

Poesia e crença popular nos pontos cantados de umbanda

*Diógenes André Vieira Maciel**

As pesquisas do Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO), coordenado pela Prof^a Dr^a Maria Ignez Novais Ayala, junto aos cultos religiosos afro-brasileiros (umbanda e candomblé) iniciaram-se em 1996. Desde essa época estamos fazendo registros sistemáticos das várias festas que compõem o calendário religioso dessas manifestações da religiosidade popular. Os registros compõem-se basicamente de fotografias, gravações em vídeo e em cassete, com o intuito de observarmos as particularidades relacionadas ao canto, música, poesia e danças, seguindo a trilha deixada pelos estudos dos cocos, realizados neste Laboratório.

Fazendo a festa

As nossas pesquisas centralizam-se principalmente no *Templo Religioso de Umbanda Nossa Senhora do Carmo*, situado no bairro da Torre, em João Pessoa. Quem passa na rua não tem idéia de que nos fundos daquela casa simples, há dois enormes salões, um destinado ao culto da Jurema e outro onde se cultuam os orixás; porém se pararmos para observar com um pouco mais de atenção, veremos logo um sinal que marca os templos religiosos afro-brasileiros: no (final do terraço, que dá para a rua e por onde temos de passar para chegarmos aos salões, fica a “casa” de Exu, orixá que protege a entrada do terreiro. É uma construção de aproximadamente sessenta centímetros de altura imitando o formato de uma casa, pintada de preto e vermelho, e com uma porta, normalmente fechada, que olha para a rua.

A casa pertence a Ialorixá Maria dos Prazeres, uma das mais conhecidas e antigas mães-de-santo da cidade, reconhecida por sua exigência em seguir os preceitos da religião corretamente e pela preocupação em receber da melhor maneira possível quem chegue ao seu terreiro. O salão dos orixás é imenso e enfeitado com bandeirinhas de papel colorido presas ao teto (“em morro”, como se diz lá). De frente à porta principal fica o altar das imagens, protegido por

* Graduado em Letras, na UFPB, ex-bolsista IC-CNPq.

uma cortina que só é aberta depois que se canta para Exu e Pombagira. Ao lado do altar fica a camarinha, que é um quarto reservado e de acesso restrito aos iniciados, onde ficam os assentamentos e outros objetos sagrados para o culto. No extremo oposto da mesma parede ficam os dois elus, em cima de um pequeno tablado de alvenaria.

Os elus são instrumentos de percussão, de formato cilíndrico e com couro esticado em uma das extremidades, que dão o ritmo as festas de umbanda. Quem toca ou bate no elu é o ogã, indivíduo especialmente designado para essa função, normalmente é ele quem “tira” os pontos que vão ser cantados, mas o Babalorixá (ou Ialorixá), os outros filhos-de-santo da casa ou visitantes também podem fazê-lo. Como a música tem um papel importantíssimo nesses rituais, o ogã funciona como um maestro que dita o ritmo dos pontos e consequentemente da dança. Enquanto se canta louvando e chamando os orixás para virem trabalhar no ilê (casa) ou apenas para festejar, os fiéis formam a “gira”, uma grande roda que percorre o salão sempre em sentido anti-horário e que só pára quando assim se faz necessário, como nos momentos de louvação aos orixás ou quando se canta, de frente para o altar das imagens, para Orixalá.

Ao final de cada festa, a carne dos animais sacrificados na cerimônia de curiação, normalmente realizada no dia anterior, quando são sacrificados animais para alimentar o axé do orixá homenageado ou de um filho-de-santo, é servida para todos os participantes da festa e visitantes. É um momento de confraternização e fartura: as carnes de bodes e frangos, bem preparadas e temperadas de acordo com o orixá que está sendo homenageado, junto com farofa de dendê, as “buchadas”, ou até mesmo frutas são depositadas no centro do terreiro e todos são servidos. Só há uma única exigência: não podem ser usados talheres, tudo deve ser comido com as mãos.

A ordem de louvação aos orixás normalmente é fixa nas festas realizadas neste templo: inicia-se com um ponto de defumação, depois canta-se para Exu e Pombagira; depois Ogum (orixá que abre os caminhos); Odé (outro nome para Oxóssi, deus da caça); Obaluaiê (orixá que tanto traz, quanto cura as doenças); Nanã (a velha Iabá); os “Beijinhos” (entidades infantis); Oxum (orixá da beleza, do amor, do ouro e dos rios); Xangô (senhor da pedreira e da justiça); Iansã (que domina os ventos e os eguns); Iemanjá (a mãe sempre farta, rainha do mar) e por fim Orixalá (o senhor da criação, “rei do mundo inteiro”).

