UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ÉDEN DOS SANTOS BARBOSA

DO TERREIRO AO VINIL: ANCESTRALIDADE, CULTURA E DIVERSIDADE AFRO-BRASILEIRA NOS DISCOS DE UMBANDA E CANDOMBLÉ

FORTALEZA

2025

ÉDEN DOS SANTOS BARBOSA

DO TERREIRO AO VINIL: ANCESTRALIDADE, CULTURA E DIVERSIDADE AFRO-BRASILEIRA NOS DISCOS DE UMBANDA E CANDOMBLÉ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do Título de Doutor em Educação. Área de Concentração: História e Memória e Práticas Culturais Digitais.

Orientador: Prof. Dr. José Gerardo Vasconcelos.

FORTALEZA

2025

ÉDEN DOS SANTOS BARBOSA

DO TERREIRO AO VINIL: ANCESTRALIDADE, CULTURA E DIVERSIDADE AFRO-BRASILEIRA NOS DISCOS DE UMBANDA E CANDOMBLÉ

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do Título de Doutor em Educação. Área de Concentração: História e Memória e Práticas Culturais Digitais.

Aprovada em: 20/10/2025.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. José Gerardo Vasconcelos (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

_____

Profa. Dra. Sandra Haydeé Petit

Universidade Federal do Ceará (UFC)

_____

Prof. Dr. Antônio Roberto Xavier

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB)

_____

Prof. Dr. Emanoel Luís Roque Soares

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

_____

Prof. Dr. Francisco Ari de Andrade

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dedico este trabalho a Madelyne dos Santos,
Theo Barbosa e Marina Flor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao universo por ter conseguido chegar ao fim deste estudo. Observo agora não somente as conquistas da pesquisa que geraram esta tese, mas todas as rotas e jornadas que vieram junto com ela.

Agradeço o empenho de toda minha família.

Sou profundamente grato aos meus orixás, guias e mentores espirituais. Salve seu Zé Pelintra! Salve Pai João! Da luz para a luz, se faça um trabalhador.

Gratidão a minha esposa, Madelyne dos Santos, por fortalecer a pesquisa com sua sabedoria, critica e tensionamentos. São processos e elaborações complexos que vivemos, mas tivemos muita leveza pois a vida, mesmo difícil, só melhora né? Gratidão por me ajudar a melhorar em corpo, mente e espírito. Digo e repito: é uma imensidão de amor viver ao teu lado. Te amo.

Gratidão ao meu Orientador Prof. Dr. José Gerardo Vasconcelos, pela gentileza intelectual e liberdade conceitual nos caminhos da pesquisa. Agradeço a credibilidade depositada nesse estudo e nos prazos. Agradeço demais a flexibilidade nas horas de aperto. Tamo junto!

Agradeço à coordenação do PPGE e sua equipe técnica. Aos setores da UFC que facilitaram essa dura jornada de cursar um doutorado sem afastamento das funções, sem bolsa de incentivo, sem agência de fomento. Esse trabalho prova que o esforço contínuo permitiu não somente uma tese, possibilitou 5 livros, capítulos em coletâneas, resumos em eventos, artigo em revista de projeção nacional, participação em projetos de disco de um ídolo, conhecer *Griots*, viagens e a criação de um Acervo afro referenciado de projeção nacional. Sou a pessoa que amou cada momento do doutorado porque gosto da pesquisa, do campo de trabalho, das pessoas, da macumba e da Universidade.

Gratidão aos meus amigos do Memorial da UFC, especialmente Marcela Teixeira e Gerda, lideranças desse setor em momentos distintos. Uma das mais importantes iniciativas da UFC no tocante a ações e difusões da memória, patrimônio e conservação da história da UFC. Marcela, Gerda, Rejane, Fátima, Mônica, Rafael, Roberto, Gregory, Gislene, Josy e Breno muito obrigado pela jornada junto a esse doutoramento. Agradeço a PROCULT pelo entendimento nos processos de horário especial e compensações de trabalho.

Agradeço em especial: Rafael Vieira e Roberto Moreira Chaves por virarem uma chave na minha cabeça ao insistirem na pesquisa dos discos de Umbanda. Os discos que

chegaram em muitas caixas, no anexo do Memorial, serviram a muitos propósitos: pesquisa, livros e ao futuro programa de rádio, o *Saravah Soundz.*

Aos professores membros da banca: Obrigado pelas colaborações, sugestões de textos e livros, pela escuta e alto astral nas qualificações. Muito obrigado, Axé!

Professor Ari, agradeço a credibilidade nas produções e organizações dos livros e Professora Sandra Petit, muita gratidão pelas conversas ao telefone, sugerindo caminhos e orientando as dúvidas. Gratidão pelo acolhimento e fortalecimento.

Obrigado aos grupos de pesquisa: NHIME e NACE.

Agradeço à minha família: Gerardo e Emília, meus pais; Eric e Elen, meus irmãos. À toda família de tios, tias, avós, primos e primas. Obrigado e Deus abençoe a todos. Em especial, Dona Celeste (*in memoriam*) minha querida avó.

Agradeço, imensamente, ao meu filho Theo. Você me orgulhou muito ao participar desta tese em muitos momentos. Eu te amo, não se esqueça disso. Marina Flor obrigado pela paciência e sabedoria. Você me orgulha muito pela bondade que tem nas suas ações.

A toda comunidade do vinil, lojistas, vendedores, colecionadores e donos de acervos. Em especial ao amigo Daniel *Cantagalo*, pelas inúmeras conversas e toques, *valeu barão*. Miguel Braggione pelas partilhas em 78rpm e ao amigo Tristan pela pesquisa em discos do selo Rozenblit no Ceará.

Meu muito obrigado e admiração aos *Griots* dessa pesquisa: Seu Nirez, Senhor José Beniste, Mestre Júlio Santos, Mauro Coutinho (in memoriam), Mãe Constância, Mãe Mocinha, Mãe Marly do Ogum e Pai Neto Tranca Rua.

Aos povos de Umbanda do Ceará. Pai Márcio, Pai Neto, Pai Giuliano, Carla Vanessa, Mãe Mocinha, Mãe Tecla, Mãe Taquinha, Mãe Constância, Pai Iran, Mãe Janaina.

Como *Reikiano* eu abro esse portal de entendimento: Gasshô! Cho Ku Rei! Cho Ku Rei! Cho Ku Rei! Consagro esse trabalho à Harmonia, ao Amor, à Justiça e à Verdade.

Assim Seja.

RESUMO

Este é um estudo sobre história e memória a partir de discos de Umbanda e Candomblé. A audição destes registros, de rica experiência sonora, possibilita o contato a uma parte do patrimônio imaterial dos povos africanos no Brasil: os *orins*, cânticos do Candomblé e as *curimbas, os* pontos cantados da Umbanda. A tese considerou como objeto de estudo discos de vinil gravados em terreiros, demarcando 3 perspectivas: os discos gravados no Ceará, evidenciando suas influências dos cultos africanos como o Xangô e o Terecô, e indígenas como o Catimbó e o Torém; os discos de artistas negros do samba e as alianças com o povo de santo e os cantares protagonizados por mulheres de *Axé* como Olga de *Alaketu*, Mãe Menininha do *Gantois*, Cacilda de Assis e Aparecida. A Etnocenologia referenciou o aporte teórico e metodológico, interseccionando o trajeto do estudo, os discos e colaboradores da pesquisa. O método técnico é etnográfico, numa abordagem qualitativa, propondo uma hibridização de procedimentos de análise devido a multiplicidade das fontes de evidência da pesquisa: entrevistas a colecionadores, membros de terreiros, consultas a bibliotecas e hemeroteca digital, visita a acervos e coleções, análise documental das capas, contracapas e encartes dos discos de vinil e a experiência biográfica do autor com os *Lps*. As oralidades do povo de santo gravadas em discos favoreceram dinâmicas entre os terreiros e a sociedade, influenciando a cultura, o meio social e as relações de poder. O estudo afirma que tais fonogramas representam um documento sonoro significativo destes templos, tradições dos povos africanos em diáspora que conceberam tecnologias de memória nos terreiros, materializadas em *Lps* salvaguardados nos acervos particulares do Brasil e em coleções do exterior. A tese sustenta que estes discos podem ser adotados como suportes educacionais referenciando os modelos de agrupamento e estruturação social, política e espiritual das comunidades de terreiro. Dos resultados alcançados neste processo temos a criação de um acervo contando com 400 discos, o Acervo dos Santos, integrante da Rede de Acervos Afro-brasileiros e a difusão destas músicas no programa de rádio *Saravah Soundz* na Rádio Universitária FM 107.9. Em síntese, os discos de terreiro são artefatos culturais da educação, dotados de representatividade, historicidade e memória, fundamentando as práticas educativas atuais, e potencialmente, a Educação para as Relações Étnico-Raciais/ERER.

Palavras-Chave: Discos de Vinil; Umbanda Cearense; Educação; Oralidade.

ABSTRACT

This is a study of history and memory through Umbanda and Candomblé recordings. Listening to these recordings, a rich sonic experience, allows us to experience a part of the intangible heritage of the African peoples of Brazil: the orins, Candomblé chants, and the curimbas, the sung points of Umbanda. The thesis considered vinyl records recorded in terreiros as its object of study, demarcating three perspectives: the records recorded in Ceará, highlighting their influences from African cults such as Xangô and Terecô, and Indigenous cults such as Catimbó and Torém; the records of Black samba artists and their alliances with the povo de santo; and the songs performed by Axé women such as Olga de Alaketu, Mãe Menininha do Gantois, Cacilda de Assis, and Aparecida. Ethnocenology served as the theoretical and methodological framework, intersecting the study's trajectory, the records, and the research collaborators. The technical method is ethnographic, with a qualitative approach, proposing a hybridization of analytical procedures due to the multiplicity of sources of research evidence: interviews with collectors and members of terreiros, consultations with libraries and digital newspaper libraries, visits to archives and collections, documentary analysis of vinyl record covers, back covers, and inserts, and the author's biographical experience with the records. The oral traditions of the people of santo, recorded on records, fostered dynamics between the terreiros and society, influencing culture, the social environment, and power relations. The study asserts that these phonograms represent a significant sonic document of these temples, traditions of African peoples in the diaspora who developed memory technologies in the terreiros, materialized on LPs preserved in private collections in Brazil and in collections abroad. The thesis argues that these records can be adopted as educational supports, referencing the models of grouping and social, political, and spiritual structuring of terreiro communities. The results of this process include the creation of a collection of 400 records, the Acervo dos Santos (Santos Collection), part of the Afro-Brazilian Collections Network, and the broadcast of these songs on the Saravah Soundz radio program on Rádio Universitária FM 107.9. In short, terreiro records are cultural artifacts of education, endowed with representation, historicity, and memory, supporting current educational practices and, potentially, Education for Ethnic-Racial Relations (ERER).

Keywords: Vinyl Records; Umbanda Ceará; Education; Orality.

ALÁNṢẸ (*Yoruba*)

Eyi jẹ iwadi ti itan ati iranti nipasẹ Umbanda ati awọn igbasilẹ Candomblé. Nfeti si awọn igbasilẹ wọnyi, iriri sonic ọlọrọ, gba wa laaye lati ni iriri apakan ti awọn ohun-ini ti a ko le ṣe ti awọn eniyan Afirika ti Brazil: orins, Candomblé chants, ati awọn curimbas, awọn aaye orin ti Umbanda. Iwe-ẹkọ naa ṣe akiyesi awọn igbasilẹ vinyl ti o gba silẹ ni terreiros gẹgẹbi ohun elo iwadi rẹ, ti o ṣe afihan awọn oju-ọna mẹta: awọn igbasilẹ ti o gbasilẹ ni Ceará, ti o ṣe afihan awọn ipa wọn lati ọdọ awọn igbimọ ile Afirika gẹgẹbi Xangô ati Terecô, ati awọn aṣa ilu abinibi gẹgẹbi Catimbó ati Torém; awọn igbasilẹ ti awọn oṣere Black samba ati awọn ajọṣepọ wọn pẹlu povo de santo; ati awọn orin ti awọn obinrin Axé ṣe bii Olga de Alaketu, Mãe Menininha do Gantois, Cacilda de Assis, ati Aparecida. Ethnocenology ṣiṣẹ bi ilana imọ-jinlẹ ati ilana ilana, ti o npa ipa-ọna iwadi naa, awọn igbasilẹ, ati awọn alabaṣiṣẹpọ iwadii. Ọna imọ-ẹrọ jẹ ethnographic, pẹlu ọna ti o ni agbara, n ṣeduro isọdọkan ti awọn ilana itupalẹ nitori ọpọlọpọ awọn orisun ti ẹri iwadii: awọn ifọrọwanilẹnuwo pẹlu awọn agbowọ ati awọn ọmọ ẹgbẹ ti terreiros, awọn ijumọsọrọ pẹlu awọn ile-ikawe ati awọn ile-ikawe iwe iroyin oni-nọmba, awọn ọdọọdun si awọn ile-ipamọ ati awọn ikojọpọ, itupalẹ iwe-ipamọ ti awọn ideri igbasilẹ vinyl, awọn ideri ẹhin, ati awọn ifibọ onkọwe pẹlu awọn ifibọ. Awọn aṣa atọwọdọwọ ti awọn eniyan Santo, ti o gbasilẹ lori awọn igbasilẹ, ṣe idagbasoke awọn agbara laarin awọn terreiros ati awujọ, ti o ni ipa lori aṣa, agbegbe awujọ, ati awọn ibatan agbara. Iwadi na sọ pe awọn phonogram wọnyi ṣe aṣoju iwe-ipamọ sonic pataki ti awọn ile-isin orisa wọnyi, awọn aṣa ti awọn eniyan Afirika ti o wa ni ilu okeere ti o ni idagbasoke awọn imọ-ẹrọ iranti ni awọn terreiros, ti a ṣe lori awọn LP ti a fipamọ ni awọn akojọpọ ikọkọ ni Brazil ati ni awọn akojọpọ odi. Iwe afọwọkọ naa jiyan pe awọn igbasilẹ wọnyi le gba bi awọn atilẹyin eto-ẹkọ, tọka si awọn awoṣe ti kikojọ ati awujọ, iṣelu, ati igbekalẹ ẹmi ti awọn agbegbe terreiro. Awọn abajade ilana yii pẹlu ṣiṣeda akojọpọ awọn igbasilẹ 400, Acervo dos Santos (Santos Collection), apakan ti Afro-Brazil Collections Network, ati ikede awọn orin wọnyi lori eto redio Saravah Soundz lori Rádio Universitária FM 107.9. Ni kukuru, awọn igbasilẹ terreiro jẹ awọn ohun-ọṣọ aṣa ti ẹkọ, ti a funni pẹlu aṣoju, itan-akọọlẹ, ati iranti, atilẹyin awọn iṣe ẹkọ lọwọlọwọ ati, ti o ṣeeṣe, Ẹkọ fun Awọn ibatan Ẹya-Eya (ERER).

Awọn ọrọ-ọrọ: Vinyl Records; Umbanda Ceará; Education; Orality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Reportagens sobre o gênero musical Macumba da década de 1930 e 1970.....22
Figura 2 - Reportagem com Assumano Henrique..... 35
Figura 3 - Os discos de Umbanda do estado do Ceará..... 37
Figura 4 - Acervos *online* de discos de terreiro..... 39
Figura 5 - *Playlist* do streaming *Spotify* "Do Terreiro ao Vinil"..... 40
Figura 6 - Discos da década entre 1960 e 1970 protagonizados por Pais e Mães de Santo da Bahia.....41
Figura 7 - Discos de Umbanda originados de terreiros da cidade de Olinda/PE.....42
Figura 8 - Primeira postagem da página do perfil do Instagram *Saravah Soundz*.....43
Figura 9 - Relatório de acessos obtidos na postagem do dia 31 de janeiro de 2024.....44
Figura 10 - Edição especial e entrevista sobre a pesquisa "Do Terreiro ao Vinil" 45
Figura 11- Discos de Umbanda que ilustraram a entrevista a revista Noize.....46
Figura 12 - Reportagem da revista NOIZE RECORD; Nirez e Éden Barbosa no Arquivo Nirez.....47
Figura 13 - Presença do Acervo dos Santos no Guia da Rede de acervos afro-brasileiros 2024.....48
Figura 14 - Títulos das Editoras Eco e Espiritualista. Destaque obras de Tancredo da Silva Pinto.....53
Figura 15 - Discos de Candomblé no site Discogs.....54
Figura 16 - "Discos Raros de Umbanda e Candomblé" e "Música de Terreiro" 56
Figura 17 - Lançamento do disco Música Religiosa Afro-Brasileira – Serie III. Editora Xauã.....57
Figura 18 - Lançamento do disco Música Religiosa Afro-Brasileira – Serie III. Editora Xauã.....58
Figura 19 - Disco *Folk Music Of Brasil Afro-Bahian Religious Songs*.....61
Figura 20 - A esquerda: Eduardo Das Neves. A direita: Bahiano.....62
Figura 21 - Escultura em Bronze, Latão. Altura: 35 cm.....65
Figura 22- Fotos presentes no livro "Costumes Africanos no Brasil (1938)" 72
Figura 23 - Reportagem sobre o ensino de toques do terreiro pelo Pai de Santo Joao da Pedra Preta.....75
Figura 24 - Reportagem sobre a transmissão de uma Macumba na Rádio Tupi.....77

Figura 25 - Mapa das culturas africanas pré-coloniais.....78
Figura 26 - Reportagem sobre o enterro do Pai de Santo Bernardino.....81
Figura 27 - Disco “Tenda De Umbanda Caboclo Guiné Preto – Margarida Conceição Inácia (Babá)” 83
Figura 28 - Arte digital de difusão da série especial *Saravah Soundz* na rádio Universitária Fm 107,9.....85
Figura 29 - Reportagem sobre gravadoras multinacionais com interesse em terreiros de Candomblé.....89
Figura 30 - Livros de Manoel Querino.....90
Figura 31 - Ações educativas de audição dos discos afro em terreiros de Umbanda.....94
Figura 32 - José Beniste.....98
Figura 33 - Capa do Disco “Tiro De Misericórdia” 105
Figura 34 - discos de Clara Nunes.....105
Figura 35 - Maria José Ramos.....107
Figura 36 – Tocando o Atabaque *Rumpi* em xirê (2008) 122
Figura 37 - Notícias de repressão aos Catimbós do Ceará de 1928 – 1961.....126
Figura 38 - O catimbozeiro Apolônio do Maracanaú.....127
Figura 39 - Entrevista com o senhor Mauro Coutinho, no dia 19 de novembro de 2023...128
Figura 40 - O cantor João Bob.....131
Figura 41 - Festa de Iemanjá – 2024 – Pai Neto e Éden Barbosa.....133
Figura 42 - Eden Barbosa, Pai Neto Tranca Rua, Cambone Carla Vanessa e Pai Giuliano Freitas.....134
Figura 43 - Congá do Terreiro de Mãe Raimunda/ Grande Bom Jardim.....135
Figura 44 - A faixa 1 do lado A – Principe Gerson. Contida nas 2 versões do LP.....136
Figura 45 - Pai Dyedson da Maria Mulambo.....139
Figura 46 - Mãe Marly do Ogum. A mais antiga mãe de santo de Umbanda de Fortaleza.140
Figura 47 - À Esquerda: Mãe Marly do Ogum trabalhando com Seu Gérson, em seu terreiro no Bom Jardim, na década de 1980.....140
Figura 48 - Gira de Exú na casa de Umbanda de Pai Iran.....141
Figura 49 - Mãe Raimunda..... 142
Figura 50 - Outra perspectiva do Terreiro de Mãe Raimunda.....143
Figura 51 - As cores e o saravá do terreiro de Pai Ismael.....144
Figura 52 - Pai Ismael e suas lembranças da linha do astral.....145
Figura 53 - Pai Laerton e as narrativas dos primeiros terreiros do Bom Jardim.....146

Figura 54 - Pai Joacílio e a imagem do Caboclo Nego Gérson de 1970.....148
Figura 55 - A faixa “Pena Verde” gravada em disco de cera 78 rotações 150
Figura 56 - JB de Carvalho e o anúncio dos festejos de São Jorge em 30 de abril de 1955...151
Figura 57 - Pai Kelton e seu pai biológico Seu Pedro.....152
Figura 58 - Gira de Caboclos na casa de Pai Kelton.....154
Figura 59 - Pai Jeferson segura uma estátua de Nego Gérson.....156
Figura 60 - Documentário Sonoro Do Folclore Brasileiro vol. 30 – Torém.....161
Figura 61 - Raimundo Alves Feitosa.....164
Figura 62 - Cacique João Venâncio 165
Figura 63 - Cacique João Venâncio e a audição do disco Torém em 2024.....167
Figura 64 - Capa e contracapa do disco *Brésil* Vol.2 – Bahia.....171
Figura 65- À esquerda contracapa. À direita: a antropóloga no território *Kayapó*.....172
Figura 66 - Imagens que compõe o Suplemento Ilustrado sobre o Candomblé no Rio de Janeiro..... 175
Figura 67 - Candomblés e Macumbas são destaques de jornal e chamam a atenção da sociedade.....176
Figura 68 - Pai de Santo Sussú. Destaque de jornais e artista de gravadoras de discos.....177
Figura 69 - Jornal Crítica, Gazeta de Notícias e Jornal A noite.....181
Figura 70 - Disco Rei Do Candomblé – Joãozinho Da Goméa.....183
Figura 71 - Seu Sete Rei da Lira e a multidão.....184
Figura 72 - Postagem com as capas dos discos de Seu Sete Rei da Lira e seus intérpretes....185
Figura 73 - A *Wikipedia* e a informação sobre o falecimento de Aparecida 187
Figura 74 - Site Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.....188
Figura 75- Pai Márcio de *Yemanjá* 189
Figura 76 - Jornal “Diário do Nordeste” do dia 28/1/1988 com a notícia de falecimento de Aparecida..... 190
Figura 77 - Jornal “Diário do Nordeste” do dia 29/1/1988.....192
Figura 78 - Jornal “Diário do Nordeste” de 29/1/1988, página 13.....192
Figura 79 - À esquerda: Aparecida no Jornal dos Sports. À direita: Jornal “O Povo” 193
Figura 80 - Reprodução da página de Aparecida no *Discogs*.....194
Figura 81 - Reprodução da capa do disco “Roda de Samba” e detalhe da contracapa.....197
Figura 82 - Notícias de jornal de Aparecida.....199
Figura 83 - Álbum - 10 anos: discos para conhecer.....200
Figura 84- *Saravah Soundz* antes e depois da estreia como programa de rádio.....205

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Gêneros com temática afro-religiosa identificados no Arquivo Nirez.....23
Tabela 2 – Metodologia proposta para o emprego das múltiplas fontes da pesquisa 24
Tabela 3 - Conjuntos de objetos da etnocenologia desta pesquisa.....26
Tabela 4 - Umbanda de Todos Nós Vol.1 e suas 2 versões.....129
Tabela 5 - Quadro descritivo dos terreiros pesquisados da região do Grande Bom Jardim, entre agosto e novembro de 2024.....138
Tabela 6 - Os tipos de pontos cantados.....159

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....17

1.1 Revisão de Literatura.....20

1.2 Os discos de terreiro: patrimônios imateriais afro-brasileiros.....33

1.3 Cultura Oral x Cultura Digital: tensões dentro e fora do terreiro 50

1.4 As gravações nos terreiros: apropriação cultural x difusão cultural.....56

1.5 Arte Negra Iorubá versus Colonialismo e Apagamento Cultural.....63

1.6 A invisibilidade da cultura Bantu no Brasil e os movimentos de retomada histórica da atualidade..... 70

1.7 Uma literatura que ORI-ente os discos como objetos de memória afrobrasileira.....84

2 PERCURSO METODOLÓGICO 102

2.1 Música De Terreiro: Narrativas Autobiográficas 103

2.2 O primeiro contato com a Umbanda através dos movimentos de juventude.....106

2.3 Como as africanidades existiam nos espaços escolares na minha formação?...109

2.4 Ritmos Afro na igreja católica. 111

2.5 Umbanda Familiar, escutas ancestrais e aprendizagens de cura……..… 112

2.6 Movimentos de Juventude e a busca pelas tradições populares..... 115

2.7 A construção de um duplo pertencimento: ser pesquisador e ser de terreiro... 118

3 RESULTADOS E DISCUSSÕES 124

3.1 Notas sobre a Umbanda Cearense: Novas descobertas e singularidades 124

3.2 O disco "Umbanda de Todos nós" 128

3.3 Umbandas do Ceará: notas sobre a musicalidade dos terreiros do Grande Bom Jardim..... 132

3.4 Notas sobre os pontos cantados nas práticas musicais das Umbandas Cearenses.....157

3.5 Pesquisas musicais no Ceará: Luiz Heitor Correa de Azevedo, o disco "Torém" e a espiritualidades do povo Tremembé.....160

3.6 Ecos e Vozes Femininas Do Axé 168

3.7 Os estudos sobre a musicalidade de terreiros da Bahia.....171

3.8 Notas sobre a musicalidade dos terreiros no Rio de Janeiro.....174

3.9 Notas sobre o disco: Joãozinho da Goméia, Rei do Candomblé (1969) 182

3.10 Notas sobre os discos que se relacionam com Mãe Cacilda de Assis.....184

3.11 Uma homenagem a Aparecida: Ancestralidade Negra, legado Bantu e a trajetória da grande artista.....186

3.12 Saravah Soundz e Acervo dos Santos: Quando mandei rezar o meu samba 202

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS….....207

REFERÊNCIAS….....210

GLOSSÁRIO….....220

APENDICES….....223

ANEXOS….....245

1. INTRODUÇÃO

Este estudo trata sobre a história e cultura africana em diáspora no solo brasileiro, especificamente sobre as musicalidades afrodescendentes, que em solo brasileiro foram bravamente mantidas e perpetuadas pelos povos e comunidades de terreiro em suas expressões religiosas como: Umbanda, Candomblé, Batuque, Tambor de Mina, Terecô, Macumba e Catimbó/Jurema. Revelando que as culturas africanas em diáspora sofreram violências físicas, psicológicas e simbólicas através da colonialidade que engendrou mecanismos de opressão, sequestro, maus tratos, roubos e aniquilamentos a diversos povos e nações. Nesta pesquisa ouvi de um mestre de percussão do grupo *Ilê Aiyê* que "Para que cada ritmo de tambor fosse ouvido nos tempos de hoje, houve muito derramamento de sangue (do povo) negro no passado"[1]. Assim reverencio abertura de caminhos aos que vieram antes:

> ***Ògún wá jó*** *Ogun vem dançar*
> ***Ẹ màrìwò*** *com o màrìwò*
> ***Àkòró wá jó*** *Ogun vem dançar*
> ***Ẹ màrìwò*** *com o màrìwò*
> ***Ògún palé pa'nà(n)*** *Matou e limpou os caminhos*
> ***Ògún wá jó*** *Ogun vem dançar*
> ***Ẹ màrìwò*** *com o màrìwò*
> ***Ẹ máa tú ẹiyẹ*** *Já fez o sacrifício da ave.* (Cantiga para Orixá Ogun. Domínio público.

Nesta introdução realizo o exercício de fundamentar as motivações, conexões e histórias (biografias e autobiografias) que o tema exige. Destaco os vínculos criados pela vivência desde criança com a cultura afrodescendente. Precisamente com a música, a percussão e a presença de culturas musicais que tem como centralidade, o tambor. Tocar diversos tipos de tambores (rebolo, tantan, repique, surdo, tamborim) desde a minha infância e nas experiências coletivas da escola reverberam na minha formação pessoal até a presente data. Lembranças como o repique tocado pelo meu pai, a sonoridade dos discos de samba no ambiente familiar, as festas de carnaval com vizinhos e as rodas de samba na varanda e nos quintais estiveram presentes nos períodos da infância e adolescência. Estas experiências percussivas coletivas através de grupos familiares e culturais, sem dúvida, refletiram no meu desenvolvimento cognitivo, emocional e social, e posteriormente, no campo de pesquisa nos trabalhos acadêmicos dos últimos 10 anos.

