

Miriam Conceição dos Santos

**PONTO CANTADO, ENCANTANDO O PONTO: CLARA NUNES
NA INTERPRETAÇÃO DOS CÂNTICOS DE UMBANDA E
CANDOMBLÉ NA VIDA MUSICAL BRASILEIRA**

Dissertação submetida ao
Programa de Pós Graduação em
Literatura. Da Universidade
Federal de Santa Catarina para a
obtenção de grau de Mestre em
Literatura
Orientadora: Prof. Dr^o Simone
Pereira Schmidt

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Santos, Miriam Conceição dos

Ponto cantado, encantando o ponto: : Clara Nunes na interpretação dos cânticos de Umbanda e Candomblé na vida musical brasileira / Miriam Conceição dos Santos ; orientadora, Simone Pereira Schmidt - Florianópolis, SC, 2014.

134 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Música. 3. Religião afrodescendente. 4. Clara Nunes. I. Schmidt, Simone Pereira. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

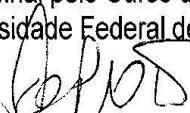
**“Ponto cantado, encantando o ponto: Clara Nunes
na interpretação dos cânticos de umbanda e
candomblé na vida musical brasileira”**

MIRIAM CONCEIÇÃO DOS SANTOS

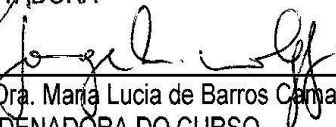
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.



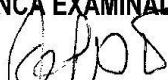
Prof.^a Dr.^a Simone Pereira Schmidt
ORIENTADORA



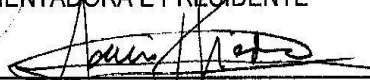
Prof.^a Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

(Por Jorge H. Wolff - Subcoord.)

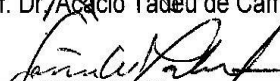
BANCA EXAMINADORA:



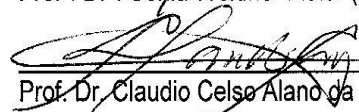
Prof.^a Dr.^a Simone Pereira Schmidt (UFSC)
ORIENTADORA E PRESIDENTE



Prof. Dr. Acacio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)



Prof.^a Dr.^a Sônia Weidner Maluf (UFSC)



Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz (UFSC)

Aos negros que fazem uma grande história neste gigante país e à Clara Nunes (in memoriam), pela sua contribuição a música brasileira e a religiosidade afro-brasileira

AGRADECIMENTOS

Preencheria folhas de agradecimentos, mas vou escrever o nome daqueles que diretamente me “tocam”.

Aos meus orixás e meus guias espirituais, que me fortalecem a cada amanhecer: Oxaguiã, Iansã, Ogum, Oxóssi, Yara, Maria de Angola, Veludo, Maria Rosa, Rosinha, Damião e tantos outros que cruzam meu caminho.

Ao meu pai, Euclides Antônio dos Santos, que sempre me incentivou ao estudo, respeitando minhas escolhas, e minha mãe, Vylma Moritz dos Santos (in memoriam), que contribuiu para o meu encantamento pela música brasileira, dedilhando ao piano “O Tico-Tico no Fubá” e que sempre acreditou num caminho musical.

Aos meus irmãos mais velhos: Kidinho, pelo violão e o rock na juventude, Rosina, por me fazer gostar da Elis, Chico e tantos outros, e Beбето, que, mesmo não escolhendo um caminho musical como os outros, de alguma maneira contribuiu para meu amadurecimento.

À minha companheira, Mirella, pelo amor e apoio nos momentos difíceis e por estar sempre ao meu lado na trajetória espiritual.

À minha filha, Maria Luíza, pela paciência de esperar o momento de atenção.

À minha Mãe-de-Santo Ialorixá, Beth de Oxalufã, pela sua contribuição no meu desenvolvimento espiritual.

Aos irmãos de santo que, muitas vezes sem saber, colaboraram para o meu conhecimento.

À minha orientadora, Simone Schmidt, pela confiança e tranquilidade diante de minhas mudanças.

À professora Sônia Maluf pela sua generosidade e contribuição na banca de qualificação.

Ao professor Cláudio Cruz pela sua disponibilidade e interesse em contribuir na banca de qualificação.

Aos demais professores do PPGL, que me oportunizaram uma formação de qualidade: Tereza Virgínia, Pedro de Souza e Cláudia Lima Costa.

À Secretaria de Arte da UFSC (SecArte) e ao Departamento Artístico Cultural (DAC) pela compreensão e apoio para minha formação.

Aos colegas Edelú e Luciano pela troca nas leituras devido à proximidade dos temas.

Aos membros dos grupos musicais Coral da UFSC, Orquestra de Câmara da UFSC, Madrigal da UFSC e Bocca Chiusa, que me inspiram e fortalecem meu trabalho.

À professora Vera Bazzo, amiga e aluna de canto, e que prontamente ofereceu seu conhecimento para amadurecimento deste trabalho.

Ao meu primeiro filho-de-santo, Théó, que sem saber me dá uma grande força.

A todos os meus amigos que participaram, direta ou indiretamente, deste processo.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar os limites entre a música cantada nos espaços afro-religiosos e fora deles. Desde a vinda dos povos africanos para o Brasil, a música e a religião foram elementos importantes nas práticas sociais. Focando estes componentes, foi escolhida a cantora brasileira Clara Nunes, que interpretava canções do universo religioso afro-brasileiro e sambas que faziam menção a esse universo, para entender as relações entre os diversos gêneros musicais do Brasil e a presença deles nos palcos e nos espaços religiosos. A pesquisa foi exploratória e descreve breve histórico sobre a vinda dos africanos para o Brasil, enfocando a religião e a música. Mereceu destaque uma exposição histórica do samba e dos gêneros que o influenciaram e que fizeram e fazem parte tanto do universo lúdico quanto do religioso afro-brasileiro, com seu desenvolvimento desde o período colonial. Em continuidade, foi necessária a referência à música executada dentro das casas que cultuam as religiões afro-brasileiras, os terreiros: cânticos chamados de pontos. Esses pontos são executados, principalmente, nos espaços ritualísticos. Clara Nunes, sua trajetória musical e a escolha pelo repertório alusivo à religiosidade afro-brasileira estão em destaque, finalizando este trabalho. A cantora demonstrava grande apreço e devoção aos cultos afro-brasileiros e passou a divulgá-los através de suas interpretações musicais. A pesquisa conclui que a canção brasileira que traz em seu conteúdo elementos religiosos afro-brasileiros e o ponto cantado fundem-se, ao mesmo tempo em que suas particularidades são individualizadas conforme seu lugar.

Palavras-chave: Música e afrodescendência; Clara Nunes; Pontos de Umbanda; Religiosidade afrodescendente e música.

ABSTRACT

This work has as objective to investigate the limits between songs as performed in afro-religious spaces and outside them. Since the arrival of Africans in Brazil, music and religion were important elements of social practices. Focusing on these components the Brazilian singer Clara Nunes, who interpreted songs from the religious afro-brazilian universe and sambas mentioning it, was chosen in an attempt to understand the relationship between the diverse Brazilian musical scenario and their presence, both on stage and inside the religious spaces. The research was of an exploratory nature and presents a brief history of the coming of Africans to Brazil with focus on religion and music. A historical overview of samba and other musical genera influenced by it, which were, and still are, part of the ludical and afro-brazilian religious universe, developing since the colonial period, is highlighted. Following that, reference to the music performed within the spaces cultivating afro-brazilian religions - *terreiros* - songs called *pontos*, was considered necessary. These *pontos* are mainly performed within ritualistic spaces. Clara Nunes, her musical career and the choosing of her repertoire related to the afro-brazilian religion are highlighted at the end of this work. The singer used to demonstrate great liking and devotion to afro-brazilian cults and spread them through her musical interpretations. It is concluded that brazilian songs containing elements of afro-brazilian religions and the *pontos* are fused, and at the same time their particularities are individualized according to the place of execution.

Keywords: Music and afro-descent; Clara Nunes; Pontos of Umbanda; Afrodescendant music and religiosity

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	21
RESUMO.....	23
ABSTRACT	25
SUMÁRIO	27
ABERTURA: “QUANDO EU ABRO A GIRA...”	15
CAPÍTULO I - DIÁSPORAS AFRICANAS: PENSANDO ÁFRICA E BRASIL NA CONSTRUÇÃO DE PRÁTICAS RELIGIOSAS	19
CAPÍTULO II - MUSICALIDADE E RELIGIOSIDADE NOS CANTOS DO BRASIL..	37
CAPÍTULO III - A "DEUSA GUERREIRA" E SUA LUTA POR RE-LIGAR MÚSICA E CULTO AOS ORIXÁS - CLARA NUNES UM SER DE LUZ	81
PONTO DE SUBIDA: ANDORINHA QUE VOA, VOA...	95
BIBLIOGRAFIA	99

ABERTURA: “QUANDO EU ABRO A GIRA...”

A escolha do tema dessa pesquisa veio ao encontro da busca pelo entendimento do *fazer música* no espaço afro-religioso e fora dele. Desde meus estudos acadêmicos na década de 1980, identifiquei-me com a musicalidade brasileira, principalmente a de influência africana que se mostra nos variados gêneros musicais desde há muitos séculos, como o maxixe, lundu, calundu, polca, samba, choro, afoxé etc. Fiz dessa musicalidade afro-brasileira a centralidade de minhas escolhas musicais, tanto para audição como para a execução em meus trabalhos desde minha infância, passando pela minha formação acadêmica. Os instrumentos de percussão, muito frequentes nas minhas práticas musicais, impulsionaram-me para exercer a condição de Ogan¹ no terreiro² de umbanda Almas e Angola³, na cidade de Florianópolis, entre os anos de 1995 e 2008. Após esse período, passei a integrar a Tenda Águas de Oxalá, não mais como Ogan, mas como Yalorixá rodante.⁴

Partindo desses interesses - música brasileira, percussão, pontos de umbanda e religiosidade -, escolhi a cantora brasileira Clara Nunes, intérprete de vários gêneros musicais, mas, principalmente, de cânticos afro-religiosos, para buscar, na sua musicalidade, reflexões acerca de questões sobre a música relacionada às religiões de matizes africanas, executada dentro dos terreiros de umbanda e fora deles, com a intenção de entender o limite entre o que é o cântico religioso e o cântico executado fora do espaço religioso na *performance* de Clara Nunes.

¹ Ogan é o título dado ao puxador de pontos de umbanda e candomblé e tocador dos instrumentos de percussão durante as sessões.

² Terreiro refere-se ao lugar onde se praticam os rituais de umbanda e candomblé.

³ Almas e Angola é o título de uma prática umbandista realizada em Florianópolis.

⁴ Yalorixá é a filha de santo coroada, ou seja, que já passou pelos rituais de feitura do santo que a capacitam para o exercício de mãe de santo e para afazeres referentes ao posto mais alto na hierarquia da religião. Ser rodante indica que a filha de santo faz parte da corrente de trabalho que atua com as entidades da religião, dando incorporação a elas e dançando no centro do salão do terreiro.

O trabalho de pesquisa parte de uma breve localização histórica sobre a vinda dos povos africanos ao Brasil, com enfoque na musicalidade e religiosidade, aspectos que caminharam juntos desde o início. A chegada dos africanos ao Brasil, no século XVI, e sua contribuição para a música de caráter europeu que se realizava no país garantiu um legado que enriqueceu e se proliferou na produção musical. Conforme Luiz Nicolau Parés (2007), esses grupos, vindos de diversas regiões do continente africano, cada um com seus costumes, misturaram-se e foram, de acordo com suas crenças e maneiras de viver, recriando hábitos.

Entre as recriações de costumes e práticas sociais, a religiosidade⁵ assumiu grande importância e influência *no modo de fazer música* no Brasil.

Os diversos povos africanos e afro-brasileiros, bem como seus elementos culturais peculiares, espalhavam-se pelas ruas, praças e feiras. Montam-se novas estruturas, agrupam-se em diferentes etnias, mas sempre colocando a religiosidade em um plano de destaque. Entre esses grupos, surge o candomblé⁶, que posteriormente veio a marcar a religiosidade afro-brasileira.

Na religiosidade afro-brasileira, surgiram outras vertentes, que deram origem a novos segmentos. José Beniste (2002) comenta que a essa religiosidade africana foi inserida a religiosidade católica por vários motivos, que estarão dispostos no decorrer deste trabalho.

Desse encontro, e também por influências de outras crenças, surgiu a umbanda. Dentre essas duas faces, a umbandista e a do candomblé, várias outras ramificações foram sendo criadas, tantas quanto o número de etnias vindas para o país.

Para Hermano Vianna (2002), foi essa “africanidade” que tornou a música brasileira tão peculiar e singular. Diversos ritmos surgiram a partir desse enlace. E, de dentro dos terreiros de candomblé e de umbanda, a música já era uma forte presença nos cultos às divindades trazidas da África.

Desde seu início, os cultos afro-brasileiros são alvo de intolerância religiosa muito forte devido a diversos fatores sobre os quais este trabalho discorrerá.

⁵ Nesse trabalho, a noção dada ao termo religiosidade corresponde a um conjunto de rituais e símbolos que operam sentido à vida coletiva. (ÉMILE DURKHEIM, 1996)

⁶ Prática religiosa afro-brasileira.

Na história da música brasileira, realizei um recorte da cantora que levou aos palcos do mundo a religiosidade cantada nos terreiros de umbanda brasileiros: Clara Nunes.

Clara Nunes marcou sua carreira principalmente entre os anos de 1970 e 1983, levando aos palcos e mostrando, de forma singular, um pouco dessa religiosidade que até então ninguém havia mostrado de forma tão intensa e original. Entoava, em seus shows e na mídia, músicas cujas letras faziam alusão aos deuses africanos. A cantora foi escolhida por suas singularidades ao *performatizar* e cantar um repertório que é, preferencialmente, executado nos rituais de umbanda. Este trabalho, portanto, busca compreender a relação entre aspectos da religiosidade afro-brasileira e a *performance* de Clara Nunes.

Encontrei, na teoria literária, em autores como Paul Zumthor (2007), material para análise da *performance*, bem como a ligação entre as letras das composições e suas relações com a religiosidade e com a representação da cantora.

Alguns importantes compositores da música brasileira criaram suas músicas destacando os deuses africanos, chamados de orixás⁷.

Para os fins da análise, foram escolhidas as seguintes canções interpretadas por Clara Nunes: *Conto de Areia*⁸, de Tominho e Romildo, gravada em 1974, no LP *Alvorecer*; *A Deusa dos Orixás*, de Tominho e Romildo, gravada em 1975, no LP *Claridade*, que vendeu, conforme Vagner Fernandes (2007), cerca de 600 mil cópias, a maior venda feita por uma cantora no Brasil na época (e encontrada em vídeo⁹); e *Canto das Três Raças*, de Mário Duarte e Paulo César Pinheiro, gravada em 1976, no LP que leva o mesmo nome da música, também encontrada em vídeo¹⁰.

⁷ Conforme meu conhecimento a respeito da religião, orixás são divindades cultuadas nas religiões afro-brasileiras. Em sua origem, a palavra significa protetor da cabeça (Ori = cabeça; Xás = protetor, deus). Os nomes de alguns orixás são: Oxalá, Ogum, Iansã, entre outros.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=xc3DqY1yoSc>. Acesso em: 05/04/2011.

⁹ http://www.youtube.com/watch?v=0IgH_j0jxM e <http://www.youtube.com/watch?v=GNjsW-2lojI>. Acesso em: 05/04/2011.

¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=dcVKb2ht6BE> e <http://www.youtube.com/watch?v=BJ-eoUSV19o>. Acesso em: 05/04/2011.

Fernandes (2007) comenta que o LP *Canto das Três Raças* vendeu, de início, 150 mil cópias e, posteriormente, 500 mil. No show de lançamento, o público cantava “Ninguém ouviu/um soluçar de dor/no canto do Brasil...”, consagrando-a. No encarte do álbum, consta a seguinte citação de Paulo César Pinheiro, seu produtor e companheiro:

O povo é simples nas suas origens e entende melhor as coisas simples. Por isso, Clara, porque também veio do povo e tem a mesma simplicidade, porque traz dentro de si a força do talento, porque se dedicou completamente à música de sua terra e ao canto de seu povo que ela tanto ama, pode ser chamada por nós de cantora das três raças. (PINHEIRO apud FERNANDES, 2007, p. 184)

Clara Nunes viveu o auge de sua carreira na década de 1970 interpretando sambas de grandes compositores brasileiros e revelou ao público a religiosidade da umbanda e do candomblé através de seu canto e de sua *performance*.

Clara se mostrava original e singular. Ninguém havia exibido e realçado de forma tão intensa cânticos que se referiam à religiosidade afro-brasileira.

Em suas entrevistas, defendia a religião e mesclava sua religiosidade com sua profissão de cantora com o objetivo de divulgar e difundir a música dos terreiros. Destacarei, no trabalho, alguns dos pontos cantados¹¹ por ela. A musicalidade dentro dos terreiros através dos pontos cantados também terá destaque através do relato de minha experiência como participante dos cultos afro-religiosos.

É a partir destas singularidades que me proponho a realizar as investigações que envolvem as *performances* da cantora Clara Nunes, para evidenciar o quanto nelas a música religiosa e profana estão fundidas.

¹¹ Conforme minha experiência dentro da religião, pontos cantados são versos musicados executados durante os rituais de umbanda e candomblé.

CAPÍTULO I - DIÁSPORAS AFRICANAS: PENSANDO ÁFRICA E BRASIL NA CONSTRUÇÃO DE PRÁTICAS RELIGIOSAS

A cultura configura-se num conjunto de práticas sociais e não existe sem o ser humano. Segundo Femi Ojo-Ade (2006), o modo de viver das pessoas em uma sociedade constitui o que podemos chamar de cultura. Assim, em toda sociedade ela existe e não pode ser deixada de lado, negligenciada ou rebaixada. Se a cultura é um modo de viver, ela inclui todas as manifestações humanas e as relações sociais que as determinam: as artes, as ciências, as religiões que, de um modo geral, constituem-na.

Com base nos estudos de Clifford Geertz (1989), cultura compreende uma teia de significados construída sócio-historicamente através das práticas sociais. Para Marina de Mello (2007), a palavra cultura refere-se a vários sentidos e está associada aos conhecimentos, ao saber que alguém possui. “É a capacidade de simbolizar, de atribuir significados, que permite que os homens transmitam idéias e sentimentos e que vivam em grupo...” (SOUZA, 2007, p.87). Por isso, ao invés de pensarmos no singular, na existência de uma cultura que é de um povo, podemos entender que cada povo interage e se constitui de múltiplas culturas, o que nos permite pensar que as práticas oriundas das etnias africanas, além de serem elas mesmas múltiplas, assumem uma infinidade de modos quando incorporadas em terras brasileiras.

1.1 “NAVIO NEGREIRO NO MEIO DE MAR...”¹²

Os africanos negros trazidos pelos portugueses de algumas regiões da África chegaram ao Brasil no século XVI para serem escravizados. Conforme Luis Nicolau Parés (2007), eram vários grupos populacionais de nativos que se misturavam e traziam consigo seus componentes culturais. Alguns eram sudaneses¹³, outros vinham de Togo, Daomé e Nigéria. Também vieram os africanos de origem *bantu*, do Congo, Angola e Moçambique, e ainda, como relata Juana Elbein Santos (2007), vieram os *Kétu* e os *Yorùbá* do Sul, do centro do Daomé e do Sudoeste da Nigéria. Esses variados grupos são conhecidos no Brasil como *Nagô*. Roger Bastide (1970) descreve um quadro organizado por Arthur Ramos em suas pesquisas sobre a vinda de diferentes civilizações da seguinte forma:

1. As civilizações sudanesas, representadas especialmente pelos *iorubá* (nagô, ijexá, egbá, Detu, etc.), pelos daomeanos de grupo *gêge* (ewen, fon...) e pelo grupo fanti-axanti chamado na época colonial mina, enfim pelos grupos menores dos Krumans, agni, zema, timini;
2. as civilizações islamizadas representadas especialmente pelos *peuhls*, pelos *mandingas*, pelos *haussa* e em menor número pelos *tapa*, *bornu*, *gurunsi*;
3. as civilizações bantos do grupo angola-congolês representadas pelos *ambundas* de Angola (*cassangues*, *bangalas*, *inbangalas*, *dembos*), os *congos* ou *cabindas* do estuário do Zaira, os *benguela*...;
4. por fim as civilizações bantos da Contra-Costa representadas pelos *moçambiques* (*macuas* e *angicos*). (BASTIDE, 1970, p.67)

¹² Trecho de cântico executado nos terreiros de umbanda em saudação à entidade Preto-Velho: *Navio negreiro no meio do mar, navio negreiro no meio do mar, e a negra escrava se pôs a cantar, oi saravá, nossa Mãe Iemanjá, sereia, oi saravá nossa Mãe Iemanjá*. Iemanjá, orixá que rege o mar, segundo as tradições religiosas na umbanda, acompanhou os escravos até o Brasil.

¹³ Sudaneses - como os escravos no Brasil eram frequentemente reconhecidos, vindos de uma grande região identificada como Sudão Oriental, onde existiam várias etnias como os *jeje*, *fons*, *mandingas* e grupos *iorubás*.

