energias espirituais com o auxílio do toque dos atabaques, ou como diz o velho ditado: “cantar para [descer e] subir”. Isso significa fazer circular, durante as giras, as energias espirituais das entidades cultuadas, trazê-las para que sejam sentidas e incorporadas pelos médiuns. Significa também utilizar técnicas para que sejam chamadas e que, ao final da ritualística, deixem o corpo dos médiuns. A música exerce papel primordial nesse processo, mas, além dela, outros elementos essenciais se combinam para que o ritual de condução de energias aconteça.

Nas diferentes tradições religiosas, é comum encontrar uma hierarquia composta por pessoas que, para os praticantes, são dotadas de qualidades especiais, inatas ou adquiridas. Estas qualidades tanto podem ser elementos de personalidade, como virtudes, conhecimentos acerca do oculto, poderes sobrenaturais, entre outras.

Alguns desses indivíduos são colocados em posições privilegiadas dentro do culto, muitas vezes no mesmo patamar dos sacerdotes. Os papéis que um sacerdote exerce variam de acordo com a tradição religiosa a qual ele pertence. Também variam as representações de identidades vinculadas ao sacerdócio e ao sujeito que o pratica. Algumas tradições, inclusive, admitem vários tipos de sacerdócios.

No kardecismo, por exemplo, existem os “palestrantes”, dotados, segundo os espíritas, de um maior entendimento acerca dos dogmas da fé⁷³, os médiuns, pessoas que supostamente possuem poderes de se comunicar com os espíritos desencarnados e os doutrinadores, pessoas que são iniciadas no ofício de lidar com os “espíritos menos esclarecidos”⁷⁴ para conduzi-los à evolução. Embora o Espiritismo não se declare uma religião iniciática, é necessário um curso de cerca de três a cinco anos de duração para que um médium possa manifestar seus dons mediúnicos em meio à comunidade do centro espírita, ou que um doutrinador seja considerado apto para os trabalhos de doutrinação (FEB, 2013). É importante esclarecer que para os espíritas kardecistas, os palestrantes, médiuns e doutrinadores não são sacerdotes, porém esses indivíduos se encontram em posição elevada, muitas vezes de comando na doutrina. Ao contrário do que ocorre na filosofia de Allan Kardec, o sacerdócio na umbanda é considerado abertamente, bem como o seu caráter iniciático. Considerando que a umbanda tenha um dos seus pilares construído sob as influências kardecistas, é peculiar o fato de que o imaginário umbandista atribua práticas mediúnicas aos sacerdotes iniciados e não aos estudiosos, como ocorre na religião de origem francesa. Outro fator importante diz respeito à centralização do poder hierárquico nas tradições religiosas. No ocidente, a maior dessas tradições é a da Igreja Católica. A religião possui uma ampla estrutura hierárquica que vai das comunidades locais, ponto mais baixo, até a Santa Sé. Esta, por sua vez, detém o poder de definir o que pode ou não na religião. A própria Santa Sé é subordinada ao poder do Papa, centralizando todo o poder em uma única pessoa. Neste caso, o sistema hierárquico além de ser centralizado, é extremamente polarizado quando comparado a outras tradições religiosas.

⁷³ Ressaltando que essas classificações expostas não são necessariamente aceitas pelas religiões. Exemplificando, os kardecistas não classificam o Espiritismo como uma religião e, quando o fazem, falam que no kardecismo não há dogmas. No entanto, a “certeza” na existência de um deus, da comunicação com os mortos, da reencarnação, dos espíritos etc., são, do ponto de vista acadêmico, dogmas religiosos.

⁷⁴ Termo kardecista utilizado para nominar supostos espíritos que executam práticas prejudiciais a outros espíritos e pessoas vivas.

Como as religiões afro-brasileiras não se estruturam em torno de um poder central, isso faz com que existam variações entre as práticas de terreiros, ainda que se declarem pertencentes a uma mesma matriz. Assim, nomes, simbologia, toques, mitos podem sofrer alterações de um terreiro para outro. No entanto, os cultos de matriz africana não são anárquicos: existe em cada terreiro uma hierarquia bem estabelecida e consentida por parte dos praticantes. Formalmente, a figura mais importante de uma comunidade umbandista é o babalorixá⁷⁵ se for do gênero masculino, ou a iyalorixá⁷⁶ se for do gênero feminino. Por outro lado, em alguns terreiros a palavra “ogã” designa homens iniciados não rodantes⁷⁷, isto é, que não entram em transe; em outros, em especial terreiros de umbanda, essa designação é usada especificamente para os sacerdotes músicos. Também são confiadas a eles algumas das funções mais importantes do ponto de vista das culturas animistas, destacando-se o herborismo sagrado, isto é, o cuidado com as ervas sagradas da comunidade, sendo estas muitas vezes ervas medicinais. É também de responsabilidade dos ogãs a mais importante das funções, a entoação dos “pontos cantados” e o toque dos instrumentos sagrados, dentre eles os atabaques, em algumas casas de santos umbandistas são utilizados tambores.

Cada atabaque possui um tamanho diferente e tem uma finalidade específica. O instrumento é tocado pelo ogã mais experiente e sábio, ou seja, com mais tempo de casa, o que chefia os outros sacerdotes músicos. Alguns sites que divulgam conteúdos religiosos mostram que os ogãs possuem uma função que lhes confere grandes honras e importância na hierarquia ritualística. Outras páginas definem os ogãs apenas como músicos do terreiro e os colocam na parte mais inferior da hierarquia sacerdotal. Informam que a ordem descendente da hierarquia seria: pai-de-santo, pai-pequeno (substituto do pai-de-santo), capitães-de-terreiro (auxiliares do terreiro) e ogãs. Na hierarquia, os ogãs são responsáveis por bater⁷⁸, mas também auxiliam em outras funções importantes da casa, como o sacrifício animal (nos terreiros que os praticam), cozinhar as oferendas, auxiliar as mães e os pais-de-santo. Certas casas reportam algumas espécies de penalidades sobrenaturais no caso de os ogãs se “aventurarem” a entrar em transe durante o

⁷⁵ Pai de santo ou, em algumas casas, chamado de dirigente.

⁷⁶ Mãe de santo.

⁷⁷ Quem incorpora, recebe santo.

⁷⁸ Sinônimo de tocar o atabaque/tambor.

toque dos atabaques. Dependendo da instituição, se o ogã “incorporar” uma entidade isso o desconcentraria, levando-o a “quebrar o toque”: uma “quebra fluídica”⁷⁹ que poderia afetar os médiuns incorporados. Alguns ogãs são indicados pelos orixás e passam por um processo iniciático particular, motivo pelo qual devem ser respeitados e tratados com carinho pelos médiuns (filhos de santo). Embora haja algumas diferenças na significação da hierarquia de um terreiro para outro, os ogãs, de maneira geral, possuem importância enfática nos cultos afro-brasileiros, pois são os responsáveis por induzir tanto o transe por meio da música, como também por influenciar o modo pelo qual a entidade vai se manifestar. Este poder lhes garante um dos papéis centrais nos cultos: no imaginário umbandista, sem os músicos as manifestações sobrenaturais se tornariam mais difíceis, se não impossíveis. Quanto à incapacidade (ou impedimento) de entrarem em transe para incorporar entidades, é do senso comum afro-brasileiro a crença de que os ogãs são possuidores de outros poderes sobrenaturais de caráter necro-mediador: mediunidades como a vidência, sensibilidade e audiência.⁸⁰

Na cultura umbandista, tocar o atabaque, mais que um simples exercício cerebral e motor, significa uma afirmação de devoção, construída através da participação nos ritos sagrados realizados nos terreiros em diálogo com o sentimento de pertencimento ao grupo. A música tocada por estes sacerdotes transpassa as barreiras físicas do próprio terreiro se mesclando ao espaço sonoro das imediações, sendo ouvida por outros atores sociais. É como se, pelos toques dos atabaques, falássemos: “nós, e nossa cultura, fazemos parte desta cidade”.

Bruno Fonseca (2002) diz que durante ocasiões festivas⁸¹ os terreiros podem ser abertos ao público. Neles ocorrem um balé harmônico de ritmos e cores, como um cartão de visita. É um momento considerado, nas palavras deste autor, “o

⁷⁹ Na teoria kardecista, os animais emanam o “fluido magnético animal”, se deslocando através do “éter luminífero”, que serviria de ligação entre os médiuns e as entidades espirituais, bem como entre os médiuns e outros seres animados e inanimados. Para os kardecistas, e religiões afro-brasileiras que hibridaram crenças destes, uma “quebra fluídica” ocorre quando a ligação feita pelo fluido animal através do éter é interrompida por algum motivo.

⁸⁰ Respectivamente: capacidade de ver entidades sobrenaturais, capacidade de sentir e intuir mensagens providas de entidades sobrenaturais e capacidade de ouvir espíritos e outras entidades sobrenaturais.

⁸¹ Ocasões festivas, sazonais e abertas a toda a comunidade local, não somente aos religiosos do terreiro.

proselitismo de xangô”: o terreiro se torna uma espécie de vitrine onde a comunidade expõe parte de suas identidades religiosas aos visitantes. É como se os sons dos atabaques, os cheiros das comidas tradicionais, no caso do candomblé, e a profusão de cores dos panos e bibelôs, o terreiro exibisse um produto religioso. Nas giras, o terreiro estabelece um contato mais próximo para com a sociedade exógena a ele, conectando sua rede de relações para além da comunidade endógena. Em algumas cidades, as festas realizadas pelo terreiro são de data sabida e aguardadas pelas pessoas que as frequentam. Todo esse esforço não tem como objetivo único o agrado às divindades, mas também o deleite, pois, além das dimensões religiosas formais, o espetáculo promovido nos festejos põe o prestígio dos fiéis, das classes sacerdotais, a capacidade de atrair novos adeptos, dentre outros fatores.