Resgato a memória para estes fatos pois, para a educação, ao estudar sobre os discos de Umbanda e Candomblé, percebo o quanto que a musicalidade de terreiro está

[1] Relato de Mestre Mario Pan, músico e maestro do grupo Ilê Aiyê, junho de 2022.

entrelaçada na formação do povo Brasileiro. Por exemplo, na infância, tanto em ambientes escolares e não-escolares, a música é um importante elemento educacional de socialização, transmissão de saberes e aprendizagem de experiências. Somos acalentados quando bebês pelo canto, nos divertimos em brincadeiras de roda, falamos com sotaques regionais que evidenciam os traços históricos de povos africanos e dos povos originários que antecederam o período colonial. A música e sua importância na atual sociedade é uma herança milenar, de tempos bem anteriores à escrita, onde a audição era o principal sentido no processo formativo dos indivíduos, conforme Schafer relata "Antes da era da escrita, na época dos profetas e épicos, o sentido da audição era mais vital que o da visão. A palavra de Deus, a história das tribos e todas as outras informações importantes eram ouvidas, e não vistas" (Schafer, 2001, p. 28).

Em minha jornada pessoal tive acesso a muitas vivências com a música afrodescendente e afro-brasileira, experiências que refletiram diretamente neste trabalho acadêmico: dos saberes vivenciados em terreiros de Umbanda e Candomblé pude estabelecer novas conexões de memórias, não apenas as lembranças pessoais, mas aquelas que atravessam o coletivo e se encruzilham na perspectiva da ancestralidade. A tese buscou em múltiplas historicidades a presença negra em registros musicais que, na sua época de origem, foram em sua maioria de grande relevância para a sociedade brasileira. Estes discos em formato *long play (Lp)* possuíram destaque na mídia da época (jornais e revistas) e foi acessada pela grande população através de selos musicais que os distribuíram nacionalmente. Uma das problemáticas destes fonogramas de terreiros é que infelizmente foram esquecidos e/ou silenciados nas décadas seguintes pela intolerância religiosa, racismo estrutural e racismo simbólico dos últimos 50 anos.

No percurso desta pesquisa empreguei muita dedicação para criar uma ampla rede de referências e fontes, para melhor compreender os contextos que originaram estes discos. Entender o momento histórico e social que incentivou as principais comunidades-terreiro de estados como Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Pernambuco e Ceará a gravarem suas tradições musicais em discos fonográficos. Diversas descrições sobre a música dos povos africanos no Brasil foram inicialmente analisadas como notícias em matérias de jornais da época, com destaque para a série "As Religiões no Rio" de João Paulo Barreto, o João do Rio, veiculada em 1904 no jornal Gazeta de Notícias (RJ) e lançada posteriormente em livro[2] em

[2] A versão do livro de 1906 pela Editora H. Garnier está disponível no *link* da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (BBM), um órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2680 . Acesso em: 8 de junho de 2025.

1906. Este livro é considerado uma das obras seminais sobre a religiosidade afro no Brasil, porém é uma obra que traz como elemento narrativo a crônica dos fatos, um breve perfil de personalidades religiosas da cidade do Rio de Janeiro naquele momento histórico. Posteriormente, os estudos das culturas negras no Brasil avançam no campo da Etnologia, ciência que ganha maior impulso no país na década de 1930, protagonizada por estudiosos brasileiros como Nina Rodrigues (1922, 1935), Manuel Querino (1922, 1955), Edison Carneiro (1936) e Arthur Ramos (1940) em obras que descreviam os vários costumes dos ritos africanos em solo brasileiro, incluindo as primeiras observações sobre a música ritual.

Solicito a permissão da ancestralidade para trazer não apenas conceitos e análises. Peço *Axé,* que significa comunicação, e que também representa a síntese dos processos de aprendizagem relatados, das interações sociais com colecionadores, pesquisadores e comerciantes, da transmissão de saberes da cultura afro religiosa, das trocas justas entre meu ofício de pesquisador e o povo de santo. Agradeço as pessoas certas que *Exú* abençoou ao colocar no meu caminho.

Os povos e comunidades de terreiro e matriz Africana[3] tem como base educacional estruturante a *Oralidade* e suas múltiplas formas de transmissão (os cantares, as rezas, os ritos, as lendas, poemas e formas de tratamento), são princípios de sua cultura, presentes em todas as tradições de cada terreiro. Essa constatação é consonante com a obra de Munanga (2019, p. 14) relatando que "[...] nos terreiros de candomblé, graças justamente aos mitos de origem ou de fundação conservados pela oralidade e atualizados através de ritos e outras práticas religiosas".

Proponho neste estudo que a palavra "terreiro" alcance perspectivas para além da esfera religiosa, assim corroboro com ideias para uma compreensão para "música de terreiro", que é algo plural e que acessa lugares de memória e fruição dos valores ancestrais africanos.

Terreiro é o lugar físico do templo religioso e se expande em domínio simbólico na manifestação das ações dos fiéis em seus saberes e fazeres ganhando novas expressões e formas de existir, a cultura de terreiro deste modo influenciou a sociedade pois estas manifestações se alargaram para nichos sociais além do templo.

[3] Conceito em consonância com o decreto nº 12.278 de 29 de novembro de 2024. São grupos e famílias vinculadas às religiões afro-brasileiras, culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, por meio da utilização de conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição.

1.1 Revisão de Literatura

Durante o estudo dos fonogramas, a escolha do objeto de pesquisa do disco de vinil, um suporte de mídia de áudio (som) tratada como artefato cultural pela sociedade, solicitava uma abordagem de pesquisa ampla e sensível, revelando categorias para além do objeto físico, já que estes contêm informações escritas na contracapa e no encarte do disco. Estas informações escritas presentes nos discos se despontam como essenciais, pois evidenciam o processo de gravação, os autores envolvidos, o terreiro onde foi gravado, a tradição religiosa que se vincula, o tipo de rito (gira, abertura e encerramento, toques, tipo de cerimônia), qual a entidade/encantado/orixá que é homenageado no disco, dentre outras informações relevantes.

A organização destas informações, em um percurso de múltiplas fontes e territórios, se abriga metodologicamente a partir dos referenciais de Armindo Bião[4]. Em especial na tratativa de que os discos de Umbanda e Candomblé incorporam dentro de si, de forma concreta, representativa e simbólica, pontua Bião (2009, p.52): [..] objetos, aqueles criados, produzidos e pensados, pelas comunidades nas quais ocorrem, como atos explicitamente voltados para o gozo público e coletivo [...].

A metodologia da Etnocenologia contribui por fornecer pontos de intersecção nas áreas de Etnologia, Sociologia e Antropologia. Armindo Bião compartilhou conceitos como *espetacularidade* e *transculturação*[5] que se originaram de aspectos fundantes do campo das ciências do homem: a etnometodologia, as etnociências; a compreensão básica da etnomusicologia e as reflexões da etnolinguística.

Assim, de modo singular, ampliamos o horizonte teórico-metodológico, estabelecendo uma relação mais sensível entre sujeito-pesquisador e objeto-discos de vinil em um trajeto de pesquisa que finaliza em um projeto, a perspectiva de aproximação e pesquisa (BIÃO, 2009, p. 39). Numa reflexão metodológica, destacamos como a sociologia e a antropologia se interseccionam na etnocenologia na ideia estabelecida dos “atores sociais”.

Conforme relata Geertz (2008) sobre os estudos culturais “[...] O estudo da cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, é, portanto, o estudo da maquinaria que os indivíduos ou grupos de indivíduos empregam para orientar a si mesmos num mundo que de

[4] Armindo Bião foi um professor e pesquisador brasileiro do campo do saber das artes (baianas) do espetáculo, das matrizes dos ritos afro-brasileiros, das alteridades, identidades e diversidades. Ver a obra: Etnocenologia e a cena baiana – textos reunidos (2009).

[5] O fenômeno do contato cultural como gerador de novas formas de cultura, distintas das que lhes deram origem, o que remete ao desejo de identificação de suas matrizes culturais. (BIÃO, 2009, p. 37).

outra forma seria obscuro [...]". Porém, os atores sociais, imersos no cenário social (não delimitado exclusivamente pelo pesquisador), não estão isolados nesta "máquina", e principalmente, não deixam de coexistir, nos trâmites e trajetos da pesquisa, esse limite da antropologia é aqui transcrito:

> O que queremos, e não temos ainda, é um método desenvolvido para descrever e analisar a estrutura significativa da experiência (aqui, a experiência das pessoas) conforme ela é apreendida por membros representativos de uma sociedade particular, num ponto do tempo particular — em suma, uma fenomenologia científica da cultura. (GEERTZ, 2008, p. 151).

A antropologia interpretativa traz abordagens do *performar* dos atos e atores sociais ao longo dos processos de pesquisa, então, ao se definir o objeto de estudo na etnocenologia, a sua análise não se inicia e/ou termina no espaço-tempo da pesquisa. Estabelecemos uma cumplicidade, uma conexão e inter-relação do Objeto-Trajeto-Sujeito-Projeto no conjunto da pesquisa. E quando este se encontra em sua função, o sujeito (o pesquisador) não é o único a entrar no processo de análise, de delimitar as escolhas do trajeto e inevitavelmente, em se tornar parte da pesquisa, concluímos que:

> A etnocenologia, também, se distingue dos estudos da performance, por sua clara opção pelo campo estético, compreendido simultaneamente como o âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza compartilhados, e, ainda, por sua bastante ampla perspectiva transdisciplinar. (BIÃO, 2009, p. 50).

Descrever os processos em que orbitam os discos de Candomblé e Umbanda é um encontro com muitas pessoas, de universos próximos, comparando estas situações seria como sermos planetas, mas bem vizinhos, distintos e singulares. É atuar em coletivo em cenas separadas, mas intrinsecamente conectadas pela ancestralidade, dividindo o mesmo espaço-tempo: o encantamento e as experiencias de ouvir os discos de Umbanda, chamados carinhosamente por músicos, lojistas e colecionadores de "discos de macumba".

Nominar os discos de "Macumba" pode soar controverso pois evoca impressões, na contemporaneidade, de intolerância religiosa, uma forma pejorativa ou outro atributo negativo. O fato é que "Macumba" neste projeto revela uma ótima constatação, seja pela retomada dos conceitos por terreiros de Umbanda, resgatando a memória de antigos terreiros *Bantus* (*Makumba*), seja na lembrança dos primeiros registros do gênero musical "Macumba" grafadas em disco de cera protagonizadas por artistas negros do período do pós-abolição brasileiro: Getúlio Marinho, JB de Carvalho e João da Baiana e pelo significado do instrumento musical. A Macumba como gênero musical popular vem ganhando destaque na

sociedade desde 1930, temos a contribuição de Fernanda Epaminondas Soares, em seu estudo sobre o compositor Getúlio Marinho da Silva, o Amor.

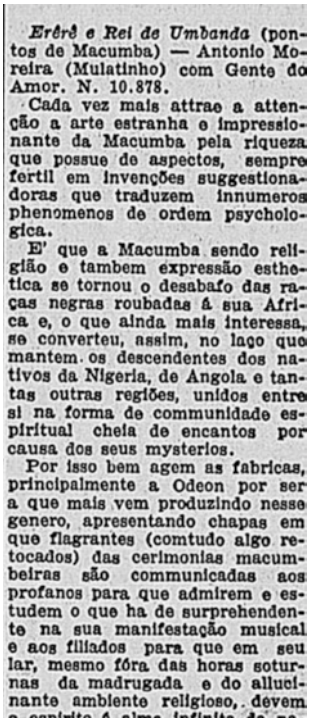
Figura 1- Reportagens sobre o gênero musical Macumba da década de 1930 e 1970

ODEON

"Macumba". Ponto de Inhassan e Ponto de Ogun. — Eloy Anthero Dias e Getulio Marinho com o conjunto Africano. Numero 10.679.

Nas extranhas cerimonias dessa perturbadora religião do elemento negro do nosso povo, na qual a base é uma mistura de crendices africanas com superstições do catholicismo deturpado, encontra-se uma infinidade de assumptos de natureza musical que são dignos de observação para os estudiosos e constituem optimo prazer para os apreciadores da verdadeira musica popular. Uma vez por outra apparece um disco nesse genero, sempre recebido justamente com agrado, como não ha muito a esplendida chapa, tambem da Odeon, que traz "Orôbô" cantado por Gusmão Lobo e conjunto. Nenhum, porém, faz ju's a tão grande successo, quanto "Macumba", ora editado pela Odeon, pois nesta chapa ha o que de mais suggestivo existe nesse genero e, ainda para mais, os interpretes são os verdadeiros, os elementos que compõem um dos mais fa-

Correio da Manhã (RJ)
24 de agosto de 1930



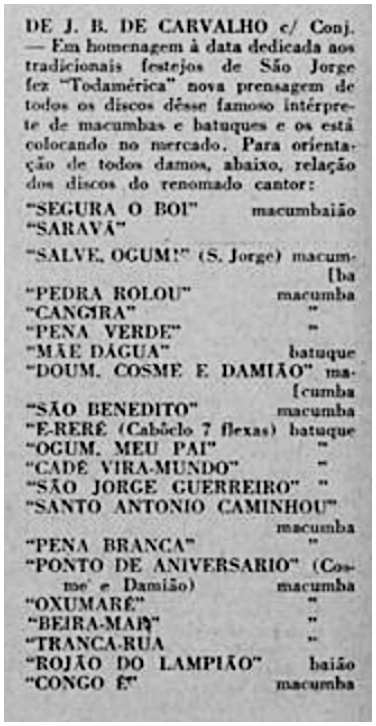
Erêrê e Rei de Umbanda (pontos de Macumba) — Antonio Moreira (Mulatinho) com Gente do Amor. N. 10.878.

Cada vez mais attrae a attenção a arte estranha e impressionante da Macumba pela riqueza que possue de aspectos, sempre fertil em invenções suggestionadoras que traduzem innumeros phenomenos de ordem psychologica.

E' que a Macumba sendo religião e tambem expressão esthetica se tornou o desabafo das raças negras roubadas á sua Africa e, o que ainda mais interessa, se converteu, assim, no laço que mantem os descendentes dos nativos da Nigeria, de Angola e tantas outras regiões, unidos entre si na forma de communidade espiritual cheia de encantos por causa dos seus mysterios.

Por isso bem agem as fabricas, principalmente a Odeon por ser a que mais vem produzindo nesse genero, apresentando chapas em que flagrantes (comtudo algo retocados) das cerimonias macumbeiras são communicadas aos profanos para que admirem e estudem o que ha de surprehendente na sua manifestação musical e aos filiados para que em seu lar, mesmo fóra das horas soturnas da madrugada e do alluci-nante ambiente religioso, devem

Correio da Manhã (RJ)
7 de fevereiro de 1932



DE J. B. DE CARVALHO c/ Conj. — Em homenagem á data dedicada aos tradicionais festejos de São Jorge fez "Todamérica" nova prensagem de todos os discos desse famoso intérprete de macumbas e batuques e os está colocando no mercado. Para orientação de todos damos, abaixo, relação dos discos do renomado cantor:

"SEGURA O BOI" macumbaião
"SARAVÁ"
"SALVE, OGUM!" (S. Jorge) macum-[ba
"PEDRA ROLOU" macumba
"CANGIRA" "
"PENA VERDE" "
"MÃE DÁGUA" batuque
"DOUM, COSME E DAMIÃO" ma-[cumba
"SÃO BENEDITO" macumba
"E-RERÊ (Cabôclo 7 flexas) batuque
"OGUM, MEU PAI" "
"CADÊ VIRA-MUNDO" "
"SÃO JORGE GUERREIRO" "
"SANTO ANTONIO CAMINHOU" macumba
"PENA BRANCA" "
"PONTO DE ANIVERSARIO" (Cosme e Damião) macumba
"OXUMARÉ" "
"BEIRA-MAR" "
"TRANCA-RUA "
"ROJÃO DO LAMPIÃO" baião
"CONGO ê" macumba

Revista Careta
30 de abril de 1955

Fonte: BN Digital Hemeroteca digital: Correio da Manhã de 24 de agosto de 1930. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_04/3523 . Acesso em 27 de julho de 2024; Correio da Manhã de 7 de fevereiro de 1932 Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_04/10445 Acesso em: 27 de julho de 2024; Revista Careta de 30 de abril de 1955. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/083712/101344 . Acesso em 27 de julho de 2024.

Até então vimos que, apesar das expressões e menções aos cultos afro-brasileiros estarem presentes no disco desde sua fundação no Brasil, as "macumbas" e os "pontos de macumba" foram uma inovação dos anos de 1930. Mas, para além deles, Amor também gravou macumbas que chamarei aqui de "estilizadas", ou seja, músicas que foram classificadas como "pontos de macumba", mas que sofreram a influência de marcações, instrumentos e ritmos diferentes desses que vimos acima (SOARES, 2021, p. 140). A indústria musical que iniciou no Brasil em 1908, e que visava a venda de seus produtos ao mercado nacional cada vez mais crescente, manteve a permanência das nominações dos ritos afro-religiosos, muitas vezes por imposições dos artistas, mas também como forma de estratégia de vendas, divulgadas como lançamentos nos jornais da época. Foram identificados outros ritmos/gêneros musicais em alguns selos dos discos 78 rotações tanto do acervo pessoal do autor, como do vasto acervo do Arquivo Nirez, um dos nossos locais de pesquisa. Outros

gêneros afro foram alcançados, baseados em identidades afro-religiosas, em ritos, em nomes de ritmos e toques, saindo diretamente dos terreiros e ganhando o grande público. Destacamos os nomes agrupados nesta tabela abaixo, com identificação do gênero e o ano do primeiro registro:

Tabela 1- Gêneros com temática afro-religiosa identificados no Arquivo Nirez

Jongo (1914)	**Samba (1923)**	**Macumba (1930)**	**Ponto de Macumba (1930)**
Batuque (1931)	**Samba Macumba (1932)**	**Toada (1932)**	**Maracatú (1933)**
Corima (1940)	**Batuque Africano (1941)**	**Candomblé (1944)**	**Macumbaião (1951)**
Baião (1954)	**Baião Macumba (1954)**	**Curimba (1955)**	**Umbanda (1955)**
Cabula (1956)	**Batuque Lamento (1956)**	**Congo (1956)**	**Quimbanda (1959)**
Igexá (1962)	**Olujá (1962)**	**Barravento (1962)**	**Curimba de Umbanda (1962)**

Fonte: Barbosa *et al* (2023). Na relação também consta o ano de sua primeira gravação. Quadro elaborado pelo autor com o senhor Nirez, em junho de 2023.

Para descobrir este quadro empenhamos no processo de pesquisa dos gêneros musicais Afro a busca por palavras e terminologias afro referenciadas numa abordagem freiriana[6], baseados por temas geradores.

A busca foi facilitada pelas experiências obtidas pelo autor do artigo nos cultos de Umbanda e Candomblé de Fortaleza nos últimos 15 anos e nos seus processos de pesquisa em artigos e dissertação, amplia-se a isso que também é colecionador de discos Afro-brasileiros, iniciado no Candomblé e praticante da Umbanda, dentre outras jornadas explanadas em outros textos. No tocante as fontes, propomos uma interrelação de 3 fontes, que dialogam entre si de modo consonante e colaborativo.

As pesquisas que referenciei, em especial as da área da música e educação musical, delimitam os princípios de estudo de fonogramas a partir de dados como: título da música, identificação do autor/intérprete e audição do fonograma.

[6] Investigação, tematização e problematização são etapas do método Paulo Freire. O tema gerador surge a partir da contextualização, ou seja, de um assunto presente no dia-a-dia dos educandos e do educador. No caso da presença cultural religiosa dos terreiros afro para os discos. Sobre temas geradores consultar Freire (2011)

Tabela 2 - Metodologia proposta para o emprego das múltiplas fontes da pesquisa

	Tipo de Fonte:	Origem da fonte:
1.	Documento Sonoro. Discos de Umbanda e Candomblé	Acervo dos Santos e Arquivo Nirez, Colecionadores, Lojistas, Músicos e DJ's
2.	Oral. Entrevista, história oral de Ogãs, Equedes e pessoas envolvidas nas gravações dos discos à época, donos de acervos e coleções.	Membros dos Terreiros onde foram gravados os discos. Djs, pesquisadores e músicos.
3.	Escrita. Publicações. Jornais da BN Digital, Centros de pesquisa e laboratórios, Museus, Livros e manuais.	Hemeroteca Digital, Magazines e Revistas da década de 1930 até a presente data.

Fonte: Barbosa *et al* (2023).

Para um estudo afro referenciado, o ponto de partida é a África, suas culturas, seus idiomas, a arte negra e as formas de resistência e confluências com os territórios após a diáspora forçada.

> A concepção de mundo, o olhar particular sobre a sociedade pelos africanos, construído através de aspectos culturais, religiosos e principalmente corporais, se manifestando no trabalho, tantas vezes associado à musicalidade; nos mitos, cumprindo um papel pedagógico de transmissão de determinados ensinamentos; da culinária, podendo significar a celebração de um culto sagrado; assim como a dança, que preza pela valorização e reconhecimento do altar sagrado primordial, o corpo. Todos esses valores fazem parte da visão geral de mundo pelos africanos que vivem ou que foram sequestrados da África, com o intuito de servir como mão-de-obra escrava, mas que acabaram tendo um papel muito mais importante. Contribuíram para a construção cultural e histórica de uma nação, o Brasil. (PETIT, 2015, p. 194).

No processo de doutoramento tive a grande felicidade de cursar dois componentes curriculares: Oralidades africanas na educação e Aspectos operatórios da Pretagogia, orientado (ou *ORIentado*, lembrando que *Orí* é o significado para a cabeça / consciência na cosmovisão iorubana), pela excelente condução de saberes da professora Sandra Petit, a leitura da sua obra "Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professoras e Professores", de 2015, ou seja uma obra que fez 10 anos em 2025, forneceu reflexões para pensar *pretagógicamente* e assim, estabeleci os critérios de escolha para quais fonogramas seriam abordados com maior profundidade e detalhe no estudo, assim destaco:

1. O protagonismo feminino nos terreiros, o canto ritual das mulheres e discos que evidenciam as mães de santo;
2. Garantir, de forma representativa, a escolha de fonogramas com as expressões musicais, rítmicas e melódicas de tradições como Macumba, Umbanda e Candomblé;

3. Evidenciar discos registrados por gravadoras: nacionais, transnacionais e os independentes (financiados pelos próprios terreiros);
4. Pesquisar por temas geradores afro referenciados nos discos, buscando identificar os idiomas *iorubás*, *kikongos* e *kibumdus*, anotar impressões das audições e relatar os frutos das análises e escutas detalhadas (conforme presente nos próximos capítulos e nos apêndices).

No que pautam as conceituações do sistema religioso em suas formas estruturais religiosas, as definições dos termos, Umbanda e Candomblé, apontado por Bastide (1989), Muniz Sodré (1988), Ortiz (1999), Birman (1985), estão em constante mudança, dado o processo de evolução das sociedades, das próprias religiosidades e dos movimentos decoloniais e contra-coloniais que revisitam este campo dos saberes.

A etnocenologia que colabora com muitos pontos de contato e proposições do campo das ciências do homem; como a etnometodologia e as etnociências, em geral; a etnomusicologia e por fim a etnolinguística, em particular.

Sobre o criador da Etnocenologia, Armindo Bião, Brasileiro de Salvador, Bahia (1950 – 2013), protagonizou discussões nos campos da Antropologia, Semiologia e nas Artes, criador de vários grupos de pesquisa[7]. Adotamos a partir de Armindo Bião uma proposta epistêmica que versa sobre 2 eixos para situar a pesquisa: do sujeito da pesquisa e ao mundo dos objetos.

> As interfaces entre as artes do espetáculo, os rituais e os estados de consciência têm sido constantemente eleitos como objeto de pesquisa e constituem-se em um grupo importante de objetos transversais de estudos para a etnocenologia. O interesse pelos estados "alterados" de consciência nos rituais de possessão e cultos religiosos é uma constante, por exemplo, no âmbito da antropologia, que, eventualmente, alude ao teatro. (BIÃO, 2009, p. 36).

Para um estudo na área da educação, afirmo que discos são artefatos culturais da educação, assim como um livro ou uma fotografia, dotados de potente subjetividade, historicidade e representatividade negra e indígena. Através da Etnocenologia, delimito os objetos da pesquisa conforme modelo abaixo, proposto por Armindo Bião (2009) em consonância com sua teoria:

[7] O Groupe de Recherche sur l Anthropologie du Corps et ses Enjeux GRACE, na Sorbonne Paris V, desde 1988; a rede internacional de etnocenologia, a partir da UNESCO, desde 1995; e o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade GIPE-CIT, na UFBA, desde 1994 são alguns dos grupos de pesquisa que criou. In: Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos – Armindo Bião (2009).

Tabela 3 - Conjuntos de objetos da etnocenologia desta pesquisa

Objeto	**Trajeto**	**Sujeito**	**Projeto**
Definição do objeto, conforme sua prática e comportamento: Subgrupo: [ ] Artes do espetáculo [x] Ritos espetaculares [x] Objetos Espetaculares	Observação participante, inserção no fenômeno, audições de Lps, etnografia densa, entrevistas e pesquisa em acervos de memória.	Pesquisador-Artista, Músico, Fotógrafo, Macumbeiro.	Documentação, descrições, comparações e análises. Criação do "Acervo dos Santos" e da rede social @saravahsoundz

Fonte: Bião (2009).

Na análise metodológica do estudo a etnocenologia colabora através da *sensorialidade*[8], um princípio de apreensão das realidades e subjetividades, da concepção dos discos, dos territórios de suas origens até a difusão em outros continentes. O trajeto da pesquisa referencia os cenários locais, seus participantes, as informações das capas e contracapas dos discos, repertório e suas disposições, a dinâmica do encontro do pesquisador às fontes musicais, na escuta das faixas e outras particularidades.

> Aqui e agora, a consciência reflexiva sobre essa distinção é maior e – geralmente – mais visível e clara. Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano. Assim como a teatralidade, a "espetacularidade" contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura. (BIÃO, 2009, p. 17).

A *espetacularidade*, se intersecciona na própria entrevista com os sujeitos da pesquisa, pessoas dos terreiros que ouvem os discos, e isso, na sua totalidade e complexidade, é entendido como espetáculo. Descrever os processos que envolvem a concepção dos discos de Candomblé e Umbanda, é um encontro com muitas pessoas. É atuar em coletivo em cenas cujo espaço-tempo trazem fatos até hoje vivenciados, ganhando corporeidade e narrativas vivas.

[8] Sensorialidade é, mais especificamente, a condição humana de conhecer através dos sentidos. In: Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos – Armindo Bião (2009).

São estes discos, numa temática de música afrodescendente, que possibilita um elo que une outras categorias: história, memória e educação dos povos e comunidades de terreiro. Cada audição destes discos traz subjetividades, individualidades e *sensorialidades* vivas.

Este estudo reflete sobre o princípio vital de povos e comunidades de santo, a música. Através da força do cantar, no significado dos cânticos, nos tambores de muitos terreiros foram direcionadas cantigas/pontos cantados para os registros fonográficos. Discos que conquistaram amplos horizontes por meio do suporte de mídia do disco sonoro, feitos a partir de cera ou de vinil.