Com tantas civilizações e diferentes grupos, era difícil distinguir cada um deles e, além disso, os grupos eram misturados e as famílias, separadas. Para que os grupos fossem identificados, os escravistas utilizavam generalizações, como o uso de determinado nome para um grupo linguístico semelhante.

Da mesma forma que a palavra *Yorùbá* na Nigéria, ou a palavra *Lucumí* em Cuba, o termo *Nàgô* no Brasil acabou por ser aplicado coletivamente a todos esses grupos vinculados por uma língua comum – com variantes dialetais. Do mesmo modo que em suas regiões de origem todos se consideram descendentes de um único progenitor mitológico, *Odùduwà*, emigrantes de um mítico lugar de origem, *Ilé ifè*. (SANTOS, 2007, p. 29).

A Bahia recebeu muitos escravos da Costa do Benin. A maioria da população da Bahia era *Nàgô* e, no Rio de Janeiro, estavam na maior parte os *Bantu* ou *Bant*. O termo *mina*, conforme Luis Nicolau Parés (2007) incluía quase todos os povos da Costa do Benin. No Rio de Janeiro, os povos que vinham da região de Benin eram chamados de *mina*, já na Bahia, os povos que vinham desta mesma região eram os *jeje*. Segundo Luis Nicolau (2007), no Brasil, a palavra *mina* era utilizada para “... designar simplesmente africano, sem nenhuma especificidade de procedência”. Segundo Roberto Moura (1995), em 1584, havia cerca de três mil africanos na Bahia.

Para marcar os variados grupos, os traficantes de escravos utilizavam o termo “*nação*”. De cada uma destas nações, vinham diversos grupos étnicos com suas singularidades culturais. O nome *nação* era utilizado para identificar a que grupo pertencia aquele escravo.

É relevante ressaltar que, embora todos fossem negros e vindos de um mesmo continente, a África subsaariana, os escravos vinham de várias regiões, mas, muitas vezes, quando chegavam ao Brasil, eram confundidos e tratados num determinado grupo homogeneamente. A cada grupo dava-se uma denominação, utilizada como forma de identificação.

Esses novos grupos e suas pluralidades resultavam, conseqüentemente, em novas práticas culturais. Pérez apud Parés (2007) utiliza a expressão “denominação metaétnica” para descrever aqueles grupos que poderiam vir de diferentes regiões, porém vizinhas, que tivessem algumas características em comum e fossem embarcados juntos em um mesmo porto. Para esta denominação, é utilizado o seguinte conceito:

Seria a denominação externa utilizada para assinalar um conjunto de grupos étnicos relativamente vizinhos, com uma comunidade de traços linguísticos e culturais, com certa estabilidade territorial e, no contexto do escravismo, embarcado nos mesmos portos. (PÉREZ apud PARÉS, 2007, p.26)

Conforme Parés (2007), os africanos passaram a utilizar na sociedade escravocrata os nomes determinados pelos escravocratas europeus e, entre eles, num ambiente restrito, as denominações de suas origens.

As denominações metaétnicas utilizadas e impostas pela elite escravista, embora na maioria estivessem fortemente associadas a determinados portos ou áreas geográficas de embarque, podiam também fazer referência a uma certa homogeneidade de componentes culturais e linguísticos compartilhados pelos povos assim designados. (PARÉS, 2007, p.29)

A chamada “Costa da Mina” - ou “Costa do Ouro”, ou ainda “Costa dos Escravos” -, de onde embarcavam a maioria dos escravos, recebia pessoas de diversas regiões da África e de diferentes grupos para serem enviados. Aqueles que saíam deste local, ao chegar ao Brasil, recebiam a denominação de “Mina”. Ainda conforme Parés (2007), os componentes culturais e linguísticos de uma comunidade também seriam um fator para a representação de um grupo metaétnico imposto pelos escravocratas.

Assim, vemos como os povos incluídos sob uma mesma denominação de nação são definidos a partir de vários fatores intimamente relacionados, a saber: as zonas ou portos onde os escravos eram comprados ou embarcados, uma área geográfica relativamente comum e estável de moradia e uma semelhança de componentes linguísticos culturais. (PARÉS, 2007, p.26)

Era por meio desses diversos elementos culturais, como a dança, os cantos, os instrumentos musicais e a língua, que os grupos se diferenciavam em festas e práticas religiosas conhecidas, inicialmente, como *calundus* e, posteriormente, como *candomblé*.

Pelo nome de *calundu* - palavra de origem *banto*, segundo Marina de Mello e Souza (2007) - eram chamados os ritos associados aos termos *Kimundo* ou *Quilundo*. O nome *calundu*, no Brasil, era associado à possessão por espíritos de mortos. Os *candomblés* se referiam às práticas religiosas onde os Orixás se manifestavam pela forma de possessão.

Aos poucos, em meados do século XIX, com a progressiva diminuição da vinda de escravos ao Brasil, as denominações étnicas deixavam de ser utilizadas pelos escravocratas, mas continuavam a ser lembradas e utilizadas pelos africanos, principalmente para a distinção das práticas religiosas. Nesse mesmo período, conforme Bastide (1960), os negros eram em maior número em relação aos brancos, o que lhes proporcionava a manutenção de sua herança cultural, influenciando os brancos. “A atividade religiosa relacionada com o culto de determinados ancestrais ou de outras entidades espirituais era o veículo por excelência da identidade étnica ou comunitária.” (PARÉS, 2007, p.23)

Conforme Femi Ojo-Ade (2006), a Europa, por considerar-se portadora de uma cultura superior, definiu que os africanos eram inferiores. Por isso, poderiam ser tratados com violência, ao mesmo tempo em que lhes eram impostos novos elementos culturais. Porém, conforme Ojo-Ade, ninguém pode atingir a profundidade de uma cultura com a qual não interaja, pois a transferência cultural não pode ser imposta. É possível aprender padrões culturais, mas não é possível tomá-los como seus. Não é possível desconsiderar a cultura do outro.

Porque, se cultura é todo um modo de viver, então toda comunidade tem uma cultura viável, que não é para ser aviltada. E sendo a característica de uma cultura o ser aberta, permeada de contribuições férteis e espontâneas, e trocas de dentro e de fora, a Europa não tinha o direito de proclamar-se uma cultura superior, enquanto lançava sobre as outras a pecha de inferior e selvagem (OJO-ADE, 2006, p. 26).

Conforme Moura (1995), os negros eram forçados a adaptar-se às funções determinadas pelos brancos e eram agrupados somente pelo fato de serem negros, sem levar em consideração sua história.

Quando vieram para o Brasil, os negros africanos traziam consigo suas práticas culturais, que foram disseminadas intensamente nos diversos setores da sociedade já instalada no Brasil.

Além do estilo de vida europeu, havia no país a presença da população indígena, com suas práticas e costumes. Conforme Bastide (1970), as populações africanas vindas para o Brasil eram formadas de negros agricultores, de pessoas que viviam em florestas e nas savanas, os que pertenciam a reinados e outros que viviam em tribos e que possuíam diferentes sistemas religiosos.

Os símbolos culturais indígenas também agiam sobre as práticas culturais do que viria a se constituir como brasileiro. Para Gilberto Freyre (2005), esta incorporação cultural foi vista como uma assimilação fluida. Tanto os símbolos culturais indígenas como os africanos, correspondentes à culinária, artes e religião, irão compor, na relação com o europeu, o que Freyre (2005) chama de uma nova identidade cultural, que viria a definir-se como brasileira.

A respeito do negro africano presente no Brasil e da mistura cultural entre negro, índio e europeu, Freyre (2005) também afirma que:

As culturas negras da África, juntamente com os negros antropologicamente negros, isto é, através deles, quer como indivíduos biológicos, quer, mais do que isto, como pessoas sociais ou sócio-culturais, passaram, desde o século XVI, a fazer sentir sua presença na formação de um tipo miscigenado de homem paranacional e de uma configuração pré-nacional de cultura. (FREYRE, 2005, p.370)

Freyre (2005) traz-nos uma imagem positiva e até cordial sobre a miscigenação, desconsiderando consequências decorrentes do sofrimento da escravidão. Essa miscigenação, conforme Osmundo Pinho (2004), ao mesmo tempo em que trazia costumes incomuns dos negros, dando uma forma nova ao novo país, para alguns estudiosos, poderia atrapalhar a relação colonial entre europeus e brasileiros, que pretendia manter a nova população como ocidental e branca. O mundo negro oferecia ameaça ao mundo branco, pois os negros eram considerados inferiores.

Mesmo sendo o negro alforriado, muitas restrições lhes eram impostas, conforme diz Moura (1995). O direito ao voto e aos cargos políticos era distribuído, proporcionalmente, aos rendimentos e propriedades do cidadão, ficando os negros à margem por não carregarem fortunas. Os negros também não podiam ingressar em ordens religiosas, nem ser oficiais do Exército ou da Marinha. Também lhes era vetado o ingresso ao alto funcionalismo. A eles somente era franqueado o ingresso na tropa ou Guarda Nacional. Mesmo depois de alforriados, eram sujeitados ao trabalho pesado em posições subalternas.

Há contraponto ao que seria uma nova cultura segundo a ideia pacífica de Freyre (2005), isto é, de uma cultura enriquecida pela miscigenação. Pinho (2004) chama atenção para a exaltação e o otimismo nacionalista de Freyre em relação ao brasileiro, como se este fosse um português melhor. Freyre (2005) afirma que a nova cultura seria enriquecida, principalmente, pela culinária e pelas artes trazidas pelos negros. Lilia Moritz Schwarcz (2006) salienta que, segundo alguns estudiosos que estiveram no Brasil no final do século XIX, o país estava condenado a ser atrasado devido à miscigenação. O brasileiro seria um tipo indefinido de raça, não seria branco, nem negro, nem índio.

Schwarcz (2006) afirma que a questão racial continua, nos dias de hoje, sendo motivo de discussões. Mesmo distante das ideias dos cientistas do século XIX, a questão racial revela-se nos diálogos relativos à cultura brasileira. A herança dos escravos, porém, permaneceu com suas danças, costumes, músicas e religião. O negro africano “toca” o Brasil. Faz desenvolver uma nação através de seu trabalho e “toca” seus tambores numa afinada batida profundamente religiosa.

É importante pensar nas reconfigurações das práticas culturais africanas dentro de um novo lugar e na integração destas práticas, principalmente nos segmentos religiosos, misturando-se aos significados simbólicos da religiosidade europeia e indígena, resultando assim em novas configurações.

O poder sobre os negros era exercido inclusive nas relações entre senhores e mulheres escravas. Entre homens brancos e mulheres negras, eram gerados filhos. Segundo Marina de Mello e Souza (2007), as escravas domésticas exerciam numerosas funções, tais como cozinheiras, lavadeiras, amas de quarto, o que lhes dava acesso e mais proximidade com os senhores donos das fazendas. As amas de leite também serviam aos filhos dos senhores, tendo que amamentá-los. Isso não quer dizer que não eram castigadas ou tratadas com violência e devedoras de obediência. Essa proximidade, aliás, era muitas vezes motivo de mais exploração e invasão por parte dos senhores.

As manifestações culturais dos brancos - muitas vezes impostas aos africanos obrigados a incorporar costumes que originalmente não eram seus - foram agentes no surgimento e formação de uma comunidade que passaria a ser conhecida como afro-brasileira.

Embora negros e brancos tentassem continuar, em suas comunidades, a exercer ritos religiosos, lendas e conhecimentos práticos, os negros precisavam adaptar-se a novas práticas como forma de continuidade de sua religiosidade, principalmente para conseguir passar pelas dificuldades que a escravidão lhes trazia.

As comunidades afro-brasileiras surgiam do nascimento de filhos de escravos que aprendiam a língua portuguesa e alguns costumes dos europeus, mas também mantinham suas matrizes africanas nas manifestações culturais e nas relações entre eles. Alguns eram batizados na religião católica, mas exerciam entre si as práticas religiosas das regiões de origem de seus antepassados. As mulheres negras eram levadas para dentro das casas dos senhores de engenho para exercício das tarefas diárias, também exercendo o trânsito dos saberes da casa grande e da senzala.

Da África, conforme Reginaldo Prandi (2005), os negros fixados no Brasil herdaram alguns elementos como a língua dos rituais religiosos, os valores míticos e ritos. Em Bastide (1970), como já dissemos, podemos verificar que as civilizações vindas da África eram em grande número e de variadas partes. “As religiões africanas que podiam, teoricamente, implantar-se no Brasil eram tão numerosas quanto as etnias para aqui transportadas”. (BASTIDE, 1970, p. 85)

A característica da prática assistencialista da religião, que é percebida, sobretudo, na umbanda, e sobre a qual iremos discorrer mais adiante, provém dos problemas advindos da escravidão e da necessidade que a população negra tinha de encontrar um modo de enfrentar tais adversidades. Para a manutenção das práticas religiosas, surgiram, principalmente na Bahia, diversas congregações religiosas. Dentre essas congregações, podemos citar o culto aos Orixás e aos Voduns¹⁴, que foram distribuídos de acordo com o agrupamento das “nações”. Uma destas organizações, que veio a marcar a religiosidade brasileira, e que permanece até os dias de hoje, foi o candomblé.

O princípio da organização do candomblé como um grupo religioso, tal como aborda Parés (2007), deu-se no início do século XIX, numa fazenda na Bahia, onde existia uma congregação que exercia um ritual aparentemente mais frequente e estável, comandada por um escravo angolano chamado Antônio, que foi preso e identificado como “presidente do terreiro dos candomblés”. Esse nome, candomblé, era utilizado como sinônimo de “batuque” e referia-se a práticas de rituais de cura e de adivinhação, caracterizando uma confraria, onde havia uma organização coletiva e hierárquica. A estrutura do candomblé baseia-se numa forma de entendimento acerca do mundo e das coisas e onde cada indivíduo descende de um Orixá.

Esses são os primeiros registros associados a uma religiosidade que foi se caracterizando como afro-brasileira. “O candomblé surgiu como uma resposta à escravidão e como resistência contra a desumanização do africano escravizado” (PARÉS, 2007, p.126). Essa forma de congregação entre os negros não só proporcionava certo “conforto solidário” como fazia produzir uma troca de práticas e princípios culturais entre as etnias.

¹⁴ Voduns é como são chamados os deuses nos cultos de nação Jeje.

1.2 “FORÇA AFRICANA, FORÇA BAIANA, FORÇA DIVINA VEM NOS AJUDAR...”¹⁵

Nas palavras de Parés (2007), os calundus e candomblés de origem africana eram cultuados tanto quanto os divertimentos com batuques e as folias dos grupos católicos. No início do século XVII, conforme Marina Souza (2007), as cerimônias religiosas praticadas entre alguns grupos africanos eram chamadas de calundus, mas, a partir do século XIX, passaram a ser chamadas de candomblé. Os calundus, conforme o estudo realizado por Gisèle Cossard (2008), em 1728, foram descritos pelo padre e escritor português Nunes Marques Pereira da seguinte forma:

São uns folguedos ou adivinhações que dizem esses pretos que costumam fazer nas suas terras, e quando se acham juntos também usam deles cá, para saberem várias coisas, como as doenças de que procedem, e para adivinharem algumas coisas perdidas; e também para terem ventura em suas caçadas e lavouras. (NUNES MARQUES PEREIRA apud COSSARD, 2008, p.28)

A música, a dança e a prática religiosa desenvolviam-se simultaneamente e coletivamente nessas práticas, como no exemplo do tambor-de-mina cultuado no Maranhão, o candomblé cultuado na Bahia e o xangô em Pernambuco e Alagoas. Essas práticas eram identificadas, conforme Prandi (2005), como sendo religiosas, mas como não havia locais próprios e fechados para tais manifestações, eram, na maioria das vezes, exercidas nas ruas ou nos fundos das casas dos adeptos.

¹⁵ Trecho de cântico executado nos terreiros de umbanda em saudação à entidade Preto-Velho. *Bahia ô África, vem cá vem nos ajudar. Força baiana, força africana, força divina vem nos ajudar.*

Ainda destacamos a existência de organizações chamadas de irmandades. Conforme Marina Souza (2007), eram associações dirigidas ao culto de um santo católico. As irmandades possuíam bens, construíam igrejas, faziam festas e realizavam funerais. Possuíam regras e deveriam ser aprovadas pela igreja católica. Delas poderiam participar brancos e negros. Existiam irmandades para negros e brancos separadamente, porém algumas, frequentadas por negros, também podiam ser frequentadas por brancos. O inverso, entretanto, não acontecia. Negros não faziam parte das irmandades brancas. As irmandades, segundo Moura (1995), funcionavam como um regulador do comportamento dos grupos raciais e eram controladas pela organização eclesiástica. Nelas, asseguravam-se as distinções: negros africanos, negros brasileiros e brancos.

Conforme Parés (2007), alguns negros participavam de rituais da igreja católica ou das irmandades como estratégia para ocultar suas práticas religiosas de origem africana, mas também a devoção aos santos católicos poderia constituir parte dessa religiosidade.

... as irmandades encobriam práticas que não se ajustavam aos cânones e regras da teologia católica: os calundus. As redes sociais dos negros que se articulavam nas irmandades católicas eram provavelmente as mesmas que podiam garantir a organização de batuques e outras práticas religiosas que aos olhos dos africanos possuíam tanta eficácia – e para alguns até mais - quanto a devoção aos santos católicos. (PARÉS ,2007, p.111)

A população negra procurava as irmandades católicas que podiam ser frequentadas por negros também para dar assistência aos que eram acometidos por doenças. Segundo Vagner Silva (2005), essas irmandades, criadas pelos jesuítas em 1586, tinham como objetivo aproximar os negros através da adoração aos santos que tinham a cor preta, tais como Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. A junção de práticas afro-católico-brasileiras vem da duplicidade dos costumes que os negros e brancos desenvolviam. Silva (2005) mostra-nos que as tradições culturais entre brancos, negros e índios romperam seus limites e, desse caldeamento, originaram-se novas formas afro-brasileiras. Tais práticas e formas continuam em constante mudança e em constante sincretismo. “É no seio das confrarias negras que as tradições africanas ganhariam o espaço necessário à sua perpetuação na aventura brasileira...” (MOURA, 1995, p. 34).

Para manter alguns traços religiosos cultuados na África, segundo José Beniste (2002), foi importante relacionar o santo católico ao Orixá. No entanto, as autoridades do clero foram contra qualquer relação entre santos católicos e africanos, alegando que os costumes africanos eram magia, encanto e possuíam apego à superstição relacionada à feitiçaria. Parés (2007) comenta que os africanos eram hábeis fazedores de venenos, de amuletos, o que os aproximava ainda mais ao estereótipo de “feiticeiros”.

Esses fatores, entre outros, passaram a servir de motor para a intolerância que perdura até os dias atuais na relação com os cultos religiosos herdados dos negros africanos.

Beniste (2002) cita a Constituição de 1823¹⁶, que em seu artigo 16 afirmava que a religião católica era a única religião com o respaldo do Estado. Os escravos eram obrigados a ser batizados no catolicismo, e os rituais africanos não eram de forma alguma reconhecidos. Somente a partir de 1889, com a proclamação da República, separando a Igreja do Estado, os cultos passaram a ter mais liberdade. Mesmo assim, a intolerância permanece até os dias de hoje.

No início, além da proibição dos cultos por parte dos governantes, os negros eram pobres e não tinham recursos para abertura de casas destinadas ao culto, precisando muitas vezes exercê-lo nos fundos das casas, de forma humilde e tarde da noite para não serem vistos. Para Edmilson Pereira (2005),

A cultura popular, por ser o modelo dos grupos socialmente desfavorecidos, é vista, em muitos casos, com desinteresse pelos grupos dominantes; no caso dos afrodescendentes esse repúdio se amplia, pois à diferença econômica se acrescenta a exclusão por motivos étnicos. (PEREIRA, 2005, p.45)

O candomblé foi uma prática de culto desenvolvida em torno de uma série de conhecimentos esotéricos, repletos de símbolos e com riqueza de detalhes.

¹⁶ BENISTE, José. *As águas de Oxalá: (àwon omi Ósàlá)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.p. 28. Art 16. *A religião católica apostólica romana é a religião do Estado por excelência, e a única mantida por ele.*

Conforme Serra (2005), chama-se Engenho Velho a casa de candomblé mais antiga da Bahia, sendo identificada como candomblé de nação Ketu. Foi a primeira a ser fundada no Brasil e isso aconteceu na década de 1830. Para Serra (2005), o conceito de nação mostra tanto o tipo de rito quanto a etnia do grupo.

Devemos considerar que estamos tratando de um ritual transmitido oralmente e de acordo com a tradição. Uma das principais características desta religião no Brasil é a sua plasticidade. Essa mobilidade e sua possibilidade de interpretação, traduzida na plasticidade, proporcionam maior adaptação ao tempo e ao lugar onde se desenvolvem os rituais. Os rituais desenvolvidos nos dias de hoje, portanto, diferem daqueles que inicialmente foram cultuados no Brasil.

As práticas religiosas e suas particularidades mudam de acordo com os grupos étnicos e com o sincretismo. A diversidade religiosa e o modo como esses rituais são concretizados são uma marca fundamental. Ao serem misturados, os grupos étnicos sincretizavam suas práticas. Os bantos - segundo Reginaldo Prandi (2005), etnia em que se apóia o candomblé - formaram grupos que ficaram como os mais importantes na formação da cultura afro-brasileira.

