

O forró como gênero transversal entre umbanda, catolicismo e pentecostalismo

Artur Costa Lopes¹
PPGM-UFRJ
SIMPOM: *Etnomusicologia*
lopes193745@gmail.com

Resumo: Este artigo é fruto da dissertação de mestrado, intitulada *A música como instrumento para o diálogo inter-religioso*, ainda em andamento, a partir da perspectiva da musicologia (etnografia das práticas musicais). Esta foi uma pesquisa-ação participativa desenvolvida pelo Templo Cultural, grupo de estudo situado em Xerém, 4º distrito de Duque de Caxias, Rio de Janeiro. Para este trabalho, levei em consideração um recorte das atividades realizadas nos encontros - análises dos repertórios - capaz de fornecer um estudo sobre as semelhanças entre práticas cristãs e de religiões afro-brasileiras, através do que é comumente conhecido como forró. O conceito de Trabalho Acústico, proposto por Samuel Araújo (1999), ajudou a buscar respostas para as seguintes perguntas: Qual é a relevância de se estudar o diálogo inter-religioso através de um gênero musical específico? Quais elementos utilizados no Forró podem ser vistos dentro das práticas religiosas analisadas por este trabalho? Como estas práticas religiosas se adaptam a tradição musical brasileira? Esta pesquisa teve como base a análise de amostras do repertório católico, pentecostal e da umbanda, além de considerar a literatura sobre o tema, transcrições de células rítmicas e visitas aos locais de cultos religiosos. Assim, foi possível observar como as variações do forró são utilizadas no interior das crenças estudadas. Desta forma, constatou-se que a transversalidade deste gênero vai além das composições, ela está dentro das *performances* cotidianas destas práticas religiosas.

Palavras-chave: Inter-religiosidade; Forró; Transversal.

The Forró as a Transverse Genre between Umbanda, Catholicism and Pentecostalism

Abstract: [This article is a product of the Master's degree dissertation entitled *Music as instrument to interfaith dialogue*, which is still in progress. This research from the perspective of musicology (ethnography of musical practice). This was a participative-action research about the activities developed by "Templo Cultural" (Cultural Temple), a study group placed in Xerém, 4th district of Duque de Caxias, Rio de Janeiro. For this paper I took into consideration a factor - analyses of repertory – able to provide a study about the similarities between christian's and afro-brazilian religions' practices, through what is commonly known as "forró". The concept of Acoustic Labor proposed by Samuel Araújo (1999) helped me to pursue answers to the following questions: What is the relevance of studying inter-religion

¹ Orientado por Samuel Araújo.

dialogue through a specific musical genre? Which elements used in forró can be seen inside the religious practices analyzed by this work? How these religious practices adapt themselves to Brazilian musical tradition? This survey analyzed samples of pentecostal's, catholic's and umbanda's repertoire, as well as I consulted the literature on the theme, rhythmic cells transcriptions and visits to some places of religious cults. Then, I could observe that variations of forró are used inside the religious practices studied by this research. So, I could see the transversality of this genre, and how it goes beyond compositions, it is inside these religious practices day-by-day performances.]

Keywords: Interfaith; Forró; Transverse.

1. Introdução

Há alguns anos estudo o papel da música em práticas religiosas de Duque de Caxias e este aprendizado foi incentivado por projetos realizados em parceria com alunos do Ensino Médio, em escolas estaduais do Rio de Janeiro, no qual a troca de experiências favoreceu as investigações. Através de atividades como o levantamento de particularidades sobre o contexto acústico/religioso e mapeamento dos templos, este esforço mútuo foi de suma importância para que outro projeto mais sólido se constituísse: a formação do grupo de estudos Templo Cultural², que existe desde 2014 (constituído por adeptos a diferentes crenças) e realiza seus encontros no 4º distrito de Duque de Caxias (Xerém) – Rio de Janeiro. Sua proposta objetiva fomentar o diálogo inter-religioso na região, tendo a música como um dos instrumentos para esta promoção. Dentre as atividades exercidas destaca-se a análise dos repertórios, que ocorre de diferentes formas: *performance* em conjunto e individual e audição em grupo, todas seguidas de reflexões³.