As fontes de evidência da pesquisa são os discos do acervo particular do autor, entrevistas direcionadas a colecionadores, membros dos terreiros de onde se originaram estes fonogramas, notícias dos jornais da época via hemeroteca digital, visita a acervos e revisão bibliográfica. Neste propósito sigo para o percurso, histórico e pedagógico, sobre as interfaces das gravações das músicas de terreiro e os fatos históricos da época em que foram concebidos como: as primeiras gravações através de etnólogos americanos no pós-abolição brasileiro, o intenso comércio dos fonogramas de vinil de 33 rotações pela indústria musical nacional e transnacional e a radiodifusão dos terreiros de Macumba, Umbanda e Candomblé.

A tese é que tais registros são artefatos culturais da educação, assim como um livro ou uma fotografia, dotados de potente subjetividade, historicidade e representatividade negra e indígena que fundamentam as práticas educativas atuais, principalmente a Educação para as Relações Étnico-Raciais/ERER. Temos fonogramas que há décadas difundem os saberes ancestrais das comunidades-terreiro de todo o Brasil. Estes registros merecem ser mais conhecidos, parte desta memória musical estão em acervos particulares, no Brasil e exterior, e o acesso público é limitado. Atualmente estes discos são achados em lojas especializadas de discos e sebos, comercializados por grande valor econômico, por serem raridades.

Outra parte dos títulos foi disponibilizada em suporte digital, com elevadas visualizações no *Youtube*, nas redes sociais (*Facebook, Instagram, Tik Tok*), através de blogs e plataformas de música (*streaming*) nos últimos 10 anos se ressignificando e configurando práticas culturais digitais deste importante patrimônio imaterial que é a música de terreiro.

A base desta pesquisa é um artefato cultural. Tecnicamente sabemos sobre esta mídia: que se destaca pela longevidade, é um suporte informacional gravado com tecnologia mecânica através da inserção de vários microssulcos (furos microscópicos) em forma de

espiral até contemplar o círculo de plástico petroquímico, o vinil ou policloreto de vinila (PVC).

É a agulha do toca-discos que, através de tecnologia elétrica e analógica (as agulhas são magnéticas), acompanha o círculo do disco até o centro, em sentido horário, captando cada microssulco através de vibrações que são convertidas em sinal elétrico que se torna som nos alto-falantes. Cada disco apresenta um diâmetro, em geral, o LP (long play) tem 30 centímetros e são desde a década de 1950 a forma de mídia sonora mais segura e duradoura criada pelo homem, contudo há vantagens e desvantagens como destaca a pesquisadora Renilda Fátima de Oliveira:

> Para algumas pessoas, o armazenamento da música no disco de vinil é mais fiel ao som original, proporcionando, por exemplo, uma melhor distinção dos graves. Mas, apesar da resistência física do vinil, são necessários cuidados com o seu manuseio, pois é facilmente arranhado, o que pode distorcer a reprodução do som. Os discos de vinil são documentos históricos, pois representam técnicas desenvolvidas ao longo da história para a gravação e reprodução de som, constituindo-se assim como patrimônio da humanidade. (OLIVEIRA, 2009, p. 15).

São estes discos, numa temática de música de terreiros, que fornecem um elo que une outras categorias: história, memória e educação dos povos e comunidades de terreiro. Inicio esta pesquisa numa dinâmica de "conversar" com os fonogramas e a partir deles relacionar outras formas de aprendizado (livros, sites, visitas a terreiros).

Não são apenas recordações e memórias pois cada audição destes discos traz subjetividades, individualidades e sensorialidades vivas, os terreiros são resistência, lançaram suas sementes, colheu frutos, mas infelizmente há quem ainda atire pedras nessa árvore frondosa. Me lanço no mundo afim de estar sob esta árvore do conhecimento, pois considero que estes registros (os LPs que destaco nessa tese) foram uma das várias sementes lançadas e frutificadas nos corações e mentes de adeptos e não-adeptos até hoje em dia.

Perceber os caminhos e percursos, as relações e categorias do sensível pois "[...] o pesquisador garimpa os sinais e marcas documentais." (VASCONCELOS, 2007, p.138). O termo "garimpo" que destaco é jargão muito utilizando no processo de busca de vinis em sebos, arquivos pessoais, bota-foras e galpões de usados.

É o princípio de busca de cada colecionador de discos de vinil da atualidade e faz alusão indireta ao ciclo do ouro: a opressão colonialista e a resistência dos povos africanos no Brasil. Como pesquisador, percebo que vários jovens ganham seu sustento neste "garimpo", buscando estes e outros discos que hoje custam em Dólar e Euro, cotados em aplicativos particulares de venda de disco como Mercado Livre, *Ebay* e o *Discogs*, este último, um dos

melhores *Apps* de informação e específico para venda de vinis em nível mundial, com cotações (em dólar, euro e real) em tempo real.

No seguimento específico de discos, os de Macumba, Umbanda e Candomblé valem, em lojas especializadas, a partir de R$ 200,00. Os vendedores (garimpeiros) procuram estes discos em bancas de revistas, sebos, lojas de usados e bazares que valem, cada disco, a partir de R$1,00 até no máximo R$ 50,00 para assim terem mais lucro e garantirem seu sustento.

É uma grande cadeia de economia circular, todos ficam com uma parcela de dinheiro até o consumidor final, contudo surge a pergunta: e os terreiros ganham quanto, atualmente, de direitos autorais ou participação autoral? Tais questões levantamos quando contatamos os membros dos templos dos discos que selecionamos em especial para esta tese.

Nas reflexões e audições dos Lps em questão, na companhia de meu irmão Eric Barbosa, resolvemos ressignificar o termo "garimpo de vinil" por "*Gira do Vinil"*, numa proposta de reencantamento da busca, conservação, compreensão e difusão destes fonogramas. Preparo esta *Gira* em respeito aos povos negros ancestrais, uma saudação a Exu, o princípio circular na busca de títulos / terreiros que nem sei, na impermanência destes discos em um só lugar pois eles ganham vida própria, ganham movimento em várias mãos para girar na vitrola de alguém ou na minha. A "Gira do Vinil" é um termo que surge a partir da escrita desta tese, apoiada por várias pessoas: familiares, membros do Memorial da UFC, lojistas de disco em todo o Brasil, devotos da Umbanda, *Alabês* do Candomblé, professores e colecionadores. Inventamos a possibilidade de preencher as lacunas que faltam na nossa história a partir dos discos.

> Temos, portanto, a possibilidade de utilizar a etnocenologia para elaborar, a partir de vários discursos, aquilo que a humanidade inventa para celebrar a vida e seus rituais, amores e festas, seus símbolos e solenidades. É a ânsia de imiscuir o corpo no rito espetacular de um acontecimento social. (VASCONCELOS, 2007, p.137).

As culturas afro diaspóricas englobam um amplo número de territórios na região das Américas, são a base da cultura musical de praticamente toda música realizada neste continente. Extravasando as fronteiras dos países, adquirindo outras nomenclaturas e particularidades relacionadas aos territórios e se confluindo com outras culturas e povos.

O que inicialmente era *tabu* e permanecia exclusivo ao espaço religioso do terreiro, ganhou visibilidade e visualidade no fazer religioso, que foi dissociado, fragmentado e difundido em lojas como produto cultural e que chegou, na contemporaneidade, nas redes sociais.

O vinil pode, através de uma mediação, ser uma forma possível de se educar, também, outras casas de culto afro em outras regiões do Brasil. Disseminando o *Axé* dos templos baianos para outros Candomblés das regiões Sudeste e Sul, em templos que nem tinham relação de vínculo com os *Ilês* matrizes ou que assumiam para si a influência, a liturgia e forma musical religiosa que os discos ali representavam. Pude constatar na década de 1990 que era muito comum a venda destes fonogramas, convertidos em *CDr* com capa digitalizada e impressa de forma artesanal, em comércios de venda de artigos religiosos. Os discos foram conhecidos por várias gerações de fiéis do Candomblé e Umbanda como suporte educacional desta tradição que aprenderam no terreiro, amparada nestes registros que quase meio século depois são fonte de saber dos terreiros de *ontem* para os terreiros de *hoje*.

Reafirmar a importância para a Educação destes vinis, iniciou no estudo de *blogs* criados desde a década de 1990, no início das redes sociais como o Orkut, nos anos 2000 e nas redes sociais como *Youtube* e *Facebook*. Desempenham desde 1990 um papel difusor e descentralizador, fortalecendo os terreiros no meio digital, erguendo uma "bandeira branca fincada em pau forte"[9] ampliando a difusão do Candomblé e outros cultos afro em comunidades virtuais de grupos de discos e música brasileira.

A entrevista com cada colaborador da pesquisa se direcionou para uma prática educativa, pois através de encontros *online* (restrições do início do doutoramento pois havia riscos pós pandemia de COVID-19) utilizando a plataforma *Google Meets.*

Tais encontros com pessoas nunca contatadas trouxe a necessidade de uma dinâmica específica, de receber com afeto e respeito por um conjunto de ações: acolhida, partilha de vivências pessoais no terreiro, de socialização de discos e registros a fim de saber quais daqueles registros já foram ouvidos, conversas que estabeleceram laços de amizade e confiança. Esta dinâmica, extremamente necessária, se originou nas afetuosas e criativas aulas de Cosmovisão Africana da Profa. Sandra Petit (FACED/UFC) onde os participantes de todo o Brasil diversas vezes pontuou sobre o afeto na acolhida desta disciplina (2º semestre de 2021). No decorrer dos capítulos da tese irei transcrever algumas destas participações, as fontes orais, e suas colaborações.

São relações de aprendizagens que me recordavam os *ilês*, os valores do terreiro. Inspirado por tais ideias me permiti sair da concepção de distanciamento de pesquisador, entre entrevistador e sujeitos da pesquisa, e assim desconstruir o modelo de educação europeizado.

[9] Trecho da Canção de Caetano Veloso que faz alusão a bandeira do *nkisi* Tempo, simbolizando que naquele território existe uma casa de culto afro.

Como afirma Paulo Freire na obra intitulada: A Importância do ato de ler (1988), “A leitura do mundo precede a leitura da palavra”, considero importante situar que a Educação Brasileira tende a ser, através das ações afirmativas aos formadores, mais afro-referenciada e trazer de legitimação dos povos negros em suas narrativas.

> Então, quando estou me apresentando, com meus referenciais de vida na roda, faço logo participar o grupo, como comunidade, firmando com ele esse laço que nos unirá durante todo o percurso da formação, que é um laço de entrega mútua, algo que Paulo Freire, também na sua intuição afrocatólica, chama de comunhão, de aprendermos todos em comunhão. (PETIT, 2015, p. 170).

Esta comunhão, a forma de agregar conteúdos e de gerar informação em tempo real, aliada a questão da “territorialização”, de congregar inúmeras pessoas de lugares distantes em um mesmo “lugar comum” com segurança e interatividade, através do *Google Meets,* são elementos que possibilitaram superar as dificuldades das distâncias e financeiras. Saliento que não obtive nenhuma forma de custeio, auxílio ou bolsa de pesquisa, pois sou servidor técnico da UFC, a política de bolsas da instituição limitou meu acesso a essa importante política.

A análise documental condiz à verificação do material *online* na hemeroteca digital, discos, fitas k7, livros de sociologia, antropologia, *blogs* e grupos de discussão das redes sociais. A tese inicialmente trata que em décadas iniciais (no período do pós-abolição) nosso maior destaque é a difusão fonográfica dos cultos afro através de discos protagonizados por seus líderes, com a melhor tecnologia da época. Uma posição de destaque para artistas negros, certamente, afinal não era qualquer pessoa que acessava essas gravadoras e dispunha de verba para prensagem de cópias. A forte regulação dos saberes rituais de cultos afro, restritos apenas ao espaço do terreiro, foi superada pela interatividade de artistas (alguns iniciados nos cultos) e mudanças no comportamento cultural da sociedade da época. Uma comunhão através de encontros periódicos com pessoas aliadas no mesmo propósito.

Portanto, a pesquisa empregou fontes de evidências que serão as observações diretas e análise documental. As observações diretas feitas estão relacionadas aos discos em si e aos terreiros que se originaram, compreendendo assim, o contexto do caso. Nesta perspectiva as gravações não se opuseram a tradição. Necessariamente, os registros não se perderam no tempo e espaço, parte esquecidos e descontextualizados, aí reside a necessidade de alertar aos ouvintes das origens destes discos: os terreiros e as suas lideranças à época.

Essas tradições se baseiam numa série de comunicações gestuais e sensoriais entre seus fiéis, através dos toques dos atabaques e das palmas, formas ancestrais de comunicação,

vivenciadas coletivamente que culminam no transe, elemento característico desta religiosidade. A música dos terreiros é uma tecnologia que ganhou espaço e força na cultura de massa do Brasil e do mundo.

Trago experiências no aprendizado destas cantigas e toques, expostas no capítulo 2, e ofereço relatos autobiográficos, me localizando na pesquisa e evidenciando a grande contribuição da cultura, dos coletivos e da religiosidade negra em minha formação humana. Como algumas situações, onde tive que passar por "sabatinas" com líderes de culto afro de Fortaleza, para avaliar a credibilidade e autenticidade das "cantigas de internet". Elas eram ouvidas, avaliadas e assim reorganizadas, reagrupadas em sequencias que se alinhavam com a tradição da casa e dos mais antigos. Ouvi um Ogã atribuir carinhosamente de "cordões das cantigas" as sequencias e as ordens em que ocorrem no *Xirê*, o conjunto do repertorio litúrgico da casa, que segue um certo "padrão" em casas tradicionais ou que adota algumas alterações conforme outras linhagens de Candomblé.

O conteúdo da internet neste caso, merece ser problematizado, pois é fragmentado, desordenado e por vezes isento de qualquer contextualização. As cantigas digitalizadas são separadas de sua ordem, de sua conexão com outras e não classificadas adequadamente. Os discos que foram digitalizados na íntegra, entretanto, obedecem a alguma ordem: a ordem de louvação dos orixás, que são os cânticos, de certo modo, de audição pública no Candomblé.

Ter acesso a discos de candomblé e Umbanda gravados entre as décadas de 1930 a 1980 foi o divisor de águas para saber tocar e cantar o repertorio de forma mais rápida e eficaz. Principalmente no meu caso, onde a casa de Candomblé que fazia parte, não possuía ogãs totalmente preparados na função dos toques rituais do candomblé Ketu e não terem o completo domínio das ordens das cantigas de uma festa ou qualquer ritual do Candomblé que louva os Orixás. Um saber complexo que leva anos de aprendizagem, dada a alta habilidade do canto, dança, rezas, movimentos e evocações aos orixás, ancestrais e encantados.

Para este texto foi necessário utilizar as múltiplas contribuições de outras áreas de estudo. Tornando o processo da tese multidisciplinar, um processo que reflete meus processos formativos na academia e minha formação artística nas áreas da música, fotografia e audiovisual. Portanto, realizo partilhas de percursos, trajetórias sobre meus estudos na cultura africana em diáspora e seus desdobramentos em solo Brasileiro, aprendizagens em terreiros, processos de iniciação, formação musical nos terreiros, ações educativas em ONGs e grupos de percussão e sobretudo partilhando sobre o que vi, ouvi e senti nos terreiros de Candomblé, Macumba, Umbanda e outras tradições ricas que me tocaram profundamente.

1.2 Os discos de terreiro: patrimônios imateriais afro-brasileiros

Os fonogramas das tradições afrodescendentes, estão vinculados de forma direta ou indireta aos elementos destas espiritualidades, mesmo quando afastados de seus territórios e sob o novo signo, um produto industrial (o disco), de uma sociedade que os concebe como um artefato cultural comercial. Os saberes imateriais em diáspora preservados nestas mídias corroboram que extratos do imenso sistema cultural africano foi documentado e influenciou gerações posteriores. Revelando uma cultura muito significativa, afinal, as cantigas, toques e canções estilizadas presentes em discos de quase 100 anos atrás, são cantadas até hoje, atestando as tecnologias de memória e transmissão oral das suas comunidades de origem, os terreiros, através da colaboração de seus representantes, artistas negros que compuseram, cantaram e tocaram nestes registros.

Consultando fontes de jornais da época constatei um bom número de anúncios de lançamentos de discos e resenhas de jornalistas que descreveram o panorama da produção musical no Brasil, iniciado em 1902, ano da fundação da Casa Edson, a primeira gravadora do Brasil e da América do Sul. Fundada por Frederico Figner, neste momento inicial, os discos que Figner utilizava tinham como matéria prima cera de carnaúba e as gravações eram inseridas em apenas um dos lados do disco, tocados em aparelhos (vitrolas) que precisavam de manivela. Contudo consta em documentos da época: "[...] afirmamos e comprovamos que dois anos antes, o catálogo de 1900, ainda sem o nome de Casa Edison, foi sem dúvida o primeiro publicado no Brasil para cilindros, discos e máquinas falantes" (FRANCESCHI, 2002, p. 40). Deste modo inicial, no Rio de Janeiro, se descortinou uma intensa produção musical que teve a presença direta de protagonistas negros, como a composição "Isto é Bom", de autoria de Xisto Bahia, interpretada pelo cantor *Bahiano* (nome artístico de Manuel Pedro dos Santos), considerado o primeiro registro fonográfico brasileiro, gravado em 1902.

O estilo musical desta canção é creditado como *Lundu*, com elementos coreográficos e musicais de origem africana (possivelmente da região de Angola)[10] e presente no Brasil desde o período colonial. Outros gêneros musicais foram creditados e assim os novos fonogramas comercializados continham as representações das culturas negras da época. Conforme o artigo de Ronaldo Evangelista (2014) "a influência africana permeava-se por diversos ritmos além do samba, como lundu, maxixe, embolada, cateretê, chula, samba de

[10] Segundo Kazadi Wa Mukuna (2000) na obra "Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira" o elemento coreográfico da "umbigada" presente no lundu é de origem africana.

roda, maracatu, coco e batuques em geral."[11] A presença destes gêneros foram inseridos nos selos musicais dos primeiros 78 rotações de cera/goma-laca que continham canções cuja letras exaltavam vocábulos, cantigas de terreiro e referências de cultos como Macumba, Cangerê, Candomblé e Umbanda.

Ou seja, a *Macumba* foi referenciada a partir da década de 1930 tanto no sentido religioso, tanto como gênero musical aliado ao samba e representada por artistas de destaque nacional: Eloy Antero Dias, Getúlio Marinho "Amor", JB de Carvalho, Filhos de Nagô, Moreira da Silva, Conjunto Tupi, João da Bahiana, Grupo do *Rae Alufá* de José Espinguela[12] e outros artistas. Os compositores e intérpretes aqui destacados foram divulgados por reportagens da época, revistas e em livros nos anos seguintes.

Parte da literatura que abrange o período dos discos de 78 rotações (1902-1950) é representada por autores como: Francisco Guimarães, o Vagalume (1933), Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez (2013), Humberto Franceschi (2002), Camila Koshiba Gonçalves (2013) e Fernanda Epaminondas Soares (2021). Ressalto que esta bibliografia aliada a pesquisa documental permitiu a descoberta das ligações destes compositores com as lideranças religiosas do período. Conforme estas reportagens, muitos sambistas dos discos de 78 rpm levavam seus sambas aos pais e mães de santo para serem abençoados e rezados, como exemplo temos J.B. da Silva, o Sinhô, o "Rei do Samba" que levava suas composições para Assumano Henrique: "Era voz corrente que o saudoso compositor Sinhô (J. B. Silva), não dava publicidade aos seus sambas sem que recebessem o beneplácito do velho Assumano, Alufá que residia em Visconde de Itaúna"[13] (REVISTA, 1958, p. 85). Em outra reportagem do jornal Gazeta de Notícias de 1904 temos uma detalhada lista das lideranças religiosas do antigo Rio de Janeiro:

> Num dos últimos candomblés de Assauam conseguimos tomar os nomes dos tocadores Claudino, Deolindo, Buraima Hilario, o tal moleque da cavação, o Paulino, Miguel Pequeno, Alikali, Apotijá, Henriqueta da Praia, Xica de Vava, o babalaô Alamyjo, Mauricio pae da macumba, Sanim, Abubaca Caolho, Isabel Chodó, Joaquina Pé de macaca, a sra. Omybiy mãe de santo em Bangú, onde tem uma freguezia damnada, João Musse, Tintino, Theodoro macacão, Amando Guiga, Fortunato Machado, Amelia do Aragão, cartomante feiticeira, Leoner de Oxum,

[11] Artigo de Ronaldo Evangelista "As mais antigas gravações de temas afrobrasileiros" de janeiro de 2014. Disponível em: < https://goma-laca.com/p/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros/# >; Acesso em: 8 de junho de 2025.

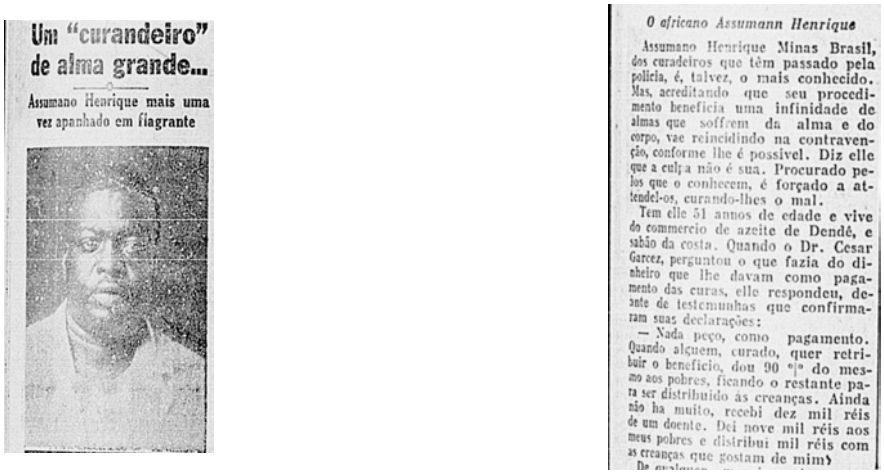
[12] O artigo do jornalista Pedro Paulo Malta cita uma das participações de José Espinguela em gravações de Leopold Stokowski. Disponível em: < https://discografiabrasileira.com.br/posts/248926/native-brazilian-music-ha-85-anos-raridades-do-samba-do-choro-da-macumba-e-da-musica-indigena-eram-gravadas-a-bordo-de-um-navio>; Acesso em: 19 de março de 2026

[13] De acordo com a reportagem da Brasil Revista, nº 45 , ano 25, de junho 1958, p. 85. Reportagem "Praça Onze de Julho" Acesso em : http://memoria.bn.gov.br/docreader/081558/9859.

> Bonifacio da Piedade, José Cabinda de Cascadura, Otilia, o outros muitos. ("Instrumentos de Feiticeiros". Jornal Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 24 de julho de 1904. Disponível em: < http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_04/8040 >. Acesso em: 15 jul. 2024).

O nome *Assauam* é, possivelmente, outro nome de *Assumano*[14] Henrique, um grande *Alufá*[15] perseguido constantemente pela polícia por seus atendimentos e curas à população, foi preso em 1931 e condenado a 1 ano de prisão em 1932 por "falsa medicina". Possuía grande notoriedade e era procurado por membros da elite carioca, ganhando destaque no Jornal do Brasil de 28 de agosto de 1929 pelas suas ligações com o escritor José do Patrocínio Filho, a quem devia "a sua nomeação para uma comissão na Europa"[16] .

Figura 2 - Reportagem com Assumano Henrique



Um "curandeiro" de alma grande...

Assumano Henrique mais uma vez apanhado em flagrante

O africano Assumann Henrique

Assumano Henrique Minas Brasil, dos curadeiros que têm passado pela policia, é, talvez, o mais conhecido. Mas, acreditando que seu procedimento beneficia uma infinidade de almas que soffrem da alma e do corpo, vae reincidindo na contravenção, conforme lhe é possivel. Diz elle que a culpa não é sua. Procurado pelos que o conhecem, é forçado a attendel-os, curando-lhes o mal.

Tem elle 51 annos de edade e vive do commercio de azeite de Dendê, e sabão da costa. Quando o Dr. Cesar Garcez, perguntou o que fazia do dinheiro que lhe davam como pagamento das curas, elle respondeu, deante de testemunhas que confirmaram suas declarações:

— Nada peço, como pagamento. Quando alguem, curado, quer retribuir o beneficio, dou 90 °/° do mesmo aos pobres, ficando o restante para ser distribuido ás creanças. Ainda não ha muito, recebi dez mil réis de um doente. Dei nove mil réis aos meus pobres e distribui mil réis com as creanças que gostam de mim)

Fonte: Jornal "A Noite", 22 de maio de 1931. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/348970_03/4558 . Acesso em 15 de agosto de 2024

Assumano foi homenageado em letra de samba pelo artista Aniceto do Império, nascido em 1912 no bairro do Estácio, um dos celeiros do samba carioca. Aniceto cresceu atuando no cenário da escola de samba do Império Serrano e frequentava desde criança as rodas de jongo da comunidade. Em uma entrevista ao escritor e compositor Nei Lopes ele trouxe algumas considerações sobre seu samba de partido alto "Raízes da África" presente no disco "O partido alto de Aniceto & Campolino", destaco o trecho onde ouvimos Aniceto

[14] Assumano Henrique Minas Brasil residiu na Praça Onze, número 191, teve grande importância para a comunidade negra da região da Pequena África onde foi denominado de Príncipe. Assumano é uma forma brasileira para o nome Ansumane ou Ussumane, nome comum entre os muçulmanos da antiga Guiné Portuguesa.
[15] Alufá: O simples sacerdote. Conforme o livro Costumes Africanos no Brasil, de Manuel Querino (1938), p. 113.
[16] Conforme reportagem no Jornal do Brasil, 28 de agosto de 1929. http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_04/78122

recordar lideranças como, *"Assumano, Alabá, Abaca, Tio Sanim e Abedé* me batizaram na lei do mussurumim", segue destaque desta entrevista através do pesquisador Daniel Costa[17]:

> "Assumano eu não conheci, assim como Abaca e Abedé. João Alabá morava na Rua Barão de São Félix. Em sua casa havia uma cadeira de espaldar. Certa vez sobre ela sentei, levado por meu pai. Estava com uma dor de cabeça renitente e João Alabá escreveu uns rabiscos em minha testa, sete vezes da direita para a esquerda e após a última vez acabara a dor de cabeça. Tio Sani morava na Rua dos Andradas e morreu em Turiaçu, ao lado do Conselheiro Galvão. Foi lá que o conheci. Ele até me deu um patuá que guardei por muito tempo. Ele era muito respeitado e trabalhava, assim como os mussurumins, com os astros, o sol e a lua. Já o Jovino era muito valente e morava ali na Ladeira da Providência". (COSTA, Daniel. Aniceto do Império, o partideiro maior, por Daniel Costa. Jornal GGN, 2024. Disponível em: < https://jornalggn.com.br/memoria/o-partideiro-maior-aniceto-do-imperio/>. Acesso em 17 de julho de 2024).

A pesquisa trouxe o ineditismo de ampliar o estudo dos discos de "Macumba" para além da era dos discos de 78 rpm, carinhosamente chamados de "bolachões de cera", e se concentrou nos discos de vinil, o *long play* de 33 rotações, em período posterior indo de 1950 a 1980. O enfoque dado a pesquisa em jornais da época sobre os discos foi de revelar quais as lideranças afro e os contextos religiosos do surgimento do gênero musical: Macumba. Como os artistas agenciavam (e representavam) o povo de santo e como se transforma e se renova em décadas posteriores, no exemplo dos discos de vinil, que trazem as lideranças de pais e mães de santo como protagonistas das gravações. Na contemporaneidade, a *Macumba* como gênero musical foi invisibilizada e o termo ganhou outras conotações pejorativas denunciadas em casos de intolerância religiosa, dentre outras pertinências a serem detalhadas ao longo do texto.