Desde a origem de suas manifestações, com a chegada dos negros ao Brasil, as praticas religiosas afro-brasileiras se desenvolveram coletivamente. Conforme Durkheim (1996), as religiões expressam práticas da vida coletiva e as práticas religiosas desenvolvidas nos grupos funcionam como estratégias de manutenção de cada um deles. É a partir dessas práticas que a sociedade percorre seu caminho. Para Durkheim (1996), a vida religiosa assume um papel fundamental na expressão de uma sociedade, originando grandes instituições sociais como família, escola, cultos religiosos, casamento, Estado. Elas são, muitas vezes, o princípio de tudo. É como se, a partir delas, surgissem maneiras de se estar numa sociedade e em diversos segmentos dela.

No candomblé brasileiro, os grupos que mais se destacaram foram o Kétu, o Jêje, o Nagô, o Congo e o Angola. Esses povos também juntaram seus grupos, realizando uma fusão de costumes, crenças e linguagens. Conforme Beniste (2002), os governantes procuravam incitar a disputa entre as diversas nações, ou seja, entre os diferentes grupos. A população negra era numerosa e isso poderia resultar em revolta se todos se organizassem contra a prática de governo da época.

Conforme Bastide (1971), a escravidão uniu, separou e transformou as comunidades, resultando, assim, no sincretismo entre as diferentes manifestações das religiosidades de origem africana e católica. Outro fator sincrético importante com o catolicismo foi a relação com a temporalidade na associação do calendário gregoriano às culturas africanas. Como aborda Beniste (2002), na África as comemorações aos Orixás eram associadas a fatores como colheita, guerra, paz, clima, nascimento, morte, entre outros. No Brasil, posteriormente, foram trocadas pelas datas das festas comemorativas dos santos católicos.

Ainda elucidando o sincretismo nas religiões africanas, podemos inserir as religiões ameríndias que, conforme Bastide (1971), foram bem aceitas pelo povo Banto. O transe era uma característica importante nas religiões africanas e, nesse aspecto, aproximava-se das manifestações ameríndias, onde os pajés falavam com os espíritos. Prandi (2005) traz-nos a seguinte afirmação: “O que se vê nas religiões afro-brasileiras mostra que somos, ao mesmo tempo, brancos, índios e negros.” (PRANDI, 2005, p.123) Assim, as religiões afro-brasileiras são marcadas por uma rica variedade, flexibilidade e ecletismo. A religião – ou, segundo Durkheim (1996), tudo que é religioso - está ligado diretamente ao sobrenatural. As práticas africanas ou ameríndias estão carregadas de elementos relacionados ao incompreensível, ao sobrenatural. Este é um importante elemento que produz uma espécie de atração e que foge dos domínios da comprovação científica dominante.

No século XIX, uma nova religião, que também realizava a comunicação com os espíritos, começa a ser expandida no Brasil, o kardecismo. Praticada inicialmente na França com as idéias de Allan Kardec, conforme Tina Grudun Jensen (2001), misturava uma série de elementos, como ciência e filosofia.

As idéias de Kardec sobre a imortalidade da alma e a comunicação com os espíritos combinavam com o evolucionismo social, o positivismo de Comte, o magnetismo, conceitos Hindus de reencarnação e Karma e os ensinamentos cristãos de caridade. (JENSEN, 2001, p.04)

O espiritismo kardecista ganhou mais espaço entre os brancos da classe média. Apesar de o culto ser realizado com espíritos vindos de diversas culturas, como astecas e egípcios, os espíritos dos africanos e índios brasileiros eram considerados inferiores, por isso a eles o culto não era permitido. O kardecismo influenciou o surgimento do que veio a se definir como a umbanda brasileira, que, conforme Jensen (2001), também tinha crença na comunicação com os espíritos de desencarnados¹⁷. Renato Ortiz (1978) ressalta que a formação da umbanda brasileira deu-se a partir de mudanças sociais que resultaram na transformação das antigas tradições afro-brasileiras, originando uma nova variante religiosa afro-brasileira.

A matriz principal da umbanda, conforme Nei Lopes (2005), é a cabula cultuada no Espírito Santo. Segundo Vagner Gonçalves da Silva (2005), a cabula era um culto que recebia influência do povo banto. Na cabula, o chefe que dirigia o culto tinha o nome de *embanda* - essa seria uma das hipóteses possíveis para a origem do nome umbanda. Para Ortiz (1978), não é relevante saber exatamente a origem da umbanda, e esta compreensão neste trabalho se torna dispensável. O que se pretende compreender é a umbanda como prática religiosa dinâmica em nossa sociedade e, principalmente, sua musicalidade. Conforme Silva (2005), a umbanda, tal como é cultuada e organizada atualmente, originou-se entre as décadas de 1920 e 1930, quando praticantes do kardecismo de classe média começaram a misturar elementos das tradições religiosas afro-brasileiras às suas práticas, tornando-a uma nova religião.

Com tanta variedade religiosa, a umbanda foi se estabelecendo como uma religião sincrética com elementos i) do candomblé - no culto aos Orixás, no transe e no rito dançado; ii) do catolicismo - com a associação dos Orixás do candomblé aos santos católicos e com a noção cristã; e finalmente iii) do kardecismo - na prática da caridade e de contato com os mortos. Essa reunião de elementos foi denominada "interpenetração de civilizações" por Bastide (1971).

Na prática umbanda, a incorporação dos espíritos é um importante item. "A religião umbandista fundamenta-se no culto dos espíritos e é pela manifestação destes, no corpo do adepto, que ela funciona e faz viver suas divindades; através do transe, realiza-se assim a passagem entre o mundo sagrado dos deuses e o mundo profano dos homens." (ORTIZ, 1988, p. 69).

¹⁷ Mortos.

Outra característica importante na umbanda é a utilização da língua portuguesa nos cânticos de louvação aos Orixás e na comunicação entre seus membros, diferentemente do candomblé, que utiliza a língua de origem iorubá em seu ritual. Segundo José Jorge de Carvalho (2003), a língua *iorubá* não é mais falada cotidianamente entre os grupos religiosos desde o início do século XX, porém os terreiros esforçam-se para preservar os textos dos cânticos em *iorubá*.

Esse esforço para impedir o desgaste da memória coletiva implica no desenvolvimento de mecanismos rituais e de etiqueta social para ativar a lembrança e retardar o esquecimento. A batalha contra o desgaste linguístico provocado pelo tempo se manifesta na vigilância severa dos pais de santo ao corrigir o modo de cantar dos membros de sua casa. (CARVALHO, 2003, p. 3)

No candomblé ketú, por exemplo, os cânticos são entoados em iorubá e, nessa língua, são nomeados objetos e cargos que cada pessoa possui dentro da religião. Já a umbanda, desde a origem de seu culto, utiliza predominantemente o idioma português para designar suas ações. Em algumas variações do ritual umbanda¹⁸, algumas palavras de origem africana também são utilizadas, mas os cânticos entoados nos rituais são, em sua maior parte, em português.

A manifestação dos espíritos dos índios (caboclos) e dos espíritos dos negros escravos mortos (pretos-velhos), através do transe, foi um elemento de grande importância na criação da umbanda. Mesmo entre esses três fios condutores da afro-religiosidade brasileira, candomblé-kardecismo-umbanda, inúmeras mudanças e uma pluralidade de religiões continuaram a ser instaladas por todo o Brasil. Atribui-se a isso as diferentes práticas sociais locais que se sustentam, sobretudo, na tradição oral de continuidade dos cultos.

A partir de Prandi (2005), podemos esclarecer que:

¹⁸ No Brasil são encontradas variações do ritual umbanda como: umbanda branca, umbanda tradicional, umbanda esotérica, umbanda traçada, umbanda de caboclo, umbanda de Jurema, umbandaime, umbanda sagrada etc. (CUMINO, 2010, p.83 a 87). Em Santa Catarina, onde se pratica o ritual denominado de umbanda Almas e Angola, o idioma *iorubá* está presente em algumas ações por se apresentar como um ritual que possui forte influência das práticas do candomblé.

No âmbito das religiões afro-brasileiras, como no de outras, sempre há mudança pela frente, verdades antigas a recuperar, verdades novas a legitimar, sempre há a intenção de buscar um passado em parte perdido, um passado idílico, mitificado e valorizado como fonte possível de restauração do que é certo, fonte inesgotável e quase sempre inatingível de segredos guardados. (PRANDI, 2005, p.136)

A umbanda continuou a ser cultuada como uma religião afro-brasileira, mas em constante mudança. Conforme Prandi (2005), ela consiste numa religião que tenta, de alguma forma, preservar algumas características, tais como a estrutura das hierarquias e regras de administração e ritos.

No candomblé, está presente a preocupação em buscar uma autenticidade nas práticas rituais. Desde a década de 1930, quando, conforme Beatriz Góis Dantas (1988), aconteceram dois congressos afro-brasileiros, o “povo da religião”¹⁹ vem tentando reivindicar a presença de traços culturais africanos.

Além dessa autenticidade, ainda existe a preocupação de subtrair a ideia de que a religião está associada às práticas do mal. É preciso entender a religião como uma manifestação cultural com diversas características trazidas pelos povos da África.

No candomblé - no discurso das nações de candomblé – as origens negras são valorizadas, consagradas, veneradas. Isso, sem dúvida, representa um ganho para o nosso país: é impossível pensar o Brasil de forma positiva sem uma valorização das suas origens negras. (RAFAEL SOARES DE OLIVEIRA, 2003, p.59)

Muitas pessoas buscam na prática das religiões afro-brasileiras uma forma de estar em contato com o passado. Algumas instituições religiosas esforçam-se para resgatar as práticas culturais dos antepassados africanos. Essas práticas constituem uma importante identidade cultural como elemento fundamental e necessidade do vínculo.

¹⁹ “Povo da religião” ou “povo de santo” são denominações que designam os praticantes das religiões de matizes africanas.

CAPÍTULO II - MUSICALIDADE E RELIGIOSIDADE NOS CANTOS DO BRASIL

No Brasil, as religiões de matizes africanas possuem forte presença na música popular. Segundo Hermano Vianna (2004), a música brasileira passa a ter uma identidade própria no início do século XX. Entre suas características peculiares, está principalmente o elemento ritmo, que se traduz como a marca da influência dos povos africanos que aqui chegaram.

Para a prática das variadas manifestações culturais, os povos africanos trouxeram consigo o tambor - instrumento bastante utilizado nos folguedos, principalmente para servir de condutor ao sagrado. Tambores, atabaques, chocalhos, agogôs e ganzás são os principais instrumentos utilizados nos terreiros de candomblé e de umbanda como mediadores entre os Orixás e seus adeptos. Os instrumentos de percussão, com sua imensa variedade de ritmos e sonoridades, têm grande importância nas manifestações musicais religiosas e profanas afro-brasileiras.

Essa forte presença no território musical brasileiro inicia no momento em que, nas terras do Brasil, passam a se estabelecer uma pluralidade de povos. Era preciso, de alguma forma, entoar modos de vida, e uma das maneiras deu-se através das manifestações musicais.

O levantamento dos sons há mais de quatro séculos produzidos pelos negros africanos e seus descendentes crioulos e mestiços no Brasil remete, necessariamente, à história das razões e da forma pela qual cerca de quatro milhões de naturais da África foram transportados através do Atlântico para a antiga colônia portuguesa, desde inícios do século XVI até a segunda metade do século XIX. (JOSÉ RAMOS TINHORÃO, 2012, p. 15.)

Como afirma Tinhorão (2012), desde o período colonial, o negro e o índio colocam elementos da música religiosa européia em suas tradições. Ele relata a execução, por um negro, do instrumento musical berimbau diante de um presépio feito pelos padres jesuítas no natal de 1583, na Bahia. Compelidos a se deslocarem de suas crenças para “tornarem-se mais civilizados e catequizados”, índios e negros tentavam, de alguma forma, inserir seu conhecimento nas práticas que lhes eram impostas. Tinhorão (2012) ainda destaca o comentário do

padre José de Anchieta, que, em 1584, “veria, em uma das casas de ensino da própria Bahia, os meninos índios fazerem suas danças à portuguesa, com tamboris e violas, com muita graça, como se fossem meninos portugueses”. (TINHORÃO, 2012, p. 32)

Seria improvável que índios e negros conseguissem se desprender completamente de suas práticas musicais para colocar em destaque uma forma de fazer música estranha e forçosamente absorvida como várias outras experiências, dentre elas, por exemplo, a religiosa. No entanto, é inegável que suas práticas musicais acabam sendo atravessadas pelas práticas europeias, tão distantes de seus modos de ser.

2.1 “UM SOLUÇAR AFRICANO NOS CANTOS DO BRASIL”²⁰

A variedade de ritmos e melodias, segundo Amaral e Silva (2006), veio aglutinar e difundir diversos estilos musicais que foram se expandindo para fora das práticas religiosas. “Exemplos bem conhecidos destes processos são o maxixe e lundu.” (AMARAL E SILVA, 2006, p. 191).

A rejeição aos cultos afro-brasileiros colocava também sua música típica no lugar de “profana”. Mas, mesmo executada clandestinamente, essa música permanecia em desenvolvimento. Além do lundu e do maxixe, outros gêneros foram surgindo a partir dessa musicalidade, tais como o coco, lelê, tambor-de-crioula, jongo, maculelê, maracatu, afoxé, samba e muitos outros.

Nei Lopes (2005) observa que o congo foi um dos primeiros ritmos a influenciar a música brasileira, associado às celebrações da entrada dos reis na África. Com a influência das grandes procissões católicas desde o período colonial, outros estilos foram surgindo, como o maracatu e o rancho de reis, que depois viraram blocos carnavalescos e, posteriormente, as escolas de samba.

²⁰

Referência ao trecho de cântico executado nos terreiros de umbanda em saudação à entidade Preto-Velho. Título: *O Canto das Três Raças*, composição de Mário Duarte e Paulo César Pinheiro. O trecho é o seguinte: “Ninguém ouviu um soluçar de dor nos cantos do Brasil...”

O rancho, segundo Tinhorão (1998), foi a versão mais popular das jornadas realizadas na época do natal. Posteriormente, essas caminhadas se profanaram e seus integrantes cantavam e dançavam com roupas coloridas as chulas, acompanhadas por violão, cavaquinho, ganzá, prato raspado e viola, ganhando o nome de bichos como Rancho do Galo ou Rancho do Cavalo. À frente, havia a figura do animal, seguida de várias alas, compostas por mestre-sala, porta-bandeira, porta-machado e balizas.

Dentre todos os gêneros, um de grande importância e que influenciou a música brasileira foi o lundu, ancestral do maxixe e do samba cantado e vindo das canções dos batuques de Angola e Congo no século XVIII. Com ritmo forte, o lundu, que, segundo José Ramos Tinhorão (2005), deriva da palavra calundu, passou a designar uma dança dos negros nos terreiros e foi cultivada, principalmente, para diversão. Era difícil distinguir o que era batuque do que era lundu, ambos exercidos ora profana, ora religiosamente. Santos (1997) afirma que essas manifestações se fundiram desde as práticas presentes na Bahia do século XVI.

Uma das distinções percebidas entre o profano e o sagrado era o foco na música e na dança quando o ritmo está associado a uma manifestação lúdica. Já quando as práticas eram de caráter religioso, predominavam os feitiços, curas, rezas, mas que também eram rituais executados com música e dança.

Os repressores dessas manifestações, que são governantes ou prepostos da época, associavam claramente os batuques e lundus à dança dos negros, reputada como impudica, pois os corpos agitavam-se de forma lasciva e libidinosamente. Mesmo sendo batuques, calundus e lundus confundidos muitas vezes, uma resolução de 1838 proibiu somente a prática dos batuques. Em 1840, também foi incluída na proibição a prática do lundu.

A distinção oficial entre o batuque e o lundu fica clara nas resoluções do Presidente da Província. As de 17 de agosto de 1838 e 11 de fevereiro 1840, que se referem à proibição de “vozerias e batuques nas ruas, e cazas ou em qualquer lugar desta Villa, sob pena de quatro mil réis e oito dias de prisão (1838) ou quatro dias de prisão (1840)” num artigo consideravelmente abrangente das manifestações afro-baianas, pois proibia, na cidade e nas povoações, todo o “divertimento estrondoso, como batuques, danças de pretos, e outros de igual natureza, bem como toda a dança indecente, e especialmente lundus em theatro, ou lugar onde concorra o público, mantendo-se a mesma pena de resolução anterior, em fevereiro de 1840, a toda pessoa, que tomar parte no dito divertimento”. (JOCÉLIO TELES DOS SANTOS, 1997, p. 20)

Segundo Tinhorão (1998), antes, porém, em 1735, na Bahia, já se ordenava a realização de batidas policiais às casas que praticavam o “diabólico folguedo”, tal como mencionado em outro dispositivo legal.

Em 1735, na Bahia, uma portaria de 16 de março ordenava ao capitão do terço de Henrique Dias, Manuel Gonçalves de Moura (que devia ser crioulo, pois tal corpo militar era integrado por negros), a realização de uma batida policial em terras dos frades beneditinos no bairro do Cabula. A ordem ao capitão era no sentido de que “com toda a cautela examine a parte da casa em que ali se dançam lundus [ou seja, calundus], porque me consta que se usa há muito tempo naquele sítio deste diabólico folguedo, e faça toda a diligência para prender a todas e quaisquer pessoas, ou sejam brancos ou pretos, que se acharem no referido exercício, ou assistindo a ele, trazem em sua companhia em segurança pra a cadeia desta cidade e também trará os trastes e instrumentos que achar”. (TINHORÃO, 2012, p. 47)

O que estava em jogo, na verdade, era a proibição de qualquer prática cultural própria exercida pelos negros, especialmente a que acentuasse, no corpo, uma maneira sensual de expressão: o ritmo forte dos tambores e o requebrar dos quadris.

Segundo Tinhorão (2012), são encontradas na obra do poeta Gregório de Matos alusões às práticas religiosas do calundu.

Que de quilombos que tenho, com mestres superlativos, nos quais se ensinam de noite os calundus, e feitiços, com devoção os freqüentam mil sujeitos femininos, e também muitos barbados que se prezam de narcisos. (MATOS apud TINHORÃO, 2012, p. 38)

Nota-se que calundu está diretamente relacionado às práticas de feitiços desenvolvidas nos quilombos. Em outro trecho do mesmo poema, Gregório revela,

O que sei é que tais danças, Satanás anda metido, e que só tal padre-mestre pode ensinar tais delírios. Não há mulher desprezada, galã desfavorecido, que deixe de ir ao quilombo dançar o seu bocadinho. (MATOS apud TINHORÃO, 2012, p. 38)

Nos quilombos, os negros realizavam os rituais do calundu, com danças e feitiços ao som dos tambores e atabaques.

É importante destacar que existe uma associação entre calundu e lundu. Segundo Tinhorão (2012), trata-se de uma teoria defendida por alguns autores, como João Ribeiro, mas negada pelo musicólogo Mozart Araújo. Tinhorão (2012) afirma que lundus-calundus estavam associados à prática religiosa, e lundu, a uma dança.

Apesar da sinonímia, a resposta certa é negativa, porque os *lundus-calundus* – com toda a idéia de sons de batuque e de dança que a eles se tenha agregado - têm sempre em comum a origem religiosa, enquanto o futuro *lundu* (conhecido também como *ludum*, *landum*, *londum*, *lundu* e *landu*) refere-se invariavelmente a uma dança profana, mais cultivada por brancos e mestiços do que por negros, e que estava destinada a transformar-se, ainda no século XVIII, em número de teatro e canção humorística. (TINHORÃO, (2012), p. 43)

De acordo com Sandroni (2001), *lundu* assinala e indica coisas diferentes na música brasileira. “Ela foi primeiro o nome de uma dança popular, depois o de um gênero de canção de salão e, finalmente, o de um tipo de canção folclórica.” (SANDRONI, 2001, p. 39). Conforme o autor, por volta de 1830, o *lundu* passa a ser reconhecido também como gênero musical denominado *lundu-canção*.

A sobrevivência dos elementos do *lundu* destaca-se, conforme comenta Waldenyr Caldas (2010), através de outros gêneros musicais, como foi o caso do *maxixe*, surgido por volta de 1875, bem como de outros desdobramentos ou repercussões artísticas. “Considerada a primeira dança genuinamente brasileira, o *maxixe* é visto ainda como o principal antecessor do *samba*”. (CALDAS, 2010, p.18).

Um elemento importante que comprova essa sobrevivência é a recuperação da coreografia proibida no *lundu*. Além da herança coreográfica do *maxixe* em relação ao *lundu*, conforme Caldas (2010), os elementos musicais - melodia, ritmo sincopado, andamento e fórmula de compasso - deixavam claro o caldeamento musical de um com o outro. Mesmo sendo o *maxixe* uma dança de par enlaçado e o *lundu* uma dança de par separado, como nos esclarece Carlos Sandroni (2001), ambas possuíam muitas características em comum. Ao olhar de muitos, todavia, essa diferença tornava-se importante, porque no *lundu* não havia o contato corporal. Dessa forma, o *lundu* foi permanecendo não só na música, mas no “rebolar indecente”, marcado pelo preconceito, mas nunca abandonado. Em relação ao *lundu*, Caldas (2010), reforça que:

Ele existe justamente enquanto elemento de base da música popular brasileira. Apenas a nomenclatura, a expressão “lundu”, desapareceu. A coreografia e o ritmo sincopado, que muito bem o identificaram, vararam o tempo e estão presentes na música brasileira de hoje. (CALDAS, 2010, P. 20)

Ao maxixe, conforme Sandroni (2001), é dada a referência de assumir o posto de música e dança brasileira, em que sua principal característica era o requebrar dos quadris. Segundo ele, a primeira partitura impressa designada como um maxixe data de 1897. Passa então a ser referida como um gênero musical, aquela que antes era mencionada como apenas uma dança que se executava ao som dos lundus, polcas etc.