A partir dessas experiências, notou-se que alguns gêneros musicais apresentaram pontos em comum a todos os participantes, dentre eles, distinguiu-se o que popularmente é denominado forró. As razões para este fato geram questionamentos para estudo musical dentro do campo inter-religioso, uma vez que estimula a investigação de relações pouco exploradas, cuja valorização das diferenças pode estar presente através de um tema transversal. Portanto, o objetivo deste artigo não é simplesmente, defender que algumas práticas religiosas de Duque de Caxias de origem cristãs e afro-brasileiras façam uso do forró.

² Este grupo de estudos, do qual faço parte, é formado por adeptos a diferentes religiões e não tem vínculo institucional. As reuniões funcionam de maneira horizontal, no qual todos propõe os objetivos e as metodologias.

³ Embora integrantes do grupo tivessem comentado a respeito do forró na música católica, a análise em um formato inter-religioso, foi feita e separado, quando desenvolvia minha dissertação.

É sugerido indagar por que esse gênero está presente nestas práticas musicais religiosas, bem como analisar como seu Trabalho Acústico⁴, pode convergir, respeitando suas singularidades.

Desta forma, alguns questionamentos motivaram a formulação deste artigo: Qual a pertinência de estudar a inter-religiosidade através de um gênero musical? Como são as adaptações feitas por cada crença a partir da mistura com uma tradição já existente? Que elementos do forró podem ser observados nas práticas religiosas analisadas?

Quanto à metodologia, esta pesquisa baseou-se no estudo de parte do repertório pentecostal, católico e da umbanda (através de vídeos no *YouTube*) no diálogo com a literatura a respeito do tema e na compreensão de células rítmicas utilizadas por estes três seguimentos. A opção em analisar um material disponível na *internet* ocorreu com a finalidade de comparar com o que observei em campo – não houve registro em áudio ou vídeo - em diferentes locais de Duque de Caxias. Assim, o material disponível *on line*, ratificou o que foi observado em Xerém, confirmando que a dimensão deste debate pode estar além do cenário musical/religioso de Duque de Caxias.

Vale ressaltar que a análise proposta por este texto poderia ser realizada contemplando outras classificações musicais, uma vez que grande parte das composições cristãs não é formada somente por uma categoria (única ou um grupo reduzido) e, que o repertório das religiões afro-brasileiras engloba diversos padrões estilísticos. Todavia, a escolha pelo forró esteve ligada mais à *performance* do que ao processo de criação musical. Afinal, nem toda música tocada, em ritmo de forró, foi composta nesse ritmo. Isto pode ocorrer por causa da bagagem cultural do músico que realiza tal adaptação, ou porque foi cultivada uma tradição interpretativa (ditada por palmas, com ausência de instrumentos) que influenciou esse quadro.

2. Vem debaixo do barro do chão

Duque de Caxias é uma cidade situada na Baixada Fluminense (região do estado do Rio de Janeiro). Esta região abarca grande variedade cultural, decorrente de seu arranjo populacional composto por migrantes nordestinos, de Minas Gerais e do interior do estado do Rio de Janeiro (SOUZA, 2002). Esta pluralidade proporciona inúmeras trocas e desenvolve maneiras peculiares de organizações social e religiosa. Uma das consequências da constituição deste mosaico é a maneira como as bagagens musicais são rerepresentadas em um

⁴ Resumidamente, o Trabalho Acústico (processo de construção) caracteriza-se por uma análise que vai além da paisagem sonora, que seria entendida como produto final. Este termo toma como material de análise os elementos que produzem o universo acústico de alguma manifestação, que, no caso analisado, são as canções.

novo contexto, que, não por acaso, também estão presentes nos espaços religiosos. Assim, ritmos como xaxado, baião, arrasta-pé, xote, rojão, que vieram junto do “matulão” do nordestino (parafraçando a canção de Luís Gonzaga) integraram-se com outros, já existentes na região sudeste⁵.