Entre os anos de 1960 e 1970 foi intensa a produção de *Lps* por gravadoras nacionais que convidavam as principais lideranças da consolidação dos cultos afro-brasileiros no Brasil: Mãe Menininha do Gantois, Mãe Olga do *Alaketu*, Mãe Senhora do Afonjá e Pai Joãozinho da Goméia representando o Candomblé do estado da Bahia. Importantes personalidades como JB de Carvalho, Mãe Cacilda de Assis, Tata Tancredo e José Ribeiro ganharam notoriedade nas tradições da Macumba, Umbanda, *Omolocô (Omoloko)* e Candomblé do Rio de Janeiro.

No estado do Ceará foram achados 2 discos da década de 70: Umbanda de Todos Nós, vol. 1 e Pontos de Umbanda (UECUM) ambos cantados pelo artista João Bob e seu conjunto. Logicamente, existem outras personalidades que, além destas citadas, atingiram

[17] De acordo com a matéria de Daniel Costa que conta com trechos de entrevistas com Nei Lopes: https://jornalggn.com.br/memoria/o-partideiro-maior-aniceto-do-imperio/.

destaque na sociedade da época participando em programas de rádio, programas de auditório, colunas em jornais e publicando livros.

Figura 3 - Os discos de Umbanda do estado do Ceará.

Fonte: Disco do Acervo dos Santos/2025. Acesso ao Instagram: @acervodossantos

Um dos achados revelados durante o processo de estudo e identificação de alguns fonogramas de vinil é no tocante aos recursos econômicos na produção dos *Lps*: existem produções financiadas pelas gravadoras e selos musicais e há os discos independentes, financiados pelos próprios fiéis. De forma independente, muitos terreiros gravaram seus próprios registros sem, necessariamente, contar com a participação de artistas consagrados. Gravaram tanto *ao vivo,* processo onde todos os envolvidos do registro participam de forma coletiva e sincrônica, dentro dos próprios terreiros, levando os gravadores do estúdio para o espaço sagrado. E a outra forma é o inverso, o terreiro se instala no estúdio e através dos recursos da gravação multipista, em vários canais de forma separada, utilizando várias etapas chamadas *takes,* executam os toques, com maior domínio nas edições e equalizações dos instrumentos e vozes.

O repertório é amplo, são discos que trazem temas baseados nas festas, abertura e fechamento de giras, *Xirês*, celebrações do calendário umbandista e repertório específico de rituais. A mídia dos discos de vinil surge em janeiro de 1951[18], através da gravadora *Sinter*, com diâmetro de dez polegadas e uma tecnologia que permitia maior tempo de capacidade de música (23 minutos) girando em velocidade menor (33 rotações por minuto). Essa maior capacidade de tempo do disco de vinil permitiu que houvesse um maior número de cantigas e

[18] Conforme o artigo “LP completa 70 anos no Brasil com vigor impensável na era da música digital” do Blog do Mauro Ferreira. Disponível em: < https://tinyurl.com/mr2wyv5u > . Acesso em: 8 de junho de 2025.

pontos, inspirando registros que abordassem com maior profundidade os rituais afro-brasileiros.

No percurso desta tese me propus a não apenas *ouvir* os discos de vinil cantados por Pais e Mães de Santo, mas procurar os discos fisicamente. Foi crucial ter a posse do disco e assim descobrir detalhes da ficha técnica que a mídia digitalizada não fornece. No âmbito digital poucos títulos foram disponibilizados nos anos 2000 em sites e blogs, porém vários sites não tiveram continuidade, em outros os *links* de *download* expiraram e alguns "saíram do ar" ficando completamente indisponíveis.

Destaco alguns *blogs* de grande importância que partilharam discos de vinil digitalizados, com informações sobre intérpretes e revisões críticas dos fonogramas: os *blogs* Acervo Tambor e Acervo Estrela Verde do Mestre Obashanan[19] (in memoriam), o *site* Omirohumbi (de autoria de *Omirohumbi*) que foi desativado e o *blog* Acervo Origens do violeiro, pesquisador e produtor musical Cacai Nunes que está na ativa e permanece com suas postagens constantes.

Nos últimos 10 anos após o enfraquecimento da *blogosfera* e o crescimento das redes sociais como *Facebook*, *Youtube* e *Instagram* percebi que muitos discos "migraram" seus provedores digitais e com isso houve uma mudança no acesso. Atualmente, destaco a plataforma digital *Youtube* como o principal acesso a estes discos, se tornando simbolicamente um "repositório digital" de muitos discos de vinil. Muitos usuários disponibilizam faixas, outras iniciativas criaram páginas, que são perfis mais amplos e dedicados, especializados em postar os discos na íntegra, com boa qualidade de áudio e, em alguns casos, transcrições de letras dos pontos e cantigas.

Pesquisei as páginas "Discos Raros de Umbanda e Candomblé", "Nego Discos", "Música de Terreiro" e "Templo da Estrela Verde" e possuem um número bem expressivo de fonogramas. O ponto que considero desfavorável do *Youtube* em relação aos *blogs* é que os usuários devem ter algum tipo de conhecimento do título ou nome da faixa do fonograma, pois desta forma realiza a procura na aba de busca/pesquisa, assim acessando o *link* do registro musical.

[19] Obashanan, nome iniciático de William do Carmo Oliveira, nasceu em São Paulo - SP e foi um percussionista, baterista, compositor, desenhista, cantor, escritor e Pai de Santo. William faleceu no dia 11 de julho de 2023, em São José do Rio Preto, e atualmente estão sendo reunidos materiais fonográficos para lançamentos póstumos a fim de preservar seu legado. Disponível em: <https://app.chartmetric.com/pt/artist/866891>. Acesso em 17 jul. 2025.

Outro meio digital, relativamente recente, são as plataformas de música em formato *Streaming.* Existem várias plataformas musicais, e até o momento todas elas são internacionais, com representações no Brasil.

O *streaming* se fortaleceu devido ao crescente uso dos *smartfones* e seu impacto na mudança cultural dos hábitos sociais. Estes dispositivos permitiram facilidades como: ouvir música, ver filmes, acessar redes digitais e digitar textos de forma simultânea. Através da instalação do aplicativo (*App*) e a inscrição em uma conta digital (uma assinatura gratuita ou paga) é possível ter acesso ao enorme catálogo de fonogramas. Localizei muitos discos de Umbanda e Candomblé no streaming *Spotify,* onde pago uma assinatura mensal, possibilitando criar listas de músicas sem limitações. No ano de 2022 criei uma *playlist* com o nome da pesquisa "Do Terreiro ao Vinil".

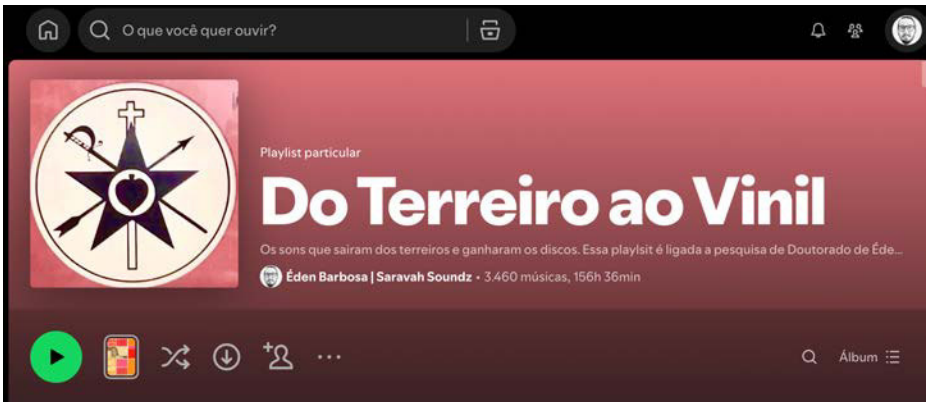
Figura 4 - Acervos *online* de discos de terreiro

Fonte: https://www.acervoorigens.com/search/label/Programa%20Acervo%20Origens

A intenção era catalogar os discos de vinil do período determinado pela pesquisa, além dos discos originados da fase do *Compact Disc* e os discos nato-digitais, ou seja, que nasceram sem suporte físico. A compilação até o momento conta com 3460 músicas, totalizando 156 horas e 36 minutos de duração.

Toda essa "facilidade" de acesso aos discos no ambiente digital não determinou uma base segura de pesquisa sobre o assunto. Muitos títulos que possuía no meu acervo pessoal não estavam presentes nos catálogos das redes sociais e nem nas iniciativas comerciais do *streaming*. Ao longo dos anos seguintes (2023 a 2025) presenciei alguns discos *online* se ausentarem do *Youtube* e títulos do *streaming* saírem do catálogo. Não tive como descobrir os motivos e problematizações, mas do ponto de vista arquivístico, o suporte digital trouxe muita insegurança pois não são repositórios confiáveis.

Figura 5 - Playlist do streaming *Spotify* “Do Terreiro ao Vinil”



Fonte:https://open.spotify.com/playlist/2GKzkhbR3NephbH2XzMjKt?si=3229469824eb44e5&pt=3b117800f7e1983fcae4fa9183e0ca4c acervo digital compilado pelo autor da tese com 3460 músicas.

Ter acesso aos discos físicos, criar um acervo representativo e estudar de forma profunda os registros garantiu uma série de informações e aprendizagens de artefatos culturais com mais de 50 anos de idade. É uma experiência única e motivou outras investigações do percurso destes registros no contexto atual, como: quais os locais que eles podiam ser acessados, quais pessoas os tem ouvido e como são comprados atualmente.

A disponibilidade do *Lp* forneceu uma maior base de elementos pois se ampliaram os dados de observação como: capa, contracapa, ficha técnica, encarte e em alguns discos, livretos. A audição foi uma experiência sensorial ampla, trazendo conhecimentos mais enriquecedores. Uma escuta longa e detalhada, com maiores conexões para entendimento e assimilação das tradições materializadas nestes registros.

Contextualizando quais as nações do Candomblé, os territórios de origem, quais as cantigas rituais e as funções litúrgicas que são atribuídas a cada faixa destes cantares. O processo de pesquisa revelou que enquanto muitos destes cânticos dos discos de época são procurados pelo *povo de santo*[20] há décadas, outros fonogramas sequer são conhecidos na atualidade por estas comunidades.

Outro dado relevante é que computei registros de discos de terreiros oriundos de várias capitais do território nacional, deste modo, cada grande metrópole possui gravações de *Lps* de terreiros afro religiosos o que traz uma multiculturalidade de tradições e as singularidades de cada região brasileira. Como exemplo, apresento 4 discos de Candomblé de 4 templos de 2 cidades brasileiras: Salvador/BA e Rio de Janeiro/RJ.

[20] Povo de Axé. Comunidades de Terreiro.

Figura 6 - Discos da década entre 1960 e 1970 protagonizados por Pais e Mães de Santo da Bahia

Fonte: discos do Acervo dos Santos/2025. Acesso ao Instagram: @acervodossantos

A busca por informações dos discos foi expandida por livros, artigos, fontes orais, notícias da hemeroteca digital e da Biblioteca Pública do Ceará, além de entrevistas com pesquisadores e escritores. Ao compreender que a rede de colaboradores da pesquisa se concentrava na região sudeste (São Paulo e Rio de Janeiro) e que já contava com um número significativo de discos de terreiro, houve motivação para a criação de uma página na rede social *Instagram* chamada *Saravah Soundz* (@saravahsoundz).

O disco "Palácio de Iemanjá" foi registrado ao vivo no Terreiro do Palácio de Iemanjá, na cidade de Olinda no estado do Pernambuco, em 1972. O Pai de Santo responsável é Pai Edu, uma personalidade que teve bastante destaque na mídia brasileira da década de 1970.

Nas fontes documentais que acessei, jornais e revistas como Manchete e O Cruzeiro, eram frequentes as notícias com suas previsões, atuação religiosa, obras assistenciais na cidade, o cargo de "Vice-Rei" do Candomblé (nomeado por José Ribeiro na década de 70 após o falecimento do Pai Santo Joãozinho da Goméia) e de ser o mentor espiritual da cantora Clara Nunes.

Na figura a seguir temos capas de discos de Umbanda originados de terreiros da cidade de Olinda/PE (Palácio de Iemanjá-Pai Edu ao vivo/1972), Rio de Janeiro/RJ (Sete Rei

da Lira-Cacilda de Assis/1971) e São Paulo/SP (Saravá Umbanda-Sociedade de Pesquisas em Ciências Ocultas “Terreiro do Oriente” /1966).

Figura 7 - Discos de Umbanda originados de terreiros da cidade de Olinda/PE

Fonte: discos do Acervo dos Santos/2025. Acesso ao Instagram: @acervodossantos

Através da criação da página organizei um método de partilha de trechos das faixas dos discos e a partir das interações das pessoas nestes *posts* fui descobrindo outros caminhos (e encruzilhadas) dos discos de Umbanda e Candomblé. Novos colaboradores da pesquisa e mais informações circularam, percorrendo esta rede em especial, que se configura através do compartilhamento de fotos e vídeos com legendas de texto hipermídia. Esta forma de estabelecer contatos, criando redes de interação com os vídeos da execução das faixas dos discos da pesquisa, se revelou como crucial nos desdobramentos dos anos seguintes.

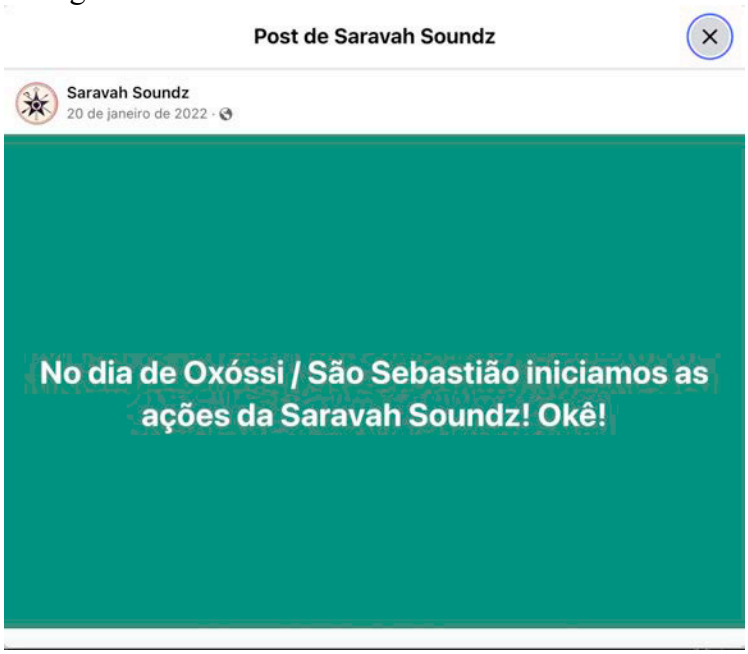
Ao longo da pesquisa o perfil *@saravahsoundz* consolidou uma audiência que vivenciou estes discos, aglutinou fiéis da cultura afro religiosa, orientou perfis comerciais de lojas de discos, contribuiu com pesquisadores musicais nacionais e internacionais, interligou redes de conteúdos digitais afro referenciados e a participação como membro da rede de Acervos Afro-brasileiros[21], ação instituída pelo Museu Afro Brasil Emanoel Araújo, conectando iniciativas do território nacional de acervos afrobrasileiros.

O perfil se configurou como uma plataforma de contatos e obteve o mérito de providenciar experiências que sequer havia mensurado no projeto de pesquisa. Estabelecendo relações com terreiros, casas de santo, músicos, *Djs*, lojistas, colecionadores de discos, pesquisadores (acadêmicos, de música, de matriz africana), jornalistas, *ogãs alabês*, pais e mães de santo, centros de memória afro, museus virtuais e colecionadores de disco experientes que compartilharam muitos conhecimentos, todos compartilharam à sua maneira, o seu *Axé*.

[21] Disponível em: <https://www.instagram.com/acervosafrobrasileiros/ >. Acesso em: 8 de junho de 2025.

Na figura ilustrativa 8, apresento a primeira postagem da página do Perfil do Instagram *Saravah Soundz.* Dia 20 de janeiro de 2022, data votiva de São Sebastião, celebrado nos terreiros como Oxóssi.

Figura 8 - Primeira postagem da página do Perfil do Instagram Saravah Soundz



Fonte: perfil do Instagram do *Saravah Soundz*. Acesso ao Instagram: @saravahsoundz

Um dos cenários da dinâmica dos seguidores da nossa rede social são as interações semanais da página[22] *(feed de notícias, reels e stories)* que partem de um numerador em comum: a postagem do disco de Umbanda / Candomblé; e em consequência temos uma relação de vários denominadores, em uma ampla abrangência de contextos, situações, realidades e localidades: a interação dos seguidores em comentários, compartilhamentos e aumento das métricas de execução do vídeo.

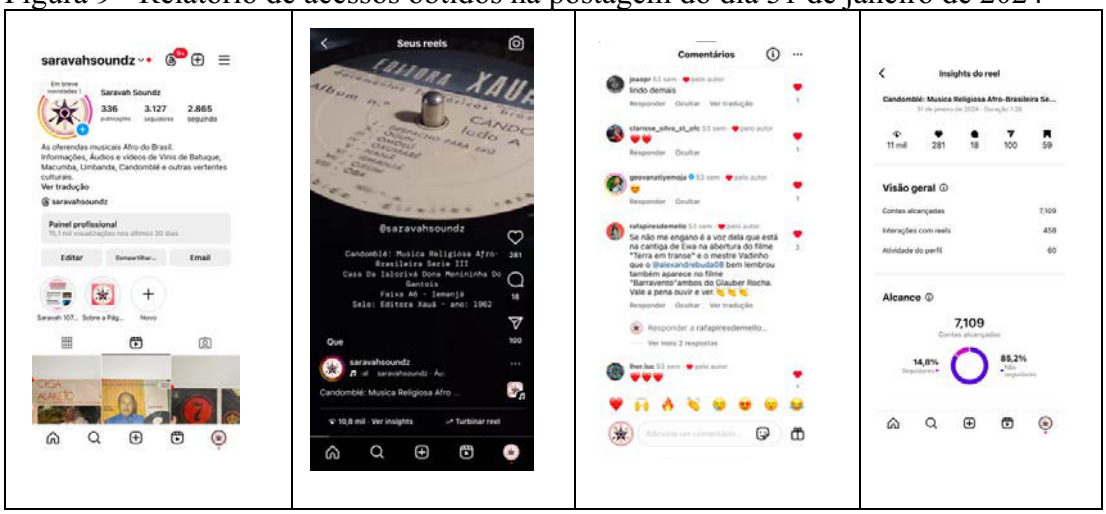
Como exemplo deste cenário descrito, revelo na imagem figurativa 9 a postagem da festa de Iemanjá do Rio Vermelho, em Salvador (BA), postada no dia 31 de janeiro de 2024, no perfil do *Instagram,* alusiva a festa de Iemanjá do dia 2 de fevereiro. As fotos descrevem, da esquerda para a direita: a capa da página na rede social, a capa da postagem do

[22] Na rede social *Instagram*, existem basicamente 4 caminhos para a difusão de seus conteúdos: 1. a postagem no *feed*, com fotos, vídeos e legendas de texto, 2. A postagem do tipo *Stories*, que dura 24 horas, 3. Postagem do tipo *Reels* que são vídeos curtos de quase 2 minutos e 4. Transmissão de *lives* que são bate papos em tempo real com toda a audiência do perfil.

tipo *reels,* os comentários dos seguidores e os dados numéricos das interações sociais digitais da postagem.

De acordo com o relatório de acessos obtidos na postagem do dia 31 de janeiro de 2024. Através da ferramenta *Insights* da plataforma *Instagram*. O *post* rendeu 11 mil acessos e uma interação com mais de 7 mil contas. Dados obtidos no relatório da plataforma do *Instagram*, no dia 6 de fevereiro de 2025.

Figura 9 - Relatório de acessos obtidos na postagem do dia 31 de janeiro de 2024



Fonte: Instagram @saravahsoundz

A difusão da música dos terreiros neste perfil do *Instagram* trouxe para esta rede social de fotos e vídeos uma nova possibilidade de discussão em ambiente digital, singular neste formato e proposta: compartilhar vídeos e informações sobre os discos de Umbanda, Candomblé e outras tradições de terreiro que dispunha no meu acervo.

No ano de 2023 surgem as primeiras devolutivas dos contatos estabelecidos através da criação das redes sociais: convite para entrevistas, pesquisas e participações em projetos.

O jornalista, documentarista, fotógrafo, locutor e pesquisador musical Ariel Fagundes, um dos colaboradores da pesquisa, propôs uma entrevista sobre esta pesquisa dos discos afro. A entrevista foi inclusa no livro que acompanhou o lançamento do disco de vinil da edição especial do *Noize Record Club*[23]*,* número 138, de "Canto Coral Afrobrasileiro", um registro inédito do grupo baiano "Os Tincoãs", gravado em 1983. Os Tincoãs foi um trio musical baiano, cuja musicalidade combinava elementos das tradições do Candomblé do

[23] Em 2014, surge o NOIZE Record Club o primeiro clube de assinaturas de discos de vinil da América Latina.

Recôncavo baiano, do samba de roda, do catolicismo popular e de ritmos da música popular brasileira.

O disco em particular expressa o sincretismo religioso dos cantores baianos por meio dos *Orikis*[24] iorubanos e cantos em formato de salmos, com a colaboração do Coral dos Correios e Telégrafos do Rio de Janeiro. O projeto foi produzido, à época, por Adelzon Gonçalves, que é uma personalidade bastante conhecida por lançar a carreira musical de vários sambistas, notadamente da cantora Clara Nunes, e de trabalhar no rádio em programas da Rádio Globo e Rádio MEC.

Figura 10 - Edição especial e entrevista sobre a pesquisa “Do Terreiro ao Vinil”

Fonte: site da revista Noize nº 138. Acesso em 27 de julho de 2025: https://www.noizerecordclub.com.br/collections/catalogo/products/074-os-tincoas-canto-coral-afrobrasileiro

A entrevista contou com textos e perguntas de Lucas Vieira, fotos de Camila de Almeida e locação de cenário do espaço cultural “Abrigo Plataforma” do artista multimidia Eric Barbosa[25]. Nesta matéria ofereço um cenário inicial dos aspectos da pesquisa naquela época, junho de 2023, explicando como havia investigado a história dos discos associados às religiões brasileiras de matriz africana, os *Lps* derivados da cultura dos terreiros brasileiros e divulgando o processo de doutoramento na Universidade Federal do Ceará, intitulado “Do Terreiro ao Vinil”.

[24] Oríkì faz parte da tradição oral yorubá e significa "saudar, evocar". Alguns terreiros os consideram poemas, para outros são encantamentos pronunciados em ocasiões especiais, para pedir algo ao orixá.
[25] Sobre o artista, seus trabalhos e pesquisas, consultar: https://www.barbosaeric.com/ .

Figura 11- Discos de Umbanda que ilustraram a entrevista a revista Noize

Fonte: Fotografia de Camila de Almeida (2023).

Nesta época já obtive informações por meio de entrevistas com proprietários de lojas e sebos, DJs, iniciados e outras pessoas conectadas às religiões afrobrasileiras. Outro dado parcial cedido para a revista foi uma contagem inicial, uma estimativa de discos de terreiro, um número de cerca de mil títulos relacionados a temática afro religiosa: englobando lps de 33 rotações, compactos de 7 e 10 polegadas, além dos antigos discos de 78 rotações.

Nos discos em formato de cera (78 rpm), que são dificílimos de acessar, obtive a orientação luxuosa do Sr. Nirez, de 90 anos, idealizador do Arquivo Nirez. O arquivo é localizado em Fortaleza, na rua Professor João Bosco, nº 560, no bairro Rodolfo Teófilo, próximo à avenida Treze de maio e bem próximo de minha residência, que é no bairro do Benfica.

A pesquisa direcionada aos seus discos e documentos nos anos de 2023 a 2024 rendeu uma ótima amizade e uma grande admiração por este incansável pesquisador, grande intelectual e guardião da memória brasileira.

Um importante texto, publicado em capítulo de livro[26], difundiu uma parte dos resultados das buscas pelos discos afro do Arquivo Nirez. Assim, contribuímos com a reflexão sobre os gêneros musicais afro referenciados descritos nos selos musicais de discos de 78 rotações. Esta experiência expôs que os discos de cera possuíam maior quantidade de informações em seu selo musical que muitos discos de vinil do período de 1956 em diante.

[26] O artigo "É de Axé e de Saravá: presença afro-religiosa no acervo fonográfico do arquivo Nirez" está presente no livro "Educação & Educações Unidade Na Multiplicidade" e detalha sobre a presença afro-religiosa contida em uma parte significativa dos títulos do grande acervo de discos de cera de 78 rotações do Arquivo Nirez.

Também passei a procurar alguns discos de cera nos lojistas e pesquisadores, o que garantiu excelentes achados para o acervo pessoal que se consolidava. O meu acervo inicial no ano de 2022 era de cerca de 27 discos, entre discos de Umbanda, Candomblé, Capoeira e outros de inspiração afrobrasileira.

Figura 12 - Reportagem da revista NOIZE RECORD; Nirez e Éden Barbosa no Arquivo Nirez

Fonte: acervo do autor.

Com o avançar dos anos do processo de pesquisa o acervo conta, atualmente, com mais de 400 discos e conquistou o *status* de coleção de referência, o Acervo dos Santos[27] , que faz parte da Rede de Acervos Afro-brasileiros (@acervosafrobrasileiros). A Rede de Acervos Afro-Brasileiros foi estabelecida em 2023 e dentre seus principais objetivos está o de articular comunidades, instituições e iniciativas que mantêm acervos afrobrasileiros. São terreiros, museus, memoriais, pontos de cultura e Organizações da Sociedade Civil (OSC), além de outras categorias relacionadas, interessadas em diálogos, reflexões e colaborações sobre suas coleções, na difusão de políticas públicas destes setores, de eventos e de ações colaborativas entre os membros, ampliando a disseminação das memórias e dos bens culturais afrobrasileiros.

[27] O perfil do Instagram https://www.instagram.com/acervodossantos/ disponibiliza informações sobre os discos, fotos, ficha técnica e outros detalhes.

Uma das ações que desempenhei como membro desta rede foi a participação do 1° Encontro da Rede de Acervos Afro-brasileiros, no Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, no mês de setembro de 2024. Realizei a partilha dos processos desta pesquisa e das motivações ao criar o acervo de discos afro-brasileiros aos membros da rede nacional. Na ocasião também recebi o selo de membro integrante da rede e participei do lançamento do "Guia da Rede de acervos afro-brasileiros 2024"[28] onde sou membro/acervo do estado do Ceará, juntamente de outras 3 instituições.

Figura 13 - Presença do Acervo dos Santos no Guia da Rede de acervos afro-brasileiros 2024

Fonte: https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2025/02/guia-acervos-afro-brasileiros-2024.pdf

Para esta tese, uma pesquisa de maior profundidade e reflexão, foi necessária uma constante conduta de autorreflexão. Esse exercício cotidiano ganhou potência logo após o período da pandemia de COVID-19, também conhecida como pandemia de coronavírus. A pandemia foi um período de medo, incertezas, tragédias e inseguranças. O isolamento social trouxe novas formas de existência e possibilidades de se reinventar, além de um grande sentimento de sobrevivência. Neste período, diante de tanto terror e tragédia, foi crucial tomar alguns cuidados, não apenas sobre saúde física, mas também de saúde mental. Como responsável direto de uma família de 4 pessoas, a análise terapêutica muito me ajudou em processos dolorosos, de sofrimento psíquico e de autoconhecimento. De me perceber como ser humano dotado de virtudes e vulnerabilidades, corrigir rotas e se concentrar em jornadas. Este processo de terapia motivou a entender mais sobre a teoria psicanalítica e tornou-se

[28] Guia da Rede de acervos afro-brasileiros 2024 / Museu Afro Brasil Emanoel Araujo [organização de textos] - São Paulo: Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, 2024. Disponível em < https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2025/02/guia-acervos-afro-brasileiros-2024.pdf > Acesso em 19 de julho de 2025

frequente, entre as sessões, ler sobre Freud, Lacan, Dolto, Contardo Calligaris, Ana Freud, Winnicott e outros textos de psicanalistas disponíveis na *web*.