Ao lundu também está ligado outro gênero de canção intitulado modinha. De acordo com Tinhorão (1998), um dos primeiros registros de modinhas e lundus encontrados por um musicólogo norte-americano na biblioteca da Ajuda, em 1968, data da metade do século XVIII. Era um álbum manuscrito, intitulado *Modinhas do Brazil*, de autoria de Domingos Carlos Barbosa, poeta carioca que tocava “viola de arame”, cujo ritmo de percussão acompanhava o canto nos estribilhos. Os lundus e modinhas continuaram a ser executados e transformados ainda nos tempos do Brasil imperial, quando a independência tentava forjar a construção de uma pretendida identidade nacional.

Segundo Moura (1995), a modinha era tocada com conjunto pequeno em salões, mas retorna para as ruas no final do século XIX com a execução de temas amorosos por músicos amadores de violão. É Caldas (2010) quem nos diz que a modinha percorre uma direção contrária da seguida pelo lundu: enquanto o primeiro gênero vai do salão às ruas, o outro sai das ruas em direção aos salões.

Chiquinha Gonzaga ²¹ foi um dos ícones responsáveis pela popularização da modinha. Além de modinha, ela compôs valsas, mazurcas, maxixes, lundus, polcas, choros, entre outros gêneros. Era uma mulher ousada para sua época. Suas composições tinham um grande número de admiradores, mas o conservadorismo preconceituoso da elite do país menosprezava os gêneros brasileiros e todos aqueles que insistiam em realizá-los nos salões ou nas ruas. A letra de uma de suas composições, um maxixe intitulado *Maxixe da Zeferina*, comprova seu enfrentamento diante do conservadorismo da época:

Sou mulata brasileira
 Sou dengosa feiticeira
 A flor do maracujá
 A flor do maracujá

Minha mãe foi trepadeira
 Ela arteira e eu arteira
 Vivo igualmente a trepar
 Vivo igualmente a trepar

Pança com pança
 Bate com jeito
 Entra na dança
 Quebra direito
 Quebra direito

Esse maxixe
 Quase me mata
 Não se enrabiche
 Pela mulata
 Pela mulata

Segundo Caldas (2010), Chiquinha teve sua obra completamente destruída pelo governo, que a prendeu por subversão, devido às letras de suas músicas. Quando a compositora já era conhecida, por volta de 1885, saía pelas ruas do Rio de Janeiro a vender suas partituras para auxiliar o movimento abolicionista.

²¹ Chiquinha Gonzaga (1847-1935)

A modinha reunia intelectuais e músicos populares. Possuía influência europeia, pois continha características retiradas da ópera italiana. Segundo Caldas (2010), com o requinte dos componentes musicais e a riqueza poética oriundos dessa influência, a modinha ganhava as ruas.

A partir de 1915, com as primeiras gravações do gênero²², a modinha começava a receber influência também da música francesa e espanhola. Tinhorão (1998) afirma que, os dois gêneros lundu e modinha permaneceram pelo Brasil até o Século XIX, sendo executados em diferentes camadas sociais. Pelas ruas o que mais se ouvia era o ritmo e nos salões a melodia com grande destaque as vozes.

O que se deve deduzir, assim, é que os dois gêneros de cantigas populares derivados dos estribilhos cantados da dança saída dos batuques – caso do lundu -, ou do amolecimento dengoso da velha moda portuguesa a solo – caso da modinha -, coexistiram por todo o país até ao século XIX, cultivados em camadas sociais diferentes. (TINHORÃO, 1998, p.119)

É importante destacar o que comenta Tinhorão (2012): ao longo do século XVIII, as autoridades começaram a balizar o que eram rituais e práticas religiosas realizadas pelos africanos e seus descendentes e o que eram danças e músicas realizadas somente para diversão. Essa delimitação ocorre, forçosamente, por parte das autoridades. Mas para a população de origem africana, essas manifestações davam-se de maneira plural. Delimitando as manifestações, pode-se atribuir mais destaque à musicalidade em detrimento da religião, dando à primeira uma possibilidade do que vou chamar de caldeamento musical, ou seja, uma mistura musical nos ambientes lúdico e religioso. Já a ritualização ficará restrita aos povos africanos e afro-brasileiros, feita às escondidas.

²² A primeira gravação de modinhas foi feita por Freire Júnior, seguida pelas composições de Chiquinha Gonzaga, Cândido das Neves, Marcelo Tupinambá e Zequinha de Abreu.

Muitas transformações musicais marcaram os diversos gêneros ora comentados, resultando nesse caldeamento musical, como o uso do piano nas composições e execuções, principalmente da modinha, bem como a incorporação de outros instrumentos trazidos da Europa, como a flauta, violão e cavaquinho - que se tornou a formação básica da música tocada pelos “chorões”, os quais executavam polcas, maxixes, mazurcas e valsas de uma maneira especial.

O choro, conforme Cazes (1999), era a denominação da execução, de maneira “chorosa”, dos gêneros acima citados. Somente nos anos 1920, com Pixinguinha, o choro passa a ser um gênero musical. De compasso binário e andamento rápido, era executado pelo trio de instrumentos composto por flauta, violão e cavaquinho. As melodias eram sincopadas, caracterizando forte presença rítmica, e o improviso era constante nesta forma instrumental.

Segundo Moura (1995), o choro não era uma música para ser dançada como o maxixe. Era mais parecido com o estilo romântico da modinha.

Aos poucos, o choro começa a adquirir particularidades com os dedilhados dos graves do violão e o exímio desempenho por parte dos executantes.

Como nos aponta Sandroni (2001), o choro seria “um dos sustentáculos sonoros da dança do maxixe até os primeiros decênios do século XX”. (SANDRONI, 2001, p. 69-70) Um dos primeiros grandes compositores e intérpretes do choro foi Patápio Silva²³ e o também conhecido Pixinguinha.

Conforme Moura (1995), o choro ganhava tradição e sucesso no Rio de Janeiro. À medida que a cidade crescia, maior era o número de artistas produzindo uma cultura que procurava uma identidade nacional. “O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba só no quintal para os empregados.” (PIXINGUINHA apud SODRÉ, 1998, p.79)

Ainda podemos destacar a presença de outra forma de organização muito popular que, posteriormente, agregou o gênero samba, o carnaval. Com a chegada do carnaval, dias de festa se desenrolam, tomando o lugar da antiga festa portuguesa, o entrudo.

O entrudo - que, conforme Queiroz (1999), significa “entrada” - acontecia em comemoração ao início da primavera em algumas aldeias e regiões de Portugal e durou até o início do século XX em pequenas vilas portuguesas. Com a gradativa incorporação pelo cristianismo dessa

²³ Compositor e flautista brasileiro 1880-1907.

manifestação cultural, o entrudo passou a ser comemorado no período que se realiza hoje o carnaval, com término na quarta-feira de cinzas. Era uma festa onde se faziam desfiles ao som de objetos barulhentos e instrumentos como corneto, tambores e panelas. As pessoas se sujavam de lama, água e farinha, saíam mascaradas pelas ruas e realizavam vigorosos combates. Era uma festa que, às vezes, continha violência, batalhas entre os grupos.

Os bailes de máscaras também passaram a fazer parte dos festejos carnavalescos no Brasil.

Foi exatamente a 20 de janeiro de 1840 que uma senhora italiana, dona de hotel no Rio de Janeiro, organizou um “baile de máscaras como é a moda na Europa durante o carnaval”. (QUEIROZ, 1999, p. 119)

Os bailes de máscaras entraram em Portugal no século XIX, fazendo parte das festas dos Dias Gordos, tal como eram chamados os dias compreendidos entre o sábado e a quarta-feira de cinzas. Essas festas, que também aconteciam no Brasil colonial, por volta da metade do século XIX, deram lugar à festa chamada carnaval. A modificação, ocorrida no Brasil pela transformação em período carnavalesco, não aconteceu em Portugal. Isso mostra que, no Brasil, houve a influência de outros povos na grande festa. Os jarros grandes, cheios de água para as batalhas, foram substituídos por limõezinhos e laranjinhas com água perfumada. Além disso, eram realizadas apresentações de peças cômicas para as famílias ricas nos teatros, onde também aconteciam as batalhas.

Aos escravos africanos era dado somente o direito de fabricar os adereços utilizados nas festas pelas famílias ricas e o de assistir, nas ruas, às batalhas e aos desfiles. Segundo Vieira Filho (1997), os negros abasteciam os jarros para as brincadeiras e ainda eram molhados pelos filhos da sociedade branca com água, lama etc. Conforme Queiroz (1999), a chegada da família real ao Brasil, em 1808, suscitou muitas alterações na sociedade. Com o início do cultivo do café, houve grandes mudanças na estrutura social, inclusive com o aumento da diferença entre ricos e pobres.

O carnaval também sofreu influências dessas mudanças. Com isso, as manifestações, como as danças dramáticas e os bailes tradicionais, foram desaparecendo, dando lugar ao que se chamou de carnaval veneziano, com suas máscaras e passeios de carruagem pelas ruas. O carnaval veneziano, mais tarde, veio a se chamar, segundo

Queiroz (1999), de Grande Carnaval. “O primeiro sinal da transformação carnavalesca data de 20 de janeiro de 1840”. (Queiroz, 1999, p. 51) Nos anos seguintes, surgem os bailes de máscara, os clubes e as grandes sociedades carnavalescas.

Os negros, por sua vez, não deixavam de celebrar sua música; reuniam-se nos quintais das casas e saíam pelas ruas dançando, tocando e cantando. Contudo, os descendentes de africanos, que já eram nascidos no Brasil, eram perseguidos e proibidos de realizar sua música e dança, pois seriam nefastos e maléficis para a sociedade. Em repúdio à presença dos negros no carnaval, o *Jornal de Notícias* de 12 de fevereiro de 1901, deixa claro:

... Refiro-me à grande festa do Carnaval e ao abuso que nela se tem introduzido com a apresentação de máscaras mal prontas, porcos e mesmo maltrapilhos e também ao modo por que se tem africanizado, entre nós, essa grande festa da civilização. Eu não trato aqui de clubes uniformizados e obedecendo a um ponto de vista de costumes africanos como a **Embaixada Africana**, os **Pândegos da África**, etc.; porém acho que a autoridade deveria proibir esses batuques e candomblés que em grande quantidade, alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada, sem tom nem som, como se estivéssemos na Quinta das Beatas ou no Engenho Velho, assim como essa mascarada vestida de saia e torço, entoando o tradicional samba, pois que tudo isso é incompatível com o nosso estado de civilização. (RODRIGUES apud VIEIRA FILHO in TELES DOS SANTOS, 1997, p.43.)

Com Nina Rodrigues em 1887, de acordo com Ortiz (1985), os primeiros estudos voltados ao negro têm início: são os que começam a mostrá-los e a considerá-los como parte de uma identidade nacional.

Com efeito, até hoje, ao nos reportarmos às inúmeras manifestações culturais que influenciam a música criada e reinventada no Brasil, encontramos-nos sempre com a presença do negro.

Segundo Vieira Filho (1997), os grupos organizados por afro-brasileiros reaparecem em 1895, após terem sido excluídos do espaço

carnavalesco. Conforme Moura (1995), já na primeira metade do século XIX, o carnaval africanizava-se, chegando à criação das escolas de samba, que já tinham as estruturas trazidas dos ranchos. Em torno de 1870, estes grupos já estavam em grande número e, após a abolição da escravidão, proliferaram. Festejavam o carnaval no mesmo período introduzido pelos europeus, mas diferenciavam-se, utilizando em suas danças e músicas parte de sua própria tradição cultural.

A riqueza da criação musical estava cada vez mais forte, uma vez que a mistura de gêneros continuava a embalar os corpos dançarinos e as mentes inovadoras e dinâmicas dos instrumentistas e compositores.

Assim, mais um gênero estava prestes a marcar para sempre a musicalidade brasileira, o samba.

2.2 SAMBA, SANTO SAMBA...

A palavra samba, como nos indica Lopes (2005), para os povos quiocos de Angola, significa cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito. Entre os povos bacongós e congueses, uma dança onde um bate contra o peito do outro. E, entre os bantos²⁴, designa um gênero de música e dança.

Foram certamente os africanos os responsáveis pelas bases do samba na música brasileira e por toda a variedade de ritmos advindos dele, já citados anteriormente, além de instrumentos musicais como o berimbau, o ganzá, a cuíca, o reco-reco, os tambores e uma infinidade de sonoridades.

²⁴ Bantos formam um grupo etno-linguístico que inclui mais de 300 subgrupos entre Camarões e África do Sul. (LOPES, 2005)

No final do século XIX, no Rio de Janeiro²⁵, conforme Tinhorão (1998), a população de trabalhadores mais pobres começou a ocupar lugares para garantir moradia e sobrevivência. Era nos morros ou em pequenos porões de aluguel no centro da cidade que estes habitantes encontravam abrigo. Após a abolição, os trabalhadores negros chegavam ao Rio de Janeiro vindos principalmente da Bahia, dobrando a população “... de 522.651 habitantes em 1890 para 1.077.000 em 1918” (TINHORÃO, 1998, p. 264). Foi entre a comunidade baiana que chegava ao Rio que o carnaval de rua dos ranchos e marchas, bem como o ritmo samba, começou a crescer. Segundo Tinhorão (1998), os grupos de negros em maior número no Brasil estavam no Rio de Janeiro.

O samba ainda não era reconhecido como um gênero nas primeiras décadas do século XX, mas, conforme Tinhorão (2012), seus elementos básicos, como o ritmo em $2/4$ ²⁶ e o uso da percussão, já apareciam nesses “bataques” e em suas estruturas musicais. Segundo Sandroni (2001), até o início do século XX, o samba era reconhecido como “bataque”. Bataque era a designação dada para os festejos dos negros, principalmente pelos portugueses.

A música misturava-se com a religiosidade latente, considerando que o elemento lundu permanece tanto no maxixe como no samba, conforme Caldas (2010). Para ele, o maxixe mantém as características melódicas e a coreografia sensual do lundu, colocando-o de forma inovadora nas ruas.

²⁵ Localização onde se situa o foco desta pesquisa, uma vez que trata de analisar elementos do samba e da religião interpretados e gravados preferencialmente no Rio de Janeiro. Entretanto, vale destacar que, além do Rio de Janeiro, o samba também é grande balizador da história musical de estados como Bahia e São Paulo.

²⁶ $2/4$ é uma fórmula de compasso, uma divisão quantitativa para os pulsos e repousos da música. O $2/4$ é o compasso tipicamente utilizado no samba, pois acentua o ritmo de dois em dois tempos.

Tinhorão (2012), porém, descreve o relato de um botânico alemão de 28 de junho de 1859, que comenta ter assistido a uma dança de negros chamada de “samba”. A dança, agitada por tambores, era apreciada também pelos senhores e senhoras que gostavam de assistir ao rebolado dos negros. Muitas das senhoras até participavam de tais manifestações. Tinhorão (2012) ainda destaca que a designação “samba” para a dança e a música feita por negros também foi mencionada, entre 1870 e 1890, em três romances brasileiros. Num deles, que data de 1872, José de Alencar fez um capítulo com o nome de “samba” e narrou: “dançavam os pretos o samba com frenesi que toca ao delírio”. (ALENCAR apud TINHORÃO, 2012, p. 96).

Aos poucos, a designação para um tipo específico de música e dança foi se distanciando do uso da palavra “lundu” ou “maxixe”, “batuque” ou “tango”, para designar um único estilo, o samba. “O samba não existiria se antes não tivessem existido o maxixe, o lundu e as múltiplas formas de samba folclórico, praticadas nas rodas de batuque”. (SEVERIANO, 2008, p. 69)

Foi no Rio de Janeiro que o samba começou a ganhar visibilidade, aparecendo na vida da cidade. No final do século XIX, como havia muitos negros concentrados na região do porto do Rio de Janeiro, eles se agrupavam nas casas das chamadas “tias”, conforme Sandroni (2001). “Tias” eram as baianas mais velhas, que tinham liderança em suas famílias e na religião²⁷.

Com influência na formação de grandes sambistas do Rio de Janeiro estão as “tias” Bebiana, Mônica, Carmem do Xibuca, Ciata, Perciliana, Amélia e outras que eram do mesmo terreiro de candomblé da Bahia, o terreiro de João Alabá. Essas mulheres eram muito respeitadas na cidade do Rio de Janeiro, pois, segundo Moura (1995), além de manterem as tradições de seus antepassados africanos, as “tias” revitalizavam a dinâmica cultural da cidade.

Além destas, outras mulheres também fundaram ranchos carnavalescos e davam lugar às manifestações culturais dos negros. A maioria delas sempre estava ligada à vida religiosa do candomblé.

²⁷ Vale destacar que a bibliografia especializada oferece relevo para o fato de o candomblé ser predominantemente organizado e liderado por mulheres. (LANDES, 2002; BASTOS, 2009; BANDEIRA e VIRGOLINO, 2010)

Era na casa de Tia Ciata - Siata ou Assiata (Hilária Batista de Almeida) -, uma das “tias” mais famosas, que os músicos se reuniam para tocar não só os sambas, mas também a música das cerimônias religiosas. Nascida em Salvador, em 1854, Tia Ciata entrou para o candomblé na adolescência. Chegou ao Rio de Janeiro em 1876 e foi morar na Rua da Alfândega. Após seu casamento, passou a viver na Praça Onze, onde deu início ao que hoje se considera o berço do samba. Nessa época, segundo Moura (1995), as forças policiais realizavam perseguições aos negros quando eles se reuniam para a prática do candomblé ou para as reuniões de sambas, porém respeitavam a casa de Tia Ciata por ser ela esposa de um funcionário público. Além disso, a elite carioca costumava se consultar com os adeptos do candomblé, o que proporcionou certa segurança aos encontros musicais.

Sandroni (2001) relata também que Tia Ciata havia curado um problema na perna de Wenceslau Brás, presidente da República entre 1914 e 1918. Devido a esse fato, ela teria se tornado ainda mais respeitada. A casa de Tia Ciata era, portanto, famosa nesta época: para se entrar nela, era preciso que algum conhecido indicasse, ou acompanhasse. Era um lugar para extravasar e encontrar a alegria, sentimento tão difícil depois de tantos anos de sofrimento e contínua discriminação.

O samba fervia por toda a casa até o quintal. No terreiro, o samba raiado e às vezes, as rodas de batuque entre os mais moços. No samba se batia pandeiro, tamborim, agogô, surdo, instrumentos tradicionais que vão se renovando a partir da nova música, confeccionado pelos músicos, ou com o que estivesse disponível, pratos de louça, painéis, raladores, latas, caixas, valorizados pelas mãos rítmicas do negro. (MOURA, 1995, p.102).

Ali tudo se misturava: o samba, o santo, o santo samba. Dançava-se na sala de visitas, batucava-se no terreiro nos fundos da casa, onde Tia Ciata guardava seus objetos religiosos.

Pessoas de todas as camadas sociais frequentavam a casa de Tia Ciata. Eram pessoas da elite, policiais, funcionários públicos negros e brancos. As crianças também faziam parte dessa grande festa e, entre elas, segundo Moura (1995), estavam Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Heitor dos Prazeres, que mais tarde iriam marcar o samba tradicional carioca.

O mais antigo dos sambas, que conseguiu popularidade como gênero, foi composto por Donga e por outros músicos da casa de Tia Ciata, num desses encontros, e intitulou-se “Pelo Telefone”. Em 1917, segundo Caldas (2010), os compositores que se reuniam na casa de Tia Ciata tiveram uma briga pela autoria do samba “Pelo Telefone”, pois este havia sido gravado com a Banda Odeon e só constava como compositor o nome de Donga. A partir desse episódio, muitas discussões sobre a autoria do samba “Pelo telefone” prosperaram. Os músicos compositores alegavam que a letra teria sido composta por Donga, mas a música deveria levar o nome de Sinhô e de outros integrantes do grupo. Desse grupo, ainda faziam parte Pixinguinha, João da Baiana, Getúlio Marinho e Chiquinha Gonzaga.

Sinhô, como costumava ser chamado o compositor José Barbosa da Silva, estava entre os sambistas mais conhecidos da época. Conforme Severiano (2008), Sinhô criou um estilo personalizado de compor sambas e sua contribuição para o reconhecimento do gênero foi efetivamente importante.

De acordo com Sandroni (2001), depois do rompimento de Donga com a casa de Tia Ciata, outras casas passaram também a realizar esses festejos. Na casa do próprio Donga, aconteciam as chamadas “festas de candomblé”, onde se fazia muito samba. As composições eram coletivas, conforme aponta Caldas (2010), como se fazia nos tempos do lundu. Foi o episódio acontecido com Donga, envolvendo a disputa por autoria de uma canção, que originou a necessidade da composição individual. Os compositores passaram a compor suas músicas também individualmente - e não mais somente nas rodas de samba, durante os encontros, como acontecia nas casas das “tias”.