Nas cerimônias públicas, os ogãs usam os instrumentos para prestar reverência, com toques específicos, às pessoas que fazem parte da hierarquia da casa. Em respeito, essas pessoas devolvem a reverência aos ogãs e os atabaques, inclinando o corpo até tocarem as mãos e a cabeça no chão. A cada momento, seguindo um roteiro ou a intuição, os ogãs puxam os toques, que, por sua vez, fazem com que tais orixás e entidades se manifestem e executem uma coreografia específica. Tanto na umbanda quanto no candomblé e em outros cultos de matriz africana, os atabaques e tambores são veículos de mediação entre o plano carnal e o plano espiritual. Uma característica peculiar das situações vivenciadas em diversos terreiros de umbanda, é que até mesmo o babalorixá se curva diante dos atabaques e dos ogãs, no início de cada ritual, expressando reverência a ambos. Este fato indica que a construção de hierarquia no contexto da umbanda é diferente da construção hierárquica piramidal típica das religiões cristãs ocidentais, em especial a do catolicismo. Sendo assim, é no mínimo surpreendente que os praticantes de cultos afro-brasileiros tenham em sua narrativa a prática de um “sumo sacerdote”, o babalorixá, se curvar diante de membros de um nível hierárquico considerado inferior. Isso não seria um paradoxo?

O que um grupo sociocultural tem é uma narrativa construída a partir da junção e mediação de elementos simbólicos. (CHARTIER, 1988). A forma como o consenso do grupo significa suas práticas individuais e coletivas são manifestações objetivas desta narrativa e concretização da realidade desse grupo. Os ritos são

narrativas do real feitas por adeptos de uma tradição. Estas narrativas, além de expressar elementos de correspondência entre o plano físico e o plano transcendental, também expressam as hierarquias de poder contidas no imaginário da tradição. Assim como as identidades sociais são formadas por agregados de símbolos de representação sociais, as hierarquias são formadas pelos símbolos de representação do poder. Stuart Hall (1997) informa que as identidades envolvem hierarquização – localização e qualificação em importância. Um presidente, por exemplo, deve se munir de signos que dentro do imaginário nacional simbolizem seu status de mandatário. Tais símbolos carregam consigo significados que são compreendidos pelo consenso dos membros da nação, como validadores da posição de comando do presidente. Porém, é necessário afirmar que as identidades nacionais e culturais não são escolhidas pelo indivíduo, mas impostas a ele. Isso significa que mesmo o presidente hipotético, detentor de poderes para comando de uma nação, não tem poder para escolher suas identidades sociais ou mesmo os símbolos de seu poder. Ele, o presidente, recebe da sociedade os símbolos que esta validou, podendo até transmutá-los, mas nunca destruí-los, negá-los ou dispensá-los por completo.

Para Dietrich, em todas as manifestações sociais formam-se espaços de poder, sendo sempre ocupados por alguém. A cada grupo social cabe organizar o poder e sua distribuição, definindo os “princípios, práticas e valores, [nos quais] o poder irá se alicerçar”. (2004, p. 87). Sobre isso, Dietrich afirma que o poder está disseminado nas sociedades, se ramificando em polimorfismos e em diversas esferas, como a esfera social, ideológica, religiosa e cultural. Mas em qualquer uma dessas esferas o poder sempre estará ligado à ação dos atores sociais. Para a sociedade ocidental, o poder vincula-se ao mando. E, na maioria das vezes, é impessoal, autoritário, podendo chegar a ser ditatorial. Esta concentração do poder está relacionada ao imaginário abraânico e suas derivações, pois na cosmovisão abraânica o universo é governado por uma entidade divina única, Jeová ou Javé, dotada de onisciência, onipresença e onipotência. Porém, o poder se manifesta de formas plurais, e é a comunidade que o constrói a partir das redes de relações individuais e coletivas. Dependendo de como essas redes são convencionadas, surgem novas representações de poder. Assim, as representações de poder e o modo de se praticar as hierarquias são diferentes em diferentes espaços culturais. O “diferente” é passível de causar estranheza, mas é na diferença que se consolidam

os contrastes e estes são os grandes promotores das diversidades identitárias, da consagração das endoidentidades e, especialmente, é a origem dos estereótipos (BRANDÃO, 1986). Entrelaçado a isso, deve-se levar em consideração que as relações imaginadas têm significados quando praticadas pelos membros da comunidade que as imagina e que estes significados são distintos dos significados atribuídos às mesmas relações pelos membros de fora desta comunidade. Portanto, para compreender o aparente paradoxo no qual um sacerdote se curva, em todo início de ritual, reverenciando o seu suposto inferior hierárquico, deve-se tentar entender as relações de poder pela análise da narrativa da realidade praticada pelos umbandistas. As representações simbólicas tendem a se comportar de maneira particularizada no interior de cada grupo e, ao mesmo tempo, comportam-se de maneira hologramática (MORIN, 1997) os mitos e concepções eleitos pelo grupo. Como a parte não se aparta por completo do todo, o mito não está separado da musicalidade de um terreiro e das representações de poder dos ogãs. Eles formam um contínuo de partes ao mesmo tempo singulares e, dialogicamente, possuidoras de similaridades adaptativas que formam os nexos que as unem em um todo coerente e indissociável. Apesar das diferenças adaptativas entre as partes, e das partes para com o todo, o todo está presente nas partes. Portanto, pode-se concluir que uma relação hologramática prevê a existência da informação do todo na parte e da parte no todo, sem, contudo, ousar dizer que a parte é o todo ou o todo é a parte. Um grupo de partes constituintes da realidade dos cultos afro-brasileiros são os ritos de consagração. Essa classe de ritos carrega em si a propriedade de declarar aquilo que um utensílio até então ordinário passará a ser após o rito de consagração se completar. Todo e qualquer rito sagrado, inclusive os de consagração, podem ser encarados como narrativas simbólicas e interpretados à luz das representações impostas a seus elementos pelos atores sociais. E, a partir da noção de holografia, pode-se obter do rito de consagração informações que signifiquem as identidades dos ogãs, as representações de seus poderes e a configuração e significados hierárquicos partilhados entre os iniciados do terreiro, uma vez que as informações presentes nos ritos de um grupo tendem a ser integradas na psique daqueles que vivenciam tais ritos. Ritos promovem o transporte de informações e representações.

Durante a consagração do afoxé, três fatores chamam a atenção: o primeiro é que o ritual é aberto apenas aos ogãs e iniciados mais “altos” em hierarquia do terreiro e feito coletivamente por estes. O segundo é que, durante a consagração, na umbanda, os atabaques são untados com águas respectivas de cada orixá. O terceiro fator é que, só após três dias, os atabaques podem ser utilizados para a produção da música do terreiro, sendo tocado somente pelos sacerdotes músicos. Tais aspectos indicam que no imaginário umbandista e candombeiro o rito de consagração dos atabaques sagrados não consagra tão somente esses instrumentos musicais, mas sim todos os iniciados. Desta forma, quando o pai-de-santo se curva a ponto de encostar sua cabeça ao chão, ele não se vê se curvando diante de membros inferiores da hierarquia, ele se vê curvando diante de si mesmo, pois os iniciados, os instrumentos e as forças da natureza (orixás), através dos consensos simbolizados e práticas do grupo de sacerdotes, declararam os iniciados um único ser. Foi construído um novo padrão de correspondência simbólica partilhado, hologramaticamente, por todos os iniciados. Na realidade imaginada pelos sacerdotes da umbanda, o ogã está no pai-de-santo, enquanto o pai-de-santo está no ogã. E também eles estão nos instrumentos, na música tocada através dos instrumentos e as forças naturais (Orixás, no imaginário afro-brasileiro) estão neles. E estas relações simbólicas foram aprendidas por todos pelo rito de consagração. De qualquer forma, a última palavra do ponto de vista administrativo, continua sendo a do pai-de-santo, mas durante os rituais o terreiro deixa de ser uma instituição mundana e passa a ser, momentaneamente para os adeptos, uma representação microcósmica do que é o universo no imaginário deles. Os toques são ao mesmo tempo um fator de ligação que permite fazer com que todos os sacerdotes e iniciados sintam o mesmo *pathos* e o expressem através de um ethos coerente, bem como celebra a memória ancestral do povo negro. Elisabete Nascimento (2008) afirma que a poética dos cultos afro-brasileiros tem sua coesão na música, nos cantos e na dança. É a música que transporta os adeptos para a esfera sagrada, acionando a memória mítica. Através dos toques o ogã ordena e sincroniza as danças e os cânticos. Tal qual no mito, os orixás ordenam suas próprias ações de guerra, caça, dentre outros. Por sua vez, as ações dos orixás ordenam toda a natureza. Música, dança e canto provocam o reviramento da memória. Nascimento (2008) afirma que tal memória é narrada de forma interdiscursiva, porque aciona a linguagem musical que, aliada a poesia oral dos cânticos, revive na mente e no corpo dos adeptos as histórias. A música alia-

se a outras expressões artísticas do terreiro e, as coordenando, funde o sagrado ao histórico, promovendo um intenso processo de trocas simbólicas. Nesse processo são trocados conteúdos sociais e políticos, ressignificando o sentido do poder e da hierarquia vivenciados pelos escravos em meio a uma sociedade de raízes escravocratas. A música e o canto dos ogãs perfazem uma linguagem imantada que promove a manutenção de um modelo autodefensivo dos grupos marginalizados, estendendo e construindo novos laços identitários que extrapolaram os terreiros, se mesclando ao todo maior da cultura brasileira.

Os toques dos ogãs podem ser ouvidos no samba, no jongo, na capoeira, na MPB, dentre outras. E isso não é tão somente a indicação de trocas simbólicas, nas palavras de Nascimento (2008) são verdadeiras trocas sociais fomentadas pelas trocas simbólicas. Os sacerdotes músicos, munidos de seus artefatos de poder considerados mágicos, não só são capazes de alterar momentaneamente a realidade de seu espaço sagrado, mas foram e ainda são promotores de alterações que transpassam o imaginário do próprio terreiro, alterando e fixando novas representações de identidades, míticas e de poder, no imaginário cultural brasileiro. Através da teia sonora, os ogãs impuseram à nação brasileira símbolos que expressam a identidade dos negros e de seus antepassados. Sua hierarquia é a expressão da visão do poder do imaginário afro-brasileiro, no qual orixás, espíritos e iniciados são uma manifestação de uma única coisa simbolizada pelos ritos de consagração dos instrumentos musicais e pela teia fluida costurada e erguida pelos toques dos atabaques nos rituais. Uma das formas de construir uma matriz identitária é construir uma história que ligue os atores sociais às glórias de seus antepassados (HALL, 1997). Observar a mescla de símbolos sonoros provenientes dos cultos afro-brasileiros e de várias instâncias e expressões das musicalidades brasileiras é observar a ligação simbólica dos heróis ancestrais africanos aos outros tantos heróis que compõe a narrativa histórica brasileira.