Em razão do meu campo de pesquisa nas comunidades terreiros de Fortaleza, desde o período da graduação e mestrado, frequentemente levava para as sessões com meu analista sobre meus "conflitos" com o campo, sentimentos de invalidação, os sintomas da branquitude e os desdobramentos do privilégio branco naquele momento da pandemia. Antes do início deste doutoramento, em virtude destas inquietações e inseguranças, iniciei um percurso formativo de Psicanálise Clínica no Instituto AMAS, que ainda está em curso, iniciando a fase da supervisão. A formação em psicanálise acompanhou o início do doutoramento e o influenciou de forma impactante, pois trouxe um maior senso de responsabilidade dos limites e possibilidades da minha condição social, o meu privilégio branco, e como isso favoreceu para acontecer as minhas pesquisas sobre a religiosidade negra no Ceará. No processo terapêutico coloquei no espelho da autoanalise a constatação do que Cida Bento (2022) denunciava na sociedade brasileira de "que nos altos postos de empresas, universidades, do poder público, enfim, em todas as esferas sociais, temos, ao que parece, uma cota não explicitada de 100% para brancos" (BENTO, 2022, p. 10).

Outro ponto que muito me afeta surgiu a partir da intelectual, filósofa e antropóloga brasileira Lélia Gonzalez quando em entrevista a Revista O Pasquim, em 1986, e publicada em livro em 2020, afirmou que "a psicanálise que me ajudou nesse processo de descobrimento da minha negritude" (RIOS & LIMA, 2020, p. 322). É nesse ponto que percebo que o processo de reflexão filosófica de autores e autoras negras e a psicanálise confluíram para "descobrir" as branquitudes presentes no meu cotidiano: descortinando a falsa meritocracia do cotidiano, a herança escravocrata da sociedade cearense e as invisibilidades dos povos e comunidades de terreiro, em especial os templos de Umbanda da periferia de Fortaleza.

Ao revelar minhas conexões com os terreiros afro, embasado por referenciais teóricos sociológicos, históricos e *pretagógicos,* afirmo a cosmovisão que me assenta nesta jornada. O ato de protagonizar esse desafio traz a responsabilidade, ética, social e afetiva, de que a pesquisa assume a recusa do pacto da branquitude que "[...]possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o "diferente" ameaçasse o "normal", o "universal" (BENTO, 2022, p. 18). Proponho diálogos, uma proposição de ideias que corroboram com ações a partir da Educação, para olhar esse "diferente" que o racismo invisibilizou, "como uma forma de minimizar as consequências reais do racismo, em nossa atividade docente" (PETIT, 2015, p. 195).

No primeiro capítulo, trago argumentos baseados nos marcadores da *Pretagogia* de narrativas da história da família "mostrando de forma indireta os marcadores da cultura afrodescendente e da cosmovisão africana" (PETIT, 2015, p. 172). Compartilho um recorte de 3 momentos da minha vida, em que percebo a presença da musicalidade de terreiro: durante a infância e adolescência no âmbito familiar, através de movimentos culturais na juventude, como grupos de percussão afro e de culturas tradicionais e dentro do ambiente dos terreiros de Candomblé e Umbanda, proximidade esta que me tornou para além de pesquisador um iniciado nestas tradições religiosas.

> Daí não haver dúvida de que a teorização que a Pretagogia sugere exige um mergulho dentro de si, para falar na primeira pessoa, de seu lugar, não somente numa linhagem biológica que envolve a imensa maioria das famílias brasileiras, componentes próximos ou distantes afrodescendentes, mas, sobretudo, marcadores culturais africanos e afrodiaspóricos, esses últimos coletivos e absolutamente inegáveis. (PETIT, 2015, p. 153).

Esse mergulho biográfico trouxe a lembrança de muitos personagens que trouxeram ensinamentos e aprendizagens, um marcador cultural da coletividade e da resistência cultural afro cearense, pois envolveu muitas comunidades negras que me acolheram e me ensinaram, a africanidade é sobretudo, coletividade.

1.3 Cultura Oral x Cultura Digital: tensões dentro e fora do terreiro

A motivação deste trabalho, o objeto de estudo dos discos de terreiro, se inicia a partir do ano de 2005, através de *sites* e *blogs* de música que digitalizavam vinis de música brasileira em arquivos digitais em formato *mp3* [29]. Estes endereços eletrônicos eram capitaneados por pesquisadores autônomos, estudantes e *djs* de música brasileira, que se organizavam de modo *online* motivados pelo descobrimento de artistas do passado e retomada de registros que não ganharam reedições e reimpressões das grandes gravadoras.

Os discos de vinil eram procurados, compartilhados e debatidos "virtualmente" em fóruns e grupos de discussão *online,* motivando posteriores buscas físicas em lojas, sebos e feiras populares, ação chamada pelos colecionadores de "garimpo". O nome da procura por discos nestes locais traz um certo "encantamento" aos seus protagonistas pois existe a probabilidade de achar um título precioso, tanto afetivo como economicamente.

[29] O MP3 é um formato de arquivo musical digital comprimido, com perdas de qualidade que são quase inexistentes ou tão sutis que se tornam imperceptíveis. O tamanho em *bytes* de um arquivo codificado em MP3 é reduzido, o que facilita o compartilhamento em rede e o armazenamento digital de álbuns.

Atento para as problematizações sobre o termo “garimpo” e todo o sentimento de inadequação que me causa: por lembrar a colonização brasileira e os abusos do comércio escravagista, por muitos colecionadores se portarem como “atravessadores” dos registros e assim não se responsabilizam com o valor sensível da obra/artista, pelas relações de ganância e especulação financeira, por presenciar a reprodução de modelos de opressão de raça e classe nos processos de negociação destes discos onde, principalmente nas feiras populares, os discos são vendidos por trabalhadores da coleta e da seleção de materiais recicláveis, em sua maioria homens negros da periferia. Logicamente, existe uma cadeia produtiva com vários profissionais, alguns com ética e consciência de classe e outros que infelizmente contribuem para o cenário de desigualdades. Detalharei sobre estas questões ao longo do texto nos próximos capítulos.

Dando sequência ao trajeto do disco de vinil para o ambiente digital, quando uma pessoa localiza o fonograma e o adquire, leva para seu domicílio ou loja, para eventual limpeza e organização. A partir dessa limpeza, com produtos adequados, são digitalizados por meio de processos “caseiros” conectando as vitrolas e toca-discos nas placas de som dos computadores e convertendo músicas em arquivos digitais ou utilizando toca-discos com entradas USB ou placas de áudio que convertem as músicas em alta fidelidade.

Os anos 2000 consolidou no espaço digital a disseminação de tutoriais e criação de comunidades virtuais, no Brasil, as redes sociais da época como o *Orkut* reuniam comunidades e grupos com propósitos em comum ou com temática delimitada. Nestes endereços eletrônicos específicos, no caso das comunidades virtuais de cultura musical, era possível acessar os *links* para baixar os registros sonoros que não estavam disponíveis em *Cds*.

Uma constatação sobre a indústria musical brasileira: os discos de vinil de Candomblé e Umbanda, salvo pouquíssimas exceções, não foram relançados em formato de *Compact Disc* (CD), muitos estão fora de catálogo e outra maioria teve suas tiragens reduzidas a partir da década de 1990. Todas as características apontadas foram incentivo para estes pesquisadores organizarem seus *sites* e *blogs* nos anos 2000, e nas décadas seguintes, promovendo trocas e partilhas de fonogramas, incluindo os discos de terreiro. Não foi somente os *blogs* de música que iniciaram o movimento digital de troca de arquivos, principalmente de música, na forma gratuita através de *sites.* A difusão de *drives* virtuais como *Megaupload* e *4shared* permitiram que os *links* fossem partilhados por outros *sites*, ampliando a rede de compartilhamento para além de onde se hospedavam os registros sonoros.

O período também marca a difusão *online* de conteúdos digitais de textos (em formato *word* e *pdf*) que abordavam assuntos que, até então, eram restritos ao espaço das roças de Candomblé e tendas de Umbanda. São os *blogs* de Candomblé e Umbanda, onde endereços eletrônicos foram criados por fiéis dos cultos afro-brasileiros e continham uma série de conteúdos relevantes, representativos e abrangentes em várias tradições. Nas décadas anteriores da grande rede digital, a *internet*, estes saberes só podiam ser acessados de uma única forma: dentro dos templos afro. O que havia nos livros da cultura afro que fizeram sucesso na década de 1960, 1970 (livros da editora Eco[30] e Espiritualista[31]), e por meio de trabalhos acadêmicos nos anos 1980 (livros de editoras como a Pallas Editora) eram fragmentos, recortes de pesquisas ou compilações inspiradas em cadernos de santo[32]. Portanto, os *blogs* colaboraram com a livre difusão destes títulos transcritos ou digitalizados, o que facilitava o acesso a novas gerações.

Alguns títulos continham informações valiosas e, de modo surpreendente, partilhavam saberes e fazeres que aquela época, eram exclusivos dos templos religiosos. Por isso, existem muitas ressalvas do *Povo de Santo*[33] sobre os livros, conforme alguns relatos colhidos na pesquisa por dirigentes de templos: certos títulos são de conteúdos totalmente inspirados na cultura dos terreiros, chegando a ferir o código de ética dos iniciados, enquanto outros são desaconselhados (por não corresponderem com as tradições do templo) ou completamente equivocados.

O atual momento histórico trouxe revisões críticas de muitos títulos e autores, uma retomada conceitual necessária, pois existem episódios históricos de silenciamentos, apagamentos e epistemicídios na cultura de terreiro e disputas de narrativas por adeptos e pesquisadores da atualidade.

---

[30] A Editora Eco é uma das principais editoras dedicadas à publicação de obras sobre Umbanda no Brasil, abrangendo diversos aspectos da tradição religiosa, como cânticos, rituais, pontos riscados e fundamentos doutrinários. Entre seus títulos mais representativos estão: 1500 Pontos Cantados na Umbanda - Volume I e II, 3333 Pontos Cantados e Riscados, A Cruz de Caravaca, A Magia e os Encantos da Pomba Gira, entre outros.

[31] A Editora Espiritualista é outra editora reconhecida por publicações voltadas à espiritualidade e ao esoterismo, abordando temas como orações, práticas rituais e livros voltados a tradição da Umbanda. O primeiro livro desta editora foi do autor Tancredo da Silva Pinto, o Tata Tancredo, uma importante liderança da Umbanda Omolocô. Suas obras publicadas pela Editora Espiritualista refletem a resistência religiosa da Umbanda, ressalta as origens africanas e valoriza as tradições africanas nos rituais. Destaco os livros A Cabala Umbandista (1971), Origem da Umbanda (1970) e Doutrina e Ritual Da Umbanda (1970), dentre outros de sua autoria.

[32] São os cadernos de notas utilizados pelas mães e pais de santo do candomblé, também chamados de "cadernos de axé" ou "cadernos de fundamento". De uso exclusivo e restrito ao terreiro, porém existem casos de exposição dessas informações conforme relatos de Nunes (2020) e as cópias do caderno “Caminhos de Odu” do Professor Agenor, Agenor Miranda Rocha, um dos maiores *Oluôs* do Brasil de acordo com texto descrito por Prandi (2003).

[33] Fiéis dos cultos de matriz afro-brasileira e afro-indígena. Povos de Umbanda, Candomblé, Batuque, Mina, Terecô, Jurema e Catimbó.

Figura 14 - Títulos das Editoras Eco e Espiritualista. Destaque obras de Tancredo da Silva Pinto

Fonte: acervo de imagens do Google/internet.

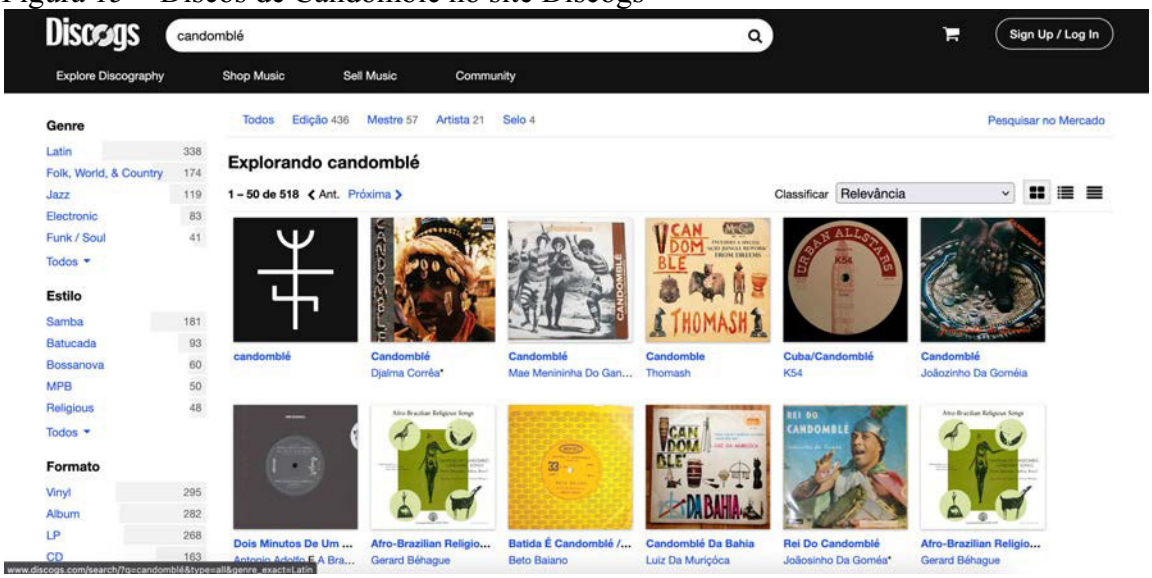
Essa pesquisa exploratória, não trata os discos de terreiro de forma “exótica” ou “colecionista”, visando uma valorização do objeto, do artefato cultural, como algo raro ou de grande valor econômico. O foco da pesquisa é evidenciar as comunidades terreiros de onde estes discos se originam e como o sistema cultural que representam contribuem na Educação. Contudo, a questão econômica foi um dos pontos que atravessaram a pesquisa, afinal, no mercado fonográfico atual, os discos de terreiro são itens de alta procura, geralmente categorizados nas lojas de discos em seções como “Afro” ou “Macumba”. Seus valores oscilam vertiginosamente, partindo de R$ 20,00 e podendo ultrapassar R$ 10.000,00, conforme categorias de análise dos lojistas como: raridade, estado de conservação e especificidades do título. O mercado de discos no Brasil está em crescimento expressivo nos últimos 5 anos e conforme matéria do portal de notícias CNN Brasil[34], “Vinil faz vendas físicas de música no Brasil voltarem ao patamar de 2017”, houve um crescimento de 31,5%

[34] Disponivel em < https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/vinil-faz-vendas-fisicas-de-musica-no-brasil-voltarem-ao-patamar-de-2017/> . Acesso em: 19 de julho de 2025.

em 2024 no segmento de vendas físicas do mercado de música no Brasil e isto é atribuído ao "retorno" do vinil, que domina o setor com 76,7% do faturamento em 2024.

As negociações de discos de vinis também impulsionam *sites* especializados como o *Discogs.* Essa iniciativa é um banco de dados *online* e colaborativo, originado nos anos 2000 nos EUA. É uma plataforma que, atualmente, está bastante consolidada, citada por usuários de vinil e pesquisadores que colaboraram na pesquisa.

Figura 15 - Discos de Candomblé no site Discogs



Fonte: Discogs, https://www.discogs.com/ e alguns resultados sobre a busca do termo "Candomblé".

O *Discogs* possui uma *interface* amigável, assim todo usuário pode: cadastrar discos, colocar fotos, ficha técnica, nomes de músicas e cotação do fonograma (em dólar ou na moeda do país do usuário). Ele incorpora um *marketplace*, ou seja, uma plataforma de compras e vendas de *Lps*, *Cds* e outras mídias musicais, com distribuição para todo o planeta. Realizei o cadastro nesta plataforma com o intento de facilitar a catalogação e mapeamento *online* dos discos de terreiro. Logo observei que existem muitos títulos cadastrados, com detalhes e fotos, entretanto, um número expressivo de discos de terreiros gravados de forma independente, produzidos por pequenas gravadoras e editoras musicais, não foram registrados.

O começo dos anos 2000 foi a época de ouro dos *blogs*, chamada por alguns usuários de *blogosfera,* era composta por vários *blogs* de todo planeta que utilizavam uma articulação em redes digitais daquele momento, como o *Orkut*, para compartilhar acessos e assim movimentar a opinião sobre os conteúdos. As redes sociais *online* do povo de santo nesta época eram restritas, contudo, os acessos e o volume de conteúdos cresciam a cada ano. Eram poucos os *sites* e fóruns que disseminavam conteúdos dos cultos afro: receitas de ebós

e de oferendas, mitos de orixás, fundamentos sobre os orixás, qualidades de santos, objetos de culto, informações sobre animais, cantigas de Candomblé transcritas, significados de plantas e ervas, formas de se usar roupas e ornamentos dentre outros conteúdos, que até então, eram muito reservados. Tudo isso rompia com a tradição vigente, sobre o que antes era um *fundamento de axé*, ou seja, somente se aprende no terreiro, dentro do terreiro e com as pessoas do seu *Egbé*, do *Ilê*, da sua casa religiosa. Esses tensionamentos causados sobre as formas de aprendizagem dos cultos afro: no terreiro *versus* internet, são discutidos de forma intensa nos últimos 20 anos. Com o surgimento de um número maior de redes sociais, a mudança dos hábitos sociais frente a cultura digital, a disputa de visibilidades no campo religioso e a busca por validação social e política aumentou exponencialmente a presença virtual das religiões afrobrasileiras.

No âmbito pessoal, enquanto participante do culto afro (Candomblé *Ketu*), um dos hábitos que realizava durante minhas pesquisas sobre cultura de terreiro em ambiente digital, nos idos do ano 2005, era compartilhar meus acessos, pesquisas e achados *online* aos irmãos mais velhos: levava os textos aos amigos e irmãos do Candomblé na forma impressa em papel ou gravados em *CDr*. Tais momentos proporcionaram muitas trocas, inevitavelmente, ali estava um espaço de reflexão e de aprendizagem, mas faltava a mediação e validação de uma "autoridade" maior, mais antiga, a figura sacerdotal. Anos depois, frequentando um templo de Candomblé em Fortaleza, em dado momento de diálogo sobre *tradição x internet*, consultei as lideranças mais antigas da casa, obtendo respostas evasivas e desvalidando grande parte dos meus achados no ambiente digital.

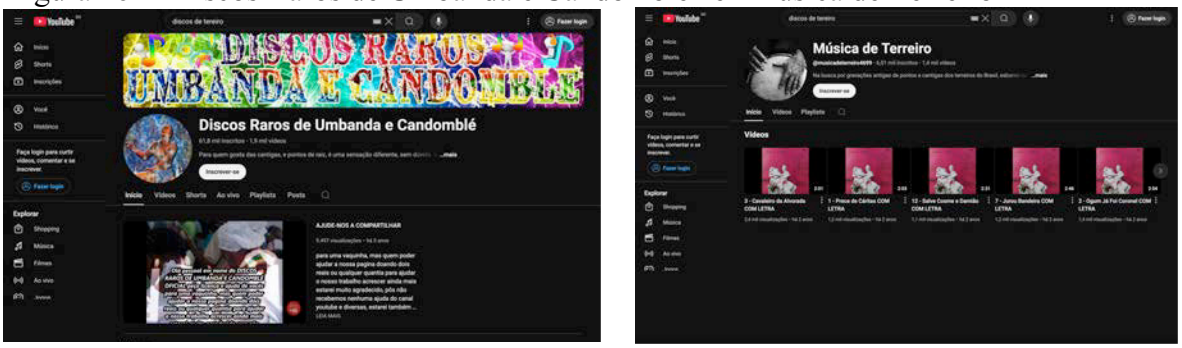
Era notável o desconforto da liderança e dos mais antigos que tiveram acesso a textos, áudios em *mp3* e imagens e que isso feria, essencialmente, o principal elemento educador da tradição religiosa afro que é a oralidade dos responsáveis do templo aos iniciados. Uma das categorias mantenedoras do *Axé* exige uma continuidade das tradições através das interações entre adeptos, o velho e o novo, no espaço sagrado. Assim, uma pesquisa na internet que encontra conteúdos considerados "fundamentos" entra em conflito com o fluxo deste sistema de aprendizagem, essa pedagogia ancestral dos terreiros, que é através da Oralidade. E os discos de terreiro, de certo modo, estão inclusos nesta disputa de interesses e validações, apesar da sua origem dentro dos terreiros o acesso a maioria dos discos é fora deles, nas lojas, programas de rádio e acervos particulares.

Avalio que aquilo que antes (há uma década) era proibido, por exemplo, a difusão de áudios e vídeos dos cultos, hoje é tranquilamente aceita (com restrições a alguns templos) e torna-se cada vez mais comum assistir transmissões *online* em tempo real de giras, festas e

toques rituais em *sites* e canais de redes sociais como *YouTube* e *Instagram*. Estes mesmos veículos de comunicação *online* também divulgam cursos de teologia de Umbanda, cursos de toques, oficinas de cantos, mentorias de desenvolvimento da mediunidade e outras liturgias que, até a década de 90, eram restritas e exclusivas ao território dos terreiros. Outro fator relevante para a maior presença digital dos cultos afro-brasileiros foi o período pós-pandemia de COVID-19, pois muitos templos organizaram grupos de contato *online* durante o período de restrição social com a finalidade de suporte emocional e religioso assim como manter os laços de parentesco religioso com os membros do *Axé*.

A figura 16 retrata parte considerável de discos de Umbanda e Candomblé que foram digitalizados e estão agrupados em páginas como: "Discos Raros de Umbanda e Candomblé" e "Música de Terreiro".

Figura 16 - "Discos Raros de Umbanda e Candomblé" e "Música de Terreiro"



Fonte: Youtube. https://www.youtube.com/c/DiscosRarosdeUmbandaeCandombl%C3%A9 (À esquerda) e https://www.youtube.com/@musicadeterreiro4699 (À direita)

1.4 As gravações nos terreiros: apropriação cultural x difusão cultural

Ao pesquisar estes discos de Umbanda e Candomblé considerei algumas questões fundamentais, a saber: como foi o processo de negociação entre selos musicais e terreiros? Os modos de construção do disco na perspectiva de produto cultural a ser comercializado? Como os terreiros escolheram o repertório musical? Quais as motivações de cada liderança dos templos para a difusão das tradições musicais em formato de discos? E quais as situações relevantes para entender os movimentos culturais paralelos a data de lançamento destes fonogramas.

Obtive algumas narrativas delicadas, dos processos de gravações dos discos e nas relações estabelecidas entre os terreiros e os produtores musicais, estes últimos eram os responsáveis por representarem as grandes gravadoras, faziam toda a negociação e estabeleciam os termos de negociação e, se houvesse, remuneração.

A figura 17 ilustra as notícias de jornais e revistas de 1961. Lançamento do disco Música Religiosa Afro-Brasileira – Serie III. Editora Xauã.

Figura 17 - Lançamento do disco Música Religiosa Afro-Brasileira – Serie III. Editora Xauã

DISCOS — MARCUS OLIVEIRA

"Candomblé" em Album da Xauã

Com a presença de grande número de pessoas ligadas ao mundo dos discos, Roberto Batalim e Salomão Scliar — dinâmicos e operosos diretores da "Editôra Xauã" — fizeram o lançamento do álbum "Candomblé", da interessante série "Documentos Folcóricos Brasileiros", gravado em som estereofônico, em pleno terreiro da "Menininha do Gantois", em Salvador, na Bahia.

Conforme nos confidenciaram aquêles dois diretores, o lançamento está obtendo grande aceitação e vários órgãos oficiais de divulgação do nosso folclore — como o Itamaraty, o Departamento de Turismo e vários outros — estão interessados em promover ao máximo, a sua divulgação no exterior.

Segundo nos foi dado apreciar, durante o animado e concorrido coquetel de apresentação, trata-se, realmente, de algo muito original e interessante, fadado ao mais absoluto sucesso. Aos seus lançadores, as nossas felicitações pela arrojada e inédita iniciativa e os nossos votos de grande vendagem.

DISCOS MOSTRARÃO O FOLCLORE COMO ÊLE É

• Um dos principais problemas de quem pesquisa o folclore brasileiro é fugir aos falsos criadores de exotismos. Por isto, a Editôra Xauã realizou amplos trabalhos de levantamento folclórico, efetuados nos próprios locais da ação. O resultado constitui o próximo lançamento de álbuns artísticos que conterão estudos específicos sôbre a matéria e gravações de canções populares, colhidas nos seus locais de origem. O primeiro disco versará sôbre o candomblé, gravado no terreiro da Menininha do Gantois, em Salvador. Em seguida, sairá "Capoeira" (foto).

Fonte: Jornal "A noite" de 27 de setembro de 1961 e Revista Manchete de 8 de julho de 1961.

Observei em fontes documentais de jornais que a partir da década de 50 as tradições africanas no Brasil atraíram muitas gravadoras, principalmente selos musicais internacionais com sedes nacionais, convidando os terreiros a protagonizarem, em seus próprios *ilês* através de estúdios improvisados, o registro dos *Xirês*[35], dos toques e cantigas, que se tornaram discos, comercializados e destinados ao público em geral, vendidos para adeptos quanto não-adeptos. Pontuo que as gravações anteriores a este período eram realizadas nos estúdios das gravadoras, longe dos terreiros, com destaque para os registros de José Espinguela e Donga com o "Grupo do Rae Alufá" (1940), João da Baiana no Seu Terreiro (1953) e os 16 fonogramas[36] de Joaozinho da Goméia de cantigas de Candomblé de nação Congo-angola nos anos de 1956 pelo selo Todamérica e de 1962 pelo selo Continental. Esses registros não apresentam estilizações e arranjos de instrumentos de cordas ou orquestrações, contam com a sonoridade dos templos afro com tambores e vozes.

[35] Xirê é um termo da língua *Iorubá* que se refere: à roda (movimento) ou dança para celebrar os Orixás ou festa votiva específica. O xirê pode ser uma culminância de festejos, de uma serie de rituais e conta com uma série de atos e manifestações: canto, toques, dança, movimentos, tipo de público (em geral ou convidados), alimentos e vestuários específicos.

[36] Os fonogramas no suporte de 78 rotações deste estudo foram consultados no Arquivo Nirez. Uma fonte *online* para audição está no endereço eletrônico: https://discografiabrasileira.com.br/ do Instituto Moreira Salles.

Na década de 60, precisamente no ano de 1961, é lançado o disco "Música Religiosa Afro-Brasileira – Serie III" pela Editora Xauã. Este registro traz várias singularidades em comparação com os discos comercializados até então. O disco foi gravado no Candomblé do Gantois, com membros da própria casa, equedes e alabês.

A Figura 18 mostra as Notícias de jornais de 1961, na ocasião do lançamento do disco Música Religiosa Afro-Brasileira – Serie III pela Editora Xauã.