Podemos notar que, ao longo dos anos, a música e a religiosidade afro-brasileira continuam se amalgamando nos quintais, palcos e terreiros do país. Letra, melodia, ritmo e batucada se fundiam num extravasamento cultural afro-brasileiro. Num mesmo samba, falava-se em amor, nas crenças e na vida cotidiana. Parecia haver uma necessidade de permanência daquilo que era praticado desde a chegada dos primeiros navios negreiros.

Reginaldo Prandi (2005) comenta que “candomblé, samba e carnaval, tudo girava num eixo comum da cultura afro-brasileira: a música.” (PRANDI, 2005, p.184). Aos poucos, o samba foi tomando corpo com todos esses elementos, resultando nas variações que ouvimos até os dias de hoje.

A colônia portuguesa, conforme Moura (1995), realizava, desde o final do século XVIII, uma grande festa na Igreja da Penha, no alto do morro, no Rio de Janeiro. Aos poucos, essa festa começou também a ser frequentada por negros. Com o passar dos anos, além dos fados portugueses, passava-se a ouvir também os sambas de roda dos negros.

Chegado o ano da abolição, os negros festejavam na Penha a tão desejada “liberdade”. Um jornal de Juiz de Fora publica a seguinte matéria, narrando a festa do ano da abolição:

Depois da refeição, vêm as danças e os cantos. Um delírio de sambas e fados, modinhas portuguesas, tiranas do Norte. Uma viola chocalha o compasso, um pandeiro acompanha, geme a sanfona, um negro esfrega uma faca no fundo do prato, e sorri negríssimo, um sorriso rasgado de dentes brancos e de ventura bestial. A roda fecha. No centro requebra-se a mulata e canta, afogada pela curiosidade sensual da roda. Depois da mulata dançam outros foliões dos dois sexos. Os circunstantes batem palmas, marcando a cadência e esquecem-se, quase a dançar também, olhando o saracoteio lento, ou as umbigadas desenfreadas, dos fadinhos de uns ou da caninha-verde de dois pares (...). Entretanto, transitam de permeio grupos carnavalescos mais valentes, romeiros, enroupados a fantasia, zabumbando o Zé-Pereira, bimbando ferrinhos, arranhando guitarras, guinchando sons impossíveis de requinta e gaita. (RAUL POMPEIA apud MOURA, 1995, p. 108)

Tia Ciata montava sua barraca no morro da Penha com quitutes de coco, milho e outras delícias, e a festa prolongava-se, acompanhada de uma roda de samba. Mas a grande festa, muitas vezes, era interrompida pela força policial, que recolhia instrumentos e levava presos os negros que tinham que explicar por que estavam dançando o samba.

No Rio de Janeiro, os festejos na Igreja da Penha são reconhecidos como o primeiro lugar aberto e popular onde os negros se encontravam para cantar e dançar. A festa era criticada e perseguida de diversas formas, mas nada impedia sua realização. Era lá que os compositores lançavam suas músicas e, depois de horas tocando e cantando, nasciam os primeiros conjuntos de samba. Dali, os sambas seriam levados para o que viria a ser a grande festa popular, o carnaval.

O outubro na Penha, mês em que se realizava a festa, ficava marcado pelo universo musical dos negros, com suas rodas de samba e seus instrumentos de percussão. Pixinguinha, Sinhô e Donga, os meninos da Tia Ciata, eram destaque. Estavam terminando os dias de glória na Penha. Em 1920, segundo Moura (1995), a polícia, impulsionada pela igreja, proíbe as batucadas, sambas, blocos e cordões.

Tia Ciata permanece com sua barraca até morrer, em 1924. A festa da Penha, assim como todas as reuniões feitas pelas famosas “tias”, tinha grande expressão sócio-cultural na vida da população negra.

Moura (1995) afirma que:

“... a festa da Penha era o momento de encontro de sua comunidade de origem com a cidade, desvendando para os ‘outros’ essa cultura que subalternamente se preservava e que era a cada momento reinventada pelo negro no Rio de Janeiro.”(MOURA, 1995, p. 115)

Moura (1995) relata que muitos foram os seguidores de Tia Ciata, entre eles sua neta mais velha, Lili, e seu neto, Bucy, figuras importantes para a manutenção do samba. Tia Lili, como era chamada, saía sambando graciosamente pelos blocos do Catete, Ameno Resedá, Flor de Abacate, Mimosas Cravinas, com seu estandarte na mão, durante os festejos do carnaval. Era influência de sua avó Ciata, de quem ela gostava tanto, e que sempre lutara para a preservação dos rituais e festejos de seus ancestrais.

... a Tia Ciata, uma negra poderosa, bem situada no mundo, forte no santo, herdeira de uma gente mágica e antiga que lembrava reunida a palavra dos africanos. (MOURA, 1995, p. 153).

Já Bucy, que desde menino adorava música e os sambas na casa de sua avó, contribuiu para a fundação da escola de samba Portela. Tornou-se sambista popular e compositor de sambas gravados por muitos intérpretes, principalmente por Francisco Alves.

A respeito de Tia Ciata, Moura (1995) também traz as palavras de Muniz Sodré, que traduzem bem a sua importância para a valorização da cultura musical afro-brasileira.

A mulata Hilária Batista de Oliveira – Tia Ciata, babalaô-mirim respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina da marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. (SODRÉ apud MOURA, 1995, p. 160)

Moura chama atenção para a marginalização contra o negro e suas práticas. É Sandroni (2001), porém, que menciona dois lados, isto é, o da valorização e o da desvalorização do samba, quando recolhe depoimentos de músicos e compositores da época: comenta sobre a perseguição que sofreram por fazer samba, mas também sobre os estudos de Vianna (2004), que mostraram existir um interesse pela valorização do samba e que, nos anos 1930, viria a ser reconhecido como música brasileira. É fato que as perseguições foram bastante intensas naquela época. Mas o ritmo vibrante contagiava a sociedade, que se rendia a seus encantos ou, pelo menos, teria que reconhecer sua significativa influência na cultura musical.

Conforme Sandroni (2001), o samba carioca começou a participar do carnaval nos anos de 1930. Essa incorporação lhe deu uma maior visibilidade em todo o território nacional. Muitos eram os grupos que já vinham fazendo certo sucesso na sociedade carioca. Pixinguinha e Donga reuniram oito músicos e foram tocar e cantar seus maxixes, lundus, corta-jacas e batuques num dos cinemas mais elegantes do Rio de Janeiro, o Cine Palais²⁸. Foram criticados por muitos, é fato, como nos mostra Sandroni (2001), mas fizeram tanto sucesso que foram convidados a realizar até apresentações para europeus como instrumentistas da música nacional. A partir daí, os músicos foram aplaudidos por muitas plateias da sociedade brasileira e de fora dela. Foi numa viagem a Paris, em 1922, numa dessas apresentações financiadas, que Pixinguinha adquiriu o instrumento que iria acompanhá-lo até o fim da vida, o saxofone. Um novo instrumento estaria sendo introduzido ao gênero nacional. É claro que isso gerou certa polêmica, mas Pixinguinha não se deixou perturbar por acusações dessa natureza. E o samba continuaria vivo nas rodas de samba, nos morros, no centro da cidade, nas casas e terreiros, nos cordões de carnaval.

Conforme Sandroni (2001), o samba viveu uma repartição nos fins dos anos 1920, quando se inicia, no Bairro Estácio, um grupo diferente dos que se apresentavam e teriam se iniciado nas casas das “tias”. Era um samba mais moderno, onde se faziam presentes os compositores Cartola e Candeia. Essa diferença, conforme o relato de jornalistas e músicos, podia ser percebida no ouvido. Havia diferenças entre os sambas, é o que comentavam, mas, apesar dessas afirmações, pesquisadores como Orestes Barbosa não viam tais diferenças.

O Estácio era um bairro povoado por proletários e artesãos e atraía muitos interessados na exploração da mão de obra que não possuía trabalho especializado. Eram os resquícios dos tempos da escravidão. Foi num bar do Estácio que surgiu a ideia de fazerem um bloco para sair no carnaval ao som de sambas, assim como os ranchos saíam ao som de marchas e chulas. A partir daí, outros grupos começaram a realizar sambas, como foi o caso de Noel Rosa em Vila Isabel.

²⁸ Atualmente em restauração para reinauguração como sala de teatro, em 2015.

Mesmo com toda essa expansão no Rio de Janeiro, a criação do samba ainda estava mais restrita aos descendentes de escravos. Conforme Sandroni (2001), enquanto a classe média realizava a formação profissional, aprendendo a ler partituras e escrevendo polcas e outros estilos herdados da Europa, os sambas, "... perpetuariam na música a ausência de qualificação profissional de seus ancestrais; eles seriam salvos, no entanto, pela paradoxal capacidade de criar um gênero que, sendo novo, seria ao mesmo tempo o último estágio do batuque angolano." (SANDRONI, 2001, p. 139).

Passara o tempo dos grandes encontros das casas das "tias". Os sambistas, agora, encontravam-se no botequim, local onde realizavam a reunião musical. O samba continuava "santo", idolatrado por tantos, porém não mais tão imbricado ao santo dos fundos das casas, cultuado religiosamente. O samba saía às ruas à procura de alegria. As letras relatavam o cotidiano dos negros e a música tinha papel de extrema importância: a pobreza, os amores, a política e também a religiosidade eram temas comuns. Era a religiosidade que atravessava, enfim, os sucessos e os dissabores da vida.

O aparecimento do rádio, no início dos anos de 1930, facilitou a expansão desse gênero e de outros que foram surgindo ao longo do tempo. Muitos intérpretes tornaram-se conhecidos nessa época e um dos pioneiros na interpretação de sambas foi Franciso Alves. Esse período é chamado por alguns críticos musicais, conforme Santuza Naves (2010), de "anos de ouro". A autora chama a atenção para uma perspectiva evolucionista, que tende a pensar que o samba passou por transformações até a sua modernização, reverenciada na forma do samba carnavalesco.

Ocorre que as transformações não precisam ser tomadas como movimentos evolutivos do samba, mas podem ser compreendidas como mudanças que expressam e influenciam a história em suas diversas formas de ser contada. O carnaval, por exemplo, precisava contar histórias oficializadas para ser apoiado como um grande espetáculo. Era preciso mostrar o Brasil bonito, atrativo e rico. O samba passara a ser a identidade nacional.

Chega, então, Carmen Miranda, a luso-americana brasileira que exalta o protótipo da baiana com suas roupas de santo, saias rodadas e colares de conta, tal como usam os adeptos do candomblé. Ela queria ser o retrato do Brasil. Após sua vinda dos Estados Unidos, ela colocou em seu show composições em inglês, sofrendo retaliação por parte de nacionalistas, principalmente daqueles ligados à música, que durante tantos anos lutaram para consagrar o estilo ancestral africano de compor, tocar e cantar.

Conforme Vianna (2004), havia um movimento que defendia os símbolos nacionais, incluídos, entre eles, os trajes usados pelas baianas²⁹.

O samba já se espalhava pelo mundo, já se tornara gênero musical e, em suas letras, cantava-se todo tipo de tema. Mas o samba desenvolveu-se, fundamentalmente, pela cultura negra. “Foi graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênero-síntese, adequado à reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, à comercialização em bases urbano-industriais”. (SODRÉ, 1998, p. 35).

O samba estava por aí, nas noites cariocas, nos quintais das velhas baianas, nos botecos do Estácio, no morro da Mangueira, espalhando-se em cada canto da cidade do Rio de Janeiro. Desfilando pelas ruas em cada dedilhar do violão, a cada sopro flauteado, a cada batida percussiva, ganhava um tempero, um toque daqueles criadores incansáveis.

Os compositores colocavam em suas letras o cotidiano e, muitas vezes, a dificuldade de sobreviver dentro de uma sociedade que, desde o princípio, resistia em absorver elementos da cultura negra. “O samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural.” (SODRÉ, 1998, p. 59). O samba, através de seus criadores e cantadores, continua sendo a mais forte expressão de um modo de afirmação da cultura negra.³⁰ E é nos anos 1930 que o samba definitivamente encontra sua casa, o Brasil.

²⁹ Movimento que permanece ativo, haja vista a consagração das vendedoras de acarajé na Bahia, na forma de Patrimônio Imemorial.

³⁰ Eu, que toco pandeiro, por exemplo, e outros instrumentos de percussão, já ouvi diversas vezes a frase: "Em sua veia, corre sangue negro, é a ligação com os antepassados!" Eis aí uma das associações com o universo negro.

Desde o final da década de 1930 a música escrita, a música gravada, os músicos de orquestra que participavam das gravações, os arranjadores, os diretores artísticos das gravadoras, o público consumidor de discos e de partituras, todo este conjunto que podemos chamar de “cultura musical oficial” passou não apenas a aceitar musicalmente o novo paradigma, mas a identificá-lo com o verdadeiro samba, isto é, com um gênero que, no mesmo período, passava a ser considerado como a principal expressão musical do país. (SANDRONI, 2001, p.217)

Os anos 30 do século XX ficaram marcados pelo grande número de bons compositores que foram reconhecidos, segundo Severiano (2008), como compositores da denominada Época de Ouro, como foram os casos de Ary Barroso, Noel Rosa, Ismael Silva, Cartola, entre outros. Este título, Época de Ouro, veio marcar uma época em que a considerada classe inferior passou a compor sambas para serem interpretados por cantores que não faziam parte dos grupos que moravam e transitavam nos morros. Assim, conforme Severiano (2008), alguns sambistas, como Noel Rosa e Ary Barroso, que pertenciam à classe média, faziam sambas com a beleza dos sambistas da classe considerada como inferior.

Outro destaque dos compositores dos anos 1930 que marcou, em suas letras, o interesse pela religiosidade afro-brasileira foi Dorival Caymmi. Este baiano de voz doce e grave, parceiro de Jorge Amado, teve grande repercussão no Rio de Janeiro. Cantava o mar, e o Orixá das águas salgadas, Iemanjá,³¹ era um dos temas muito presente em suas composições. Compôs “Quem vem pra beira do mar”, “O bem do mar”, “O mar”, “É doce morrer no mar”, “A jangada voltou só”, “Dois de fevereiro” e muitas outras, que faziam alusão ao mar, sua grande paixão.

O samba passou por períodos de modernização, com a bossa-nova, samba-canção, samba de gafieira e outras “formas de sambar”, mas sempre associado ao símbolo de nacionalidade. Porém, para muitos estudiosos da época, este símbolo de nacionalidade estava ameaçado porque, segundo Tinhorão (1998), passava pelo “processo de americanização” destinado a atribuir a tudo o que parecesse “regional” ou “nacional” o caráter de coisa ultrapassada.

³¹ Iemanjá, orixá feminino relacionado ao mar, que se destaca pela força maternal.

Muitos intérpretes colocaram seus temperos nos sambas, como foi o caso de Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso, Ângela Maria e Dolores Duran, que eram as rainhas da voz. Gravavam sambas, sambas-canção e demonstravam todo o seu vigor vocal entoando principalmente o tema do amor.

Herivelto Martins e Lupicínio Rodrigues eram grandes mestres do samba-canção, gênero que trazia um samba mais lento, mais melódico e parecido com a modinha.

A vida musical carioca dos anos 30, 40 e 50 do século passado também teve a contribuição de um grande compositor que marcou época, Angenor de Oliveira, conhecido como Cartola. Depois de muitas composições, amores e tristezas, Cartola encontra Dona Zica (Euzébia Silva do Nascimento) e, ao seu lado, dedica-se ao amor à escola de samba Mangueira e ao botequim chamado de Zicartola, que relembra os tempos das “tias”. A comida de Dona Zica era apreciada por todos, mas era a música o que mais atraía o público, marcando para sempre a história do samba carioca. Conforme Severiano (2008), muitos compositores que ficaram famosos apresentaram-se no Zicartola, como foi o caso de Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho, Geraldo das Neves, Elizeth Cardoso, Linda Batista, Zé Keti, João do Vale, Tom Jobim, Dorival Caymmi, entre outros.

Neta de escravos, que, segundo Severiano (2008), trabalhava como empregada doméstica, Clementina de Jesus destacou-se ao entoar sambas e músicas folclóricas ao lado de Paulinho da Viola e outros grandes nomes da música brasileira. Quando já estava com mais de 60 anos, Clementina de Jesus foi descoberta pelo compositor, poeta e produtor Hermínio Bello de Carvalho. “Com seu canto vigoroso, rascante, inusitadamente grave, suas cantigas primitivas, impregnadas de negritude, algumas em dialetos africanos, Clementina de Jesus é a prova cabal da presença da África em nossa música popular.” (SEVERIANO, 2008, p. 415)

Muitos outros compositores, poetas, sambistas surgiram marcando a musicalidade afro-brasileira.

Como já mencionado, não foi só o Rio de Janeiro que restou marcado pela presença de elementos afro-brasileiros na sua forma de fazer música. Entre os baianos, que permaneceram intensamente interessados em sua ancestralidade, outros gêneros se fizeram presentes ao longo da história.

Misturado à religiosidade afro-brasileira, já havia surgido na Bahia, no ano de 1897, o afoxé, cordão de carnaval com tradições nos orixás africanos. As cantigas eram acompanhadas por atabaques e entoadas em iorubá. Muitos grupos permanecem até hoje desfilando pelas ruas de Salvador: Filhos de Gandhi, Olodum e Ile Ayê são os mais populares. Afoxé, também chamado de candomblé de rua, conforme nos mostra Lopes (2005), significa, em iorubá, *pó mágico para encantar*.

Em Salvador, surgiram os blocos afros com o objetivo de africanizar o carnaval, exaltar os heróis africanos e contar a sua história. Alguns cantos são executados em iorubá, chamados de “ijexá” e acompanhados por instrumentos de percussão como o atabaque, agogô e xquerê.

A força da religiosidade afro-brasileira é encontrada em inúmeras letras de composições desde há muitos anos. Além dos elementos musicais, ritmo, melodia e harmonia encontrados nas composições, a letra é o elemento que mais se destaca no reconhecimento desta presença.

O pioneiro no registro em disco de cânticos rituais afro-brasileiros foi Mano Elói juntamente com Getúlio Marinho da Silva. Mano Elói gravou em 1930 com O Conjunto Africano um ponto de Exú, dois de Ogum e um de Iansã. Antes disso, Chiquinha Gonzaga havia composto a música “Candomblé” em parceria com Augusto de Castro, que foi lançada em 1888, em comemoração à Lei Áurea, já que Chiquinha era abolicionista.

Em 1921, Eduardo Souto e João da Praia lançam “Pemberê”. Sinhô, em 1923, lança “Macumba jéjé”. Sinhô ainda compõe “Vou me benzer”, “Macumba”, “Ojerê”, “Oju Buruku” e muitas outras. A partir daí, outras canções alusivas às religiões afro-brasileiras foram lançadas, tais como “Xô, Curinga” (1932), de Pixinguinha, Donga e João da Baiana; “Yao” (1938), de Pixinguinha e Gastão Viana; “Uma Festa de Nanã” (1941), de Pixinguinha; “Macumba de Iansã” e “Macumba de Oxóssi” (1940) de Donga e Zé Espinguela, bem como “Benguele”, de Pixinguinha, gravada em 1946.

Um importante personagem da história da umbanda no Brasil foi o sambista Tancredo, que, além de ajudar a fundar a Federação Brasileira das Escolas de Samba, fundou também a confederação umbandista no Brasil. Conforme Lopes (2005), foi com o dinheiro do sucesso de “General da Banda” que Tancredo, com a sua devoção ao orixá Xangô³², conseguiu fundar a federação.

No livro *Culto Omoloko: os filhos do terreiro*, Tancredo narra este acontecimento:

... esse episódio passou-se na casa da minha tia Olga da Mata. Lá arriou Xangô, no terreiro São Manuel da Luz, na Avenida Nilo Peçanha, 2.153, em Duque de Caxias. Xangô falou: - Você deve fundar uma sociedade para proteger os umbandistas, a exemplo da que você fundou para os sambistas, pois eu irei auxiliá-lo nesta tarefa. Imediatamente tomei a iniciativa de fazer a Confederação Umbandista do Brasil, sem dinheiro e sem coisa alguma. Tive uma inspiração e compus o samba General da Banda, gravado por *Blecaute*, que me deu algum dinheiro para dar os primeiros passos em favor da Confederação Umbandista do Brasil. (José da Silva Ornato, 1983, p. 26)

Na década de 1960, um importante movimento de "busca" pela cultura afro-brasileira impulsionou os compositores Vinícius de Moraes e Baden Powel a criar os “afro-sambas”. Numa viagem do poeta Vinícius à Bahia, depois de receber de presente um disco contendo sambas-de-roda da Bahia com pontos de candomblé, encantou-se com o universo afro-brasileiro e decidiu-se por incursionar nessa seara. Baden seguiu os passos do parceiro e foi conferir tal sonoridade. O resultado foi a gravação do LP intitulado “Os afro-sambas”, que tinha, em seu conteúdo, oito canções com sambas de roda da Bahia, pontos de candomblé e de umbanda, toques de berimbau e muitos instrumentos de percussão.

³² Xangô, orixá muito cultuado no candomblé. Comanda a justiça e é símbolo da realeza.

O samba que dá início a esse trabalho, gravado posteriormente por tantos intérpretes, é o intitulado “Canto de Osanha”. Osanha, também chamado no candomblé de Ossaim, refere-se ao orixá das folhas e ervas, curandeiro poderoso. O LP segue com “Canto de Xangô”, “Bocoché”, “Canto de Iemanjá”, “Tempo de amor”, “Canto do Caboclo Pedra-Preta”, Tristeza e Solidão” e “Lamento de Exú”. Todas as composições contêm elementos dos rituais das religiões afro-brasileiras.