Através da música, um grupo de ancestrais africanos se integrou e se impôs no *hall* de ancestralidade convencionado pelos atores sociais do Brasil: aquilo que era “do escravo” ou do “caboclo” passa a ser de todo e qualquer cidadão. A Lei Áurea (1888) libertou o negro enquanto indivíduo, já as teias musicais dos terreiros libertaram os símbolos de identidade desses mesmos negros e seus descendentes,

e os elevou ao patamar de legítimos cidadãos brasileiros, ao mesmo tempo em que declarou o Brasil como um país também de origem africana. A preocupação de sempre afirmar as identidades religiosas umbandistas como identidades brasileiras é representada pela presença, no ponto mais alto do altar, da imagem de Oxalá.

5.3. Pontos Cantados da umbanda

Nas religiões afro-brasileiras são utilizados pelos sacerdotes e praticantes versos musicais denominados “pontos cantados”. Os pontos cantados são os cânticos ritualísticos acompanhados por percussão em atabaques consagrados e entoados pelos ogãs. De maneira geral, consistem em poemas de caráter mitológico ou épico que rememoram no imaginário dos praticantes os feitos de heróis, divindades e reis do passado ou os fundamentos de sua religião. Os pontos cantados trazem marcas do passado colonial, da gênese histórica da umbanda e do imaginário que permeia os praticantes desta religião (MOREIRA, 2008). Estes cânticos são indispensáveis para a execução das práticas umbandistas. Os pontos cantados são entoados para iniciar a sessão, para a purificação do terreiro com o uso de defumadores, para a saudação dos orixás, para professar a fé. Este emprego constante da música aliada à poesia nos rituais é, segundo Vagner Rosafa (2008), o elemento condutor e o combustível dessa manifestação religiosa.

As temáticas expressadas nestes versos extrapolaram os terreiros e se mesclaram a diversas práticas musicais da cultura brasileira, estando presentes no samba, na canção popular, lendas etc., e, assim, contribuem para a formação das identidades culturais vinculadas à brasilidade (ALMEIDA & SOUZA, 2008). Cada terreiro de umbanda possui seu próprio cânone de pontos cantados, e dentro deste cânone são encontrados Pontos que, no consenso dos membros da comunidade do terreiro, vão expressar de maneira mais cabal os fundamentos de sua fé. Vale pontuar que as religiões afro-brasileiras não possuem textos sagrados e valem-se da tradição oral para perpetuarem seus mitos e crenças, assim é de se supor que os pontos cantados possuem papel de agregação e transmissão de tradições e conhecimentos iniciáticos semelhantes ao papel atribuído aos livros sagrados das religiões budistas, hinduístas, entre outras.

Ao contrário do que ocorre com outras religiões, as religiões afro-brasileiras não possuem instituições oficiais que regulam seus parâmetros litúrgicos. É muito comum serem encontradas variações entre as práticas de terreiros diferentes (SOUZA, 2012). Mesmo os terreiros que mantêm uma proximidade geográfica podem utilizar um cânone diferente de pontos cantados, ou cantarem o mesmo cântico, mas com letras levemente ou muito alteradas. Outro fator importante é que as religiões afro-brasileiras não possuem seus fundamentos baseados em um ou mais livros tidos como sagrados e, sim, nas tradições orais com origens predominantemente coloniais e subsaarianas.

Como se sabe, associada a essas tradições orais, a umbanda absorve, na sua cosmologia, elementos tradicionais de origem indígena, as crenças do rito da Igreja Católica, o sistema kardecista e tradições africanas. Embora ocorra esta “não unificação” e ausência aparente de regulamentações universais nas religiões afro-brasileiras, diversos aspectos são recorrentes nos ritos umbandistas bem como nos cânticos sagrados entoados por seus adeptos. Dentre os aspectos principais estão o uso funcional da música para o “controle” das entidades místicas, a correspondência entre orixás e santos católicos, o culto aos espíritos indígenas (caboclos), escravos (pretos-velhos) e demais entidades.

Os pontos cantados podem ser classificados em seis categorias (ROSAFA, 2008): de louvação, de segurança, de chamada, de trabalho, de partilha e de encerramento e gira. Embora esta classificação também possa ser aplicada aos pontos utilizados no candomblé, nesta última, o cântico é, na maioria das vezes, praticado em línguas africanas (principalmente o iorubá) enquanto na umbanda os Pontos são cantados quase que exclusivamente em português, podendo conter algumas expressões de língua africana. Os pontos de louvação são entoados no início da sessão, têm a função de homenagear os orixás e as linhas auxiliares que, segundo o imaginário umbandista, prestam serviços ao terreiro e aos seus frequentadores. Após a abertura são entoados os pontos de segurança, estes têm a função de evocar as entidades espirituais que dão segurança aos médiuns e participantes dos rituais. Para evocar os caboclos, pretos-velhos, crianças, exus, pombagiras e malandros são entoados cânticos evocativos especiais, também denominados de giras ou pontos de chamada. Os pontos de trabalho são utilizados

em rituais de trabalhos específicos, como os de “descarrego de pessoas”. Após o trabalho da noite são cantados os pontos de partida, estes são responsáveis por declarar encerrada a atuação das entidades sobrenaturais de determinada classe. Por fim, com os pontos de encerramento da gira agradecem a Deus e aos protetores do terreiro e pedem paz e proteção.

As melodias empregadas nos cânticos ritualísticos umbandistas possuem peculiar relação estética para com as melodias vinculadas à religiosidade popular dos adeptos do catolicismo romano. Não importando qual terreiro ou tipo de ponto, todos os pontos cantados são entoados de forma monódica semelhante a uma ladainha católica, embora costumem ser um pouco mais celerados e animados tendendo a contar com mais saltos melódicos. Não parece haver o apego a linhas melódicas tristes e que expressem um excruciante sofrimento, como ocorre nas ladainhas dos praticantes do catolicismo, o que não significa que não encontremos Pontos com melodia triste, lamentosa e suplicante. Outra característica destes Pontos é a semelhança de suas linhas melódicas para com as linhas de parlendas e outras manifestações musicais folclóricas brasileiras. As melodias são sempre entoadas na ausência de suporte harmônico e na presença de uma estrutura percussiva de caráter polirrítmico executada por três atabaques consagrados (SOUZA, 2012).

Os pontos cantados, unidos à base musical e à dança, são importantes para a constante atualização das narrativas de ancestralidades e visão cosmológica imaginada pelos praticantes. Elisabete Nascimento (2008) aponta que a aliança entre a linguagem musical e a poesia oral destes Pontos promove o reavivamento, na mente dos adeptos, das histórias dos reis, das famílias nobres e dos heróis ancestrais, o que indica o uso de temáticas épicas e trágicas. Desta forma os pontos cantados auxiliam na assimilação e manutenção, por parte dos praticantes, dos elementos de identidade de crença partilhados por estes indivíduos. Em sua análise sobre os temas presentes nestes cânticos sagrados, Moreira (2008) afirma que é comum nos pontos cantados de pretos-velhos⁸² serem encontradas temáticas relativas à vida do escravo, bem como padrões que expressam as crenças mágicas trazidas pelos africanos para o Brasil. Nos Pontos que usam esta temática é possível

⁸² São os Pontos cuja letra se refere à classe espiritual dos Prestos Velhos.

perceber a visão do escravo em relação à sua condição em meio à sociedade em que vivia. Outro temático presente é a da magia; nela o indivíduo escravizado se vale dos conhecimentos trazidos da África para lançar feitiços contra os malfeitores que tanto podem ser outros escravos como cidadãos livres. Curiosamente, Slenes (2007, p. 128) aponta a utilização de temática cômica nos pontos de pretos-velhos, nos quais o protagonista do ponto é um escravo que satiriza seus senhores.

As temáticas expostas acima: épica, do cotidiano do escravo, mágicas e satíricas remetem à atualização da memória histórica. Um mesmo Ponto pode abordar mais de uma delas ao mesmo tempo, isto significa que não são excludentes uma para com a outra. Este papel de atualização da memória histórica visa erguer uma narrativa contada a partir do ponto de vista não do europeu, letrado e possuidor do escravo, mas do humano que se encontra na situação de ser escravizado. Expressam a outra versão da história, não uma história escrita pelos brancos, e sim a história passada oralmente através dos antepassados negros. Porém, os pontos cantados não se limitam a tais temáticas, estes cânticos podem abordar assuntos místicos narrando as características e “afazeres” de entidades sobrenaturais, seus poderes e funções cosmológicas. Dentre os entes sobrenaturais pertinentes ao imaginário umbandista, destacam-se os de origem nas religiões africanas, são eles: os exus e pombagiras; os ancestrais pretos e pretas-velhas(os); e as divindades supremas, os orixás. Vale lembrar que, embora os exus sejam considerados na umbanda espíritos mensageiros, nas religiões africanas (e ainda em diversas seitas do Candomblé brasileiro) há apenas um Exu e este é o Orixá mensageiro. Cada grupo de entidades possui formas próprias e recorrentes de serem representados que, além de expressarem seus poderes sobrenaturais, dão pistas sobre suas personalidades e elegem os padrões de comportamento individuais e sociais vistos como aprazíveis pelos praticantes da umbanda. Os padrões de representações empregados na religião têm origem provável na tentativa de preservar e moralizar comportamentos considerados imorais para os padrões judaico-cristãos predominantes na sociedade brasileira. Jodelete (2001) é assertiva ao afirmar que pelas representações sociais que as culturas se impõem e organizam sua própria realidade. Esta realidade, quando comparada à de outra cultura, pode se opor qualitativamente, mesmo que ambas utilizem representações semelhantes ou mesmo elementos representativos que transitam entre ambas. Este

papel inclusivo com aquilo que é imoral na sociedade normativa cristã, sobretudo apostólica romana, é bastante evidente quando analisamos, nos pontos cantados, as representações de identidades e papéis sociais associados às entidades de rua.

5.4.