Com relação ao baião, sublinha-se que Luís Gonzaga foi um dos responsáveis pela difusão do termo, entretanto, Jackson do Pandeiro pode ser considerado como promotor da mudança do apelido midiático de “baião” para “furró” (SANTOS, 2012, p. 536)⁶. De acordo com Fernandes (2005), ele cooperou para a expansão deste movimento musical, ao acrescentar outros elementos, como, o coco e traços da embolada, a instrumentação diferente do “trio” tradicional, no qual o pandeiro se tornou presente, a ironia e a diversidade rítmica. Mesmo que este texto tenha levado em consideração aspectos históricos e textuais, os elementos da construção musical do furró nortearam a investigação. Portanto, para este artigo, convencionou-se chamar de furró o conjunto de gêneros musicais, que, apesar de ultrapassar o campo sonoro, será analisado a partir dos seguintes elementos: células rítmicas, estilo vocal, poética popular, harmonia com poucos acordes, dependente de instrumentos de percussão e introdução em formato de aboio.

A umbanda, religião tipicamente brasileira, formada pela junção de elementos do catolicismo, do espiritismo kardecista, de crenças africanas e do misticismo indígena (PRANDI, 1991), conserva uma ritualística riquíssima, que apresenta paisagens sonoras incentivadas por cantos, palmas e atabaques⁷, além de outros instrumentos de percussão usuais na música brasileira, como o agogô. Ao analisar o Trabalho Acústico da umbanda, observa-se que a música está intimamente ligada com a dança e, que esta primeira, também é chamada de *ponto* ou *ponto cantado* (BORGES, 2006).

O pentecostalismo é uma das ramificações do protestantismo. Ele chegou ao Brasil no início do século XX com a fundação das Igrejas Assembleia de Deus e Congregação Cristã do Brasil. Até o final dos anos 50, seu repertório hegemônico era definido por traduções de hinários europeus e norte-americanos. A partir das organizações

⁵ Após a disseminação dessa miscelânea cultural no sudeste, foi comum chamar de furró o campo musical que abarcava muitos destes gêneros exibidos.

⁶ De acordo com Climério Oliveira dos Santos (2012), apesar de Gonzaga ter sido pioneiro no uso do termo com a canção “Furró de Mané Vito” (L. Gonzaga e Zé Dantas, 1949).

⁷ De acordo com Almeida (2013), a música executada pelos *ogãs* é fundamentada em rígidos padrões polirrítmicos chamados de “toques”. “São justamente tais padrões tradicionais que auxiliariam os participantes no contato com as entidades. O atabaque denominado *rum* emite sons graves; o *rumpi* emite sons no registro médio; e o *lé* (ou *runlé*) é o mais agudo dentre os três” (ALMEIDA, 2013, p. 56).

paraeclesiásticas⁸ um novo conjunto de canções ganhou espaço no meio evangélico brasileiro: os corinhos⁹. Esse outro modo de fazer música acrescentou instrumentos, como violão, pandeiro e teclado, substituindo o espaço que pertencia somente ao órgão e à música a capela. Por conseguinte, um desdobramento desta transformação musical no meio evangélico brasileiro (ou tentativa de resgate da tradição), foi o movimento composicional de corinhos de fogo, populares em diversas igrejas pentecostais. Estes louvores são formados, basicamente, por gêneros que compõe o forró, acrescidos de outros, como, por exemplo, o “axé baiano”¹⁰.

O catolicismo passou por renovação após o Concílio Vaticano II¹¹ e (sobretudo no continente americano) depois da difusão da Teologia da Libertação¹², que incentivou composições baseadas em padrões musicais latino-americanos. A fim de reaproximar os fiéis católicos, a igreja romana buscou estratégias que tinham como objetivo aumentar o contato entre o corpo sacerdotal, a bíblia e os membros das comunidades. Este fato entusiasmou, assim como no movimento *gospel*, novas maneiras de *performances* durante as cerimônias religiosas, fazendo com que os fiéis executassem este novo repertório, acompanhando padrões musicais da época, aliado à bagagem cultural que cultivavam. Soma-se a isso o fato de que, mesmo após a difusão de outros movimentos que modificaram o panorama católico, a exemplo da Renovação Carismática Católica (RCC)¹³, há uma tendência da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) em incentivar gêneros brasileiros nas composições litúrgicas.