Esse trabalho de Vinícius e Baden nos aponta, mais uma vez, para a aproximação do samba com o universo religioso e para a ligação do espaço religioso afro-brasileiro com os palcos. E, conseqüentemente, com a ampliação desse universo na cultura musical do país.

Clementina de Jesus, já mencionada, também contribuiu para a divulgação desse estilo musical voltado às religiões afro-brasileiras, cantando jongos, sambas de tradição e cânticos de rituais. Além desses, ainda gravou “afro-sambas” de Vinícius e Baden, entre eles “Canto de Ossanha” e “Ponto do Caboclo Pedra Preta”.

Martinho da Vila é outro importante compositor e intérprete desse cenário musical. Suas primeiras gravações foram “Som africano” (extraído do folclore angolano e gravado no LP “Origens” em 1973); “Festa de Umbanda” (1974); “Iemanjá Desperta” (1977); e “Deixa a Fumaça Entrar” (1979). Muitas outras gravações do compositor ora citado fazem menção às religiões afro-brasileiras. Também os sambas-enredos de várias escolas de samba do Rio de Janeiro continuaram – e continuam - a incluir, em suas composições, as tradições religiosas africanas.

A música dos terreiros e candomblés começou a ser disseminada como retrato da música brasileira através do samba que, segundo Hermano Vianna (2004), é um gênero que define a nacionalidade e que ocupa um lugar de destaque na identidade da música brasileira. Prandi (2005) refere-se à música de religiões afro-brasileiras da seguinte maneira:

A música de candomblé, que é música africana aclimatada no Brasil, é basicamente ritmo. Ritmos intensos produzidos por tambores que há muito extravasaram os portões dos terreiros santos para invadir ruas e avenidas da cidade profana, no carnaval e fora dele. (PRANDI, 2005, p.176)

Como já mencionamos, conforme Rachel Bakke (2007), as músicas de culto e lazer se misturavam nas casas das chamadas “*tias baianas*”, difundindo os preceitos religiosos afro-brasileiros. Prandi (2005) nos chama a atenção para a relevância do ritmo africano com:

o som que resulta da interação dinâmica entre as vibrações que se propagam do tambor percutido pelos alabês, os sacerdotes-músicos e o movimento dos orixás incorporados, pode ser entendido como uma espécie de condutor de axé, a força sagrada.(PRANDI, 2005, p.175)

O ritmo e a percussão são, com certeza, os componentes principais da música afro-brasileira. Nos terreiros das religiões afro-brasileiras, é através desses elementos que se realiza a musicalidade. São os atabaques e o canto que conduzem e fornecem o movimento para as manifestações dos orixás e das diversas entidades. Também são elementos importantes as cores, comidas, colares de contas, ferramentas e outros objetos designados a cada um deles.

As religiões afro-brasileiras são musicais e dançantes. A música está em todos os segmentos das religiões. O repertório é variado e muda conforme o orixá ou santo. O canto é a mediação de todos os atos do rito: canta-se para saudar, para comer, para picar as folhas e fazer os banhos, para benzer um doente, para oferecer uma comida ou realizar sacrifícios, para invocar um espírito ou para afastá-los. Canta-se para a realização de todo movimento dentro do ritual. E essa música dividiu-se em múltiplos gêneros por todo o Brasil, transcendendo o universo religioso atingindo as celebrações públicas.

2.3 PONTO CANTADO - CANÇÃO

Salta o cantor a voz em nota aguda, percorrendo o espaço em círculo, fechado pelos dançantes, com passos lentos e pausados; repete variando as palavras a sua endecha, cuja última, com a toada que lhe deu, é o ponto. Todos em choro (em coro) repetem-no também batendo palmas. A voz do cantor domina as outras e ergue o poema.
PINHEIRO apud TINHORÃO, 2012, p.92

Nos rituais de umbanda e candomblé, a música desempenha um papel muito importante, tendo múltiplas funções. Estes rituais utilizam, em sua prática, os pontos cantados. Os pontos cantados são versos musicados acompanhados por atabaques (tambores) e por outros instrumentos de percussão, que podem ser o agogô, o ganzá, tumbadoras etc, executados pela figura do Ogan ou Ogã.

Nas religiões afro-brasileiras, a música desempenha um papel fundamental. É um dos principais veículos por meio dos quais os adeptos organizam suas diversas experiências religiosas e invocam os orixás, caboclos e outras entidades espirituais que os incorporam em festas, giras, sessões e outras cerimônias coletivas. Nesses rituais, a música é produzida por diversos instrumentos (atabaques, cabaças, chocalhos, agogôs, ganzás, etc), que variam segundo os ritos, acompanhados por cantos que são considerados formas de orações que unem o homem ao sagrado. (AMARAL, 2006, p. 190-191)

Ogan é o título dado à pessoa que executa o tambor e “puxa os pontos”, ou seja, canta os pontos para serem seguidos pelos membros do terreiro, que repetem as estrofes cantadas acompanhadas sempre por palmas. Em alguns cultos do candomblé, os tocadores de tambor recebem diferentes nomes, mas a umbanda os denomina Ogan. O objetivo principal do Ogan é o de chamar os orixás ou as entidades para entrarem em sintonia com seus médiuns³³.

No candomblé, o Ogan também desempenha outras funções que não se referem somente ao ato de cantar e tocar.³⁴

³³ Médiun é a pessoa que entra em comunicação com um espírito, entidade ou, no caso das religiões afro-brasileiras, com os orixás. O médiun manifesta essa comunicação através de alterações em seu corpo físico, mudando a fisionomia, sacudindo o corpo, dançando com os passos dirigidos a determinado orixá ou entidade.

³⁴ Nessas funções, ele assume responsabilidades em outras partes do ritual. Esta informação, porém, não é relevante para os fins desta pesquisa.

Os toques executados pelos Ogans, segundo Beniste (2002), servem para que o orixá entre em sintonia com seu médium. A dança também é um elemento importante nos rituais de candomblé e umbanda. É através da dança que o médium corporifica a história do orixá. Ela acontece desde o início da cerimônia até o seu término, induzida pelo toque dos instrumentos de percussão e pelos cânticos.

O fato de na África Ocidental todos os atos do dia a dia regerem-se por vontade sobrenatural, o que subordinava os homens a constantes encantamentos e sortilégios, levou os africanos a desenvolverem um complexo ritual de vida que exigia, para praticamente cada ação desempenhada, uma invocação especial, através de cantos ou danças. (TINHORÃO, 2012, p. 123)

Os cantos e as danças sempre marcaram alguns momentos especiais da vida das pessoas, principalmente na África Ocidental. Do nascimento até a morte, em situações específicas, conforme Tinhorão (2012), os cânticos e danças estavam presentes. Cantar também era uma forma de conversar durante o trabalho. Essa prática de dialogar entoando cantos desenvolveu, conforme Tinhorão (2012), uma diversidade de cantos de trabalho. Muitas vezes, essa forma de manifestação era permitida pelos senhores por acharem que poderia ser um momento de descontração entre os negros escravos e, conseqüentemente, a produção do trabalho seria melhor.

Conforme Amaral (2006), o legado musical deixado pelos africanos é um dos principais aspectos da singularidade na vida dos terreiros, das crenças religiosas afro-brasileiras. Esta pluralidade musical se disseminou também na música profana que influenciou a cultura musical brasileira, originando gêneros musicais já comentados anteriormente, como o maxixe, o lundu, o samba, entre outros.

No candomblé no Brasil, os cânticos são, em sua maioria, interpretados com letras dos grupos linguísticos: iorubá, o maior grupo étnico falado na África Ocidental, mas também o Quimbundo, falado em Angola, e a língua éwé, falada pelo povo de Togo e Benin. Algumas letras contam os mitos dos orixás, enquanto estes dançam, demonstrando cada parte da história.

A associação entre música, poesia e dança torna-se imprescindível para a constituição ritualística. Esses três elementos potencializam a interação com o santo e é através do corpo, movimentado pela música e pela letra, que essa comunicação acontece.

Assim, é nesse ambiente de música, letra e dança que o sagrado mistura-se ao lúdico. Nos terreiros, acontecem muitas festas dedicadas aos santos. Em tais festas, há uma preocupação com a vestimenta, que potencializa a celebração, assim como com os elementos música/letra/dança. São essas celebrações que expressam a religião de forma festiva, havendo harmonia entre os elementos música/letra/dança também fora dos terreiros. São cânticos de compositores famosos, executados por ogans, além de composições ditadas por entidades dentro dos terreiros e gravadas por grandes intérpretes, como citaremos adiante.

Podemos ressaltar também que a música executada dentro dos terreiros, tocada pelos ogans, oferece visibilidade aos membros que não estão executando a música: os médiuns e as divindades, diferentemente do intérprete que está no palco em destaque na hora de sua execução.

No palco, todas as luzes voltam-se para os intérpretes. Os integrantes do grupo que se apresenta ficam situados, geralmente, acima dos que estão na assistência para que todos possam ser vistos. A interpretação de um ogan não serve como representação da sua individualidade, mas como meio de interação de médiuns e santos. A música torna-se um elemento essencial do ritual. O objetivo da existência musical não é o de exposição dos elementos melódicos e rítmicos, mas uma espécie de fio condutor entre médium e espírito. Os elementos musicais importantes de um intérprete, no momento de seu desempenho no palco, não têm a mesma relevância num ogan. É possível, segundo minha observação em várias casas de umbanda e candomblé, encontrar ogans efetuando interpretações sem técnica vocal, afinação e outros elementos que são significativos nas interpretações dos grandes cantores nos palcos.

Para ilustrar o que digo, farei, na seqüência, um relato sobre minha experiência como Ogan em terreiro de umbanda em Florianópolis, no ritual de umbanda Almas e Angola.

Nas práticas de umbanda em que se utilizam atabaques³⁵, a mulher também pode desempenhar o papel de ogan, o que não é permitido no candomblé, onde a função de ogan é desempenhada exclusivamente por homens.

Minha primeira experiência aconteceu depois de uma conversa com a Mãe de Santo e de uma demonstração das minhas habilidades com o instrumento e com o canto, solicitação feita por ela. Após esse momento, fui chamada para integrar o grupo de médiuns do terreiro.

Comprei um atabaque³⁶, que recebeu todo o preparo para iniciar a atividade, assim como eu, num ritual exclusivo para os componentes do terreiro³⁷. O instrumento, assim como as pessoas, é submetido a rituais de iniciação e de continuidade do trabalho. A importância atribuída a ele é da ordem do sagrado, assim como a que é dada a outros objetos como uma imagem ou uma ferramenta de um determinado orixá ou entidade.

O atabaque é batizado, como as pessoas, e possui padrinho e madrinha. Do ponto de vista da comunidade de filhos, pais e mães de santo, no momento dos rituais, o instrumento musical é uma pessoa, recebe as mesmas reverências e alimenta-se, tal como os médiuns e as divindades. Os atabaques devem ser tocados somente por ogans, não sendo utilizados para qualquer outro objetivo que não seja o do trabalho religioso.

Na umbanda, o atabaque é tocado com as mãos. No candomblé, a maioria dos ritmos é tocada com baquetas feitas de galhos de goiabeira, chamados de aguidavis, porém alguns toques são executados com as mãos.

³⁵ Existem algumas práticas de Umbanda em que a musicalidade se faz através dos pontos cantados e das palmas que acompanham esses pontos.

³⁶ Instrumento de percussão de madeira com aro de ferro que sustenta o couro no formato redondo, que é geralmente de pele de carneiro.

³⁷ Muitos dos rituais efetuados nos terreiros são secretos, a fim de manter a discrição e o sigilo relativos aos rituais, portanto não irei detalhar como acontecem.

Iniciei essa função em 1996 e fui, gradativamente, aprendendo os pontos e em quais momentos esses poderiam ser cantados. Os pontos saúdam orixás e entidades especificamente. Cada orixá ou entidade possui vários pontos que são cantados no momento da sua manifestação. Os pontos me foram ensinados por ogans com mais tempo de função no terreiro, mas também os aprendi através de pesquisa em gravações. As gravações de grandes compositores também eram e continuam a ser tocadas por muitos ogans das casas de Almas e Angola e de outros segmentos da umbanda.

A respeito da utilidade dos pontos e de como são executados, também podemos destacar as constantes mudanças rítmicas e melódicas que ocorrem ao serem interpretados pelos ogans. São adaptações muitas vezes efetuadas para facilitar a extensão de voz de cada um, ou por não terem percebido a melodia, ou pelos pontos terem sido passados muito rapidamente por uma entidade, ou até mesmo pelo fato de o ogan não conseguir executar determinados intervalos melódicos.

No decorrer dos anos, passei a compor alguns pontos, que hoje são cantados em outras casas, por outros ogans, como é o exemplo do ponto de Pomba-Gira³⁸:

Ponto de Pomba-Gira Cigana (Ogan Miriam D'Íansã)

Quando eu vi aquela mulher
 Tão linda a gargalhar
 Senti cheiro de rosa
 Perfumando o ar
 É ela que vem
 Das bandas de lá
 Trazendo axé³⁹
 Aos filhos de Oxalá
 E aproveite bem
 O axé que ela vai dar
 Maria Rosa ela é ganga⁴⁰
 Não deixa balançar

Ao executar um ponto como esse, o ogan muitas vezes muda o nome da entidade. Em vez de utilizar o nome Maria Rosa, por exemplo, utiliza Maria Padilha para se dirigir a outra entidade que faça parte de

³⁸ Pomba-gira é a figura feminina do Exú. A falange, ou seja legião, é constituída por pombas-giras e ciganas.

³⁹ Axé em iorubá significa poder, energia.

⁴⁰ Ganga, termos que se usa para chefe.

seu terreiro. É preciso que haja um desprendimento do domínio autoral e o entendimento de que o ponto está servindo como elo entre médium e entidade e não como um destaque de composição, interpretação e execução. Esse detalhe difere da canção composta para ser executada por intérprete em apresentações musicais ou até mesmo para ser gravada e vendida como objeto de mercado.

A composição repentina também pode fazer parte do cotidiano de um ogan. Na minha experiência, por exemplo, algumas vezes compus, no instante do trabalho, letra e música, ambas dirigidas a uma determinada situação. O relato a seguir ocorreu numa sessão de preto-velho⁴¹ na casa onde dei início à minha experiência como ogan.

A zeladora⁴² da casa trabalhava com sua entidade, uma preta-velha que ficava sentada em sua cadeira, concentrada, com um rosário na mão e um cachimbo na boca. Observei, então, a entrada de um menino que já era conhecido dos frequentadores do lugar. Eu conhecia um pouco da história dele. Ao chegar perto da entidade, o menino abraçou-a com força e esta iniciou uma reza. Imediatamente, me concentrei e encetei uma música, que posteriormente passou a ser executada em outras situações. A letra era a seguinte:

Ponto de Preto-Velho (Ogan Miriam D'Íansã)

Oh! falange de Angola,
 Porque sofres tanto assim,
 Já quebraram tuas correntes,
 Liberdade não tem fim,
 Já podes olhar os campos,
 E correr onde quiser,
 Quando um negro ganha o mundo,
 É feliz como ele quer.

A canção, nesse caso, serviu especificamente de instrumento de oração àquela determinada situação, que passou a ser ouvida, repetida e cantada por todos os outros médiuns no momento do trabalho. A partir daí, a composição se instaura como parte de um todo. Ou seja, ela não se

⁴¹ Entidade ligada aos espíritos de negros escravos. Espíritos da linha de umbanda que trabalham junto aos médiuns com ervas e outros objetos como cachimbo, rosários etc, para cura dos males físicos e espirituais.

⁴² Chama-se zeladora ou zelador do Santo, a Yalorixá ou Babalaô que dirige os trabalhos e é responsável pela administração da Casa de Santo, que pode ser chamada de Centro, Terreiro, Barracão ou Ilê.

restringe ao domínio de uma só pessoa, o (a) compositor (a), mas passa a ser um elemento do trabalho coletivo.

O ritual de umbanda dá-se através da incorporação, que é a profunda e intensa sintonia entre o médium e o espírito. Para cada santo e momento do ritual, é executado um ponto. São executados pontos para a chegada de um santo, para realizar um trabalho de cura ou para a maceração de ervas. Durante toda a sessão, tempo em que o trabalho está sendo realizado no terreiro⁴³, são entoados os pontos. Durante minha experiência como ogan ao longo de 13 anos, participava de todos os momentos ritualísticos do terreiro, que, em média, duravam de três a seis horas. Os pontos eram executados pelos ogans e podiam ser puxados também pela Mãe-de-Santo⁴⁴, por pessoas que tinham lugar na hierarquia do santo⁴⁵ ou mesmo por suas próprias entidades. A escolha desses cânticos acontecia de acordo com o trabalho que estava sendo executado e pela entidade implicada. O critério de escolha ficava por conta de cada puxador, que precisava aprender e perceber os momentos ideais para cada ponto cantado e tocado.

Como ogans⁴⁶, realizávamos os cânticos de abertura de uma sessão: para defumar o terreiro e os filhos de santo; reverenciar algumas entidades que protegem o terreiro espiritualmente; reconhecer os filhos com lugar superior na hierarquia religiosa e para salvar⁴⁷ cada um dos orixás e entidades. Os pontos nesse e em outros rituais de umbanda são executados em português, podendo utilizar algumas palavras em iorubá.

Os cânticos são variados e, nesses rituais, muitas músicas consagradas do repertório da música brasileira são utilizadas, como é o caso da música “Cantos das Três Raças”, de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, gravada por Clara Nunes, executada nos terreiros para salvar os “pretos-velhos”.

⁴³ Que dura em média quatro horas, com um breve intervalo no meio da sessão.

⁴⁴ Mãe-de-santo é a autoridade maior no terreiro, aquela que zela pelos santos de seus filhos, a sacerdotisa.

⁴⁵ Hierarquia do Santo é uma expressão nativa que indica os lugares de cada um nas atividades rituais e diante do conjunto do Povo de Santo - praticantes dos rituais, que correspondem ao coletivo das Casas de Umbanda e Candomblé - esse lugar se caracteriza pelas obrigações que cada filho realiza e seu tempo de prática ritual.

⁴⁶ Dividia a função de musicar os rituais com mais dois Ogans.

⁴⁷ “Salvar”, palavra utilizada nos rituais de umbanda para saudar entidades e praticantes da religião.

Canto das Três Raças – Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte

Ninguém ouviu
 Um soluçar de dor
 No canto do Brasil
 Um lamento triste
 Sempre ecoou
 Desde que o índio guerreiro
 Foi pro cativoiro
 E de lá cantou
 Negro entoou
 Um canto de revolta pelos ares
 No Quilombo dos Palmares
 Onde se refugiou
 Fora a luta dos Inconfidentes
 Pela quebra das correntes
 Nada adiantou
 E de guerra em paz
 De paz em guerra
 Todo o povo dessa terra
 Quando pode cantar
 Canta de dor
 ô, ô, ô, ô, ô, ô
 ô, ô, ô, ô, ô, ô
 E ecoa noite e dia
 É ensurdecedor
 Ai, mas que agonia
 O canto do trabalhador
 Esse canto que devia
 Ser um canto de alegria
 Soa apenas
 Como um soluçar de dor.

Nessa letra, o compositor Paulo César Pinheiro descreve com contristação a vida de sofrimento dos negros escravizados nas terras brasileiras. Esse mesmo canto é utilizado nas sessões umbandistas de preto-velho. O ogan “puxa o ponto” e, ao som dos tambores, canta para dar mais intensidade ao trabalho executado pelas entidades.

A situação inversa também acontece, uma vez que alguns cantores gravaram cânticos compostos para as cerimônias religiosas. Tal foi o caso da cantora Rita Benneditto, que, em seu trabalho intitulado *Tecnomacumba*, gravou alguns pontos de domínio público, tocados nos terreiros, como é o exemplo dos pontos de Exú⁴⁸, pontos de Oxóssi⁴⁹, Canto para Oxalá⁵⁰ e de outros orixás e entidades do universo religioso afro-brasileiro.

Canto para Oxalá – Domínio público

Oni saurê
 Aul axé
 Oni saurê
 Oberioman
 Onisa aurê
 aul axé baba
 onisa aurê
 oberioman
 Onisa aurê
 Baba saurê
 aul axé
 Baba saurê
 oberioman
 Baba saurê
 aul axé baba
 oberioman
 saul axé
 Man man man
 Man man man

Outro exemplo de ponto de domínio público foi gravado por Maria Bethania, a qual também gravou diversas canções com o tema da religiosidade afro-brasileira desde a década de 1960. O “Ponto do Guerreiro Branco” foi gravado em 1969, no álbum “Maria Bethania”.

⁴⁸ Exú na Umbanda é o mensageiro entre os homens e os deuses. É uma figura polêmica pelo modo de se vestir, de se comportar.

⁴⁹ Oxóssi é um orixá ligado à mata.

⁵⁰ Oxalá é o orixá da criação do mundo. É um orixá que veste branco. É considerado o Deus supremo.