O malandro nos Pontos Cantados da umbanda

O ponto de encerramento acabou, a gira tinha sido fechada no Centro de Umbanda Caboclo Arruda. Todos os médiuns se abraçaram e, logo após, em uníssono, bateram palmas. Levantei-me e, ao sair do terreiro, Pai Diogo me chama:

– Filha, daqui a 15 dias, farei uma gira fechada de Exu. Vou bater para malandro. Você gostaria de vir? É só para os médiuns, mas, se você quiser, venha.

3 de Fevereiro de 2018.

Era sábado, uma semana antes do carnaval. Aos poucos os médiuns chegavam para a sessão que não foi divulgada na programação do centro, já que o evento consistia em um rito privado. Naquele dia seria feito o “fechamento de corpo” do corpo mediúnico, procedimento necessário para os dias de folia. Sentei um pouco no local da assistência, enquanto observava a casa de exu. A minha ansiedade aumentava vertiginosamente pela presença dos guias, mais ainda por “Seu Zé”.

Pai Diogo abriu a gira pontualmente às 19h30, saudando Ogum. Segundo a tradição umbandista, este orixá comanda a falange das entidades da rua, ou como se diz “povo de rua”, portanto, antes de cantarem para essas entidades, que têm seus representantes mais ilustres os exus, pombogiras e malandros, é necessário fazer a saudação a Ogum:

Quem está de ronda é São Jorge São Jorge é quem vem rondar
Abre a porta, ô minha gente
Deixa a falange de São Jorge entrar Quem está de ronda é São
Jorge Toda noite, todo dia
Quem está de ronda é São Jorge Nossa Senhora da guia
Quem está de ronda é São Jorge Minha mãe diga o que é
Quem está de ronda é São Jorge Velando os filhos de fé

Após abrir a gira com sete pontos para Ogum, Pai Diogo fez a saudação ao Exu e à Pombogira da casa, “Seu Caveira” e “Dona Sete Catacumbas”. A gira,

portanto, havia começado. Louvaram os exus: “Exu Tranca Ruas”, “Exu Veludo”, “Exu Tiriri”, “Exu do Lodo”, “Exu da Meia-Noite”, “Exu do Cruzeiro”, “Exu Táta Caveira”, “Exu Sete Covas” etc.). Em seguida, saudaram às pombogiras, também conhecidas como “moças” ou “pernas de saia”, inclusive, as próprias entidades se autodenominam e se cumprimentam, entre elas, com esse tratamento. Bateram para “Maria Mulambo”, “Maria Padilha Rainha das Sete Encruzilhadas”, “Rosa Caveira”, “Maria Figueira”, “Sete Saias”, “Maria Padilha do Cemitério”, “Maria Padilha do Cruzeiro”... Já era tarde da noite quando os ogãs começaram a cantar para malandragem, e o primeiro a “baixar” no terreiro foi “Seu Zé Pelintra”:

Seu Zé Pelintra é quem chegou agora
Seu Zé Pelintra vem pra trabalhar!
Seu Zé Pelintra, mestre de Aruanda
Vai firmar seu ponto nesse congá
Ele veio foi de Alagoas
Mas ele veio pra lhe ajudar
Seu Zé Pelintra, mestre de Aruanda
Vai firmar seu ponto nesse conga.

Este ponto cantado é um chamamento da entidade e identifica o momento exato (“agora”) em que ela chega e incorpora no corpo do seu médium no espaço sagrado (gongá). Neste caso, Zé Pelintra vem para trabalhar sob uma nova configuração, voltada agora para a prática do bem. Em uma análise também do mesmo Ponto, Pedro Guimarães Pimentel propõe outras interpretações:

A entidade Zé Pelintra “veio para lhe ajudar”: a presença do pronome oblíquo da terceira pessoa (“lhe”) indica que qualquer um pode ser ajudado pelo espírito – desde que necessite – criando uma relação de intimidade e reciprocidade do enunciador (e do agente enunciado pelo narrador) com o interlocutor que, a partir deste momento, faz-se observador das atividades religiosas (“ajudar”, “firmar ponto”) e conhecedor da personalidade de Zé Pelintra (“mestre”, “veio de Alagoas”) (2011, p. 447).

Parecem evidentes os antagonismos entre a entidade de umbanda e a figura arquetípica do malandro estadonovista. Nesse caso, Zé Pelintra e todos os malandros cultuados na religião seriam correlatos religiosos de uma figura popular do nosso imaginário: o característico malandro da Lapa, da primeira metade do século XX, com seu terno branco, chapéu Panamá e sapatos bicolores. No entanto, o mínimo de aproximação com o terreiro é suficiente para evidenciar que tal identificação não corresponde a uma associação simples, estática e isenta de contradições. É preciso

assinalar que Zé Pelintra, no cântico, é um malandro sacralizado. E o fato de ser cultuado no viés religioso impõe a ele inúmeras peculiaridades. Em outras palavras, no terreiro, ele é um malandro que morreu, transformou-se em espírito, ascendeu à condição de entidade espiritual e “baixa” na Terra para fazer algo em benefício dos seus protegidos. Se por um lado ele é pensado como um malandro, tipo nacional marcado e até datado, por outro, é invocado enquanto “companheiro” espiritual dotado de atribuições no tempo presente.

No próximo ponto, o malandro aparece no espaço mítico e é convocado como agente do sagrado, mas assegura a sua existência na dimensão profana, que o desobriga a se relacionar com o trabalho, e seu resgate sagrado recorda essa memória:

De manhã cedo
Quando eu desço o morro A nega pensa
Que eu vou trabalhar
Eu boto o meu baralho no bolso Meu cachecol no pescoço
E vou pra Barão de Mauá Trabalhar
Trabalhar pra quê?
Se eu trabalhar
Eu vou morrer!

O trabalho era a garantia de inserção numa sociedade burguesa que se formava no final do século XIX, início do século XX; no entanto, foi na malandragem que o malandro – o subalternizado – encontrou a possibilidade de afirmação da individualidade, do talento e da destreza para escapar de uma ordem imposta. A esperteza de Zé Pelintra e sua aversão ao trabalho apresentadas no ponto acima podem ser associadas às composições musicais censuradas no governo Vargas, como foram as de Ismael Silva. Assim como a entidade que é cultuada na umbanda, o eu-lírico nas composições do sambista e seus contemporâneos é geralmente caracterizado pelo afastamento das formas mais convencionais de obtenção da sobrevivência, domínio desprovido de aventuras, graça e malemolência.

A oposição entre a malandragem e o trabalho, com a explícita crítica ao segundo e exaltação à primeira, emerge a existência sua profana.

Se na prática profana da vida do malandro a violência era cotidianamente a maneira pela qual o personagem fazia valer sua vontade, sua força, perante as

dificuldades que a vida lhe apresentava – ou ele mesmo buscava – na prática religiosa, a violência adquire um caráter também religioso. Não que seja uma violência “consentida”, em oposição a uma violência “perseguida” (pela polícia, pela “ordem”), mas é uma violência útil. Aquela força que o arquétipo possuía em vida, será reutilizada, agora com fins sagrados, seja ela para a proteção, contenção ou punição. Na realidade, a forma de aplicação da violência é praticamente a mesma. O que a sacraliza então é o tal efeito. Vejamos alguns desses efeitos:

“Senhor Zé tem uma bengala
Que na ponta dela tem sete fivelas O inimigo que apanha com
ela Ou lhe dá um coça-coça
Ou lhe dá um péla-péla”
“[...] Eu vou cortar galhos de jurema Pra dar lapada em
feiticeiro.”

A entidade do malandro utiliza instrumentos próprios de sua atividade (profana e sagrada), para aplicar um castigo ao inimigo. A presença de um termo como este “inimigo”, ao invés da opção de nomeá-lo, ou referi-lo como de costume a uma pessoa qualquer, serve como justificativa para a punição aplicada. Não é preciso dizer muita coisa. O atingido pela força punitiva e controladora do malandro sagrado provavelmente a merecia, já que estava designado como um “inimigo”. O termo atinge uma significação maior ainda, pois, aqueles inimigos que o malandro poderia ter em vida, agora são inimigos de toda uma prática religiosa, como os feiticeiros; ou os inimigos de um consulente passam a sê-los também do agente espiritual.

Zé Pelintra, no Catimbó
É tratado de doutor
Quando abre sua mesa
Tem fama de rezador

Este ponto acima mencionado apresenta Zé Pelintra na condição sacralizada: ele é sagrado por ser “doutor”, tem fama de “rezador”, está no Catimbó e “abre a mesa”. O arquétipo transforma-se em santo a partir do título de doutor, que antes não tinha. E ele se tornará um ente sagrado sempre que vier no Catimbó e abrir a mesa. Seu retorno na espiritualidade acontece por sua prática religiosa contextualizada no Catimbó, no qual Zé Peintra é um mestre.

O ponto cantado cumpre uma função, que é a de transformar a memória acerca do personagem. Enquanto seu retorno não acontece até a próxima sessão no

Catimbó, Zé Pelintra é uma memória. O ponto, portanto, é o instrumento pelo qual ocorre a transformação da memória e o torna, novamente, um ser sagrado. Antes desprezado e marginalizado, Zé Pelintra agora é doutor. Ser doutor, tanto na vida de encarnado quanto no seu retorno como figura sagrada, carrega um significado que está diretamente ligado à detenção de conhecimento, que o coloca em uma alta posição social, diferenciado daqueles que não possuem o saber.

A palavra “doutor” assume a forma de “médico”, ou melhor, de detentor de conhecimentos similares à medicina e que permite praticar a cura. Esta cura não é por meio de intervenções cirúrgicas ou medicamentosas, mas pela reza. Portanto, “doutor”, nesse caso, é um atributo, uma formalidade, uma forma respeitosa. Zé Pelintra deixou de ser qualquer um. O ponto analisado refere-se, exclusivamente, ao seu lado transformado, a sua dimensão voltada para a prática do bem. O ponto assume o papel de caracterizar o personagem pela dimensão ordeira, permitida somente pela prática religiosa. As vozes que compõem o discurso sagrado relativizam a importância do tratamento de “doutor”, impondo aos que assistem ao culto que assumam essa respeitabilidade para com o Zé Pelintra. Se em vida ele poderia ser questionado por quem quer que fosse, agora o leque de tipos sociais que frequentam o Catimbó (e a Umbanda) o ovaciona.