Embora estas práticas religiosas revelem trajetórias diferentes em muitos aspectos, o sincretismo, reconhecidamente presente na cultura brasileira, faz parte de suas formações, cuja visibilidade no campo musical se faz bastante presente. Logo, os

⁸ Organizações missionárias diferente das tradicionais, de cunho independente, porém, organizadas entre si. O conteúdo evangelizador destes organismos, que chegaram ao Brasil na década de 50, não difere muito do que foi trazido pelos missionários do século XIX.

⁹ O corinho pode ser definido como um conjunto de estilos musicais que valorizavam gêneros brasileiros. Apesar de ter surgido nos Estados Unidos, nas reuniões avivalistas, no Brasil, ganhou nova roupagem. Sem perder, contudo, seu caráter popular, com melodias típicas do contexto em que está inserido, letras de fácil compreensão e forte tom emocionalista (CUNHA, 2007).

¹⁰ Os mais comuns são ijexá, samba de roda, frevo, *reggae* e marcha.

¹¹ Série de conferências realizadas entre 1962 e 1965, com o objetivo de modernizar a igreja católica e atrair os cristãos afastados da religião. Foram discutidos temas como os rituais da missa, os deveres de cada padre, a liberdade religiosa e a relação da Igreja com os fiéis, os costumes da época e o ecumenismo. Ademais, o papa aceitou dividir parte de seu poder com outros cardeais e as missas passaram a ser rezadas na língua de cada país.

¹² Movimento organizado pelas comunidades eclesiais de base de diversos países da América Latina. Tinha como principais pressupostos trazer o pobre para a igreja, a fim de que ela não servisse meramente como uma ferramenta de perpetuação do sistema capitalista. Isto era construído a partir da aliança entre o aspecto espiritual do catolicismo e ações práticas, como a erradicação das desigualdades sociais.

¹³ Movimento nascido na Universidade de Duquesne, em Pittsburgh, em 1967 que cresce no Brasil nas décadas de 80 e 90. “Na promoção dos eventos, ocupa um lugar de destaque as emissoras de rádios católicas regionais afinadas com a Renovação Carismática e, especialmente, as redes de TV que alavancam a tendência no interior do catolicismo como a Rede Vida e, sobretudo, a TV Canção Nova”. (ALVES, ORO, 2013, p. 123.)

cruzamentos são inevitáveis, mesmo quando a representação dada aos símbolos negligencia este quadro (mesmos símbolos com representações diferentes, dependendo da religião).

3. Forró pra louvar Deus e Oxalá

Dentre alguns elementos acústicos observados nas práticas musicais das crenças em questão, ressaltaram-se ritmos em comum e textos que buscavam formas de comunicação entre o ser humano e o sobrenatural. Além disso, foram constatados instrumentos presentes nas diferentes religiões, como o atabaque e o pandeiro. Para este artigo organizou-se, primeiro, uma análise das singularidades presentes, separadas por composições específicas, e, em seguida, as convergências mapeadas.

Com base no repertório musical da umbanda, verificou-se que muitos pontos estão ligados ao baião e ao coco. É o caso do ponto *Mamãe Oxum*¹⁴. Ele possui um ritmo, impulsionado através do atabaque, denominado por alguns de cabula.