Ponto do Guerreiro Branco (domínio público)

Eu disse camarada que eu vinha
 Na sua aldeia camarada um dia
 Eu disse camarada que eu vinha
 Na sua aldeia camarada um dia

Zai, zai, zai

Boa noite meus senhores

Zai, zai, zai

Boa noite peço licença

Zai, zai, zai

Boa noite meus senhores

Zai, zai, zai

Boa noite peço licença

Eu disse camarada que eu vinha
 Na sua aldeia camarada um dia
 Eu disse camarada que eu vinha
 Na sua aldeia camarada um dia

Oh Deus nos salve essa casa santa

Oh Deus nos salve espada de guerreiro

Bandeira branca enfiada em pau forte

Trago no peito a Estrela do Norte

Oh Deus nos salve essa casa santa

Oh Deus nos salve espada de guerreiro

Bandeira branca enfiada em pau forte

Trago no peito a Estrela do Norte

Zai, zai, zai

Boa noite meus senhores

Zai, zai, zai

Boa noite peço licença

Zai, zai, zai

Boa noite meus senhores

Zai, zai, zai

Boa noite peço licença

zai, zai, zai

Boa noite meus senhores

Zai, zai, zai

Boa noite peço licença

Essa composição é executada nos terreiros em devoção à entidade do caboclo boiadeiro⁵¹.

⁵¹ Caboclo boiadeiro refere-se às entidades de umbanda de pessoas que no sertão conduziam o gado. Trabalham na linha dos caboclos e índios.

Os temas relacionados à religião aparecem em composições tanto nas letras como na criação musical, desde as primeiras décadas do século XX, segundo Amaral (2006).

Os candomblés e umbandas surgem, nas canções deste período, ainda, como ambientes significativos para a sociabilidade e autoafirmação dos grupos pobres, negros e mestiços, associados aos morros e subúrbios. (AMARAL, 2006, p. 194)

Os compositores negros afro-brasileiros das primeiras décadas do século XX expunham seus costumes e heranças em suas letras e músicas e foram, aos poucos, sendo reconhecidos como portadores da criação da "autêntica" música brasileira.

Os bairros cariocas Catumbi e Pavuna eram conhecidos como redutos de grupos pertencentes à religiosidade afro-brasileira. Conforme Amaral (2006), o bairro Pavuna serviu de inspiração para os compositores Candoca da Anunciação e Almirante comporem a primeira música na história da música popular brasileira a ser gravada com instrumentos de percussão. Na gravação, foram utilizados timba, pandeiro, ganzá, reco-reco, tamborim, atabaques e surdo, que eram utilizados somente nas escolas de samba e grupos de sambistas, não sendo empregados em estúdio até então. Foi também na Pavuna que se popularizou a expressão *batucada* - referência ao conjunto dos instrumentos de percussão e dança, associados aos terreiros.

No candomblé, os cânticos são entoados em língua africana, como o iorubá. “Os cânticos buscam um envolvimento com as coisas divinas. Muitos desconhecem o significado literal das mensagens, pois são entoadas em língua africana.” (BENISTE, 2002, p.73).

Os pontos são passados oralmente, seguindo a tradição das religiões afro-brasileiras. Alguns pontos já são encontrados em CDs, vendidos, principalmente, em lojas especializadas em artigos de umbanda e candomblé.

Cada orixá ou entidade possui um ou vários pontos que podem ser cantados. No candomblé, estes cânticos possuem um roteiro conforme o mito do orixá. Logo, o médium, influenciado pelo orixá, dança evocando as passagens da história.

Prandi (2005) listou quase mil títulos de músicas gravadas no século XX e que trazem em suas letras algumas referências às religiões afro-brasileiras. Dentre elas, não incluiu as músicas tidas como sagradas,

entoadas especificamente nos terreiros, a não ser quando incluídas em disco sem finalidade religiosa.

Outro exemplo de música de compositores brasileiros conhecidos, também utilizada dentro dos terreiros de Umbanda, é “A Deusa dos Orixás”, de Tominho e Romildo, gravada por Clara Nunes em 1975, no LP Claridade. Nos terreiros, essa canção é entoada na invocação ao orixá Iansã, a deusa dos raios e tempestades.

A Deusa dos Orixás – Tominho/Romildo

Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Yansã penteia os seus cabelos macios
 Quando a luz da lua cheia clareia as águas do rio
 Ogum sonhava com a filha de Nanã
 E pensava que as estrelas eram os olhos de Yansã
 Mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Na terra dos orixás, o amor se dividia
 Entre um deus que era de paz
 E outro deus que combatia
 Como a luta só termina quando existe um vencedor
 Yansã virou rainha da coroa de Xangô
 Mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar

Uma das lendas do orixá Iansã conta que ela se casou com Ogum, mas foi também amor de Xangô. Ogum refere-se ao orixá da guerra e é conhecedor da fabricação dos instrumentos de combate. Conforme Silva (2005), Ogum era filho do rei fundador da cidade de Ifé, o principal centro divulgador da cultura *iorubana* da África. Xangô foi o rei de Oyó, uma das principais cidades de língua *iorubá*. É o símbolo da realeza e controla os raios e trovões, por isso também é um orixá guerreiro.

Muitas outras composições que mencionam algo referente à religião afro-brasileira foram gravadas por diversos intérpretes. Segue abaixo uma lista de cânticos, alusivos à religiosidade afro-brasileira, interpretados por Clara Nunes. Alguns deles são entoados em terreiros de umbanda:

1. Guerreiro de Oxalá – Carlos Imperial – 1969
2. Mandinga – Ataulfo Alves e Carlos Imperial - 1969
3. Ilu Aye – Terra da vida – Notival Reis/Cabana - 1971
4. Misticismos da África ao Brasil – João Galvão/Vilmar Costa/Mário Pereira – 1971
5. Tributo aos Orixás – Mauro Duarte/Noca da Portela/Rubem Tavares - 1972
6. É Doce Morrer no Mar – Dorival Caymmi - 1973
7. Conto de Areia – Tominho/Romildo 1974
8. O Mar Serenou – Candeia - 1975
9. A Deusa dos Orixás – Tominho/ Romildo - 1975
10. Macunaíma – Norival Reis/David Correa - 1975
11. Canto das Três Raças – Paulo César Pinheiro e Mario Duarte - 1976
12. Lenda das Sereias – Vicente Mattos/Dinoel Sampaio/Arlindo Velloso - 1976
13. Guerreira – João Nogueira/Paulo César Pinheiro - 1978
14. Jogo de Angola – Paulo César Pinheiro/Mauro Duarte - 1978
15. Banho de Manjerição – João Nogueira/ Paulo César Pinheiro - 1979 – Vídeo gravado na Casa de Candomblé Ilê Alafim Ixê – Embú - São Paulo
16. Feira de Mangaio – Sivuca/Glorinha Gadelha - 1979
17. Candongueiro – Nei Lopes/Vilson Moreira - 1979
18. Brasil Mestiço Santuário da Fé – Mauro Duarte/Paulo César Pinheiro - 1980
19. Minha Missão – João Nogueira/Paulo César Pinheiro - 1981
20. Afoxé para Logun – Candeia - 1982
21. Nação – João Bosco - 1982
22. Ijexá – Edil Pacheco - 1982
23. Ijexá (Filhos de Gandhi) – Aldir Blanc/Paulo Emílio/João Bosco - 1982

Dentro deste contexto, destaco a complexidade na percepção de um limite entre o que é ponto e o que é canção. Em uma cerimônia religiosa, a música executada tem a função de sacralizar, ou seja, tornar sagrado o que é desenvolvido fora do ambiente sagrado. Porém, a cantora Clara Nunes entoava no palco, em shows ou gravações, os cânticos reverenciando os orixás e entidades que cultuava. Intitulava-se a “Deusa Guerreira”, filha de Ogum com Iansã.

CAPÍTULO III - A "DEUSA GUERREIRA" E SUA LUTA POR RELIGAR MÚSICA E CULTO AOS ORIXÁS - CLARA NUNES UM SER DE LUZ

Entre importantes intérpretes e difusoras das músicas das religiões afro-brasileiras no Brasil e no exterior, podemos destacar o nome de Clara Nunes (1943-1983). Hoje, quando Clara Nunes é lembrada, sua principal e peculiar característica refere-se à escolha do repertório, o qual priorizava os pontos de umbanda, ou sambas que cultuassem símbolos de religiões afro-brasileiras.

Além desse repertório, entretanto, sua carreira também contou com outras escolhas. Suas primeiras canções, por exemplo, eram românticas, e sua voz doce e limpa⁵² era solicitada a entoar músicas calmas.

Era 1965, Clara, que já era ouvida nas rádios mineiras, decidiu mergulhar mais fundo e partiu em direção ao Rio de Janeiro, onde, em julho daquele ano, gravou sua primeira canção em estúdio. A música “Amor Quando É Amor”, composta por Othon Russo e Niquinho, ficou registrada em um compacto. Conforme Fernandes (2007), o álbum não teve nenhum sucesso e Clara não prosperou como cantora romântica. Como muitas cantoras da época, era inspirada por grandes intérpretes como Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Dolores Duran, entre outras.

Em seu primeiro LP intitulado “A Voz Adorável de Clara Nunes”, lançado no ano de 1966, ainda interpretou boleros e músicas românticas. Deu continuidade a esse repertório nos compactos gravados em seguida, onde executava versões de músicas francesas, italianas e americanas.

⁵² Denomina-se limpa a voz que não apresenta nenhuma anomalia nas pregas vocais.

Foi em 1968 que Clara começou a ser ouvida com mais atenção, quando defendeu, num festival, e gravou em seu segundo LP, a música “Você Passa e Eu Acho Graça”, de Carlos Imperial e Aaulfo Alves, que deu título a esse álbum. Segundo a própria cantora relatou em entrevista⁵³, Aaulfo era seu grande amigo e dizia que ela tinha que gravar música brasileira, gravar sambas. Nesse segundo trabalho, Clara misturava estilos, mas continuava com as músicas românticas. Seu estilo de interpretação ainda destacava a colocação vocal mais impostada, mais característica do estilo romântico. A música brasileira estava tomando novos rumos e Clara passou a buscar outros modos para acompanhar as mudanças no mundo musical.

Em seu terceiro LP, em 1969, Clara começou a demonstrar sua versatilidade e gravou mais sambas, sem abandonar o romantismo característico de seu trabalho até então. No repertório, os primeiros traços afro-brasileiros aparecem na interpretação de “Guerreiro de Oxalá”, de Carlos Imperial, e de “Mandinga”, de Aaulfo Alves e Carlos Imperial.

Porém, conforme Fernandes (2007), o LP não teve sucesso, pois Clara Nunes não havia se firmado com singularidade, com algum diferencial. A primeira música foi gravada com orquestra de cordas e metais, ouvindo-se, ao fundo, o som de um tambor que, em meio ao arsenal de notas dos instrumentos da orquestra, aparece tímido. Na segunda canção, a introdução é feita com atabaques, agogô, reco-reco e ganzá, porém, na continuidade da música, ainda aparecem sinais de romantismo com a entrada do violão e de metais em ritmo de samba-canção. Clara ainda procurava uma identidade musical para chegar ao sucesso que tanto almejava e que, afinal, viria a conquistar.

Foi a partir de 1970 que, segundo Clara⁵⁴ (1978), ela começou uma nova fase em sua vida musical, podendo escolher com mais liberdade as músicas para seus trabalhos. Foi nessa mesma época que a cantora começou a frequentar com mais regularidade a umbanda. Ela já havia sido apresentada à umbanda por uma amiga por volta de 1966, a qual a levou para conhecer um terreiro no bairro da Rocinha, no Rio de Janeiro. A respeito dessa nova fase que Clara viveu em seu prelúdio musical, ela conta em entrevista:

⁵³

Entrevista com Clara Nunes

<https://www.youtube.com/watch?v=SLD43NX3vKE> Acesso em: 05/07/2012

⁵⁴ Entrevista na radio Jornal do Brasil com Clara Nunes em 1978 <https://www.youtube.com/watch?v=jFS-RzdUgcM>. Acesso em: 07/07/2012

... a base de tudo foi um trabalho muito profundo, um trabalho muito sério que eu iniciei em 1970, vamos assim dizer..., pra cá, não é verdade. Um trabalho de maior pesquisa, ouvindo os bons compositores, procurando gravar as melhores músicas...⁵⁵ (CLARA NUNES, entrevista à rádio Jornal do Brasil, 1981).

Clara se envolvia cada vez mais com a religiosidade em sua vida pessoal e trazia todo esse louvor aos palcos, tanto que passou a se vestir somente de branco e, em suas apresentações, sua vestimenta era adornada por colares e objetos característicos dos ritos afro-brasileiros. Sua religiosidade, associada à sua carreira, aparecia em suas entrevistas e em seu trabalho. Ela considerava a religião uma realidade sua e dizia que entrou naturalmente na umbanda em busca de uma fé. Essa religiosidade se refletiu em toda sua trajetória musical.

Ainda no início dos anos 1970, o Brasil sofria muitas transformações sociais com a prisão de grandes artistas, compositores, e passou a contar com o meio artístico para construir uma nova brasilidade, uma "identidade nacional". O meio artístico seria um importante veículo para manter viva essa identidade, pois o país vivia a grande crise trazida pela ditadura militar – iniciada em 1964, mas a repressão do regime aumentou a partir do Ato Institucional nº 5, editado em dezembro de 1968, com intensos reflexos ao longo da década seguinte.

A cantora tinha proximidade com a música folclórica, pois havia nascido no interior, onde seu pai tocava viola e fazia parte dos grupos populares da cidade. Ela admirava a música brasileira.

... o que eu me proponho e que é uma coisa que tá dentro de mim, e eu quero ser enquanto eu viver, é uma cantora popular brasileira, uma cantora preocupada com as nossas coisas, com as nossas músicas, com os nossos ritmos, com a nossa raiz, com as coisas nossas. (CLARA NUNES em entrevista, 1981)⁵⁶

⁵⁵ Entrevista de 1981: <https://www.youtube.com/watch?v=jFS-RzdUgcM>. Acesso em: 07/07/2012

⁵⁶ Em entrevista 1981 <https://www.youtube.com/watch?v=gPtZsvAIYu>. Acesso em: 12/07/2012

Nos anos 70 do século XX, os festivais de música universitários influenciavam a juventude brasileira. A censura perseguia os diversos segmentos artísticos, mas principalmente os músicos. Alguns compositores tropicalistas, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, continuavam exilados, e Chico Buarque voltava ao Brasil. A tensão era grande, os militares continuavam nas ruas e a classe artística era severamente perseguida.

Clara não participava das manifestações ou de qualquer grupo político da época. Pensava somente em sua carreira, que ainda não havia deslanchado como gostaria. Assim, no início dessa década, com a ajuda de um novo produtor, o radialista Adelson Alves, sua intimidade com a música popular do Brasil, o congo, o xote e, principalmente, o samba, começaram a lhe dar a notada peculiaridade.

Adelson era responsável pelo programa de rádio intitulado “Samba de Morro”, quando passou a conduzir a carreira da cantora, enriquecendo-a com os elementos da cultura afro-brasileira. Clara Nunes já estava familiarizada com o universo afro-brasileiro, tanto que em uma entrevista a Antonio Celso, Cunha Neto e Edson Guerra, em 1981, na Rádio Bandeirantes, explica que, depois que se mudou para o Rio, teve maior contato com a umbanda, ainda afirmando o seguinte: “Depois de uma viagem à África, eu me encontrei com a umbanda.”⁵⁷ Ela ainda reforça seu orgulho em falar que é uma pessoa de fé e que não precisa esconder de ninguém sua devoção pela religião umbandista.

Adelson investiria numa nova cantora com um trabalho diferenciado. Em entrevista ao Jornal *O Povo* ele comenta:

Tinha que ser uma carreira planejada e que tivesse como base a imagem afro-brasileira de Carmen Miranda.

(...) depois que a Carmen Miranda morreu, nenhuma artista teve essa imagem afro-brasileira.

⁵⁷ Em entrevista de 1981 <https://www.youtube.com/watch?v=mQR5PE2Glvs>. Acesso em: 12/07/2012

Então, a partir daí, começou a minha direção. A primeira música que ela grava, e que só ela grava, foi um samba que, coincidentemente, era da mesma escola de samba do Sinval Silva, chamada Império da Tijuca, no Morro da Formiga, onde morava o Sinval. Eu não fiz isso de propósito. Esse samba era um samba-enredo de Mário Pereira, Vilmar Costa e João Galvão e se chamava "O Misticismo da África ao Brasil". É como ela começa. E, por coincidência, começa onde a Carmen Miranda tinha terminado. (ADELZON ALVES, www.jornalopovo.com.br⁵⁹, 2004).

No início da década de 1970, com seu investimento nessa maneira peculiar de colocar sua religiosidade no palco, a cantora lança seu LP que se torna um marco em sua carreira. Antes, Clara, que cantava músicas românticas e era também muito elogiada pela crítica, não era tão reconhecida quanto se tornou ao cantar os cânticos dos rituais religiosos de Umbanda e candomblé. “Transmitia verdade. Sua voz emocionava. Clara era uma explosão.” (VAGNER FERNANDES, 2007, p.133). A canção “Misticismo da África ao Brasil”, segundo Adelson na entrevista acima mencionada, foi a primeira música que realmente teve êxito na voz de Clara. O compacto simples fez um grande sucesso. Depois, em 1971, ela a gravou em LP. Clara acabara de chegar da África, encantada com tudo que vira e com a semelhança que achara entre Angola e o Brasil. A música chegara até Clara perfeitamente, celestialmente para iniciar sua história.

Misticismo da África ao Brasil
Mário Pereira/ Vilmar Costa/João Galvão

Eu venho de Angola
Sou rei da magia
Minha terra é muito longe
Meu gongá é na Bahia

58

<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2003/04/04/noticiasjornalvidaearte,239674/clara-miranda-carmen-nunes.shtml>. Acesso em: 10/10/2013

59

<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2003/04/04/noticiasjornalvidaearte,239674/clara-miranda-carmen-nunes.shtml>. Acesso em: 10/10/2013

Agô ô ô ô ...

Lua alta
Som constante
Ressoam os atabaques
Lembrando a África distante

E o rufar dos tambores
Lá no alto da serra
Personificando o misticismo
Que aqui se encerra

Saravá pai Oxalá
Que o meu samba inspirou
Saravá todo povo de Angola, agô
Agô ô ô ô ...

Lá na mata tem mironga
Eu quero ver
Lá na mata tem um côco
E esse côco tem dendê

Das planícies às coxilhas, o misticismo se alastrou
Num torvelinho de magia, que preto velho ditou
E o fetiche e o quebranto
Ele nos legou

Eu venho de Angola
Sou rei da magia
Minha terra é muito longe
Meu gongá é na Bahia

Tem areia ô ô
Tem areia
Tem areia no fundo do mar
Tem areia.⁶⁰

A letra da música parece anunciar a chegada de alguém que vem de Angola. O trecho “... Saravá meu Pai Oxalá, que o meu samba inspirou saravá todo povo de Angola, agô” é como se a cantora estivesse saudando o povo com sua chegada a esse universo afro-brasileiro,

⁶⁰ Link: <http://www.vagalume.com.br/clará-nunes/misticismo-da-africa-ao-brasil.html#ixzz2o8qONut3>. Acesso em 12/10/2013.

estendendo sua devoção à religiosidade. A palavra “agò” vem do idioma yorubá e significa “com licença”. Já a palavra “saravá” é utilizada, nos terreiros, para salvar ou saudar. É como um anúncio de sua posição de raízes da cultura brasileira nos palcos do país. A letra da música define o que Clara sentia no decorrer dos anos ao buscar uma identidade, visando ao sucesso em sua carreira.

O misticismo se personifica na voz de Clara, marcando sua proximidade, intimidade com todo o universo afro-brasileiro, encerrando a busca pelo sucesso. Esse marco pode ser compreendido como o encontro dos dois elementos mais relevantes e valorosos na vida da cantora: a música e a religiosidade.

Clara e Adelzon procuraram aliar uma imagem ao contexto musical. Clara, então, começou a aparecer coberta de guias⁶¹, pulseiras, turbantes, vestidos longos, rendas e muito branco. Nascia a Clara mestiça, com visual que remetia às religiões afro-brasileiras.

Clara se dizia umbandista, mas sua ligação com os cultos afros era tão forte e singular que, por várias vezes, ela própria se via confusa diante da definição de sua religiosidade. Vinha do Kardecismo, denominava-se umbandista, mas flertava com o candomblé. Clara era tudo. Era espiritualista por natureza. Acreditava no poder dos orixás, mas não deixava de lado as orações do catolicismo. Clara era um caldeirão espiritual. Era a legítima brasileira, absolutamente sincrética, que “batia a cabeça” e cantava ponto em terreiro, acendia velas para as almas, tomava passe em centro de mesa branca, comungava em igreja católica e se ajoelhava para rezar o Pai-Nosso ou a Ave-Maria diante da imagem de Nossa Senhora. (FERNANDES, p. 119, 2007)

O sucesso foi estrondoso, conforme Fernandes (2007). O primeiro LP com a produção de Adelzon, em 1971, vendeu cerca de 24 mil cópias. No jornal *Última Hora*, em 13 de dezembro de 1971, Clara ressaltaria:

⁶¹ Colares de contas coloridas utilizados pelos médiuns nos terreiros, que são utilizados como proteção para os trabalhos. As cores diferem de acordo com a cor de cada orixá ou entidade.