Figura 18 - Lançamento do disco Música Religiosa Afro-Brasileira – Serie III. Editora Xauã

Xauã lança hoje candomblé no Rio

sica religiosa, cantos de trabalho, jogos, cantos duros e música popular urbana.

Na serie de danças dramáticas, estão incluídos: reisados, bumba-meu-boi, ranchos, cordões-de-bicho, cheganças, pastoris, ternos, caiapós, cabocliinhos dança-dos-pajés, dança-dos-tapuios, os caboclos, tapuiada, congos e congadas, maracatu, taieras, nocambique, quilombos, cucumbis, catopés, turundu, dança-de-velhos, dança-dos-jardineiros, dança-dos-alfaiates, cana-verde e dança-do-diabo.

Na série de danças, temos: batuque e samba, quimbete, chiba, caxambu, jongo, côco, dança-do-tambor, lundu e dancas afins, lundu baiano ou baião, chula, cachuba, sorongo, sarambeque, tirana, carimbó, comporta, arreyia, fandangos, cana-verde, quatragem, catereté recortado e manachica.

Música religiosa: folias ou bandeiras do Divino e de Reis; danças de Santa Cruz e São Gonçalo e Candombié. Canto de

CAPA DA XAUÃ

DUAS FOTOS — DOIS FATOS — Neste o fato é a "filha" de Santo no famo mais antigo terreiro de Candomblé, Mirinha do Gantois (Bahia), é tomada lo Santo (Fotos da Editôra Xauã — do Candomblé — reproduzidas sem objet econômicos, mas de divulgação dos cu Afros)

Fonte: Jornal do Brasil de 21 de setembro de 1961 (à esquerda) e Jornal "A luta democrática" 23 de marco de 1964 (à direita)

Conforme informações de revistas e jornais da época, o disco trazia autenticidade pois "um dos principais problemas de quem pesquisa o folclore brasileiro é fugir aos falsos criadores de exotismos" (REVISTA MANCHETE, 1961, p. 86). Essas críticas estão alinhadas a uma complexa rede de interesses e narrativas: do período político de transição, a disseminação do mito da democracia racial conforme aponta Lélia Gonzalez:

> Em minha visão, essa afirmação aponta para um dos principais aspectos do branqueamento, não apenas na sociedade brasileira, mas também nas sociedades latino-americanas em geral. Sua expressão mais objetiva, contudo, está no texto do decreto-lei no 7.967, de 18 de setembro de 1945, o qual, em seu artigo 2º, afirma: "Atender-se-á, na admissão dos imigrantes, à necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia, assim como a defesa do trabalhador nacional" (grifo nosso). Apesar desse tipo de preocupação, esse ideal nunca se concretizou em termos demográficos, já que a população negra retomou seu processo de crescimento a partir da década de 1960. (RIOS & LIMA, 2020, p. 68)

O disco pontua o início das gravações musicais que tem a finalidade explícita de trazer os verdadeiros representantes de uma "pureza" etnográfica, sob a autenticidade dos estudos científicos, iniciados no 1º e 2º Congressos Afrobrasileiros em Recife e Salvador, respectivamente e delimitada pela episteme, da época, dos estudos do folclore. A expansão dos estudos sobre o negro brasileiro e a intenção de difundir tradições, promovendo a compreensão e a fruição de saberes, o que, na época, era referenciado como difusão da cultura brasileira, encontra na crítica de Carlos Brandão[37] a seguinte explicitação:

> Envolve a "descoberta" do universo das culturas populares por outros estudiosos e pesquisadores que não apenas folcloristas interessados em nossas "tradições populares". Depois das incursões pioneiras de sociólogos como Maria Isaura Pereira de Queirós e Florestan Fernandes, observa-se em todo o país, a partir dos anos 1970 – justamente quando desaparecem de cena os movimentos de cultura popular – um interesse vertiginoso, primeiro entre antropólogos, depois entre sociólogos, historiadores, geógrafos culturais, linguistas, e mais tarde entre especialistas da comunicação social, pelas mais diferentes "manifestações culturais populares". (BRANDÃO, 2009, p.737).

O autor também alerta que é neste período que surge no país um novo sentido de cultura popular, movimentos que foram desarticulados com o golpe militar de 1964 (BRANDÃO, 2009, p.730). Os discos de Candomblé, Umbanda e outras tradições afro-brasileiras emergiam através de pesquisadores brancos, em sua grande maioria, embasados numa dinâmica folclórica, e traziam nos jornais argumentações particulares de valorização das culturas negras brasileiras. No caso dos discos de Candomblé, o disco da Editora Xauã em específico, apresenta as cantigas celebradas em idioma africano (*iorubá*) o que era algo restrito aos fiéis do culto, textos sobre os orixás, informações vindas diretamente do terreiro, em encarte bilingue: português e inglês. Sobre essa aliança e suporte de pesquisadores brancos juntamente aos intelectuais negros temos um desponte nos anos anteriores, conforme aponta Gonzalez (2022).

> Vale notar que é também a partir do período 1945-1948 em diante que vamos encontrar a presença de representantes dos setores progressistas brancos junto às entidades negras, efetivando um tipo de aliança que se prolongaria, de maneira mais ou menos constante, aos dias atuais. E nesse ponto, a gente se pergunta sobre a importância do papel desempenhado pelo Teatro Experimental do Negro para além dos limites da comunidade negra; estamos nos referindo ao movimento de renovação do teatro brasileiro, a partir dos anos cinquenta. Além disso, não se pode deixar de recordar que não foi por acaso que um Florestan Fernandes, por exemplo, tenha iniciado suas pesquisas sobre o negro nesse período. (GONZALEZ, 2022, p.15).

[37] Conforme artigo "Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares" de Carlos Rodrigues Brandão. In: Cadernos de Pesquisa, v. 39, n. 138, set./dez. 2009.

Embora possamos considerar este registro como o primeiro disco nacional, gravado em terreiro de Candomblé, a ser gravado e comercializado, em anos anteriores outras gravações foram realizadas por pesquisadores estrangeiros e lançadas em mercado internacional, somente. As expressões religiosas afrobrasileiras causaram interesse das instituições internacionais na década de 1940, uma série de estudos escolheram o Candomblé da Bahia como *locus* da ação de etnólogos americanos e franceses.

Os trabalhos de Angela Lühning (1990), Livio Sansone (2012) e Xavier Vatin (2017)[38] possibilitaram um profundo arcabouço teórico sobre estes pesquisadores estrangeiros em solo nacional. Lorenzo Turner chega ao Brasil em 1940, um ano depois Herskovits, em 1941. Simone Dreyfus-Roche chega em Salvador em 1955 e Béhague grava terreiros a partir da década de 1960. Essas gravações de campo em terreiros se caracterizam por serem realizadas *in loco*, ao vivo, e sequer foram difundidas no Brasil. Com exceção dos registros realizados por Lorenzo Turner, as outras gravações foram comercializadas somente no mercado europeu e americano em 78 e 33 rotações nos anos posteriores. Os selos internacionais lançaram estas gravações de cultos afro ao publico americano foi o *Library of Congress* (as gravações de Herskovits) e *Lyrichord* (as gravações de Béhague) e o mercado europeu recebeu as gravações pelo selo *Vogue Contrepoint* em associação com o *Musée de l'Homme.* O registro fonográfico realizado nesta ocasião pela antropóloga Simone Dreyfus-Roche está parcialmente presente no Lp *Bresil Vol.2* e se encontra na sua totalidade no site[39] do Centro de Pesquisa em Etnomusicologia (LESC – CREM) na França.

São títulos que difundiram para todo o mundo a música dos Candomblés e de outros terreiros brasileiros proporcionando uma série de desdobramentos, influências e apropriações. Discos que foram financiados tanto por iniciativas comerciais como por instituições governamentais transnacionais. Segundo Angela Luhning (1990) no artigo Música coração do candomblé:

> Allan P. Merriam utilizou as gravações feitas por Melville Herskovits que foram realizadas em 1941-42 num tipo de estúdio improvisado na antiga Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, onde as pessoas de candomblé tocaram e cantaram para ele, sem que o pesquisador tivesse mostrado um maior interesse no contexto ritual dessas músicas gravadas soltas. Merriam por sua vez nem conhecia o candomblé "ao vivo" e se interessou somente pela análise do material recolhido por Herskovits. Todos os três utilizaram métodos de análise meramente musicológicos

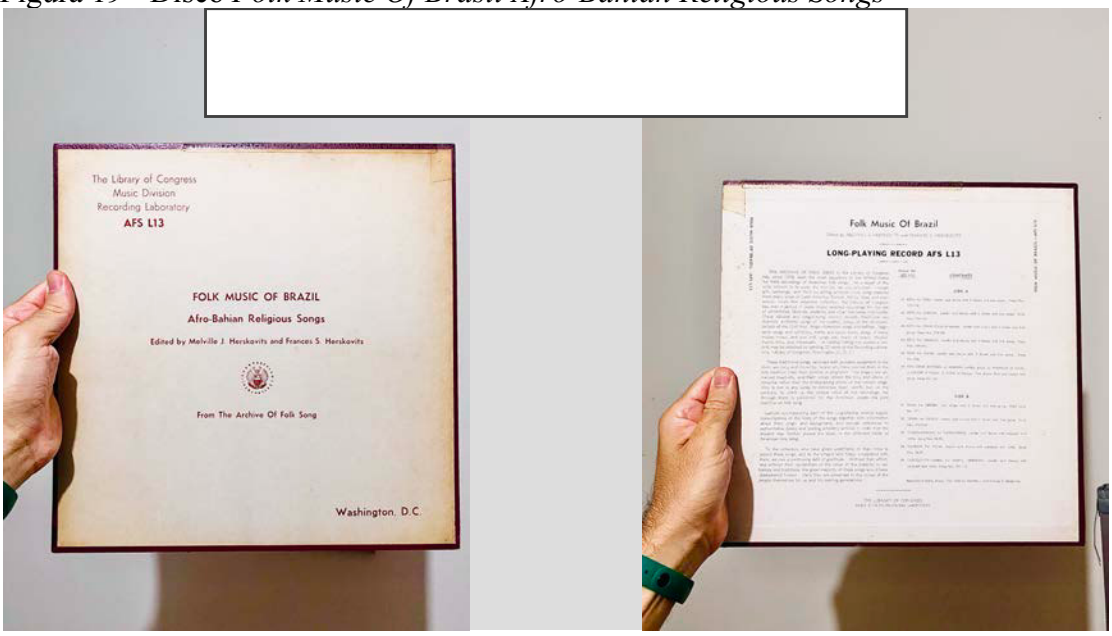
[38] Em sua pesquisa de pós-doutorado realizada com apoio da Capes na Indiana University entre 2012 e 2013, Xavier Vatin analisou o conteúdo linguístico e musical de Lorenzo Turner, promovendo a devida restituição para as comunidades religiosas envolvidas, através da produção de CDs e de um *ebook* intitulado Memórias Afro-Atlânticas, lançado em 2017.

[39] O trabalho etnográfico de Simone Dreyfus-Roche está disponível no endereço: https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_I_1967_015/#.

> que se limitaram à música em si, sem levar em conta qualquer aspecto do contexto ritual. (LUHNING, 1990, p. 117).

A figura 19 apresenta a capa e contracapa do disco *Folk Music Of Brasil Afro-Bahian Religious Songs*[40] de 1947. O disco foi organizado pelo antropólogo Melville Herskovits, um antropólogo americano influente no Brasil, admirado por Edson Carneiro e Arthur Ramos, pioneiro dos estudos do "Negro no Novo Mundo".

Figura 19 - Disco *Folk Music Of Brasil Afro-Bahian Religious Songs*



Fonte: disco do Acervo dos Santos/2025. Acesso ao Instagram: @acervodossantos

Os fonogramas surgem no Brasil no período do pós-abolição, como um produto material de saberes imateriais, onde inicialmente se consagram os primeiros gêneros musicais como o lundu, a modinha e o choro. Os elementos culturais da musicalidade africana está presente nestes gêneros contudo sob forma estilizada, com outros arranjos e instrumentos, descaracterizando as formas tradicionais e os distanciando dos locais de origem.

> O início das gravações em cilindro e, logo a seguir, a chegada do disco, possibilitaram a preservação de duas das mais antigas expressões musicais brasileiras: o lundu e a modinha. Vindas desde o século XVIII, delas resultou, por volta de 1870, o aparecimento do choro, a expressão musical popular mais verdadeiramente carioca. (FRANCESCHI, 2002, p. 61).

[40] O disco é um item disputado por colecionadores no mundo, podemos achar detalhes do disco através da rede social Discogs: https://www.discogs.com/master/1389859-Various-Folk-Music-of-Brazil-Afro-Bahian-Religious-Songs

A indústria musical que nasceu nesse pós-abolição favoreceu o surgimento dos novos meios de produção e a possível inclusão econômica da população negra vulnerabilizada e que se destacava com nomes com grande força artística como: Baiano e Eduardo das Neves. Eles compunham e representavam o que acontecia nas ruas, as canções refletiam um sistema cultural presente e significativo, mas socialmente invisibilizado.

Figura 20 - A esquerda: Eduardo Das Neves. A direita: Bahiano

Fontes: Foto de Eduardo Das Neves, Revista "O Malho" de 6 de janeiro de 1917. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/116300/33510 Acesso em 23 de julho de 2024. Foto do artista Bahiano: Arquivo Nirez, gentilmente cedido para esta pesquisa

Os batuques desta época serviram de fonte rítmica para muitas gravações. Logo, os aparelhos de som amplificavam novas formas de ouvir, conhecer e apreciar as vozes de vários artistas negros que eram *ogãs,* membros de terreiros, templos e *congás*[41], tanto para conhecedores e para quem nunca havia sequer, visitado ou visto uma casa de culto afrobrasileiro. Bahiano e Eduardo das Neves certamente são os autênticos representantes do pioneirismo negro na música popular brasileira, obtendo fama, destaque e abrindo caminhos para os artistas negros e negras das décadas seguintes.

> Eduardo das Neves compunha modinhas e lundus sobre tudo o que acontecia de importante. No prefácio do *Trovador da malandragem*, afirma sobre sua produção musical: "O muito merecimento tem (e é por isso que tanto sucesso causa) é que eu faço segundo a oportunidade, à proporção que os fatos vão ocorrendo, enquanto a coisa é nova e está no domínio público. É o que se chama "bater o malho enquanto o ferro está quente" (FRANCESCHI, 2002, p. 67).

[41] Altares votivos dos santos, orixás e guias da Umbanda.

Sobre Bahiano ou Baiano, ou melhor Manuel Pedro dos Santos – o cantor Baiano, trazia a identidade brasileira nos primeiros registros de discos, pois "Somente a partir do final dos anos 10 é que se começou a adotar, ainda que timidamente, o modo de falar brasileiro, tanto no teatro como em espetáculo público" (FRANCESCHI, 2002, p. 268). Bahiano gravou muitos sucessos em discos, como: Perdão Emília, A Mulata, O Angú do Barão, O Sino da Tarde, Ai Philomena e Pelo Telephone. Tanto ele como o cantor Eduardo das Neves eram funcionários de Fred Figner, proprietário da Casa Edison.

1.5 Arte Negra Iorubá versus Colonialismo e Apagamento Cultural

O atual momento das instituições de ensino no mundo, em especial as de ensino superior, reavalia os aspectos fundantes, os conceitos estabelecidos e as histórias "únicas". A expansão e fortalecimento de pesquisadores no eixo do sul global permitiu que os movimentos epistêmicos de retomadas conceituais sobre os estudos históricos, sociais e educacionais, reparassem as imposições coloniais e eurocêntricas que, até hoje, mascaram o flagelo do colonialismo, e por conseguinte do imperialismo (capitalismo) das nações europeias e norte-americanas aos povos e comunidades colonizados na África, América do Sul e Caribe no passado recente.

São muitas as feridas que surgiram, e que ainda perduram, aos povos e nações africanas. A prática do Escravismo e da Escravidão no Brasil durante o período colonial expõe a complexidade de mecanismos estruturais e simbólicos que conceberam o racismo e que perduram nas sociedades contemporâneas até os dias de hoje. O colonialismo se alicerça no escravismo como a base de um sistema de exploração econômica, social e política fundamentada na opressão de povos subjugados e violentados. O fluxo dos africanos, sequestrados pelos europeus de seus territórios e reorganizados em outros locais, destituídos de sua origem, é detalhado por Lélia Gonzalez o texto "A categoria político-cultural de amefricanidade".

> Sabemos que o colonialismo europeu, nos termos com que hoje o definimos, configura-se no decorrer da segunda metade do século XIX. Nesse mesmo período, o racismo se constituía como a "ciência" da superioridade eurocristã (branca e patriarcal), na medida em que se estruturava o modelo ariano de explicação que viria a ser não só o referencial das classificações triádicas do evolucionismo positivista das nascentes ciências do homem como ainda hoje direciona o olhar da produção acadêmica ocidental. Vale notar que tal processo se desenvolveu no terreno fértil de toda uma tradição etnocêntrica pré-colonialista (séculos XV-XIX) que considerava absurdas, supersticiosas ou exóticas as manifestações culturais dos povos "selvagens". Daí a "naturalidade" com que a violência etnocida e destruidora

> das forças do pré-colonialismo europeu se fez abater sobre esses povos. (RIOS & LIMA, 2020, p. 129).

O colonialismo mental subjugou os povos africanos pelo uso de tecnologias para o controle dos corpos, a objetificação de seres humanos, a comercialização de pessoas e o trabalho compulsório atingiam a saúde física e mental dos povos africanos. Simultaneamente, houve o apagamento das identidades e culturas, pelas modificações das formas e locais de suas tradições, atuando diretamente nos contextos das suas práticas educativas.

A citação de Lélia Gonzalez aponta sobre como textos científicos de europeus deste período, e posteriormente, declaravam as manifestações culturais dos povos "não-brancos" como "selvagens".

Esse reconhecimento de saberes e culturas ainda reverbera, com grande abrangência, em estudos e áreas de concentração do saber na atualidade como: a Antropologia, Sociologia, História e Educação. Conforme contribui Carlos Brandão (2009) sobre as abordagens e estudos sobre culturas:

> O reconhecimento da existência e da pluralidade de culturas populares está associado ao reconhecimento – sob as mais divergentes interpretações – de que tal fato se deve a desníveis sociais que acompanham a própria trajetória das sociedades autoproclamadas civilizadas. Mas também ao interesse pelo exótico, entre o ancestralmente oriental e o primitivamente selvagem, aquilo que sugere a alguns pioneiros europeus o estudo das culturas "outras" que não seus próprios mundos sociais. (BRANDÃO, 2009, p.727).

Tratar os povos originários das Américas e da África como "selvagens", caracterizando suas culturas como "primitivas" evidencia parte da construção de uma estratégia colonial utilizada pelos europeus para o saque e apropriações de tecnologias africanas. Em consonância com o historiador, antropólogo, físico e político senegalês Cheikh Anta Diop (2025) existem distorções, apagamentos e invisibilidades na historiografia ocidental que "embranqueceu" a civilização egípcia, importante protagonista da história antiga e o meio remoto adotado foi: o uso da alienação cultural como arma de dominação tem a idade do mundo; todas as vezes que um povo conquistou o outro, ele a utilizou (DIOP, 2025, p.20).

O autor explana que a alienação cultural implementada nas nações negras, uma trama colonial das nações europeias, utilizou de conceituações de "modernismos" como "integração de elementos novos". Diop inicia seu estudo ao enunciar que: encouraçar a alma nacional de um povo num passado pitoresco e inofensivo, porque suficientemente deturpado, é um procedimento clássico de dominação (DIOP, 2025, p. 22).

Assim, é crucial entender os movimentos culturais ocidentais como oriundos de uma dinâmica de apagamento e/ou apropriação, segundo os estudos do Dr. Cheikh Anta Diop, no empenho de fabulações por meio das nações brancas.

O resgate do legado cultural africano, é também assumir uma perspectiva de revisão histórica, com fatos comprovados em documentos e análises cientificas, pois, a história africana é, também, a história da Etiópia, do Gana e do Egito, berço da civilização há mais de 10 mil anos. Sobre a antiguidade negro-egípcia o Dr. Cheikh Anta Diop fundamenta:

> Berço da civilização durante 10 mil anos, enquanto o resto do mundo está mergulhado na barbárie, o Egito, destruído por todas essas sucessivas ocupações, já não terá nenhum papel no plano político, mas nem por isso deixará de continuar iniciando os jovens povos mediterrâneos (gregos e romanos, entre outros) nas luzes da civilização. Durante toda a Antiguidade continuará sendo a terra clássica a que os povos chegarão em peregrinação para haurir nas fontes dos mais antigos conhecimentos científicos, religiosos, morais, sociais etc. que os homens adquiriram. (DIOP, 2025, p. 51).

As contribuições da civilização egípcia são amplas: na linguística, física, medicina, química, conceitos matemáticos e na arte. É no campo das artes, em especial na gênese da arte africana, que evidenciamos estudiosos, europeus em sua maioria, que discorrem erroneamente sobre a vasta riqueza africana.

Figura 21 - Escultura em Bronze, Latão. Altura: 35 cm

Fonte: Wikipedia.[42] Domicílio: Museu Britânico, Londres.

Dos cientistas destacados por Diop (2025) que tentam negar a arte ao território africano temos: Leo Frobenius, Hermann Baumann, William Fagg, Henri Alfred Lavachery,

[42] Imagem disponível em alta resolução no endereço eletrônico: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arte_yoruba,_nigeria,_testa_da_ife,_12-15mo_secolo.JPG

Jean-Paul Lebouf, Denise Paulme são alguns dos pesquisadores que em suas obras duvidam, questionam e até mesmo confundem a origem da arte africana ao seu território.

Uma das questões levantadas no livro "Nações Negras e Culturas" de Cheikh Anta Diop é a escola de arte do período clássico pré-colonialista, a Escola Realista, protagonizada pela Escola de Ifé que influenciou posteriormente a Escola do Benim. É de grande destaque da Escola de Ifé as esculturas em terracota, de pedra e de bronze, que erroneamente foram questionadas por Leo Frobenius de sua autoria africana, atestando a denúncia de apagamento feita pelo professor Diop.

De forma precisa e científica o Dr. Diop (2025, p. 476) percebe que as argumentações destes cientistas são de "base puramente imaginativa" e que de forma precária e frágil embasaram a educação ocidental, as escolas de arte e a indústria cultural. A partir da diferença cultural, caracterizada pelo desprezo europeu por todo o mundo negro, séculos de invisibilidade da arte africana foi implementada, ocultando autores e povos ou atribuindo a suas origens uma visão de inferioridade, firmando uma mentalidade colonial onde o negro é inferior.

> "Negro" torna-se então sinônimo de ser primitivo, "inferior, dotado de uma personalidade pré-lógica". E como o ser humano tem sempre a preocupação de justificar sua conduta, até irão mais longe: a preocupação em legitimar a colonização e o tráfico de escravos – em outras palavras, a condição social do negro no mundo moderno – engendrará toda uma literatura descritiva das pretensas características inferiores do negro. O espírito de várias gerações europeias será, assim, gradualmente desvirtuado. A opinião ocidental se cristalizará e instintivamente admitirá como verdade revelada que negro significa humanidade inferior. (DIOP, 2025, p. 56).

A arte negra apresenta uma potência singular pois também é uma tecnologia de memória, espiritualidade e coletividade. Esses valores estão bem presentes nos Lps que o estudo analisou, cada disco não representa apenas "músicas" em contexto "folclórico" ou de entretenimento, como alguns pesquisadores e jornalistas os delimitaram na década de 50 a 70. Alguns dos fonogramas estudados trazem, imageticamente, em suas capas e contracapas reproduções de objetos de arte negra em solo brasileiro, as fotografias presentes nessas capas são objetos de arte que atravessaram o atlântico e estão presentes nos terreiros de Candomblé: *Ofás, Idans, Xaxarás, Abebés, Ibirin, Iruexim, Iruqueres, Opaxorôs, Ibás e Idés,* além de reproduções de esculturas em madeira (*Ogós*, *Oxês*) e obras em barro (alguidares, quartinhas, pratos), tecido, palha, vegetais e cerâmica. Esses objetos ultrapassam qualquer notação sobre o que é arte e representatividade artística, são objetos que superam os significados ocidentais.

> Liberdade audaciosa, ritmos potentes, invenção plástica sempre ótima, estas são as características gerais da arte negra. Estes três fatores estão sempre intimamente

> ligados, seja qual for o estilo considerado; fato ainda mais notável quando se sabe que a arte pela arte nunca existiu na África, desde o Egito até a África Ocidental. Ao contrário, a arte sempre esteve a serviço do culto religioso e da realeza. De um extremo a outro da África negra, passando pelo Egito, as estátuas tinham como objetivo, primitivamente, ser o suporte do "duplo imortal" do ancestral depois de sua morte terrestre. Colocada em lugar sagrado, a estátua era objeto de oferendas e de libações. (DIOP, 2025, p. 477).

No conjunto desse estudo, um estudo na área da Educação, considero como importante subsídio educacional toda a informação presente nos discos, para além da análise do conteúdo cultural (letras, melodias, ritmos, tradições religiosas, diversidade linguística) das músicas de terreiro temos informações visuais e os conteúdos textuais em cada registro. Esse conteúdo, histórico, social e cultural pode servir como suporte teórico, ampliando referenciais da base curricular afim de contribuir com a correção de desigualdades sociais e históricas. Os referenciais legais da lei n˚ 10. 639/2003[43] e lei n˚ 11.645/2008[44] receberam o reforço, atual e necessário, da portaria do MEC n˚ 470/2024, que instituiu a Política Nacional de Equidade, Educação para as Relações Étnico-Raciais e Educação Escolar Quilombola – PNEERQ[45].

Essa portaria, conforme texto do *site* do Ministério da Educação, organiza a difusão de tecnologias tradicionais "estimulando a atuação de mestres e mestras de saberes tradicionais no ensino, pesquisa e extensão, de modo a garantir o pluralismo de ideias, de concepções pedagógicas e epistemológicas..."[46] e fortalecendo a produção de conhecimentos tradicionais em interação com modelos teórico-conceituais contextualizados e não-eurocêntricos. Essa política possui amplas metas para sua implementação e destaco 2 indicativos[47] que se sintonizam com a importância do acervo estudado nesta tese:

1. Contribuir para a superação das desigualdades étnico-raciais na educação brasileira;

[43] Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm Acesso em 20 set. 2025.

[44] Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm Acesso em 20 set. 2025.

[45] O PNEERQ segundo o artigo 1º tem "a finalidade de implementar ações e programas educacionais voltados à superação das desigualdades étnico-raciais na educação brasileira e à promoção da política educacional para a população quilombola." Ministerio da Educação. PORTARIA Nº 470, DE 14 DE MAIO DE 2024. Disponível em: https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/portaria-n-470-de-14-de-maio-de-2024-559544343 Acesso em 20 set. 2025.

[46] Disponível em: https://www.gov.br/mec/pt-br/pneerq/difusao-de-saberes Acesso em 20 set. 2025.

[47] Disponível em: https://www.gov.br/mec/pt-br/pneerq Acesso em 20 set. 2025.

2. Promoção de conteúdos literários que contemplem a história e cultura afro-brasileira e quilombola, fortalecendo a identidade e pertencimento dos estudantes.