O próximo ponto cantado sintetiza toda a performance e o ambiente criado no momento da chegada e da atuação sagradas de Zé Pelintra:

"Valei-me Nossa Senhora de Aparecida/ Porque tu és a grande padroeira/ Valei-me Senhora do Amparo/ Estrela Guia e meu povo da Bahia/ Valei-me Senhor do Bonfim/ E os baianos deste padroeiro/ Valei-me Orixá formoso/ Que gira-gira nesse terreiro/ Quem vem na frente é Seu Zé Pelintra/ Com seu chapéu de lado, seu lenço encarnado/ Ele vem saudar seus filhos de Nazareno/ Pra dar mais forças nesse terreiro"

O narrador saúda e invoca a permissão e a proteção de divindades grandiosas como a padroeira do país, e outros, para que o malandro sagrado possa vir “na frente” e cumprir suas obrigações. A cantiga ainda descreve as roupas que Seu Zé Pelintra usa. Suas funções estão bem determinadas também: “saudar (ou ajudar), os filhos de Nazareno” (Jesus Cristo, ‘todos nós’) e “dar forças ao terreiro”. cremos ser este um dos discursos que melhor resume e delinea o roteiro de reatualização sagrada do personagem. No momento, e toda a vez, que se canta

um ponto como este, renova-se a proteção divina e rememora tanto as obrigações da entidade quanto a sua forma de se manifestar. A construção do sagrado já aconteceu num passado mítico, mas se repete a cada hierofania e projeta um novo futuro. Como diz Pimentel (2011):

É um passado-futuro que se faz no presente, e a cada presente. Outra característica fundamental para a verossimilhança de sua sacralidade é a expectativa de um retorno continuado ao longo dos tempos que se dá pela superação da morte (ressurreição, reencarnação, retorno mediúnico...), como um desafio à mortalidade. A presença do malandro no espaço sagrado ou a presença sagrada num espaço são indicativas desta vitória.

Sobre a relação com a figura feminina na dimensão sagrada, nota-se que o malandro a vê de forma amistosa. Antes, na dimensão profana, a mulher era vista sob uma ótica machista, de subserviência, passível de enganações e provedora do homem:

“Bom dia Zé
Como vai, como é que é? Vou muito bem
Às custas da sua mulher”

Na visão do malandro sacralizado, a mulher é respeitada e adorada, graças às diretrizes umbandistas, como se pode constatar neste próximo ponto:

“Oi, Zé, quando for para a lagoa
Toma cuidado com o balanço da canoa Oi, Zé, faça o que quiser
Só não maltrate o coração desta mulher”

A fim de melhor compreender a concepção do sagrado e do profano que circula ao redor do arquétipo do malandro, cabe analisar a definição de dois grandes teóricos, Émile Durkheim (1858-1917) e Mircea Eliade (1907-1986), que dedicaram uma parte de seu trabalho para debater a fundo a definição desses dois conceitos. Émile Durkheim, em seu livro *As formas elementares da vida religiosa* (1912), define o sagrado e o profano como dois conceitos de oposição extrema, que sequer fazem parte de um mesmo domínio. E, apesar de conceber a possibilidade de um objeto ou um ser que antes fizesse parte do domínio do sagrado possa se transferir e passar para o domínio do profano (e vice-versa), ele afirma que esse movimento só pode ocorrer quando há uma transferência total e completa desse objeto. Em hipótese alguma algo pode pertencer ao universo do sagrado e do profano simultaneamente:

Os dois mundos não são apenas concebidos como separados, mas

como hostis e ciosamente rivais um do outro. Uma vez que não se pode pertencer plenamente a um a não ser na condição de se ter saído inteiramente do outro, o home é exortado a retirar-se totalmente do profano, para levar uma vida exclusivamente religiosa. (DURKHEIM, 1996, p. 43).

É justamente essa heterogeneidade entre os conceitos que marca sua essência, uma heterogeneidade absoluta, que não aceita dividir nem o mesmo espaço físico. O sagrado reina sobre tudo aquilo que pertence ao reino do transcendental e do ideal, enquanto o profano atua no mundo puramente material. “O sagrado e o profano foram sempre e em toda a parte concebidos pelo espírito humano como gêneros separados, como dois mundos entre os quais nada há de comum” (DURKHEIM, 1996, p. 42). Em contraposição, Mircea Eliade, em seu livro *O sagrado e o profano* (1957), propõe uma definição do sagrado a partir do entendimento do profano, fazendo com que esse conceito não pudesse ser compreendido individualmente, sem sua concepção binária. Desse modo, o sagrado passa a ser tudo aquilo de extraordinário que se revela no mundo físico e que até então permanecia oculto, é a manifestação de algo “de ordem diferente”

– de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano” (ELIADE, 1992, p. 13). Ainda de acordo com Eliade, o sagrado e o profano “constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem” (ELIADE, 1992, p. 14): a vivenciada pelo homem religioso e a pelo homem arreligioso ao longo da história.

O primeiro, identificado pelo autor aos homens da sociedade arcaica, irá fazer o possível para passar a maior parte da sua vida no universo sacro, o que significa dizer que até o entendimento do Tempo e do Espaço do homem religioso se distinguirá do homem não religioso. Esse último, o homem da sociedade moderna, terá o trabalho de dessacralizar o conceito de Mundo, Tempo e Espaço, que herdou do homem arcaico na tentativa de uma vivência profana.

Por fim, Eliade nos mostra que essa situação é um pouco problemática e que por mais que o homem arreligioso se esforce para ter uma plena vivência profana, a herança religiosa é muito forte e presente em todos os âmbitos, em níveis de consciência menores, permitindo que em determinados momentos o homem

arreligioso e que vivia no mundo dessacralizado, também possa experienciar alguns momentos da vivência sagrada e vice-versa.

O homem arreligioso no estado puro é um fenômeno muito raro, mesmo na mais dessacralizada das sociedades modernas. A maioria dos “sem religião” ainda se comporta religiosamente, embora não esteja consciente do fato. [...] O homem moderno que se sente e se pretende arreligioso carrega ainda toda uma mitologia camuflada e numerosos ritualismos degradados. (ELIADE, 1992, p. 98)

Ao pensar na umbanda, especificamente na figura do malandro nas dimensões profanas e sagradas, ela se aproxima mais ao que foi exposto por Eliade, uma vez que a oposição extrema proposta por Durkheim é anulada no momento em que ela [a figura malandra] se apresenta, tanto na esfera profana quanto na sagrada.

Pode-se concluir que ocorre uma cisão ontológica, o que significa dizer que o malandro, uma figura plástica por natureza, manifesta, simultaneamente, no domínio sagrado e na sua realidade terrena, quando atua no campo do profano, ou melhor, segundo Pimentel (2011, p.445), ao atuar no espaço que é o sagrado, ele modifica sua conduta.

Alguns padrões de representações empregados na umbanda têm origem provável na tentativa de preservar e moralizar comportamentos considerados imorais para os padrões judaico-cristãos predominantes na sociedade brasileira. Dessa forma, como aponta Pimentel (2011, p. 445), essa mudança seria mais um dos estágios que participam do processo de sacralização do malandro. A dinâmica se estabelece quando o personagem profano assume seus deveres sagrados e as funções religiosas.

Ainda assim, os questionamentos existem: como aconteceu a migração do malandro do contexto social para o profano? O malandro, então, deixa de ser uma figura mortal, mundana, e assume de vez a sua nova roupagem sagrada?

Essas perguntas se mantiveram presentes ao longo da pesquisa e, ao final, posso concluir que o malandro profano é o mesmo visto na umbanda, ainda que tenha sua identidade sacralizada. Congelá-lo no tempo seria negar uma das suas habilidades mais significativas: a capacidade de se movimentar e dialogar com a

realidade social, criando novas e significativas práticas e representações em torno do universo sagrado.

Quando o malandro incorpora no terreiro, imediatamente o lugar se torna seu boteco, e os filhos de santo e a assistência, seus amigos e companheiros na bebida. O malandro transforma o ambiente sagrado e o tempo sagrado, traz elementos muito característicos da vida profana, marginal, para o espaço da gira de umbanda. Se a figura ideal da primeira metade do século XX encontrou na navalha uma forma de intervenção no mundo, os malandros da umbanda interferem com sua magia, suas opiniões e conselhos, sem abdicar suas noções da vida mundana. Sua força é própria dos que estão à margem e conhecem de forma privilegiada os meandros da sobrevivência na adversidade.

O malandro carioca em sua representação típica apresenta um modelo, ou seja, uma tipificação sempre disponível e passível de ser empregada pelos devotos em suas construções imagéticas de Zé Pelintra. No entanto, essa continuidade não é absoluta, mas constantemente reatualizada a partir da mistura de elementos típico-ideais e nuances decorrentes das concretudes do tempo presente. Em decorrência da prática da possessão, os devotos percebem a entidade cultuada em uma dinâmica de participação direta na vida dos encarnados. Sob essa perspectiva, o ente espiritual incorporado trava permanentemente contato com o mundo atual. Assim, tanto elementos atuais quanto associados a determinados períodos históricos (ou míticos) são mobilizados nas manifestações dos malandros da umbanda. Dessa forma, o rito valoriza o tipo, mas não sem apresentar novas possibilidades de releitura.

O malandro sagrado ocupa um novo território. E, por esse motivo, precisa manter relações especificamente determinadas nesse ambiente também sagrado. Dentre estas relações, podem ser destacadas aquelas que mantêm vínculos estreitos com as atividades que eram cotidianas ao tipo social do malandro no contexto profano, admitindo-se, portanto, que a prática do culto umbandista se apropriou dos elementos externos à religião. O território sagrado, apesar de não reproduzir fidedignamente o cenário do espaço profano, supõe sua realidade. É uma espacialidade virtual, provida do rito e da cumplicidade que une entidades, pais-de-santo, mães-de-santo, filhos-de-santo e consulentes, na intenção de reproduzir a originalidade do espaço que ocupara o espírito de tal ou qual categoria.