Podemos observar que uma característica relevante desses cultos é o mimetismo dos fenômenos naturais. Alguns orixás são a mimetização de um desses fenômenos, permeado dos defeitos e qualidades humanas, pois eles, segundo os preceitos dos cultos, já estiveram (e estão) vivos. No caso da umbanda, os orixás são sincretizados com os santos católicos que, normalmente, guardam em suas histórias pessoais elementos que se assemelham as dos mitos africanos.

O mimetismo¹ realiza-se através da trilogia dança, música e poesia: a dança reproduz os atributos e os movimentos do ser ou elemento mimetizado, contribuindo para o ritmo dos versos cantados; a música dita a constituição da poesia e da dança, transformando-se num elemento de ligação entre homens e divindades; a poesia é a comunicação com esses fenômenos através da linguagem articulada, que permite a participação de todos através do canto. Ao mesmo tempo em que esses cantos e toques servem para homenagear os orixás de forma religiosa, eles também vão assumir um papel de divertimento para os fiéis que cantam e dançam com uma alegria e satisfação claramente perceptíveis, expressando através do corpo as características do “santo”. A festa, segundo Rita de Cássia Amaral², funciona assim como “vitrine” da religião, um modo de expô-la a um público de uma forma bonita, é uma oportunidade de deixar-se levar pelos ritmos que não fazem distinção entre opressores e oprimidos.

Essa festa religiosa reúne assim duas esferas de comportamento em um mesmo espaço: o sagrado e o lúdico. Sagrado, pois muitas vezes a festa é para atender ao pedido do orixá ou para celebrar a iniciação de um novo “filho” que passará a integrar aquela “família-de-santo”, situação na qual os homens vão receber não só em sua casa mas, também em seus corpos, as divindades. Lúdico, porque é o momento de celebrar com essa “família”, afirmar e reafirmar as relações do grupo, expressando o que se pensa do mundo e expondo a religião de uma forma bonita para um público que, na maioria das vezes, só a procura para *consultas*, ou pior, que só a vê como “coisa do diabo”. Por exemplo: no momento que canta-se para os Ibêjís, espíritos infantis e brincalhões, a gira vira uma grande *brincadeira de roda*, um espaço para o riso, já que essas entidades não vêm só para brincar comportadinhas; elas vêm para fazer bagunça, rir e desconstruir a ordem.

Uma outra questão interessante a ser pensada é o uso dos espaços urbanos para a execução das práticas religiosas, já que a festa de Iemanjá, como também a de Oxum, apresentam particularidades, dada a natureza desses orixás – Iemanjá é cultuada nas praias, junto ao mar; enquanto Oxum deve ser cultuada junto aos rios, córregos e cachoeiras. Esse deslocamento, no entanto, só ocorre no momento que se irá fazer a homenagem ao “santo”, normalmente uma entrega de oferendas. Para chegarem até o local das celebrações os fiéis alugam um ônibus, dentro do qual é mantido o clima de ligação com os orixás através dos pontos e de toques quase ininterruptos. O elu sai do seu espaço habitual, carregado nos braços,

¹ Cf. SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982.

² AMARAL, Rita de Cássia. “Cidade em festa, o povo-de-santo (e outros povos) comemora em São Paulo”. In: MAGNANI, José Guilherme C. (org.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP, 1996.

enquanto o ogã continua batendo e tirando os pontos para o orixá homenageado. Quando o terreiro chega ao rio ou à praia reconstrói-se o espaço sagrado: os ogãs situam os elus em um determinado ponto e o toque se reinicia. Os filhos-de-santo alegremente depositam as oferendas que estão trazendo; formam a gira e recomeçam a cantar e a dançar, até o momento em que as oferendas são levadas às águas. No caso dessas deusas a água não simboliza apenas a sua morada, mas também, o centro de sua força mística³, fonte revigorante não só para os seus filhos, mas para todos os fiéis.

Quando poesia e fé se encontram

A poesia cantada nos pontos é de natureza oral e anônima; se associa à música e à dança, não importando a figura de um poeta individual, por mais que seja claro que alguém dentro do grupo se destacou como tal em algum momento. É uma poesia de caráter coletivo, pois antes de representar a individualidade, representa os anseios, modos de vida e objetivos do grupo no qual está inserida. É interessante destacar que os membros dessa religião não se reconhecem como criadores de poesia, isso porquê o sentido religioso e a busca da transcendência são as únicas finalidades deles, por mais que essas poemas simples estejam permeados por noções de mitologia e preceitos religiosos. Vejamos o ponto que segue: o elemento aquático purifica dos erros, seja através de sua acolhedora tranquilidade ou de sua força destrutiva, sendo assim, a água do mar serve também para banhos ritualísticos de “descarrego”.