A escravidão e o escravismo apagaram e dilaceraram grande parte do arcabouço espiritual, artístico e filosófico africano. Os desdobramentos deste sistema colonial causaram feridas que necessitam desse amparo legal, das políticas de reparação como o PNEERQ, que se compromete com uma comissão de especialistas no "objetivo o desenvolvimento e a distribuição de materiais pedagógicos que valorizam a diversidade étnico-racial, incluindo cadernos, guias, conteúdos literários e materiais audiovisuais." Os estudos dos discos de terreiro e, por consequência, uma difusão dos títulos e acervos (como o Acervo dos Santos citado neste trabalho) promove não somente os cultos afro, eles difundem seus artistas afro-brasileiros e suas obras, promove a arte negra africana e afro-brasileira.

Sobre a arte africana no Brasil, o estudo de Robert Farris Thompson (2011) inspira reflexões cruciais sobre o contexto, indissociável, de arte, religiosidade, ancestralidade e filosofia nas obras de arte africana. Sobre a arte africana dos povos *Yorubá* ele nos orienta:

> Uma coisa ou uma obra de arte que tem axé transcende as questões comuns sobre sua composição e suas limitações: é a encarnação de sua força divina. Esse privilégio mais valioso entre todos é merecido pelas mulheres e pelos homens mais elevados da Terra: as sacerdotisas mestras, os adivinhos, os reis, os chefes mais importantes. Todos possuem axé. E mesmo suas palavras são suscetíveis de transposição em experiências proféticas e nas que invocam os espíritos, pois o axé significa literalmente "Que assim seja", "Que isso possa acontecer" (THOMPSON, 2011, p.26).

A entoação de um cântico, o uso ritual de uma escultura, portar um fio de contas, a utilização de vestimentas especificas (pano da costa, *Ojá*, *Camisu*, saia, bata, anágua) são formas de sintonia e encarnação das forças divinas. O seu uso implica em manifestação de *Axé*. No âmbito da Educação em terreiros, adquirir *Axé* necessita de uma "transposição em experiências", ou seja, deve ser repassado pelas autoridades destacadas na citação: as sacerdotisas mestras ou melhor, as *Yalorixás* (mães de santo). O Axé não é somente um conteúdo mágico ou litúrgico, é essencialmente a filosofia de povos e tecnologia de memória. Os valores são transmitidos dentro do terreiro e interpretados (e reinterpretados) de forma contínua. Isso inclui os cânticos, essenciais em todos os rituais e ambientes religiosos.

Um disco gravado em um terreiro certamente trará o registro de uma tradição religiosa em específico, uma região da África, uma linhagem sacerdotal e um tipo de rito. Daí a procura por registros fonográficos por uma parte significativa do povo de santo.

Em uma das conversas (por *WhatsApp*) que tive com o autor José Beniste, em fevereiro do ano de 2024, recebi uma narrativa maravilhosa desse amigo e colaborador da pesquisa onde explicava que a oralidade em África conta com quatro principais canais de veiculação e perpetuação das informações, que são a música, a história, os contos e os provérbios. Inclusive em seus livros o professor Beniste versa sobre as tradições orais, os valores filosóficos da oralidade africana, destacamos um importante trecho do livro: As Águas de Oxalá, de 2005.

> Pela importância do tema, podemos nos estender um pouco sobre o conceito de religião entre os integrantes do Candomblé do grupo *Yorubá*, que definem a prática religiosa como um conjunto de crenças – *Igbagbó*-, obrigações – *Orò* -, e práticas – *Ilò*, através das quais se reconhece o mundo divino – *Òrun* -, cumprem-se seus preceitos – *Rúbo* -, e pedem seus favores – *Àse*. Como todas as religiões, se baseiam na crença de divindades subalternas – *Orişà* -, e na fé de um Ser Supremo – *Olórun* -, na existência e sobrevivência da alma – *Emí kéhin* -, na reencarnação – *Àtunwa* -, no mérito – *Ìwà* -, e no demérito – *Enikeni* – das ações humanas. São verdades encontradas em qualquer religião. (BENISTE, 2005, p. 32).

Todo o sistema de condutas relacionado estabelece, de forma detalhada, que as religiões africanas em sua diáspora nas Américas estão alicerçadas por uma cosmovisão (as questões filosóficas fundantes que estruturam uma visão do mundo), bem definida. O professor Beniste relata as estruturas complexas que orientam os percursos sacerdotais e ideologias que transbordam em diversos âmbitos, saberes bem amplos vindos de África e presentes até hoje nos Candomblés. As atitudes, os gestos, os rituais, as crenças, as interdições, os méritos e a cosmogonia (a origem do sistema de crenças) são saberes que encontram reflexo no sistema artístico dos terreiros, na perspectiva de arte afro-brasileira, amplamente difundida no Brasil e vinculadas as tradições iorubás, por exemplo. Os iorubás são povos de origem egípcia e conforme Diop (2025, p.326), recebeu influências no idioma, partilhando regiões na África como *Ilê-Ifé* e manifestando aspectos religiosos como: a deificação do rei, a importância atribuída aos nomes (conhecida nos templos afros do Brasil como *Dijina* ou *Orunkó)* e a crença em um espírito guardião.

> Além do axé, o iwa (caráter) é outra consideração importante a se fazer na religião e na arte Iorubá. Os Iorubá conferem a muitas figurações um sentido de caráter nobre ideal, através de detalhes, de atitudes e de gestos, e também pelo uso da cor branca. O caráter é uma força que infunde a beleza física com uma durabilidade perene. “Eu quero deliberar sobre isso”, disse-me uma vez um ancião de Ipokia, capital Iorubá de Anago, “a beleza é uma parte da serenidade, do frescor, mas ela não tem a força que o caráter tem. A beleza acaba. O caráter é para sempre” (THOMPSON, 2011, p.27).

No Brasil esses terreiros receberam a denominação de Candomblé *Ketu* ou de nação *Ketu*. Influenciaram muitos hábitos no Brasil e na arte brasileira, as artes presentes nos Candomblés são manifestações da beleza, da busca pela pureza, conexão com o sagrado e a nobreza ideal. Isso se reflete no longo aprendizado dos saberes nos terreiros, pois essa busca pela beleza visa a formação do caráter e não de uma estética plástica.

No acervo de discos pesquisados, em especial no acervo adquirido por mim e organizado em 2024 com o nome *Acervo dos Santos*, os discos de Candomblé *Ketu* compõem títulos em menor proporção dada a comparação ao volume de discos de Umbanda da coleção. Esses títulos são muito procurados e cada unidade traz singularidades: um cântico ritual em específico, a forma do atabaque grave soar (de nome *Hùn* segundo a tradição Jeje ou Ilú conforme a nação Ketu) e a forma como a voz principal canta. Cada título representa um *Axé*, um território em específico. Selecionamos em capítulo posterior alguns títulos para análise, os critérios de escolha baseados após longo levantamento bibliográfico e com as vivencias em terreiros adquiridas são:

1. discos que representam as casas tradicionais de culto afro;
2. o repertorio aborda cânticos litúrgicos de algum ritual em específico;
3. são títulos destacados pela imprensa de jornais da época.

1.6 A invisibilidade da cultura Bantu no Brasil e os movimentos de retomada histórica da atualidade

Dentre os discos pesquisados destacamos um significativo número de discos de Candomblé que são situados na tradição Congo-Angola. Importante relatar o grande legado dos povos *Bantus*, complexo cultural africano de presença marcante na cultura Brasileira e que infelizmente tem destaque reduzido no campo das pesquisas e tímido reconhecimento no ambiente artístico e cultural. Nos últimos 10 anos ocorre uma intensa revisão histórica e difusão de seu legado, marcando uma maior presença nos estudos brasileiros, conforme o texto “Bantos na África e no Brasil” observamos que:

> Quanto a banto, como mencionado, é uma noção que nasce dos estudos linguísticos da segunda metade do século XIX e se dissemina no século XX. No Brasil, no final do século XIX, Nina Rodrigues, pesquisador especialmente interessado na presença africana na Bahia, classificava os africanos que vieram para o Brasil como bantos e sudaneses, nomenclatura que perdurou até meados século XX, quando sudanês deu lugar a nomes mais específicos, como iorubá, jeje e haussá. (SOUZA, 2023, p. 36).

As pesquisas, livros e traduções de obras que descrevem o legado do povo *Bantu* no Brasil vêm aumentando significativamente. Felizmente, através de novos autores e suas pesquisas, temos o combate dos episódios de apagamentos e invisibilidades como os que se iniciaram na década de 1896[48], através dos estudos iniciais das religiões negras, em especial na região do Nordeste brasileiro.

As ideias que foram difundidas a partir desse período por autores como Nina Rodrigues (1935) assumem a presença *Bantu* com ressalvas "É opinião que tenho visto sustentada por autores pátrios de nomeada que os negros africanos vindos para o Brazil pertenciam ao grupo bantú ou cafre. (p.162)"; disseminando equívocos como Arthur Ramos (1942) "o sincretismo entre os povos bantus se operou de modo diferente (eles não possuem o rico panteon de orixás dos nagôs. (p. 273)" e em outra alegação que "[...] tudo isso foi introduzido pelos Negros angola-conguenses".

As esculturas de madeira, ainda sobreviventes na feitura de *iteques* do culto, figas e outros objetos, são inferiores às dos yorubas e gêges. (RAMOS, 1946, p. 347); Manuel Querino mostrou certa concordância na tese de Nina Rodrigues na narrativa de uma (suposta) vantagem dos povos Nagôs, os iorubás, em: [...] o Congo e notadamente o Nagô, o mais inteligente de todos, de melhor índole, mais valente e mais trabalhador. (QUERINO, 1955, p.37).

Destaco que Manuel Querino (1955) possui em sua obra, numa comparação estrutural e epistêmica, muitas distinções aos escritos de Nina Rodrigues. Manoel Querino foi um intelectual negro com diversos atributos e conforme De Andrade Leal (2016, p. 140) foi: colecionador, observador crítico, etnólogo, historiador e militante das causas populares que envolviam, especialmente, interesses das populações trabalhadoras, escravizadas, libertas e livres. Realizou amplos estudos das nações africanas e seus costumes na Bahia entre os anos de 1909 e 1922 fornecendo muitas descrições das várias nações africanas em solo brasileiro, citando detalhes na arte culinária dos *Bantus* como o trecho: Entre as mais peritas na arte culinária destacavam-se Angola, Gêge e Congo (QUERINO, 1955, p. 91).

Querino inovou adotando fotografias de pessoas das etnias *iorubá, ondô, egbá e ijexá*, todas do idioma iorubá, denominadas de nagô, no seu ensaio: A raça africana e seus costumes na Bahia. (publicado em 1938 no livro póstumo "Costumes Africanos no Brasil").

[48] Esse ano marca o lançamento da obra "O Animismo Fetichista dos Negros Baianos" [1896-1897] de Nina Rodrigues. Estudo inicial das religiões afro-brasileiras, dedicado ao candomblé da Bahia. Para maiores detalhes ver artigo de Joao Leal (2020).

Figura 22- Fotos presentes no livro “Costumes Africanos no Brasil (1938)”

Fonte: reprodução das figuras obtidas a partir do livro de Manuel Querino (1938), acervo do autor.

Conforme artigo de Vasconcellos (2009, p. 91), Manoel Querino apresentou no 5º Congresso Brasileiro de Geografia, em Salvador-Bahia, esse estudo que utiliza vinte e três fotografias[49] e relatos da memoria oral de pessoas das mais diversas nações africanas. As fotografias estrearam algo, no tocante a imagética das comunidades de terreiro, inédito neste campo da pesquisa. Sua obra serviu de suporte para pesquisadores que, mesmo após sua morte em 1923, incentivou alicerce teórico e visual aos estudos sobre o negro Brasileiro. De Andrade Leal (2016, p. 142) porém, afirma que Arthur Ramos e Édison Carneiro consideraram seus trabalhos sem o rigor científico de Nina Rodrigues. O estilo de Nina Rodrigues empregava: as comparações simplórias entre culturas, desfavorecendo os *Bantus* e alegando a superioridade sudanesa (Iorubás), o pensamento racialista europeu de Cesare Lombroso e a “escola italiana” de antropologia criminal, em síntese, uma visão hierarquizadora das raças brasileiras, que coloca os negros numa posição inferior (LEAL, 2020). Esses conceitos, infelizmente, permaneceram ecoando em diversas obras, adotados por certos autores que participaram do II Congresso Afro-Brasileiro, sistematizados por Arthur Ramos, que em discurso adotou o nome da Escola Nina Rodrigues[50] como homenagem póstuma ao autor, neste congresso em 1937.

[49] No livro de Manoel Querino, Costumes africanos no Brasil de 1938, localizamos 24 fotografias.

[50] Os discípulos de Raimundo Nina Rodrigues revisitaram os materiais de campo por ele coletados em Salvador no final do século XIX, foram estudos precussores no campo etnográfico contudo influenciados à luz de teorias do darwinismo social e racismo científico do século XIX, inferiorizando povos negros por meio de conceitos hoje comprovadamente equivocados. Para maiores detalhes do assunto ver a dissertação de Silva (2010).

Contudo, existiram análises de outras perspectivas, estudos não racistas e mais responsáveis com as resistências religiosas *Bantu* no Brasil. Descrevendo tradições e terreiros Congo-Angola da cidade de Salvador no estado da Bahia.

O francês Roger Bastide trata da musicalidade *Bantu*, em um breve critério comparativo dos Candomblés: [...] não são apenas os dos *Bantus* que se distinguem dos "gêge-nagô" por serem mais espetaculares, ter música mais alegre, ao mesmo tempo mais leve e mais entusiasta. (1945, p. 64). Edison Carneiro trouxe a obra considerada, na época de seu lançamento, como a de maior destaque das tradições religiosas Congo-Angola, o livro Negros Bantus de 1937. Esse estudo delimitou uma explicita divergência das ideias de Nina Rodrigues e seus seguidores ao relatar o negro da Bahia, que para Nina Rodrigues, era, apesar de tudo, o negro sudanês. Os demais não tinham existência legal no quadro étnico, social e religioso da Bahia (CARNEIRO, 1991, p.128).

Carneiro nessa obra explica as tradições Congo-Angola não somente no âmbito religioso, também deixa evidente as contribuições *Bantu* na cultura popular: samba, capoeira angola, batuque, as festas do boi, louvor a São Benedito e os cucumbis.

Outra obra relevante, e pouco conhecida, é "O Negro na Bahia" de Luiz Vianna Filho (1946) que cita o nome dos principais líderes religiosos das tradições Bantu daquela época.

> Ainda hoje, na Bahia, são vários os candomblés onde se praticam cultos de origem sub-equatorial. Assim o de Bernardino, no Bate-Fôlha, o de Ciriaco, na Boca do Rio, o de Maria Nenem, também na Boca do Rio o de Maçú, em Cachoeirinha, e o de Maria Sant'Ana, no Lobato, para falar apenas dos principais. Alguns outros desapareceram. Mas, dentre os existentes, alguns, para os quais por muito tempo vieram "pais de santo" diretamente de Angola e Congo, são anteriores ao tempo das pesquisas de Nina Rodrigues, sendo de admirar que tivessem passado despercebidos a um estudioso da inteligência do ilustre mestre. (VIANNA FILHO, 1946, p. 135).

Luiz Vianna Filho também homenageia o trabalho sobre os *Bantus* de Edison Carneiro, e lembra que é esta cultura que domina: o monopólio do folclore negro da Bahia (Vianna Filho, 1946, p. 137). O estudo de Vianna também traz colaborações sobre o campo da linguística, corrigindo os erros de Nina Rodrigues e consolidando a proximidade dos *Bantus* com o *quimbundo* e a língua portuguesa, algo que ganhou maior evidência décadas depois através da ideia do *Pretuguês* em Lélia Gonzalez, em 1980[51].

[51] Em depoimento publicado no livro Patrulhas ideológicas (1980), de Heloísa Buarque de Holanda, presente no livro "Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos".

Deste modo, Vianna Filho elabora outro distanciamento perante a "Escola Nina Rodrigues", ampliando o cenário de representatividade das culturas *Bantus*. Atento para uma figura inserida em sua obra de 1946: um mapa geográfico da costa africana no século XVI, detalhando a Costa da Mina e Angola, de onde vêm os falares africanos *Bantus*, assim ele compara entre estes povos:

> Enquanto Nina Rodrigues diz das nações sudanesas que "sabiam manter-se fechadas no círculo inviolável da própria língua", Vilhena, referindo-se a bantus, atesta serem os que melhor falavam e compreendiam "a nossa língua". Compreende-se assim como a maior influência do quimbundo foi no português do Brasil a consequência duma integração fácil entre os portadores das duas línguas. (VIANNA FILHO, 1946, p. 139).

O autor atesta uma narrativa de proximidade dos *Bantus*, dos falares *quimbundos*, da presença evidente dos povos vindos do reino de *Kongo*, *Angola* e outros reinos de África, detalhados em sua explicação sobre a presença desses povos na sociedade: como vimos, ainda em 1786, pediam os negros das confrarias licença para, nas ruas da Bahia, dançarem e cantarem em língua de Angola. Na rua quem estava presente era o bântu (VIANNA FILHO, 1946, p. 138). As argumentações aqui elencadas expõem uma complexa trama de pesquisadores que, seguramente, optaram por beneficiar os cultos nagôs (iorubás).

Os pesquisadores Nina Rodrigues, Manoel Querino, Arthur Ramos, Edison Carneiro, Roger Bastide, dentre outros desse período (dos 2 primeiros Congressos Afro-Brasileiros de 1934 e 1937) possuíam vínculos com templos afros iorubanos. Essas ligações eram bem íntimas pois eram definidas por uma "parceria" religiosa, que ia além da pesquisa, todos estas pessoas foram *Ogãs*[52] de terreiros nagôs.

Roger Bastide e Edison Carneiro foram apontados como *Ogãs* de uma casa tradicional *Ketu,* o Opô Afonjá, e assim dispondo desse prestígio ampliaram as formas de contato com diversos membros religiosos de destaque na época. No culto Angola contataram, o já famoso, João da Pedra Preta (que anos depois ficaria conhecido como Joãozinho da Goméia, no Rio de Janeiro) e Manoel Bernardino da casa Bate Folha, raiz Congo-Angola. Essas 2 lideranças foram cruciais na organização do II Congresso Afro-brasileiro (1937), participando ativamente do planejamento (conforme diversas reportagens do jornal "O Estado da Bahia"[53] no ano anterior ao evento, em 1936) à programação.

---

[52] Nina Rodrigues (MARTINI, 2017, p. 76), Manuel Querino (MARTINI, 2017, p. 79) e Arthur Ramos (RAFAEL, 2009, p. 495) eram Ogãs do Candomblé do Gantois enquanto Edson Carneiro e Roger Bastide eram ogãs do Axé Opô Afonjá (CAPONE, 2004, p. 20).

[53] Agradeço a contribuição voluntária da pesquisadora Giovanna Fontes Santos Lins, Estudante da UFBA - Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades com área de concentração em Relações Internacionais. Para essa pesquisa ela contribuiu no acesso as edições do jornal "O Estado da Bahia" em março de 2025.

A atenção oferecida pelos jornais a estes dois *pais de santo* do culto Congo-Angola é mais um indício da complexa rede de tramas e disputas, das alianças e agenciamentos entre pesquisadores e terreiros. Dentre as evidências, de disputas e representatividades: os cultos Congo-Angola em sua grande parte eram liderados por homens; enquanto as tradições dos templos iorubanos (*ketu*) da cidade de Salvador eram dominados por lideranças femininas.

Figura 23 - Reportagem sobre o ensino de toques do terreiro pelo Pai de Santo Joao da Pedra Preta

João da Pedra Preta e tres filhas de santo

A noite africana
da Radio Commercial da Bahia

A noite africana
da Radio Commercial da Bahia

O successo inegualavel alcançado pelos canticos religiosos do pae-de-santo João da Pedra Preta

Transcorreu, ante-hontem, com o maior successo possivel, a "noite-africana" da Radio Commercial, P. R. F.-8 da Bahia.

Em collaboração com ESTADO DA BAHIA e com a Commissão do Congresso Afro-Brasileiro da Bahia, a Radio Commercial proporcionou, aos radio-ouvintes da cidade, a audição de musicas e canticos dos candomblés afro-bahianos.

O pae-de-santo João da Pedra Preta, chefe do candomblé da Goméa, na estrada de rodagem Bahia-Feira, levou para o studio daquella emissora a sua orchestra de negros, dando inicio, ás 21 horas, á audição de canticos religiosos africanos ou de origem africana da Bahia.

João da Pedra Preta cantou, ante-hontem, o despacho de Exu' e varias canções de Ogun, de O'xóssi, de Xangô de Oxalá, Omolu', de Oxunmaré e de Yemanjá, todos em ketu, lingua norte-africana, e canções de O'xóssi, de Nanan, de Oxun, de Tempo, de Katendé e de Yansan, em kimbundu, lingua de Angola. Os negros do candomblé da Goméa, sob a direcção de João da Pedra Preta, cantaram ainda algumas canções na lingua dos caboclos do Brasil.

Por motivo de força maior, deixou de falar, sobre as finalidades do 3º Congresso Afro-Brasileiro, o escriptor Edison Carneiro, da Commissão encarregada da realização do Congresso na Bahia.

Cercado e apoiado pelas suas filhas-de-santo, o chefe do candomblé da Goméa executou numeros interessantissimos, ouvidos com enthusiasmos, tanto pelos radio-ouvintes nas suas casas particulares, como pelos populares, que se agglomeravam á porta dos bars e dos cafés da cidade para escutar o velho lamento africano dos candomblés.

Fonte: Jornal "O Estado da Bahia" de 17 de dezembro de 1936.

Isso certamente causou disputas e motivou outras tramas entre os grupos. Afinal, nesta época Edison Carneiro através do jornal "O Estado da Bahia" trazia reportagens com líderes de cultos que logo foram alçados a uma posição de sucesso popular. Como atesta a reportagem do dia 17 de dezembro de 1936, "A Noite Africana da Radio Commercial da Bahia":

> Transcorreu, ante-hontem, com o maior a "noite africana" da Radio Commercial, P.R.F.-8 da Bahia. Em colaboração com ESTADO DA BAHIA e com a Commissão do Congresso Afro-Brasileiro da Bahía, a Radio Commercial proporcionou, aos radio-ouvintes da cidade, a audição de músicas dos candomblés afro-bahianos. O pae-de-santo João da Pedra Preta, chefe do candomblé da Goméa, na estrada de rodagem Bahia-Feira, levou para o studio daquela emissora a sua africana de negros; dando inicio, ás 21 horas, á audição de canticos religiosos africanos ou de origem africana da Bahia. (JORNAL O ESTADO DA BAHIA. 17 De dezembro De 1936. A Noite Africana)

A apresentação da radio de cânticos de Candomblé rendeu muito prestígio a João da Pedra Preta, um feito singular pois evidenciava o lado ritual e artístico do jovem pai de santo. João da Pedra Preta, *Tata Londirá* ou melhor, Joaozinho da Goméia, mantinha excelente relação com pesquisadores, que naquela época, buscavam novas conexões com outros templos tradicionais e assim ter maior proximidade com os ritos africanos. A transmissão desses cânticos em uma rádio foi um feito espetacular, ganhou notícia em jornais locais, selando um evento onde eram inexistentes as difusões públicas com cânticos sagrados baianos[54], principalmente do Candomblé Congo-Angola.

A primeira gravação, contudo, aconteceria anos depois, em 1940, através do linguista americano Lorenzo Dow Turner[55], pesquisando sobre as línguas africanas. Sansone (2012) nos revela que este pesquisador americano fez intenso trabalho de campo, em Salvador e no Recôncavo baiano.

O trabalho sintetizou gravações sobre as línguas utilizadas nos candomblés: o idioma Fon (da região do *Dahomé*) falado pela nação *Djeje*, o *Yorubá* (região da Nigéria) falado nas nações *Keto* e *Ijexá*, e o *Quimbundo* e *Kikongo* falados nas nações Congo-Angola. Essas gravações somente foram conhecidas pelo grande publico em 2017, através do projeto "Memórias Afro-Atlânticas: as gravações de Lorenzo Turner na Bahia (1940-1941)". O projeto foi apoiado através do edital Rumos Itaú 2017-2018[56], realizado pela Couraça Criações Culturais, e concebido a partir das pesquisas realizadas pelo etnomusicólogo Xavier Vatin, professor de antropologia da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB).

Sobre o assunto da transmissão de rádio dos toques de Candomblé em Salvador, o feito se configura como um marco na radiodifusão da música de terreiro neste estado. De acordo com nossa pesquisa em fontes documentais, João da Pedra Preta inaugurou a primeira transmissão de Candomblé do estado da Bahia, abrindo espaço para outra transmissão de rádio do Candomblé do *Gantois* no dia 10 de janeiro de 1937, na programação do II Congresso Afro-Brasileiro, em notícia do Jornal "O Estado da Bahia" de 8 de janeiro de 1937.

Detalhando a participação dos terreiros em rádios localizei datas mais antigas, a "Macumba no Rádio", não foi iniciada na Bahia. Segundo pesquisa em jornais da hemeroteca da Biblioteca Nacional Digital descobri no dia 18 de fevereiro de 1936, uma transmissão da

---

[54] No Rio de Janeiro, em abril de 1931 foi lançada uma gravação de Candomblé: Filhos de Nagô – Candomblé – Oduré-Eriuá / Candomblé – Canto de Exu-Canto de Ogum (Felipe Neri da Conceição). Disco de 78 rpm. Selo Parlophon 13.254, gênero: Macumba. Conforme Ronaldo Evangelista, 2014. Disponível em: https://goma-laca.com/p/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros/# Acesso em: 1 de outubro de 2025.

[55] Para maiores detalhes: https://museuafrodigital.ufba.br/lorenzo-turner-1940-1941 Acesso em: 1 de outubro de 2025.

[56] Disponível em: https://soundcloud.com/memoriasafroatlanticas.

chamada “Macumba na Rádio Tupi”, divulgada com destaque pelo jornal “Diário da Noite: Uma grande noite com Pae Alufá”.

Essa “Macumba no Rádio” teve outras edições, todas elas acompanhadas por grande repercussão no jornal, com fotos do ritual e comentários das participações dos ouvintes. É possível que as notícias das rádios (Diários Associados do Rio de Janeiro) e dos jornais tenham influenciado na adoção de transmissões de ritos afro, *ao vivo*, em outros estados como na Bahia.

Na Figura 24 visualiza-se uma reportagem sobre a transmissão de uma Macumba na Rádio Tupi (ao que indica a primeira transmissão de rádio). Os toques são do terreiro liderado por Pai Alufá. Detalhe para notícia: “Na rádio Tupi, o telefone não parou de bater. Até de Niteroy vieram muitos chamados, mandando felicitações para Pae Alufá”.

Figura 24 - Reportagem sobre a transmissão de uma Macumba na Rádio Tupi

O perigo do Transe –
A benç

No Rio de Janeiro civilizado, a festa negra de Pae Alufá, promovida pelo DIARIO DA NOITE, foi um successo estrondoso. Os studios da Radio Tupi se encheram de gente importantissima: embaixadores, ministros, escriptores, poetas, musicos, jornalistas. E, sobretudo, muita moça elegante, da melhor sociedade carioca. Havia tambem gente humilde, gente chegada aos caboclos da macumba. Os mais timidos, ficaram de fóra, amontoados pela janella, esperando as maravilhas de Pae Alufá. E Pae Alufá, no meio daquelle povo civilizado, brilhando! Naquella "hora negra", elle foi a celebridade exclusiva. Um ouvinte chegou a pedir, pelo telephone, a benção de Pae Alufá. E elle deu a benção, como legitimo representante dos deuses africanos. Por todo esse immenso Brasil, essencialmente agricola, Pae Alufá foi um nome definitivo. A macumba encheu sexta-feira a casa de todos os homens de espirito que ligaram para P. G. C. 3. Os orixás desceram sobre a Radio Tupi e

tapete, contagiada. Pae Alufá é um grande estadista; previu as consequencias graves que isso teria para a ordem publica e resolveu supprimir alguns pontos da macumba. Pae Alufá devia ser chefe de policia.