No caso dos malandros, os cânticos e os ritmos criam uma ambientação que lembra uma roda de samba, ou um bar, ou ainda uma esquina movimentada da Lapa, frequentada por eles em vida. Além do uso de bebidas, cigarros, e a presença de outros acessórios, o terno branco, chapéu Panamá, sapatos bicolores, típico malandro dos anos trinta, completam a configuração do cenário. Portanto, é nesse palco que a entidade representará e atuará sagradamente, conjugando sua memória profana com a dimensão religiosa que o ambiente exige. Essa mudança observada na ação do malandro, como dito, é imposta pela necessidade de uma assistência religiosa ao culto e aos fiéis. Nos pontos analisados, verificamos a presença termos correspondentes aos espaços que o malandro sagrado ocupa ou ocupou. Entre tais, os que ganham mais destaque são as nomeações psíquicas, comportamentais e sociais que delimitavam a origem ou a atuação do malandro em sua vida profana.

No espaço do terreiro, a figura que se mostra nas giras é exatamente a mesma figura da memória profana. A relação da entidade com os filhos de santo é singular, por sua intimidade, sua descontração, em sua mistura do sagrado e do profano. Os malandros, no Terreiro de Umbanda do Caboclo Arruda, transformam o ambiente sagrado. As narrativas dos médiuns de Zé Pelintra mostram a relação intrincada entre o profano da vida do malandro e o sagrado. Segundo eles, o discurso de “Seu Zé” brinca com o profano na sacralidade, e alimenta a crença na infalível figura controversa e instigante, que ainda tem muito a revelar de suas nuances.

Figura 7: Zé Pelintra em gira da umbanda



Fonte: Pai Francisco Borges Oficial, 2013.

6. Considerações finais

Do processo mundial de acumulação de riquezas para a Europa, uma ponte de dor foi construída sobre o Atlântico. Na linguagem corrente do tráfico de escravos, cada africano era uma “peça”, um indivíduo transformado em mercadoria. E nessa dinâmica perversa, identidades foram destruídas: o nome, a família, a etnia... Estranhos e anônimos, máquinas produtivas semoventes, este foi o objetivo e o modelo etnicida e genocida da escravidão.

No Brasil, para continuarem existindo, os africanos e seus descendentes refizeram novos laços de parentescos, linguagens, costumes, religiões, “refazendo tudo” - como cantou Gilberto Gil, no poema música Refazenda (1975) – em outras formas desconstruções sociais e culturais. O sistema religioso africano no universo brasileiro possibilitou a criação de novos ritos, entre eles o candomblé, maior exemplo desta reculturação. A partir de cada culto trazido das cidades e regiões específicas da África, constituíram-se panteões solidários de ancestrais, sem geografia, agrupados em arquétipos e em grandes denominações que definem suas “nações”: ketu, jêge (ou gêge), nagô. As relações religiosas interafricanas no Brasil também propiciaram a recriação das “famílias de santo”. Portanto, no candomblé, ninguém era estranho. Eram todos “parentes de santo”. Os africanos também construíram seus espaços próprios de reconhecimento e solidariedade a partir da imposição religiosa do colonizador católico, seus deuses foram renomeados e repaginados.

Com o fim oficial da escravidão, os “bons” ventos da modernização se aproximavam, as cidades começaram a sofrer influências inovadoras, no entanto, a evolução e a prosperidade tenderam apenas para um grupo pequeno e privilegiado. Neste novo cenário, toda comunidade negra lutava agora pela sobrevivência em sistemas de subalternização social e econômica, como bem explica Florestan Fernandes:

Esbatendo-se a situação do negro e do mulato sobre esse amplo pano de fundo histórico-social, obtém-se uma compreensão relativista e objetiva do “drama do negro” na cidade (...). Todavia isso acabava acontecendo, por vias indiretas. O envolvimento imediato nos processos de crescimento econômico e de

desenvolvimento sociocultural dependia de recursos materiais ou morais. Ou, em outras palavras, de recursos econômicos, de meios técnicos e organizatórios; em suma, de aptidões para responder efetivamente às exigências da situação histórico-social. Como ex-agentes do trabalho escravo e do tipo de trabalho manual livre que se praticava na sociedade de castas, o negro e o mulato ingressaram nesse processo com desvantagens insuperáveis (FERNANDES, 2008, 301).

É neste contexto pós-escravidão que um dos personagens nacionais mais fascinantes e controversos surgiu e permaneceu na memória. De símbolo de uma ideia de nação brasileira à sua sacralização, o malandro deixou rastros. Sua figura suscitou estudos em diversas áreas do saber e criou um traço peculiar da forma de ser nacional. Visto como o deslocado da ordem estabelecida, aquele de caráter fronteiriço no sistema social (MATOS, 1982, p. 55), o malandro, ao mesmo tempo, procurou tirar partido dessa ordem a qualquer preço, como acontecia com os pícaros espanhóis. O personagem deixou sua marca na vida profana, se expandiu e migrou para o universo sagrado, usando sua flexibilidade para trabalhar em diferentes linhas e ritos afro-brasileiros, dentre eles a umbanda.

Uma religião relativamente neófito, comparada às outras, urbana e plástica, a umbanda divinizou tipos retirados do contexto nacional, elegendo o malandro como membro do seu panteão. A tática seria bem-sucedida e logo a umbanda foi facilmente absorvida, atuando como porta-voz em um momento tão emblemático da história nacional. No processo de sacralização do malandro na umbanda, é preciso perceber que a simples transformação sacralizante não aconteceria se não houvesse a aceitação dos adeptos. Quando sua jornada no lado profano se encerra, o personagem manifesta-se na umbanda com dimensões sagradas, legitimado pela fé dos seguidores. Na estrutura umbandista, há uma grande preocupação em se explicar o mundo espiritual, buscando esquemas e padrões que definam as entidades, provavelmente como forma de lidar com a angústia provocada pelo indizível. Assim, para compreender o surgimento do malandro na crença, uma imersão nos seus mistérios foi necessária, pois parte da magia está na possibilidade de o outro se entregar e vivenciar novos mundos.

A experiência da imersão foi o grande feito da pesquisa. Ao atravessar a porta, um contato profundo com a malandragem foi estabelecido. Na minha primeira impressão, ele era o mesmo, sem máscaras nem filtros. Zé Pelintra,

carinhosamente chamado por “Seu Zé”, chefe de falange, já estava à minha espera. Aquele representante da malandragem de tantos livros, do “Zé Carioca”, das músicas, performances, perseguido pelo Estado Novo varguista em seu período áureo, estava na minha frente, trajando seu velho e alinhado terno branco, chapéu Panamá e sapatos impecavelmente engraxados. O contexto era outro, mas ele era igualmente o mesmo e se comportava como na sua vida pregressa, encarnada. Os atabaques o alegravam, a cachaça e o cigarro eram seu combustível. Entretanto, com a convivência, foi ficando mais evidente que ele havia sido docilizado e as suas noções de malandragem ressignificadas. Ao presenciar essa reordenação psicológica do malandro, indicada como sendo fruto de uma modificação do comportamento determinada pela “Lei de Umbanda”, percebi o poder e o controle que podem ser exercidos por uma ordem religiosa. O malandro, em vida, poderia até ser desacreditado, mas tendo completado sua jornada de sacralização, tornou-se merecedor de confiança, respeito e admiração.

A presença das religiões produziu muitos questionamentos sobre a importância dos ritos nos processos históricos. E tentar compreender minimamente desde o nosso lugar de fala, com a ajuda de uma figura emblemática do nosso imaginário profano e sagrado como é o malandro, foi uma experiência extremamente rica.

7.

Referências bibliográficas

3000 PONTOS riscados e cantados na umbanda e candomblé. Rio de Janeiro: Eco, 1974

ABRAHAM, Roger D. **Trickster, O herói inominável.** In: COFFIN, Tristram. (Org.). O folclore dos Estados Unidos. São Paulo: Cultrix, 1970.

ALEMÁN, Mateo. **Guzmán de Alfarache.** In: VALBUENA Y PRAT, Ángel. La novela picaresca española. 3. ed. Madrid: Aguilar, 1956, p. 233-577.

ALMEIDA, André; SOUZA, Ana. **Ogans: Músicos de Religiões Afro-Brasileiras. Identidades e Representações de Poder.** In: Anais do II Simpósio Nacional de Musicologia (EMAC/UFG) & IV Encontro de Musicologia Histórica (UFRJ). 2012.

_____. **Ogans: Músicos de Religiões Afro-Brasileiras. Identidades e Representações de Poder.** In: Anais do II Simpósio Nacional de Musicologia (EMAC/UFG) & IV Encontro de Musicologia Histórica (UFRJ). 2012.

ANCONA LOPEZ, T.P. Viagens etnográficas e Mário de Andrade. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário. **Música de feitiçaria no Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

_____. **O turista aprendiz.** São Paulo: Duas cidades, 1983.

ANDRADE, Rudá de. **Aruanda, uma experiência marcante.** In: LIMA, João de; CORREIA NETO, Alarico. (Orgs.). Anais do Seminário Aruanda – Tributo a Linduarte Noronha (Conferências e Debates), 1999.

ANÓNIMO. **La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades.** Madrid: Mestas ediciones, 1999.

ASSUNÇÃO, Luiz. **A tradição do Acais na Jurema natalense: memória, identidade, política.** Dossiê. Ci. Soc. V.11, nº 21. Jan/jun. 2014.

_____. **As transgressões no religioso: exus e mestres nos rituais da umbanda.** In: Revista Anthropológicas, ano 14, vol. 21 (1) 157 – 183:2010.

_____. **Jurema, a árvore sagrada.** In: Revista História Viva, vol. 6 – Cultos afros. São Paulo, Ediouro, 2007.

_____. **O reino dos mestres, a tradição da jurema na umbanda nordestina.** Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

_____. Org.. **Da minha folha: múltiplos olhares sobre as religiões afro-brasileiras.** São Paulo: Arché, 2012.

_____. **Os Mestres da Jurema, culto da Jurema em terreiros de Umbanda no interior do Nordeste.** In: Encantaria brasileira, o livro dos Mestres, caboclos e Encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

AUGRAS, Monique. **Imaginário da Magia: magia do imaginário.** Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009.