Eu vi mamãe Oxum na cachoeira sentada na beira do rio
Colhendo lírio lirulê colhendo lírio lirulá
Colhendo lírio pra enfeitar o seu congá
Ê areia do mar que o céu serena. Ê areia do mar que o céu serenou
Na areia do mar, mar é areia, maré cheia ê mar marejou

Observa-se que sua poética contém nomes familiares aos brasileiros (cachoeira, beira do rio, lírio¹⁵), misturados com expressões típicas do universo afro, como, por exemplo, congá (altar sagrado do terreiro). Ao caracterizar Oxum como “mamãe”, nota-se um paralelo existente com a expressão “mãe natureza”. Simultaneamente, revela esta deusa (orixá) humana, semelhante ao ponto de vista de adeptos à quimbanda presentes no Templo Cultural, cujos orixás são seres que viveram na terra. Segundo Prandi (1991), Oxum é a rainha das águas doces (rios, fontes e lagos), além de segunda e mais amada esposa de Xangô.

O ritmo acelerado, após a introdução, favorece a união entre música e dança. Na *performance* em conjunto, observada em um dos encontros do grupo de estudos Templo Cultural, verificou-se que este ritmo é comum a muitos *pontos*, e, que não há variação, apenas alguns improvisos por parte dos *ogãs*. De acordo com o vídeo, citado na referência, foi perceptível compreender como os acentos das células rítmicas são similares aos do forró de Jackson do pandeiro, na qual ocorriam misturas com o samba.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=1VtgdeaAVNk&index=2&list=PLjL4VVBaf6fWK9uoag49QZz5KgvEpRE3d>

¹⁵ Embora o lírio seja um nome comum no linguajar brasileiro laico, também apresenta bastante representatividade no imaginário da umbanda. **Ele** é o símbolo da pureza, encanto, leveza e serenidade, é uma das flores mais antigas do mundo e é oferecida, sobretudo a Oxum. Todavia, no catolicismo também existe relação com a Virgem Maria.

No tocante ao repertório pentecostal, esta pesquisa explorou a canção *Divisa de fogo*, interpretada pelo Pastor Melvin¹⁶.

Deus de fogo, Deus de fogo que abriu o Mar Vermelho
 Deus de fogo, Deus de fogo que não deixa ninguém tocar
 num fio do teu cabelo.
 Deus de fogo, Deus de fogo que te chama pelo nome.
 Eu nunca vi o justo mendigar um pão
 nem sua descendência passar fome.
 Divisa de fogo Varão de guerra,
 ele desceu na Terra ele chegou pra guerrear.
 Foi no quartel general, de Jeová,
 você tem que aprender, você tem que adorar,
 e uma bola de fogo aqui descerá. Se você tem olhos ungidos você vai
 contemplar, mas desceu um Varão resplandecente lá da glória,
 glorificado, esse é o Deus que da vitória.
 Olho de fogo, sapato de fogo, olha o renovo.
 Mas desceu o Miguel Arcanjo de guerra lá do céu.
 Divisa de fogo Varão de guerra,
 ele desceu na Terra ele chegou pra guerrear.
 E fez abrir o Mar Vermelho pra passa o povo seu.
 Não posso me esquecer do profeta Eliseu.
 Elias orou e o fogo desceu na carruagem de fogo arrebatado por Deus.
 Desceu, mas desceu um Varão resplandecente lá da Glória,
 glorificado, esse é o Deus que da vitória olho de fogo, sapato de fogo,
 olha o renovo, mas desceu o Miguel Arcanjo de guerra lá do céu

Esta letra apresenta termos peculiares do linguajar evangélico. Um deles é *varão*, que, segundo um interlocutor pentecostal, é oriundo do livro de Gêneses. De acordo com esta interpretação, este seria o nome dado por Deus ao primeiro homem (Adão), que gerou a primeira mulher – Eva - (varoa). Além disto, destaca-se neste corinho de fogo a massiva alusão ao Antigo Testamento, evidenciado nas pregações dos pastores, que buscam uma aproximação com este passado distante através da utilização de um linguajar próprio do contexto da igreja e que apresenta o salvador sempre em “trono de glória”, desconsiderando a visão do Deus servo, humilde e sofredor dos pobres. (CUNHA, 2007). Durante o louvor (também chamado de hino) é observado uma estrutura de “convite para a batalha”, que faz parte de uma das características principais das músicas pentecostais, que faz parte de uma das propostas utilizadas entre esses evangélicos, a Guerra Espiritual (CUNHA, 2007).