A espuma do mar me molhou
Foi pai Ogum e Iemanjá quem mandou
Eu me molhei pra descarregá
Receber o axé de Ogum e Iemanjá

Meu pai Ogum, mãe Iemanjá
Lá n' Aruanda um dia eu vou lhe encontrá

³ “Muitos dos rituais da religião devem ser realizados fora dos muros dos terreiros, em pontos em que se acredita estar a fonte de energia mítica dos deuses e que, por isso, são tidos como altares ou cenários propícios ao seu encontro, isto é, ao contato direto do homem com o sobrenatural.” GONÇALVES DA SILVA, Wagner. “As esquinas do sagrado; o candomblé e o uso religioso da cidade.” In: MAGNANI, José Guilherme C. (org.), *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP, 1996, p.103.

A poética dos pontos não segue nenhuma regra fixa no que diz respeito à sua forma, no entanto são muito comuns as quadras, os tercetos e os dísticos. Em sua estrutura aparecem palavras de origem africana, outras que misturam-se com o português e até mesmo versos inteiros desprovidos de significação, recurso comum às poesias cantadas chamados por Amadeu Amaral⁴ “refrões de encher”, que têm a função de acomodar as medidas e manter o ritmo do verso.

Na apresentação cantada desses pontos, organiza-se um canto coral, formado em torno da voz do “tirador” e do coro. O “tirador”, é aquele que inicia o ponto, ele tanto pode cantar versos fixos como também outros que mudam durante a execução em forma de improviso; já o coro (formado por aqueles que estão ‘girando’ ou assistindo à festa) responde ao “tirador”, com versos diferentes ou apenas repetindo os versos tirados.

Os pontos, para os fiéis, são o meio através do qual se estabelece a ligação entre a terra e os orixás. Cantar o ponto é abrir um caminho para a chegada do orixá. Porém, como dito, os pontos são apenas uma parte de um todo simbólico específico de cada entidade, que compreende ainda os trajes que normalmente obedecem a um padrão cromático correspondente a cada orixá, os paramentos (objetos que podem ou não ser usados durante os toques e festas, como por exemplos os adês e coroas, ou ainda outros mais específicos como o abebé de Iemanjá e a espada de Iansã, apenas citando alguns), os pontos riscados, as comidas (também específicas a cada orixá) e as lendas, que podem aparecer diluídas nas estruturas internas dos pontos cantados, pois alguns deles têm um caráter narrativo, dando assim continuidade ao ato de contar e recontar as vidas e façanhas dos orixás a cada vez que são trazidos à tona pela memória dos tiradores. Vejamos:

Quando Ogum partiu pra guerra
Oxalá deu carta branca
Pai Ogum venceu batalha
Seus filho venceu demanda

Ô beira mar, auê, beira mar

Os pontos cantados apresentam algumas características que lhe são bem peculiares, como a repetição, o paralelismo e a presença de refrões, tais quais outras formas poéticas de natureza oral, como aponta o professor Segismundo Spina, no seu *Na madrugada das formas poéticas*.

A repetição tem a função de determinar a “condição emotiva em que está

⁴ Apud SPINA, Segismundo, op. cit., p.37.

colocado o que canta”⁵, é a força expressiva, não só do “tirador” como também de todo o coro, que chama os orixás ao trabalho no ilê (templo, casa). É antes de tudo um elemento essencial aos cantos de função mágica ou de encantamento.

Paralelismo é a sucessão de versos (normalmente um dístico), em que o pensamento se repete durante uma poesia ou canto coral. No caso dos pontos, o coro repete os versos como resposta ao “tirador”, que também canta um verso fixo, onde algumas palavras podem variar ou não, de acordo com o improviso. Esses versos paralelos também podem funcionar como um refrão (resposta do coro ao solista).

O refrão pode ou não possuir sentido próprio dentro da estrutura do poema. Ele denuncia a origem social do canto, pois está ligado à execução coreográfica das danças⁶. É no refrão que estão contidas a força expressiva e a motivação para aquele determinado momento do ritual. É este elemento que possibilita a maior participação do coro durante a execução dos pontos cantados.