BAIRRÃO, J.F.M.H.; LEME, F.R. **Mestres Bantos da Alta Mogiana: tradição e memória da Umbanda em Ribeirão Preto.** Memorandum, n.4, p.5-32, 2003. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos04/bairrao02.htm>. Acesso em: 12 mar. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.** São Paulo: Hucitec, 1987.

BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil.** 3ª Edição. São Paulo: Livraria Pioneira, 1989.

_____. **Catimbó.** In: Encantaria brasileira, o livro dos Mestres, Caboclos e Encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

_____. **Imagens do Nordeste místico em branco e preto.** Rio de Janeiro, 1945.

BELTRÃO, João Carlos Gomes. **João Ramiro - Fragmentos** (depoimento em vídeo, NUDOC/UFPB, 1997). In: GOMES, João de Lima. (Org.). Aruanda - Jornada Brasileira. João Pessoa: EDUFPB, 2003. p. 40-46.

BIRMAN, Patrícia. **Fazendo estilo criando gênero: estudo sobre a construção religiosa da possessão e da diferença de gênero em terreiros de umbanda.** Rio de Janeiro: Relume Dumará/EdUERJ, 1995.

BIRMAN, Patrícia. **Modos Periféricos de Crença.** In: P. Sanchis (Org.). Catolicismo: Unidade Religiosa e Pluralismo Cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

_____. **O que é umbanda?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLACKING, John. **Music, culture & experience.** Chicago: University of Chicago Press, 5. ed. 1995, p. 54-72.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

BRAGA, Lourenço. **Umbanda, magia branca, quimbanda, magia negra.** Rio de Janeiro: Moderna, 1946.

BRANDÃO, C. R. **Identidade e etnia – a construção da pessoa e resistência cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRITO, João Batista de. **Aruanda, sempre**. [Ensaio], 16/03/2009. Imagens Amadas. Blog do crítico de cinema e literatura paraibano João Batista de Brito.

BROWN, Diana. **Uma história da Umbanda no Rio**. Umbanda e Política. Rio de Janeiro: ISER, n.18, 1985, p.9-42.

BRUMANA, F. G., & MARTINEZ, E. G. **Marginália sagrada**. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

BURGOS, Arnaldo Beltrão. PORDEUS JR. Ismael, (org). **Jurema Sagrada: do Nordeste brasileiro à Península Ibérica**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.

CABRAL, Sérgio. **Getúlio Vargas e a música popular brasileira**. Ensaio de Opinião – Vargas, Rio de Janeiro, 1975.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. Rio de Janeiro: Forense Universitária / SEEC, 1977.

CAMEES, Luís de. Lírica de Camões. **Sonetos**. Lisboa: IN/CM, 1989. V. II.Tomo II.

CAMPOS, Alice et. al. **Um certo Geraldo Pereira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**, 4ª ed.1. reimp, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da Malandragem**. In: O discurso e a cidade. São Paulo: Ouro Sobre Azul, (2010 [1970]).

_____. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, v.1 e 2.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. A linguagem dos tambores. Bahia: UFBA. Tese de Doutorado em Etnomusicologia, 2006.

CARLINI, Álvaro. **Cachimbo e Maracá: o catimbó da missão**. São Paulo: CCSP, 1993.

CARNEIRO, Edson. **Religiões negras: negros bantus**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

CARNEIRO, Janderson Bax. **“Vou subir o morro para ver quem vem na Umbanda”. Zé Pelintra e as ressignificações do malandro na prática religiosa umbandista.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – PUC, Rio de Janeiro, 2012. Orientação de Sonia Maria Giacomini. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=21448@1. Acesso em 10 de Março de 2018.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. **Locuções tradicionais no Brasil: coisas que o povo diz.** 3. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. **Meleagro, depoimento e pesquisa sobre a magia branca no Brasil.** Rio de Janeiro: Agir, 1951.

_____. **Tradição, ciência do povo: pesquisas na cultura popular do Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

CASTRO, Yeda Pessoa. **Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro.** Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2005.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O Mundo Invisível: cosmologia, sistema ritual e noção de pessoa no espiritismo.** Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2008.

CAVALCANTI, Viveiros de Castro. **Origens, para que as quero? Questões para uma investigação sobre a Umbanda.** In: *Religião e Sociedade*: 13 (2): 84-101, 1986.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha.** Madrid: Catedra, 2001, dois vols. 600+578 páginas. (Edición de John Jay Allen, 21 edição.)

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Rio de Janeiro: Diferl, 2012.

CONCONE, Maria Helena Villas Bôas. **A Umbanda nos romances espíritas kardecistas.** RECIIS – R. Eletr. de Com. Inf. Inov. Saúde. Rio de Janeiro, v.4, n.3, p.51-62, Set., 2010 <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/17424/2/7.pdf> Acesso em: 4 de março de 2018.

_____. **A Umbanda, as notícias e os números.**

_____. **De Símbolos e sua eficácia, de pureza, identidade e legitimação.** In: QUEIROZ, José J.. (Org.) *Religiosidade do Povo.* São Paulo: Paulinas, 1984.

_____. **Percursos do labirinto: sincretismo da umbanda.** In: BERNARDO, T.; TÓTORA, S. (Org.) *Ciências sociais na atualidade.* São Paulo: Cortez, 2003. p. 259-276.

_____. **Relendo Jornais: dialética entre imagem e identidade.** In: SILVA, A. M. da e CHAIA, M. (Org.) *Sociedade, cultura e política: ensaios críticos.* São Paulo: EDUC, 2004. p.217-246.

COSSARD, G.O. Awô: **O mistério dos orixás.** Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

COSTA, Paulo César Gomes da. **A condição urbana. Ensaio de geopolítica da cidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

COUTINHO, Eduardo Granja. **A comunicação do oprimido e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Mórula, 2014.

CUMINO, Alexandre. *Deus, deuses, divindades e anjos.* São Paulo: Madras, 2008.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência – Do corpo e das emoções ao conhecimento de si.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMAZIO, Silvia. **Da elite ao povo: advento e expansão do espiritismo no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

DEALTRY, Giovanna. **No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

DURKHEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do Comediante.** São Paulo: Pioneira, 1980.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes.** 3. ed. São Paulo: Ática, 1978, v. 1.

FERNANDES, Florestan.; BASTIDE, Roger. **Branco e negro em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana.** 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio Século XXI: Aurélio Século XXI o dicionário da língua portuguesa.** 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Fernando Galvão de Andréa. **Direito e poder: análise histórica de algumas infrações penais no Brasil do século XIX.**

FILHO, Sylvio Fausti Gil. **Espaço sagrado: estudo em geografia da religião**. Curitiba: Ibipex, 2008.

FISCHER, E. In: **A necessidade da arte: Uma interpretação marxista**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1989.

FLORES, Elio Chaves. **África e sertão da Paraíba: Luanda, Aruanda**. Cadernos Imbondeiro. João Pessoa, v. 4, n.1, out.2015 Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/ci/article/download/27674/14925>. Acesso em 01 de Março de 2018.

FONSECA, Bruno C. **História de Itaberaí GO**. In Ache Tudo e Região. 1999. Disponível em: <http://www.achetudoeregiao.com.br/go/itaberaí/historia.htm>. Acesso em 07 de Março de 2018.

FONTENELLE, Aluizio. **A Umbanda através dos séculos**. Rio de Janeiro: Editora Espiritualista LTDA, 1942.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GALTON, F. **Restriction in marriage**. *Sociological Papers*, 2, p. 3-17, 49-51, 1906.

GIUMBELLI, Emerson. **O cuidado dos mortos: uma história da condenação e legitimação do espiritismo**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.

_____. **Zélio de Moraes e as origens da Umbanda no Rio de Janeiro**. In: SILVA, Vagner Gonçalves da. (Org.). **Caminhos da Alma**. Rio de Janeiro: Selo Negro, 2002.

GLASGOW, Roy Arthur. **Nzinga: resistência africana à investida do colonialismo português em Angola (1582-1663)**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

GOMES, Flávio dos Santos; REIS, João José. (Orgs.). **Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GOMES, João de Lima. (Org.). **Aruanda, jornada brasileira**. João Pessoa: EDUEPB, 2003.

GOMES, Tiago de Melo. **Aruanda/Terra sem pão**. In: Graphos. João Pessoa, Vol 10, N. 2, Dez./2008, Vol 11, N. 1, Jun./2009, p. 291-99.

GOMES, Tiago de Melo. **Cinema paraibano**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2009. LIMA, João de; CORREIA NETO, Alarico. (Orgs.). **Anais do Seminário Aruanda – Tributo a Linduarte Noronha (Conferências e debates)**. João Pessoa: Fundação Ulysses Guimarães; UFPB/NUDOC, 1999.

_____. **Lenço no Pescoço: o malandro no Teatro de Revista e na Música Popular**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Unicamp, 1998.

_____. **Linduarte e seus personagens** [Entrevista]. In: Aruanda, jornada brasileira. João Pessoa: EDUEPB, 2003, p. 65-78.

GOMES, Tiago de Melo. SEIGEL, Micol. “**Sabina das Laranjas: Gênero, Raça e Nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930**”. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 22, nº 43:171-193, 2002.

GONZÁLEZ, Mario. **A saga do anti-herói: estudo sobre o romance do picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. **Introdução. In: Lazarillo de Tormes**. Ed. De Medina del Campo, 1554; organização, edição do texto em espanhol, notas e estudo crítico de Mario M. González; tradução de Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Narrador, Leitores e Romances no Lazarillo de Tormes**. In: ANPOLL. Anais do V Encontro Nacional da ANPOLL. Porto Alegre: ANPOLL, 1991.

_____. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JODELET, D. **Representações sociais: um domínio em expansão**. In: D. Jodelet (Ed.), As representações sociais. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

JURUÁ, Padrinho. **Coletânea Umbanda – A manifestação do espírito para a caridade. Os guias e protetores espirituais**. São Paulo: Fundação Biblioteca Nacional, 1956.

LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1980.

LIGIÉRO, Zeca. **Malandro divino**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2004.

LIMA, Dilson Bento de Faria Ferreira. **Malungo: decodificação da Umbanda**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

LIMA, Oswaldo Gonçalves de. “**Pulque, balchê e pajauaru na etimologia das bebidas e dos alimentos fermentados**”. Recife, Universidade Federal do Pernambuco, 1975.