Na realidade de Xerém registrou-se a utilização do pandeiro em duas igrejas pentecostais. As que valorizam mais este tipo de repertório (ligado ao forró *gospel*, também conhecido como *reteté*), normalmente, são igrejas da denominação Assembleia de Deus com estruturas físicas de pequenas proporções, chamadas de congregações. Entretanto, durante a

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=SYHkYMaPVY4>

análise dos vídeos observou-se que há um instrumental muito diferente do observado em campo (por se tratar de um show), constituído de naipe de sopros, pandeiro, acordeão, baixo, bateria, teclado, violão e guitarra. A estrutura rítmica utilizada aproxima-se do xote e de uma variante do *axé music* baiano, popularmente chamado de *swingueira*.

A música católica estudada faz parte de um momento da missa que se perpetua por séculos (O Santo, ou Sanctus). A composição aqui escolhida chama-se *Santo, Santo, Santo*¹⁷, um baião que, busca traduzir a versão original (latim). Sublinha-se que este ritmo destoa do contexto em que é executado: a consagração. Nesta situação, há responsórios e pausas em que ocorre o toque do sino ou há um momento de silêncio.

Santo, santo, santo, dizem todos os anjos.
 Santo, santo, santo é o Senhor Jesus.
 Santo, santo, santo é quem nos redime,
 porque meu Deus é santo e a terra cheia de sua glória está.
 Céus e terras passarão, mas sua palavra não passará.
 Não, não, não passará, não, não, não, não, não, não passará.
 Hosana a Jesus Cristo filho de Maria,
 bendito o que vem em nome do Senhor
 Santo, santo, santo é quem nos redime,
 porque meu Deus é santo e a terra cheia de sua glória está.


Este texto demonstra um louvor mais intenso, perceptível pela repetição e afirmação de que tudo passará menos a palavra do Senhor. Além disto, demonstra um dos marcos do catolicismo, que é a figura de Maria, exibida no núcleo da Sagrada Família, completada por José e Jesus. Durante a execução, a partir da quarta linha, são realizados gestos que acompanham o texto em termos como “negar” e “passar”. Vale assinalar que, de acordo com um interlocutor católico de Xerém, há duas comunidades que realizam adaptações das músicas litúrgicas para gêneros oriundos do forró. Uma delas, inclusive, possui um conjunto intitulado “Cristaneja” - que privilegia a música caipira, cuja base rítmica de parte de seu repertório, dialoga diretamente com o baião - e faz apresentações nos ritos dominicais e em festas religiosas.

Diferente da maioria do universo evangélico (que, tradicionalmente tem a preocupação de investir em instrumentos e aparelhagem sonora) e do afro-brasileiro, que valoriza seus instrumentos como parte do culto, a ponto de reverenciá-los antes da execução, o contexto católico de Xerém, em sua maioria, considera a música como um adorno para o rito. Em consequência disso, a maioria das igrejas possuem poucos instrumentos e dispõe de um número reduzido de músicos, fato comprovado em alguns casos, pelo modo improvisado

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=0Qbb1GkuV3g>

das *performances*. Assim, é comum músicas serem acompanhadas apenas por palmas, que normalmente, transformam o ritmo original da música em algum gênero do forró. Esta estrutura costuma ser composta por duas colcheias e uma semínima (compasso binário, na qual a semínima é a referência). Cabe realçar que este padrão rítmico, em formato de palmas, também é visível em terreiros de umbanda.

Ao realizar a presente investigação, constatou-se que, tanto no hino evangélico, quanto no *ponto* de umbanda há uma introdução vocal com andamento livre, direcionado pelo cantor. Uma espécie de chamado (evocação), que valoriza a linha melódica, entoada à capela ou acompanhada por instrumentos. Este prelúdio (normalmente composto por alguma parte da música) assemelha-se ao canto dos boiadeiros de alguns locais do Brasil, conhecido como aboio, cujas características principais são frases longas e o prolongamento de algumas sílabas tônicas que, por si só, facilitam esse processo, na qual é necessária uma potência vocal.