Com esse LP, eu defini o meu estilo. Antes procurava meio angustiada um estilo mais marcado. Então, nesse ano, por fatores externos e pessoais, houve um estalo e eu já posso me considerar uma cantora de elementos característicos. (FERNANDES, p. 137, 2007)

No período entre os anos de 1969 a 1974, conforme Bakke (2007), Clara Nunes e Adelson Alves alicerçaram sua trajetória musical nas religiões afro-brasileiras. Ela havia encontrado seu fio condutor, melodia, ritmo e dança. Era carismática, tinha uma voz poderosa e um visual diferente de tudo que já havia aparecido. A parceria com Adelson terminaria no ano de 1974, mas Clara já havia conquistado o público com sua marca e estava no seu oitavo LP. Entre esses, quatro foram ao lado de Adelson.

No ano de 1975, Clara Nunes passou a ter como parceiro, marido e produtor Paulo César Pinheiro. Mesmo com a mudança de parceria, ela dá continuidade ao seu estilo afro-brasileiro.

Também em 1975, sobe ao palco, ergue o braço direito e faz soar a voz em andamento lento, com notas longas, num *ad libitum*⁶² musical a composição “A Deusa dos Orixás”⁶³. O início irrompe com a letra: *Iansã cadê Ogum, foi pro mar...* Iansã refere-se ao orixá feminino associado aos ventos e tempestades. Sua atividade é de ser guerreira e obstinada a conseguir o que deseja, logo confere essa característica a seus filhos, aqueles que são regidos, protegidos por esse orixá.

Clara Nunes, a mineira que desde cedo teve que lutar para conquistar espaço no mundo, torna-se essa “Iansã guerreira”. A cantora mezzo-soprano⁶⁴ interpretava as canções não só vocalmente, mas colocava nas suas *performances* o vivido, o experimentado da sua relação com a religiosidade. Para Paul Zumthor (1997), a voz ressoa e ultrapassa os limites sonoros, estendendo-se por todo o corpo. A cada canção, um significado, um grito característico da interpretação musical e religiosa afro-brasileira.

⁶²Ad libitum significa “à vontade”, livremente. É quando um intérprete tem liberdade para realizar uma passagem musical sem precisar seguir o andamento ou cadência.

⁶³A Deusa dos Orixás, composição de Romildo/Toninho (1975).

⁶⁴Mezzo-soprano, palavra italiana que se refere à classificação das vozes femininas no canto.

Clara Nunes tornava-se não somente uma intérprete, mas uma cantora que enfrentava preconceitos ao disseminar, nos meios de comunicação, a religiosidade afro-brasileira. A cantora conseguia levar ao público a religiosidade das canções, seduzindo-o com seu talento e virtuosismo. Clara Nunes inseriu sua religiosidade afro-brasileira em sua *performance* nos palcos, tornando singular seu modo de cantar.

Conforme Heloísa Valente (2003), o que seduz o público é o domínio da técnica da voz, a respiração, o virtuosismo, sendo que, no século XIX, o virtuosismo popularizou-se devido a interpretações de grandes qualidades e ao carisma de cantoras que se tornavam divas. O termo “diva” deriva do italiano e, segundo Valente (2003), está associado ao divino.

Clara Nunes era uma cantora carismática e transformou-se em uma referência na música que incluía o repertório afro-brasileiro. Ela era a “artista divina”, que levava ao palco sua religiosidade aliada à sua musicalidade. De ritmo marcado, Clara Nunes emitia o som vocal energicamente e com grande intensidade, própria das intérpretes do início do século, quando a potência vocal era fator importante e primordial para o reconhecimento da qualidade da cantora. Como era somente intérprete, executava músicas de compositores que, de certa forma, também tinham relação com a religiosidade afro-brasileira e colocavam em suas músicas, geralmente no gênero samba, letras alusivas aos rituais.

“O intérprete, na *performance*, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato.” (ZUMTHOR, 1997, p.204)

Seu corpo revelado por inteiro, no momento da apresentação, sua voz com a sonoridade amplificada, faziam da *performance* da cantora um modo de cantar que se destacava e afetava o público. Ao entoar os cânticos de umbanda e candomblé, a cantora se mostrava como sujeito pertencente à religiosidade. Saudava os santos, com os gritos de salvação, e gesticulava com movimentos que se referiam especificamente a um determinado orixá. Ela se revelava fazendo parte dessa religiosidade, não somente sendo uma intérprete de cânticos e rituais afro-religiosos. Ela homenageava seus orixás em público, na mídia.

No que se refere à indumentária, Valente (2003) escreve que, além de auxiliar na construção dos movimentos do corpo, também demonstra um vínculo com sua procedência. Clara Nunes vestia-se para os shows com a vestimenta utilizada até então, exclusivamente, no momento dos rituais dentro dos terreiros ou nas festas destas organizações. O que se passava somente dentro dos terreiros de umbanda e candomblé podia ser visto pelo público através de apresentações que a cantora realizava em shows e na mídia.

O gestual que a cantora utilizava era outro item importante nas interpretações. Quando executava os cânticos de umbanda e candomblé, apropriava-se do gestual utilizado para expressar os movimentos das danças sagradas e para reverenciar os Orixás. “Toda gestualidade do cantor é elemento de grande impacto na transmissão e recepção da *performance*. Quando executava um cântico reverenciando a um determinado orixá, como por exemplo na música “A Deusa dos Orixás”, de Toninho/Romildo, Clara, quando se referia ao orixá Iansã, a deusa dos ventos e das tempestades, erguia o braço e girava o corpo como se o vento a impulsionasse.”(VALENTE, 2003, p.103).

Num pronunciar articulado e silabicamente forte, como caracteriza o orixá, ela preenchia com vitalidade musical todo o ambiente. A *performance* de Clara Nunes reforçava sua voz nas interpretações dos cânticos. Outro exemplo foi a gravação de *Conto de Areia*⁶⁵, cântico em homenagem ao orixá Iemanjá, quando a cantora montou no palco um cenário com aparatos dos cultos afro-brasileiros: comidas, que nos rituais são oferecidas aos orixás, bebidas, velas, figurantes com roupas de cada orixá, ogans, tambores.

Em uma das gravações em vídeo da música “*Conto de Areia*”⁶⁶, ela inicia com a seguinte declamação ao som dos atabaques:

⁶⁵ “Conto de Areia”, composição de Romildo/Toninho (1974). Gravação para a Rede Globo de televisão nos musicais do programa “Fantástico”.

⁶⁶ Composição de: Romildo e Toninho. Vídeo em: <http://www.youtube.com/watch?v=PYmfdoMKZ74&feature=fvsr>. Acesso em: 14/10/2013

Sábado, Oxum e Iemanjá dividem cores bonitas. Oxum gosta de amarelo, e iemanjá de azul e branco. Oxum vai de feijão fradinho e champagne. Iemanjá vai de peixe, leite de côco e manjar. E domingo é dia das crianças e a elas ofereço o meu canto.⁶⁷

Em seguida, prossegue com a música cantada numa postura de encantamento, revelada por um sorriso que chega a ser percebido durante a emissão de algumas palavras. Em ambiente repleto de figuras com vestimentas de cada orixá, Clara balança seu vestido branco e, voz plena e bem articulada, demonstra seu envolvimento profundo com a música e com a religiosidade. O ambiente propicia sua interpretação.

Muitos(as) foram, e têm sido até hoje, os(as) intérpretes que, em seus trabalhos de gravações e shows, utilizam a cultura dos terreiros, a cultura musical afro-brasileira. Mas poucos(as) foram os(as) que a ela se dedicaram com tanta intensidade como Clara Nunes, que ademais pode ser tratada como precursora desse estilo para o grande público. Podemos mencionar diversas gravações de LPs somente com músicas alusivas à religião e outros com estilos variados.⁶⁸ Outras gravações consideradas folclóricas incluíam músicas da religião.⁶⁹

Nenhuma cantora ou cantor, até então, havia transformado um ato meramente performático, o de cantar em público, em uma *performance* que se revelava na expressão de sua crença religiosa e, através dela, obter tanto sucesso.

⁶⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=PYmfdoMKZ74&feature=fvsvr>. Acesso em: 15/10/2013

⁶⁸ *Gente da Antiga*, de Pixinguinha, Clementina de Jesus e João da Baiiana pela gravadora *Odeon* – 1968; ainda os compositores: Genival Lacerda, pela gravadora *Roseblit* – 1973; Fernando Mendes, *Odeon* – 1977. Além de LPs de cantores de vários gêneros que incluíram músicas dos terreiros como: Manoelito Sena, que executava forró; os sertanejos Leôncio e Leonel, que gravaram dois LPs, um em 1971 pela *Japoti* e outro em 1976 pela *Chanceler*, onde quase a metade das gravações são especificamente pontos de Umbanda. Inúmeros compactos, contendo apenas uma música, também são encontrados como os de: Luiz Ayrão, pela *Odeon* – 1975; Elis Regina, pela *Philips* – 1966; Norma Bengell, pela *Elenco* – 1967; Sonia Ferreira, pela *RCA Victor* – 1965; Angela Maria pela *Copacabana* – 1976.

⁶⁹ "http://www.acervotambor.blogspot.com. Acesso em: 15/10/2013

Clara Nunes viajou o mundo, apresentando-se nos diversos palcos com sua singularidade, seu estilo. Gravou descalça em uma praia de Cannes (França). Usava, em seus shows pela Europa, vestimentas brancas iguais às das pessoas quando estão nos terreiros em seus ritos. Por todo lugar em que Clara ia, levava consigo sua religiosidade. Iniciou uma de suas gravações com as seguintes palavras: *Vamos levar nossos santos, todos os Santos, todos os campos, vamos louvar. Saravá.*⁷⁰

Em 1981, segundo Fernandes (2007), Clara subiu ao palco para estreitar o LP “Brasil Mestiço”, com direção de Bibi Ferreira e roteiro de Paulo César Pinheiro. Sua vestimenta branca era adornada por uma coroa de conchas e búzios africanos.

Clara continuou, por toda sua vida, incluindo elementos que nunca permitiriam esquecer sua religiosidade e sua dedicação ao santo e à música. No espaço de *performance*, de atuar, de ser atriz musical, Clara se revela como uma cantora singular, com uma estética própria a traduzir sua verdade musical e fé.

Ainda em 1981, gravou o LP “Clara”. Nele, a composição intitulada “Minha Missão”, de João Nogueira e Paulo César Pinheiro.

Minha missão
(João Nogueira e Paulo César Pinheiro)
Quando eu canto
É para aliviar meu pranto
É o pranto de quem já
Tanto sofreu
Quando eu canto
Estou sentindo a luz de um santo
Estou ajoelhando
Aos pés de Deus
Canto para anunciar o dia
Canto para amenizar a noite
Canto pra denunciar o açoite
Canto também contra a tirania
Canto porque numa melodia
Acendo no coração do povo
A esperança de um mundo novo
E a luta para se viver em paz!
Do poder da criação
Sou continuação
E quero agradecer

⁷⁰ http://www.youtube.com/watch?v= 0Igh_j0jxM&feature=fvsr. Acesso em: 12/11/2013

Foi ouvida minha súplica
Mensageiro sou da música
O meu canto é uma missão
Tem força de oração
E eu cumpro o meu dever
Aos que vivem a chorar
Eu vivo pra cantar
E canto pra viver
Quando eu canto, a morte me percorre
E eu solto um canto da garganta
Que a cigarra quando canta morre
E a madeira quando morre, canta!

Na música “Minha missão”, Clara revela, mais uma vez, sua devoção à música, ao canto, amalgamadas à sua religiosidade, que irá permear sua trajetória musical. A letra composta por seu marido, Paulo César Pinheiro, expressa esse afeto: “O meu canto é uma missão, tem força de oração” “Eu vivo pra cantar, e canto pra viver”.

PONTO DE SUBIDA: ANDORINHA QUE VOA, VOA...⁷¹

No momento da elaboração do projeto dessa pesquisa, minha intenção foi discorrer sobre as interpretações de duas cantoras da música brasileira que tinham em seu repertório cânticos que eram utilizados nos terreiros de umbanda e candomblé. No entanto, o caminho da pesquisa foi apontando para a relevância de aprofundar o estudo na vida e *performance* de apenas uma intérprete, uma vez que meu objetivo também se reconfigurou após o contato com o universo do tema.

À medida que minhas leituras se aprofundavam, percebia, cada vez mais, o quanto o profano e o religioso se fundiam na música afro-brasileira. O que eu achava que seria música de terreiro encontrava-se nas salas das casas, na reunião dos fundos dos quintais; e o que eu achava que era música dos grandes palcos era executada na evocação dos orixás.

Fui percebendo o quanto esses limites são tênues e o quanto eles se entrelaçaram desde o Brasil colonial com a intenção dos negros em manter vivas suas práticas culturais. O lúdico sendo religioso, e o religioso existindo no lúdico. Clara Nunes destacou-se por realizar essa fusão com maestria e determinação. Enfrentou o preconceito e ignorou a intolerância.

O profano e o sagrado se encontram nas asas do ser de luz. Clara, em sua trajetória, expressa a fusão entre a interpretação de músicas com elementos religiosos: a entrega exigida dos ogans e Filhos de Santo no canto dos pontos durante as práticas ritualísticas nas casas de santo.

O fato é que a música religiosa de influência africana e seus elementos, citados em suas letras e características musicais, fazem parte dos meios de divertimento nas práticas dos negros desde o início da colonização do país. A música era composta por todos e para todos. Era vivida e experimentada em grupos. Não era para ser mostrada, exibida.

A ninguém pertencia especificamente. Limitar o sagrado e o profano não era o elemento mais importante, mas sim praticar ambos.

⁷¹ Trecho de um ponto executado nos terreiros no momento *de subida*, ou seja, de despedida das entidades chamadas de beijadas que são as crianças que se manifestam nos médiuns.

Ao longo da história, tanto da religião quanto da produção musical no Brasil, o movimento de individualização e autoria foi se constituindo: um universo sobre o qual a música passou a transitar, valorizando, neste processo, o registro da autoria. Com isso, também se alterou a maneira como as músicas seriam apresentadas ao público. Havia um compositor, “o dono”, e um intérprete, “o divulgador”.

Quanto à religião, tem característica dinâmica e transforma-se no cotidiano de acordo com as exigências de cada Casa de Santo, das divindades e das particularidades do Povo de Santo. A música continua, entretanto, a se caracterizar pela função de mediação no decorrer dos rituais e se coloca como instrumento criado pelo e para o coletivo. Entre o ponto cantado e a interpretação no palco, operam elementos que não se confundem, tais como: o público, que vai buscar a cura, a benção, a verdade sobre si etc; e a plateia, que procura lazer, descontração, contemplação etc. O público, quando entra numa casa religiosa⁷², é diferente do público quando entra numa casa de shows.

Além dos interesses dos dois públicos, a função do ponto ou da canção está diferenciada no modo como é recepcionada pelo médium que busca o transe e a comunicação espiritual dentro do terreiro, e na forma de ser recebida pelo intérprete ou pela plateia quando a função do transe não está em evidência.

A função da música e da interpretação, feita ora pelo(a) ogan, ora pelo(a) cantor(a), indica que os pontos atuam como elementos que proporcionam a mediação entre o médium e os deuses ou entidades, e entre a sociedade e a religião, sem perder de vista a construção da cantora, sua busca pelo sucesso e pela visibilidade da religião.

Clara Nunes buscava um diferencial como artista. Era certo que, desde o início, seu objetivo era fazer sucesso e ser reconhecida pela mídia e pelo povo. Sua religiosidade atravessou esse desejo e o complementou. Eram os dois elementos de maior importância em sua vida – música e religião. Seu desejo em ser cantora era anterior ao de levar a religiosidade ao palco.

⁷² Ao qual se denomina assistência em Almas e Angola.

Com o passar dos anos, Clara concluiu que “sua missão”, como ela mesma dizia, era a de levar a cultura e a religiosidade afro-brasileira aos palcos do mundo. Procurou evidenciar, em suas *performances*, o máximo de elementos: nas roupas, objetos, colares e, principalmente, na escolha do repertório. Seu objetivo era o de fazer com que as pessoas valorizassem a cultura afro-brasileira. Executava os cânticos com intensidade, mas não realizava ali o ritual com o mesmo objetivo com que é exercido dentro de um terreiro. Não entrava em transe espiritual, mas cantar era uma forma de idolatrar seus deuses, orixás e de popularizar a religião.

Ressaltarei abaixo os diferentes lugares onde se localizam os pontos e canções nas religiões afro-brasileiras e fora delas:

1. O ponto como o chamado aos orixás e às entidades.
2. O ponto como elo entre médium, orixás e/ou entidades.
3. O ponto como música de trabalho nas religiões afro-brasileiras.
4. O ponto de domínio público.
5. O ponto composto por ogans e/ou entidades que não são registrados e são cantados por outros ogans.
6. O ponto utilizado por intérpretes da música brasileira. cantado em diversos lugares, tais como teatros, shows abertos e também em gravações.
7. As canções que incluem, em suas letras, termos e palavras alusivas ao universo religioso afro-brasileiro.
8. As canções que incluem, em sua música, instrumentos do universo religioso afro-brasileiro.
9. As canções que incluem, em sua música, ritmos utilizados nos rituais afro-brasileiros.
10. As composições do repertório da música brasileira utilizadas nos terreiros como pontos.
11. O ponto que foi composto para ser ponto e virou canção, e a canção que foi composta para ser canção e virou ponto.

O que pude investigar nessa pesquisa foram as questões relativas ao limite do que é ponto e do que é canção, a profunda imbricação entre o religioso e o profano na tradição musical afro-brasileira e, ainda, o papel da cantora Clara Nunes ao escolher, para seu repertório, essa variedade de músicas que assinalam a religiosidade brasileira. Clara se tornou singular e chamou a atenção de um grande público para a especificidade de seu estilo.

A canção e o ponto fundem-se, ao mesmo tempo em que suas particularidades são individualizadas conforme seu lugar.

Ponto de subida de beijada – Andorinha que voa, voa andorinha, leva as crianças pro céu, andorinha que voa, voa andorinha, leva as crianças pro céu. Voa, voa, voa andorinha, leva as crianças pro céu, voa, voa, voa andorinha, leva as crianças pro céu... (domínio público)

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Rita e SILVA Vagner Gonçalves da. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório popular brasileiro. In **Revista Afro-Ásia**, Salvador, UFBA, n.34, pp. 189-235, 2006.
- BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da Umbanda na música popular brasileira. **Religião e Sociedade**. Vol. 27 no.2 Rio de Janeiro, 2007.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil** – contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. Primeiro volume. Livraria Pioneira Editora. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1971.
- BENISTE, José. **As águas de oxalá: (àwon omi Ósàlá)**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. Barueri, S.P: Manole, 2010.
- CARVALHO, José Jorge de. A tradição iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela. **Série antropologia**, Departamento de Antropologia Instituto de Ciências Sociais – UNB: Brasília, 2003.
- CAZES, Henrique. **Choro do quintal ao municipal**. São Paulo: Ed.34, 1998.
- DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó Nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FERNANDES, Vagner. **Clara Nunes: guerreira da utopia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- FILHO, Raphael Rodrigues Vieira in SANTOS, Jocélio Teles dos e SANSONE, Lívio. **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo: Dynamis editorial, 1997.

FREYRE, Gilberto. Aspectos da influência africana no Brasil. **Revista Del CESLA**, num. 7, 2005. Uniwersytet Warszawski, Varsóvia, Polónia.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.

JENSEN, Tina Grudun. Discursos sobre as religiões afro-brasileiras: da desafricanização para a reafricanização. **Revista dos Estudos da religião**: ISSN 1677-1222. PUCSP N1/2001.

LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. **Revista Acadêmico** n.50. Uberlândia, 2005.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NAVES, Cambraia Santuza. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

OJO-ADE, Femi. **Negro**: Raça e cultura. Salvador: EDUFBA, 2006. P. 26.

OLIVEIRA, Rafael Soares de. **Candomblé**: diálogos fraternos contra a intolerância religiosa. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé**: história e ritual da nação jeje na Bahia. 2 ed. Ver. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Os tambores estão frios**: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candomblé. Juiz de Fora: Funalfa Edições; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

PINHO, Osmundo de Araújo. O efeito do sexo: políticas de gênero, raça e miscigenação. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 23, p. 89-119, jul.-dez/2004.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados**: Orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Jocélio Teles in SANTOS, Jocélio Teles dos e SANSONE, Lívio. **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo: Dynamis editorial, 1997.

SANTOS, Juana Elbein. **Os Nãgô e a morte: Padê, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007. P.29.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Raça como negociação: sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil. In FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil afro-brasileiro**. – 2. Ed., 1. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SERRA, Ordep José Trindade. **Ilê Axé Iyá Nassô Oká**, terreiro da Casa Branca do Engenho Velho: laudo antropológico. In: <http://ordepserra.wordpress.com/estudos/laudos/>, 2005.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Ed.34, 2008.

SILVA, Ornato José da. Culto **Omoloko**: os filhos do terreiro. Rio de Janeiro; Rabaço Editora e Impressora, 1983.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira**. 2. Ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SODRÉ, Muniz. **Samba – o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil africano**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed.34, 1998.

_____. **Os sons dos negros no Brasil.** Cantos, danças, folgedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2012.

VALENTE, Heloisa Duarte. **Os cantos da voz; entre o ruído e o silêncio.** São Paulo: Annablume, 1999.

_____. **As vozes da canção na mídia.** São Paulo: Via Lettera, 2003.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **A poesia oral.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira et alli. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **A Letra e a voz.** Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Performance, recepção e leitura.** Tradução de Jerusa Pires de Oliveira e Suely Fenerich. São Paulo; Cosac & Naif, 2007.