LOPES, Antonio Herculano. **Um forrobodó da raça e da cultura**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, 2006, vol.21, n.62, pp.69-83.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MAGGIE, Yvonne. **Guerra de Orixá: Um Estudo de Ritual e Conflito**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MARQUES Adílio & MORAIS Marcelo. **O Sincretismo Entre São Jorge e Ogum Na Umbanda: Resignificações de Tradições Europeias e Africanas**. Anais do III Encontro Nacional do GT História das Religiões e Das Religiosidades – ANPUH – IN: Revista de História das Religiões. Maringá (PR) v. III, n. 9, jan/2011. ISSN 1983-2859. 2011.

MATOS, Claudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATTA E SILVA, W. W. da. **Doutrina Secreta da Umbanda**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1967.

_____. **Umbanda de Todos Nós**. 9ª ed. São Paulo: Ícone, 1996.

_____. **Umbanda e o Poder da Mediunidade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1987.

MAURO, Vanessa Caroline. **O Malandro Sacralizado: representação da entidade “Zé Pilintra” em terreiro de Umbanda de Foz do Iguaçu e a apropriação realizada pelos fiéis**. II Simpósio Internacional da ABHR. História, Gênero e Religião: Violências e Direitos Humanos, 2016.

McELROY, Isis. **O reino de Aruanda: de porto luso-angolano de escravos a reino mítico afro-brasileiro**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p.127-135, 1º sem. 2007.

MENCARELLI, Fernando. A. **Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1999.

MENDONÇA, Renato. **A influência africana no português do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

MEYER, Marlyse. **Maria Padilha e toda a sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a pomba-gira de Umbanda**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

MORAIS, Marcelo Alonso de. **Umbanda, territorialidade e Meio Ambiente: Representações socioespaciais e Sustentabilidades**. Rio de Janeiro: PUC-Rio Dissertação de Mestrado em Geografia, 2010.

MOREIRA Carina. **Metáforas da Memória e da Resistência: uma análise dos pontos cantados na Umbanda**. In Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. USP. 2007.

MORIN, Edgard. **Complexidade e ética da solidariedade**. In CASTRO, G. et al Ensaio de complexidade. Porto Alegre: Sulina, 1997. Pág. 15 – 24.

MOURA, Clóvis. **Os quilombos na dinâmica social do Brasil**. Maceió: Edufal, 2001.

_____. **Rebeliões da Senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas**. 4.^a ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

_____. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995, v.32.

MUNANGA, Kabengele. **Origem e histórico do quilombo na África**. In: Revista USP. 28. Dez/Fev, 1995/1996, p. 56-63.

MURY, Paul. **História de Gabriel Malagrida**. Lisboa: Editora Santos e Vieira, [1874].

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo: documentos de uma militância panafricanista**. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Beatriz. **O conceito de quilombo e a resistência afro-brasileira**. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.). Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2008. 71-91.

NASCIMENTO, Elisabete. **Da escravidão aos orikis em sala de aula: Mito e música sacra de matriz africana na Poética Candombeira**. XI Congresso Internacional da ABRALIC. USP-São Paulo. 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NORONHA, Linduarte. **Aruanda é um filme autóctone**. In: LIMA, João de; CORREIA NETO, Alarico. (Orgs.). Anais do Seminário Aruanda – Tributo a Linduarte Noronha (Conferências e debates). João Pessoa: Fundação Ulysses Guimarães; UFPB/NUDOC, 1999, p. 47-50.

OLIVEIRA, Flávia. **Analfabetismo da alma**. In: *O Globo*, 10 ago. 2014. (Coluna Sociedade).

OLIVEIRA, José Henrique Motta de. **Das Macumbas à Umbanda: uma análise histórica da construção de uma religião brasileira**. Limeira (SP): Conhecimento, 2008.

_____. **Uma discussão teórica sobre as interpretações do mito fundador da Umbanda**. Revista Jesus Histórico. <http://www.revistajesushistorico.ifcs.ufrj.br/arquivos11/7-josehenrique.pdf>. Acesso em 10 de fev. de 2018.

OLIVEN, Ruben George. **O imaginário masculino na Música Popular Brasileira**. Disponível em:

<http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4586&Itemid=356>. Acesso em 10 dez. de 2017.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. **Diálogos brasileiros – uma análise da obra de Roger Bastide**. São Paulo: Edusp – FAPESP, 2000.

PEIXOTO, Norberto. **Umbanda pé no chão**. Limeira: Editora do Conhecimento, 2008.

_____. **Vozes de Aruanda: Vozes de Aruanda obra mediúnica**. Limeira: Editora do Conhecimento, 2005.

PELOSO, Silvano. **O canto e a memória – História e utopia no imaginário brasileiro**. São Paulo: Ática, 1996.

PIMENTEL, Pedro Guimarães. **O processo de sacralização do malandro e a ressignificação da personalidade histórica**. In: *MNEME - Revista de Humanidades*, Rio Grande do Norte, 2011, 11, n.29.

_____. **Zé Pelintra, “Doutor” de Umbanda: A Sacralização pela ‘Titulação’**. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*, Paraná, 2011, v.III, n.9.

PINHEIRO, Robson. **Aruanda: magia negra, elementais, pretos-velhos e caboclos sob a ótica espírita**. 8. ed. Contagem: Casa dos Espíritos, 2004.

_____. **Legião: um olhar sobre o reino das sombras**. 5. ed. Contagem: Casa dos Espíritos, 2006.

_____. **Tambores de Angola**. 2. ed. Contagem: Casa dos Espíritos, 2006.

PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do Axé**. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. **Os candomblés de São Paulo: a velha magia na cidade nova**. São Paulo: Hucitec, 1991.

_____. **Referências sociais das religiões brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 151-167, jun. 1998 Referências sociais das religiões afro-brasileiras Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71831998000100008>>. Acesso em: 10 jan. 2018

_____. **Segredos Guardados: Orixás na Alma Brasileira**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

_____. **Um sopro do Espírito**. São Paulo, Edusp, 1997.

QUEVEDO, Francisco de. **O gatuno: história da vida do gatuno chamado Dom Pablos, exemplo de vagabundos e espelho de velhacos**. Tradução de Eliane Zagury. São Paulo: Global, 1985.

Revista Pós Ciências Sociais, v.11, n.21, jan/jun, 2014, p. 59-83.

RIO, João do. **As religiões no Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

ROORDA, João Guilherme Leal. **Criminalização da vadiagem na Primeira República: o sistema penal como meio de controle da população negra (1900 – 1910)**. Revista Brasileira de Ciências Criminais / vol. 135, Set 2017.

ROSAFA, Vagner. **Terreiro de Umbanda Mártir de São Sebastião: Registros de patrimônio Imaterial**. Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (UCG). Dissertação. p. 71-78. 2008.

ROUGET, G. **La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession**. Paris: Gallimard, (1990 [1re éd. 1980]).

SÁ, Leomara C.(a) **Música e estados de consciência**, 2007. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicoterapia/musicoterap_LCSa.pdf . Acesso em: 12 mar. de 2018.

SAHR, Wolf-Dietrich. GODOY, Marino Luís Michilin. **Em contato com o espaço do além: proposta para uma geografia do espiritismo**. Revista dos Estudos da Religião, São Paulo, 2004.

SANDRONI. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **As Sete Linhas de Umbanda**. São Paulo: Madras, 2003.

_____. **Orixás – Teogonia de Umbanda**. São Paulo: Madras, 2008.

_____. **Os Arquétipos da Umbanda – As Hierarquias Espirituais dos Orixás**. São Paulo: Madras, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Complexo de Zé Carioca – Notas sobre uma identidade mestiça e malandra**. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.29, São Paulo, USP, 1995, ano 10.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda – Caminhos da Devoção**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Orixás da Metrópole**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

_____. **Umbanda: uma religião entre pólos**. *Revista USP*, São Paulo (32): Dezembro/Fevereiro, 1996/97, p. 214-221.

SLENES, Robert W. “**Eu venho de muito longe, venho cavando: jogadores cumba na senzala centro-africana**”. In LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Custavo (org.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas-SP: CECULT, 2007.

SOARES, Antônio Jorge Gonçalves. **Futebol, malandragem e identidade**. Vitória: SPDC/ Universidade federal do Espírito Santo, 1994.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, A.R. **Baianos, novos personagens afro-brasileiros**. In. PRANDI, Reginaldo. **Encantaria brasileira: o livro dos caboclos, mestres e encantados**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001, p. 304-317.

SOUZA, Laura Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SOVERAL, P. (2003). **O Número Sete Cabalístico**. Disponível em: <<http://www.psicopedagogia.com.br>>. Acesso em 03 de mar. de 2018.

SOYINKA, Wole. **Myth, literature and the african world**. UK: Cambridge University Press, 1990.

SÜSSEKIND, Flora. **As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TAVARES, Julio Cesar de Souza. **Educação Através do Corpo: A representação do corpo nas populações afro-americanas**. Brasília: Revista do Iphan n.25, 1997, p. 216-221.

TAVEIRA, Leonardo de Mesquita. **A Mulata e o Malandro: aspectos vocais do personagem tipo na música do Teatro de Revista brasileiro, entre as décadas de 1880 e 1930**. Rio de Janeiro: UNIRIO. Dissertação em Música, 2009.

TEIXEIRA, Wagner Pinheiro. **Espírito de catimbó: a moral mágico-religiosa na Jurema**. Dissertação de mestrado. Natal, 2014.

TRINDADE, Diamantino Fernandes. **Antônio Eliezer Leal de Souza – O primeiro escritor da Umbanda, poeta parnasiano.**

TRINDADE, Diamantino Fernandes. **Umbanda brasileira: um século de história.** São Paulo: Ícone, 2009.

_____. **Umbanda e Sua História.** São Paulo: Ícone, 1991.

VANDEZANDE, René. **Catimbó: pesquisa exploratória sobre uma forma nordestina de religião mediúnica.** Recife: UFPE. Dissertação de Mestrado em Sociologia, 1975.

VENEZIANO, Neyde. **Não Adianta Chorar! Teatro de Revista Brasileiro... Oba!.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções.** Campinas: Pontes, UNICAMP, 1991.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubás na África e no “Novo Mundo”.** Salvador: Corrupio, 1981.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.