As três músicas expressaram um padrão rítmico semelhante , podendo sofrer variações. Seus gêneros são nomeados de diferentes formas, de acordo com a prática religiosa e conforme o modo que os músicos executam os instrumentos. Da mesma maneira, notou-se uma estrutura harmônica parecida¹⁸. Foi constatado um trajeto harmônico típico de músicas como *Procurando tu* (Antônio Barros) e *Feira de Mangalho* (Sivuca e Glorinha Gadelha), contudo, o canto foi executado de forma “rasgada”, como se estivesse clamando algo com bastante intensidade. Ademais, todas demonstraram tonalidade menor, com trajeto do primeiro ao quarto grau, através do apoio da sétima como caminho, retornando ao primeiro grau menor e concluindo com a cadência V-I. Ao analisar outras versões, percebeu-se um acorde meio diminuto antes do quinto grau. A música ainda possui uma rápida passagem para seu relativo maior retornando à estrutura anterior. O ponto de umbanda, apesar de ser tocado sem a presença de instrumentos harmônicos, em outras gravações (Chico César e Zeca Baleiro)¹⁹, possui uma estrutura harmônica semelhante.

Conclusões

Esta pesquisa apresentou que a música pode servir como instrumento para decodificar sistemas do universo acústico de algumas práticas religiosas. Ela valeu-se da inter-religiosidade, apresentada através da voz interna (adeptos), em diálogo com a literatura

¹⁸ Ainda que Mamãe Oxum, seja executada nos terreiros sem acompanhamento harmônico, em diversas gravações (como as de Chico César e Zeca Baleiro) a sequência de acordes é semelhante às canções católica e pentecostal analisadas.

¹⁹ Esta faixa faz parte do disco de 1996, intitulado *Por onde andaré Stephen Fry?*

acadêmica. A partir da análise de células rítmicas, do estilo vocal, da poética, da harmonia e da instrumentação, verificou-se que o forró pode ser considerado transversal entre a umbanda, catolicismo e o pentecostalismo. Mesmo se tratando de um contexto específico (um distrito de Duque de Caxias), foi possível concluir que, a construção das composições agregam certas similaridades, embora apresentem diferentes formas de adaptação, que podem estar além do sonoro. Ou seja, cada crença possui singularidades (mesmo quando elas não se mostram a primeira vista) no trato com a mesma temática. Que, neste caso, é utilização do gênero forró.

Referências

- ALVES, Daniel; ORO, Ari Pedro. Renovação Carismática Católica: movimento de superação da oposição entre catolicismo e pentecostalismo?. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 122-144, 2013.
- ARAUJO, Samuel. 1999. Brega, Samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à Etnomusicologia. *Revista Opus*. n 06.
- BORGES, Mackely Ribeiro. *Gira dos escravos: A música dos Exus e Pombagiras no terreiro de umbanda Rei de Bizara*. Dissertação de mestrado. UFBA. Salvador, 2006.
- CUNHA, Magali do Nascimento. *A explosão gospel: Um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil*. Rio de Janeiro. Mauad X. 2007.
- FERNANDES, Adriana. *Music, migrancy and modernity: a study of Brazilian forró*. Tese de doutorado. University of Illinois. Urbana, Champaign (EUA), 2005.
- ALMEIDA, André Luís Monteiro de. *A música sagrada dos ogãs no terreiro de umbanda “Ogum beira mar e Vóvó Maria Conga” da cidade goiana de Itaberaí: representações e identidades*. Dissertação de Mestrado. UFG. Goiás, 2013.
- SANTOS, Climério de Oliveira dos. Forró x Forró: discursos, polarizações e diversidade num campo musical. 676-686. Anais do II SIMPOM. 2012.
- SOUZA, Marlúcia. *Escavando o passado da cidade: Duque de Caxias e os projetos de poder político local (1900 – 1964)*. Dissertação de mestrado. Niterói. UFF, 2002.
- PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo, Hucitec, 1991.]