O “improviso”

Quando os pontos estão sendo cantados o tirador improvisa a maneira de cantar ou ainda improvisa alguns versos, como acontece nas brincadeiras populares, como o coco e a ciranda. Mas, também, verificamos um outro caráter de improvisação, que seria a habilidade de buscar na tradição fórmulas que se encaixem aos momentos para os quais elas são necessárias. Não se entenda, então, apenas como a elaboração improvisada de versos, comum aos repentistas.

Outro elemento também deve ser considerado, vejamos: os pontos de Exu quase parecem ter uma ordem fixa de execução, sendo tirados quase sempre na mesma ordem. No entanto seria precipitado ou até mesmo incoerente dizer que essa ordem é fixa, imutável; creio que o que realmente acontece é uma adequação dos ritmos dos pontos ao ritmo do corpo. Certa vez conversando com um iniciado, ele me disse que nem todo mundo sabe tirar os pontos certos nas horas certas, ou seja quem está tirando o ponto não pode mudar bruscamente o ritmo para não complicar a vida do ogã e também daqueles que estão girando.

Cada orixá ou entidade tem pontos que lhe são próprios. Quando eles estão incorporados ou “em terra”, como se diz nos templos, estes pontos devem ser cantados pelos demais para saudá-los. Os enquanto *palavra-mágica*, despertam as entidades; buscando a ligação entre os fiéis e estas.

⁵ “Outro fator que determina a repetição é a condição emotiva em que está colocado aquele que canta. É o que acontece com as canções das carpideiras, cujos segmentos rítmicos devem repetir-se como se repetem os soluços durante o tempo da lamentação.”

SPINA, Segismundo, op.cit., p.23.

⁶ SPINA, Segismundo, op.cit., p.27.

Algumas palavras finais

A poesia cantada nos pontos de umbanda para ser compreendida deve ser pensada como apenas uma parte de um todo que compreende vários elementos e para estudá-la deve se considerar essa visão de todo, que só pode ser apreendido através da observação direta.

Uma dificuldade encontrada para esse tipo de trabalho é a escassez bibliográfica. Para darmos conta dos nossos estudos estamos seguindo os caminhos apontados pelo professor Segismundo Spina, no que diz respeito às formas “primitivas” de poesia, e pela professora Maria Ignez Ayala e sua equipe, no estudo de formas poéticas e danças daqueles grupos excluídos pela força da cultura hegemônica. Sendo assim, é importantíssimo dar relevância ao que os participantes do culto têm a nos falar, pois muitas vezes o que temos encontrado nos livros não correspondem à realidade prática da religião.

Tenho percebido que lendas e mitos não circulam tão facilmente quanto eu pensava, ou pelo menos não há essa prática de se ficar contando-as a qualquer um. No entanto quando paramos para observar os pontos percebemos um aspecto narrativo e talvez seja esse um meio de se contar e recontar esses mitos e lendas dos orixás, que aparecem na estrutura dos pontos cantados durante todos os rituais.

É através desses cantos sagrados que se invocam os deuses, os pedidos são feitos e se operam as mudanças na natureza dos espaços sagrados. Podemos atestar a força mágica da voz e das palavras que assumem o *status* de ponte de ligação entre os fiéis e o Aiê, terra encantada onde moram os orixás.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Amadeu. "Por uma sociedade demológica em São Paulo". In: - *Tradições populares*. Est. intr. Paulo Duarte. 2.ed. São Paulo: HUCITEC, 1976, p.47-62.
- AMARAL, Rita de Cássia. "Cidade em festa, o povo-de-santo (e outros povos) comemora em São Paulo". In: MAGNANI, José Guilherme C.(org.). *Na metrópole: textos de Antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- COSTA, Manoel Nascimento Costa. "Sacrifício de animais e distribuição da carne no ritual afro-pernambucano." In: MOTTA, Roberto (org.). *Os afro-brasileiros: anais do III Congresso Afro-Brasileiro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1985, p.132-135.
- GONÇALVES DA SILVA, Vagner. "As esquinas do sagrado; o candomblé e o uso religioso da cidade". In: MAGNANI, José Guilherme C. (org.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP,1996.
- ROCHA, Maria da Conceição de Castro. "A dança afro-brasileira e as técnicas do corpo." In: MOTTA, Roberto (org.). *Os afro-brasileiros: anais do III Congresso Afro-Brasileiro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1985, p.136-137.
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982.
- VERGER, Pierre. *Lendas Africanas dos Orixás*. 3.ed. São Paulo: Corrupio, 1992.
- VERGER, Pierre. *Orixás; deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. 4.ed. São Paulo: Corrupio, 1992.