A MACUMBA NOS CAFÉS

Pela cidade, na hora da "Hora Negra" da Tupi, foi um espectaculo admiravel. Nos cafés, formavam-se grupos de macumbeiros natos, transportados com a macumba de Pae Alufá. Nos sitios mais populares, elles chegaram a arredar cadeiras e mesas, acompanhando a dansa e cantando. A macumba encheu o Rio de Janeiro, que esqueceu naquelle momento o carnaval. Na Radio Tupi, o telephone não deixou de bater. Até de Nictheroy vieram muitos chamados, mandando felicitações para Pae Alufá. Até as onze horas durou essa farra afro-brasileira. Os entendidos, como o professor Nobrega da Cunha e o escriptor Carlos Drummond de Andrade, acharam que ella era rica de motivos artisticos. Os leigos acharam apenas que ella estava maravilhosa e que o Pae Alufá precisa ser condecorado, porque é uma celebridade.

— Não é preciso — disse um macumbeiro da Gambôa, quando se commentava isso na Tupi — Pae Alufá já tem um assento perto de Ogum.

E, por causa de Ogum, quasi que houve um sarilho no salão. Uma pessoa muito conhecida nossa andava exasperada com esse negocio de dizer que Ogum é São Jorge. .

RADIO menores preços s/fiado
7 Setembro, 77-1.º
Tel. 23-1341

Fonte: Jornal “Diário da Noite” de 18 de fevereiro de 1936.

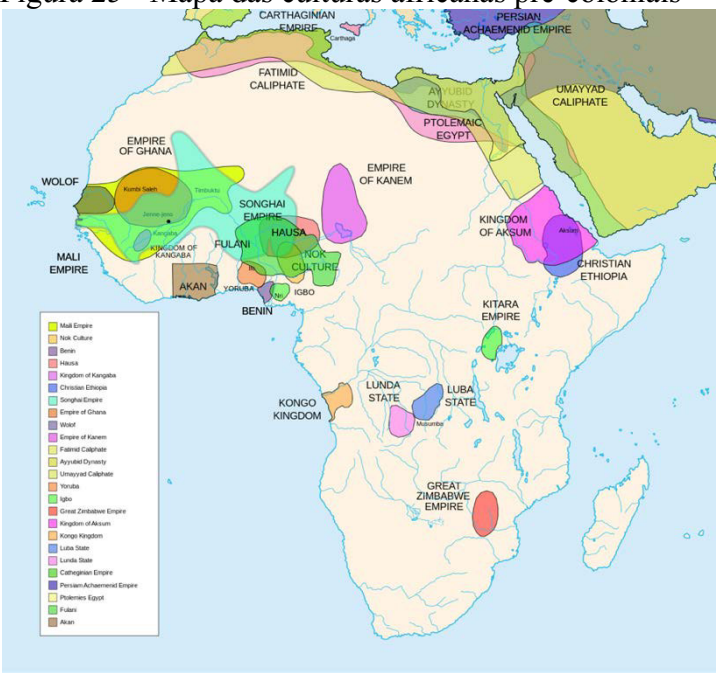
Sobre o termo Macumba, aqui descrito na reportagem, foi a forma de expressão religiosa muito utilizada no período do pós-abolição no Rio de Janeiro. Temos uma intrínseca ligação da Macumba (por vezes chamada de Macumba Carioca) com os cultos *Bantus*. Essa ligação, dos cultos de influência *Bantu* do início do século XX no Rio de Janeiro, vem sendo estudada com maior ênfase nos últimos 20 anos e infelizmente não foi estudada com detalhes por muitos autores. O excelente artigo de Fernandes & Sá Junior (2014) traz uma análise crítica sobre como a Macumba foi estudada por trabalhos de autores da década de 1930 até 1980, alguns já citados nessa tese, expondo as falhas que cometeram com este rito e expressão religiosa, resistência e confluências de ritos africanos e indígenas:

> Esse postulado da inferioridade mítica dos cultos de procedência banto foi recebido por Ramos, Carneiro e Bastide, entre outros, de forma acrítica, isto é, todos estes pesquisadores se aliaram de alguma forma com alguma das três principais casas de candomblé nagô da Bahia (trata-se do Engenho Velho ou Casa Branca, do Gantois e do Axé Opô Afonjá – locais que contam com grande concentração de pesquisa até os dias de hoje) e deram continuidade à dicotomia entre a pureza nagô e os bantos degenerados. (FERNANDES & SÁ JUNIOR, 2014, p. 65).

No tocante aos candomblés Congo-Angola, proponho uma breve revisão de alguns estudos que lhe inserem como *Bantus*. Destaco as obras de autores como: Erivaldo Sales Nunes (2020), sobre a importância das matrizes e terreiros Congo-Angola e sobre o terreiro Bate-folha; Vagner Gonçalves da Silva (2023), sobre as cosmologias centro-africanas e afro-brasileiras e a cultura Bantu, com os textos de declarações de Esmeraldo Emetério de Santana e Makota Valdina Pinto no I e II Encontro de Nações de Candomblé em Salvador; e Robert Daibert (2015) sobre os Calundus Coloniais e as formas de sobrevivência religiosa dos *Bantus.*

Sobre o conceito *Bantu* podemos refletir como uma categoria sistemática recente, datada do século XIX que surge dentro das narrativas de pesquisadores europeus delimitando a África de forma ampla, agrupando grupos étnicos africanos numa perspectiva linguística, o que de certo modo, invisibilizou a historia e reconhecimento de povos e reinos africanos como o Antigo Reino do *Kongo* (FU-KIAU, 2024, p.75), Reino do *Ndongo* (CAREGNATO, 2011), Reino de *Lunda* (SILVA, 2007, p.150) e Reino de *Matamba* (FONSECA, 2014, p.1).

Figura 25 - Mapa das culturas africanas pré-coloniais



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:African-civilizations-map-pre-colonial.svg#/media/Ficheiro:African-civilizations-map-pre-colonial.svg

Os estudos Bantos e suas definições sobre a história, cultura, política e estrutura social não seguem estruturas rígidas e conceituações únicas. São teorias conjuntas e hipóteses que convergem para o conceito que, de modo inicial, "[...] o termo Bantu não pode ser reduzido a um único grupo. (FOURSHEY, 2019, p. 36)".

São tradições distintas que totalizam cerca de mais de quinhentos dialetos e idiomas estruturados, de povos que migraram por várias regiões da África, se espalhando geograficamente e ocasionando movimentos de interação entre outros povos.

> É possível compreender como, a partir de uma única e pequena comunidade ancestral de falantes proto-Bantu, concentrados no noroeste do continente, surgiu uma vasta e diversificada gama de sociedades de língua Bantu. Elas exerciam atividades econômicas diferentes e variadas, e adotaram combinações únicas de ideias e práticas culturais herdadas, emprestadas, inovadas e adaptadas. (FOURSHEY, 2019, p. 59).

Para este estudo refletimos que existe, sim, forte presença das culturas *Bantus* no Brasil desde o período colonial, em consequência da diáspora negra ao Brasil, com maior abrangência por todo o território nacional, comparado a outros povos do território africano.

De acordo com os estudos de Kabengele Munanga (2009), os estados da África central e austral "em 1842, o reino do Congo, uma das civilizações mais prestigiosas da África central, já tinha quase um século de existência" (p. 71). Uma das estruturas de organização política dos Congo era a Aldeia, com estrutura organizada de forma simples e eficiente, a partir de uma linhagem maternal seguida por funcionários eleitos pelo rei, conselheiros e guarda militar permanente (MUNANGA, 2009, p.72). A estrutura da *Aldeia* certamente influenciou a resistência social, militar e religiosa dos povos do Congo aos ataques coloniais, a luta entre portugueses e holandeses, que objetivaram o enfraquecimento do reino. Essa estrutura influenciou os primeiros Bantos que chegaram ao Brasil, que reconstruíram o *quilombo*, termo da língua *Umbundu*, *Kilombo* como forma de resistência.

> Os bantos, os primeiros a chegar, deram o primeiro exemplo de resistência à escravidão na reconstrução do modelo africano do "quilombo", importado da área geográfico-cultural Congo-Angola. Os escravizados foragidos das fazendas se agruparam em áreas não ocupadas e de difícil acesso, organizando ali novas sociedades que apelidaram de quilombos. De origem da língua umbundu de Angola, "quilombo" é um aportuguesamento da palavra *kilombo*, cujo conteúdo remete a uma instituição sociopolítica e militar que resulta de longa história envolvendo regiões e povos *lunda, ovimbundu, mbundu, luba, kongo e imbangala ou jaga*, cujos territórios se situam hoje nas repúblicas de Angola e dos dois Congo. É uma história de conflitos pelo poder, de cisão dos grupos, de migrações em busca de novos territórios e de alianças políticas entre grupos alheios. (MUNANGA, 2009, p.93).

Os quilombos no Brasil são herança direta da resistência africana, contudo adotando novos modos de organização política e social. Clóvis Moura no livro: Rebeliões da Senzala, enfatiza que uma das maiores resistências negras do período colonial, o Quilombo dos Palmares, conta com a presença de povos *Bantu,* disseminando as culturas negras por todo o sertão brasileiro, colaborando no fortalecimento de alianças com vários povos originários e com a fusão de culturas, incluindo as culturas religiosas.

> Palmares, além de protesto do escravo contra o cativeiro, produziu consequências muito profundas no seu aspecto cultural. Tendo os negros palmarinos — predominava, como é sabido, o elemento banto — ao se embrenharem na floresta, levado sua cultura e permanecido durante quase setenta anos na região, evidentemente se transformaram num foco de propagação de sua técnica, hábitos, religião, costumes. (MOURA, 1981, p. 237).

Abdias Nascimento em seu livro, O quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista, traça uma importante composição sobre arte e cultura Bantu no documento 3: Considerações não sistematizadas sobre arte, religião e culturas Afro-brasileiras.

> Todavia, os bantos influenciaram o folclore e a língua portuguesa, e também constituem a matriz da religião cabula, assim como os muçulmanos foram a base dos alufás, cultos religiosos que se praticavam até recentemente no Rio de Janeiro. O mesmo se pode dizer da macumba carioca, de forte sustentação banta. Já a umbanda congrega amplo elenco de influências, e sobre esta há uma vasta bibliografia. No jogo de interinfluências e transinfluências, essas religiões adotaram um sistema de correspondências entre as divindades das várias religiões africanas e seus derivados afro-brasileiros. (NASCIMENTO, 2019, p.119).

Abdias Nascimento constrói um amplo cenário ao falar das "interinfluências e transinfluências" presentes nos processos de formação da Umbanda no Brasil. A citação aborda vários cenários de resistências religiosas Bantu, em suas várias facetas, como a Macumba (culto afro-indígena de abrangência nacional que é conhecido como Macumba Carioca), a Umbanda (permitindo criar vertentes e singularidades em cada região brasileira), a Cabula (culto de significativa presença na região do estado do Espírito Santo), os Calundús Coloniais (na Bahia e em Minas Gerais) e os Candomblés nas capitais da Bahia, Recife, Rio de Janeiro e Maranhão. As cosmovisões *Bantus* foram agregadoras. O que Nascimento (2019) alega ganha uma maior potência na atualidade através do pensamento de Nego Bispo. Sobre as resistências e confluências entre povos africanos e povos originários ele nos revela:

> Assim sendo, vamos tratar os povos que vieram da África e os povos originários das Américas nas mesmas condições, isto é, independentemente das suas especificidades e particularidades no processo de escravização, os chamaremos de contra colonizadores. O mesmo faremos com os povos que vieram da Europa, independentemente de serem senhores ou colonos, os trataremos como colonizadores. É sabido que o povo da África, ao chegar ao Brasil, imediatamente

> se rebelou contra os colonizadores, deles escapando de várias maneiras: adentrando-se pelas matas virgens, reconstituindo os seus modos de vida em grupos comunitários contra colonizadores, formando comunidades em parceria com os povos nativos, em determinados casos organizados como nômades, outras vezes ocupando um território fixo. (BISPO, 2015, p. 48).

No que orienta os estudos brasileiros aos povos Bantos, afirmei anteriormente sobre o desenvolvimento do campo da Etnografia no Brasil e o marco inicial dos estudos de Nina Rodrigues, que tratou os terreiros Congo-Angola com desprezo acadêmico. Contraditoriamente ao que ele afirma em livros, os jornais de Salvador no ano de 1946 noticiavam a notícia de um dos Pais de Santo mais respeitados da cidade: “BERNARDINO, DO “BATE, FOLHAS”, O CHEFE DO CULTO DE OXALA, FALECEU, SENDO O ENTERRO DOS MAIS CONCORRIDOS”.

Figura 26 - Reportagem sobre o enterro do Pai de Santo Bernardino

ESTÃO DE LUTO OS “TERREIROS” DA BAHIA

BERNARDINO, DO “BATE, FOLHAS”, O CHEFE DO CULTO DE OXALA', FALECEU, SENDO O ENTERRO DOS MAIS CONCORRIDOS — PAESINHO E CILIAL SÃO OS SUBSTITUTOS PROVAVEIS — A “TROCA DE CABEÇAS”

Estão de luto os “terreiros” da Bahia, com o falecimento, ontem, d “pai de santo” Bernardino, o princ pal e mais querido dos “babalaôs” do norte do país.

Figura de grande popularidade no mundo afro-brasileiro, Manoel Bernardino da Paixão tambem era benquisto na sociedade bahiana, onde disfrutava de largo circulo de amizades. Trabalhando “limpo”, sem fazer mal a qualquer pessôa, segundo afirmam os seus proselitos, Bernardino fez prosperar a religião feitichista, operando com “Santos” e “caboclos”, a ponto de contar, agora, ao ser surpreendido

consagrado a Santa Bárbara, e 10 de agosto, dedicado ao “senhor Tempo”, o movimento no Bate-Folhas assumia proporções inimaginaveis, com a realização de animadissimas festas que duravam de uma semana a um mês, ininterruptamente.

Pela madrugada é que a comparência de pessoas da sociedade, geralmente curiosos, se tornava mais intensa. Certa feita, no amplo terreno, frente á casa da fazenda, foram contados nada menos de 150 carros, inclusive de vários “oficiais”... Todo o visitante ilustre, que chegava á Bahia, homens de letras ou não, a visita ao “chão de

da Vila América, ora no interior do Estado. Apesar de modesta, a residencia de Bernardino possue legitimos tesouros. Além de móveis de autêntico jacarandá, há, a i, coleções de objetos antigos e modernos, de inestimável valor, presenteados pelos seus amigos.

O guarda roupa do extinto era, tambem, riquissimo, notando-se, entre outras cousas, varias dezenas de roupas de casemira e linho.

CHEIA A LADEIRA

Cerca das 10 horas, quando estava marcada a saida do feretro, a nossa reportagem chegou ao local. Toda a ladeira da Lenha estava cheia, principalmente de “filhos” e “filhas”. Eram fisionomias pi

Estão de luto os “terreiros” da Bahia, com o falecimento, ontem, d “pai de santo” Bernardino, o princ pal e mais querido dos “babalaôs” do norte do país.

Figura de grande popularidade no mundo afro-brasileiro, Manoel Bernardino da Paixão tambem era benquisto na sociedade bahiana, onde disfrutava de largo circulo de amizades. Trabalhando “limpo”, sem fazer mal a qualquer pessôa, segundo afirmam os seus proselitos, Bernardino fez prosperar a religião feitichista, operando com “Santos” e “caboclos”, a ponto de contar, agora, ao ser surpreendido

Fonte: Jornal “A Tarde”, 18 de abril de 1946

A notícia tratou de uma despedida massiva da população da cidade de Salvador. E detalha sobre “Santos e Caboclos” o que ressalta sobre as questões da “pureza africana” dos

cultos enaltecidos por acadêmicos da época. O texto de Sergio F. Ferretti (2006) pode vislumbrar o cenário daquela época e como tais estudos reverberaram naquele momento:

> O livro O Animismo Fetichista dos Negros Bahianos, publicado na Revista Brasileira no Rio de Janeiro, em 1896 e depois traduzido para francês na Bahia, em 1900, mereceu resenha elogiosa de Marcel Mauss, publicada em Paris, em 1902, no Anuário Sociológico de 1900-1901, onde foi considerado uma elegante monografia. Trata-se do livro fundador da etnografia do estudo das religiões afro-brasileiras, cujo modelo de estudos foi estabelecido por Nina Rodrigues no século XIX, o pai fundador desta área de conhecimento entre nós, e que necessita de uma edição revista e atualizada. Animismo fetichista é a expressão, hoje preconceituosa, pela qual no século XIX, eram conhecidas as religiões dos chamados povos primitivos, hoje superada, juntamente com outros conceitos como o de totemismo. (FERRETTI, 2006, p. 55).

Houve uma certa importância dos estudos de Nina Rodrigues, ao introduzir o campo de estudos do Negro no Brasil, motivando um grupo expressivo de outros pesquisadores que em décadas posteriores corrigiram seus dois estudos: *O Animismo Fetichista dos Negros Baianos (1896 e 1897)* e *Os Africanos no Brasil* (1933)[57]. Mas as consequências das narrativas de Nina Rodrigues, infelizmente influenciadas "pelo pensamento racialista europeu, em particular por Cesare Lombroso e pela "escola italiana" de antropologia criminal (ou criminologia)" (LEAL, 2020, p.1) ainda são sentidos devido ao menor volume de pesquisas sobre a comunidade religiosa *Bantu* do país, um estrago que atende pelo nome de apagamento *Bantu*.

O cerne deste apagamento foram estudiosos que analisaram os Candomblés Congo-Angola sob uma comparação, balizada por um prisma de pureza ritual, ora supondo uma perda das suas origens rituais africanas, ora alegando uma inferioridade em comparação a outras regiões da África Ocidental. Essa teoria se consolidou (o *nagocentrismo* do Candomblé) e prevaleceu por décadas nos estudos afrobrasileiros, sendo questionada e fragilizada apenas na década de 1970[58].

A Figura 27 apresenta a capa e a contracapa do disco "Tenda De Umbanda Cabôclo Guiné Preto – Margarida Conceição Inácia (Babá)". Na composição temos o detalhe dos tambores e dos membros do terreiro, a sonoridade do disco traz fortes influências *Bantu*, no território de São Paulo, o ano da gravação segundo o site "Música de Terreiro" é de 1967.

---

[57] O livro "O Animismo Fetichista dos Negros Baianos" foi escrito em artigos publicados na "Revista Brazileira", e posteriormente publicado em livro no idioma francês em 1900. "Os Africanos no Brasil" é um livro póstumo publicado 26 anos após a morte do autor.

[58] A partir dos estudos de Yvonne M. A. Velho; Guerra de orixá: um estudo de ritual e conflito (1975) e Beatriz Goes Dantas (1982). Para maior entendimento do cenário temos o excelente artigo de Leal: Tematizações do Sincretismo na Antropologia das Religiões Afro-Brasileiras (1930-1940) de 2021.

Figura 27 - Disco “Tenda De Umbanda Caboclo Guiné Preto – Margarida Conceição Inácia (Babá)”

Fonte: imagens do disco do Acervo dos Santos/2025. Acesso ao Instagram: @saravahsoundz, https://www.instagram.com/reel/C1IjwnVPnwL/?igsh=bGVncnpvZTN3dmdv

A dinâmica da “pureza nagô” rebaixava terreiros (que não faziam parte da rede de estudiosos) a uma hierarquia menor em relação a outros templos, assim relatados na obra de Nina Rodrigues (1935).

> Depois, a mythologia de yorubá e jebús, nações africanas superequatoriaes, tão bem organizada no seu culto na Bahia e tão geralmente seguida pelos africo-bahianos, ainda vem contrapôr-se áquella opinião mesmo para o caso dos negros não convertidos ao Islamismo. Realmente a julgar pelos autores que pude consultar o fetichismo dos bantús é muito mais simples e rudimentar do que o dos negros da Africa Occidental. Salientando a intelligencia de que são dotados os negros bantús, o Dr. Letourneau insiste sobre a ausencia ou pelo menos a inferioridade da sua concepção mythologica. (RODRIGUES, 1935, p. 163).

Retorno para o compromisso dessa pesquisa, que se territorializa em um programa de pós-graduação em Educação, para criar um campo de reflexão da contribuição *Bantu*. Visando uma reflexão, análise de discursos e narrativas para uma efetivação do ato de educar

com o suporte de discos que são documento sonoro das resistências e influências Congo e Angola.

Para uma ação educativa, para vários espaços educacionais, pensamos como esses fonogramas enriquecem a pedagogia que se inspira nas vivências do terreiro, se balizando no respeito a conhecimentos ancestrais, a valorização dos povos indígenas do Brasil, na resistência cultural africana. Por isso investigamos esses registros sonoros, pois foram invisibilizados da maioria dos acadêmicos, esquecidos pelo tempo ou impostos a uma categoria de gênero menor, consequências do racismo estrutural em todos os artefatos da cultura negra.

1.7 Uma literatura que ORI-ente os discos como objetos de memória afrobrasileira

Durante esta pesquisa, propus uma intensa busca a registros sonoros que em alguns casos tem quase um século de idade, logo, existem bloqueios e dificuldades para o acesso destes objetos de memória. Em razão da criação desta rede de colaboradores, obtive sucesso na maioria das buscas e localizei não apenas os registros, mas as pessoas que os salvaguardavam e, às vezes, comercializavam.

As gravações de terreiros podem servir de referência para acessar os estudos iniciais do Candomblé por Arthur Ramos (1940), Edson Carneiro (1940) e Melville Herskovits (1943), compreendendo as comunidades terreiro na perspectiva do quilombismo de Abdias do Nascimento (2019), a influencia *Bantu* na Umbanda, a partir do "pretuguês" de Lélia Gonzalez (2020) e Fu-Kiau (2024), nos saberes da educação de Paulo Freire (1967, 1968) e Nego Bispo (2015) e no pensamento filosófico negro de Achille Mbembe (2018), Muniz Sodré (2017), Cida Bento (2022), Neusa Santos Souza (1983), Isildinha Baptista (2021) e Sandra Petit (2015).

A pesquisa apontou nos últimos 4 (quatro) anos sobre a valorização e afirmação da população afro-brasileira, o combate ao racismo e a intolerância religiosa utilizando esses discos como ferramenta educacional. Isso ficou vivenciado em práxis educativas que o percurso da pesquisa propôs: por meio das audições de discos de Umbanda em terreiros de Fortaleza, em palestras sobre a temática dos registros sonoros, participação em eventos, congressos e seminários e através de uma série especial veiculada aos domingos, na rádio Universitária FM 107.9, com 1 hora de duração divulgando música de terreiro.

Figura 28 - Arte digital de difusão da série especial Saravah Soundz na rádio Universitária Fm 107,9

Fonte: acervo do autor

Especificando os conceitos de Educação, o aporte fundante de Carlos Rodrigues Brandão (2007), apresenta uma educação com muitas faces e campos de atuação: casa, rua, igreja dentre outros, pois de muitos modos estamos envolvidos fazendo educação, ensinando ou aprendendo algo, elementos que se aproximam em essência das situações observadas em nossa bibliografia e pesquisa documental e principalmente nas dinâmicas das entrevistas junto aos nossos colaboradores: pessoas de terreiros, *djs*, pesquisadores, lojistas e músicos. Foram momentos muito enriquecedores a cooperação de um número expressivo de colaboradores, que evidenciaremos com mais detalhes ao longo deste estudo.

Além das fontes orais, detalharei nos próximos capítulos meus relatos autobiográficos, sobre meu vínculo com a musicalidade afro religiosa, os primeiros contatos com os discos de terreiro nas radiolas e vitrolas, posteriormente nas plataformas de *web-rádio* e em arquivos digitais de música como *mp3*, redes sociais como *Orkut* e *Youtube* e atualmente nas plataformas de música em *streaming*.

Dialogando com as premissas de Libâneo (2010) tem-se que a educação tange aos processos de comunicação e interação, nos quais integrantes de uma dada sociedade captam saberes, habilidades, técnicas, atitudes e valores existentes no meio organizado, o que oportuniza o estágio necessário para construir outros saberes (LIBÂNEO, 2010). Sendo a prática educativa um fenômeno social universal, inerente as sociedades, pois trata-se aqui de uma educação que prepara os indivíduos para a vida social:

> A prática educativa, portanto, é parte integrante da dinâmica das relações sociais, das formas da organização social. Suas finalidades e processos são determinados

> por interesses antagônicos das classes sociais. No trabalho docente, sendo manifestação da prática educativa, estão presentes interesses de toda ordem — sociais, políticos, econômicos, culturais — que precisam ser compreendidos pelos professores. Por outro lado, é preciso compreender, também, que as relações sociais existentes na nossa sociedade não são estáticas, imutáveis, estabelecidas para sempre. Elas são dinâmicas, uma vez que se constituem pela ação humana na vida social. Isso significa que as relações sociais podem ser transformadas pelos próprios indivíduos que a integram. (LIBÂNEO, 1994, p.19-20).

Assim, estudar fundamentos de uma religião vai de encontro à ideia de prática educativa de Libâneo, uma vez que os educandos se tornarão aptos a atuar religiosamente e espiritualmente em suas vidas e na sociedade sintonizados não apenas com os princípios do Candomblé e da Umbanda, mas no sentido mais amplo, de combate e luta pelas desigualdades impostas em uma sociedade exploratória e desumanizante.

Existe uma grande diversidade de ensinamentos humanos e filosóficos dentro dos templos afro, conceitos que estão salvaguardados pela constituição do espaço religioso, ou melhor dizendo, seguro nas comunidades-terreiro.

O estudo lembra inicialmente sobre Clifford Geertz (2008) que reflete a religião enquanto um sistema cultural, assim, ao estudar as religiões afros e seus vários caminhos no solo brasileiro com seus dogmas, ritos, mitos e tradições inseridos em um amplo território geográfico e desenvolvendo singularidades no decorrer dos processos de ocupação e estruturação do sistema cultural africano. Ora, se a religião em instância máxima representa um sistema cultural, se faz então necessário um olhar atento para o conceito de cultura indicado por Geertz:

> Ele denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. (GEERTZ, 2008, p.66).

Perceber as consonâncias das leituras de mundo nas vivências no terreiro, problematizadas com os tensionamentos das sociabilidades e experiências de “dentro e fora” do terreiro e sobretudo, respeitando as relações de pertencimento. Geertz fala desse sistema de “concepções herdadas” que facilmente chamo de ancestralidade. Os desafios lançados na tese revelam que embora tais registros sonoros carreguem importantes saberes (os cantares do povo africano), conexões e fundamentos religiosos esses templos sofriam com o racismo religioso, gravações obtidas por processos e negociações injustas e vendas de fonogramas que não tiveram repasse de dinheiro para as casas de santo. Esta equação econômica injusta, entre produtores musicais e terreiros afro religiosos, permaneceu nas negociações em praticamente

todos os registros sonoros que pesquisamos e continua até hoje em dia pela ausência de repasses dos direitos autorais dos discos pelas plataformas de *streaming*.

Não é difícil entender que as motivações dos selos musicais gravarem os terreiros, e essas comunidades concordarem com os termos, se deu por questões de relações de exploração de uma sociedade racista e injusta, pois a perseguição aos terreiros existiu de forma legalizada pelo estado. A busca e consumo dos discos de Umbanda e Candomblé pela sociedade a partir da década de 1930 é um fato controverso. As comunidades de terreiro no pós-abolição brasileiro sofriam com os ataques do estado, este representado pelas forças policiais, em violências físicas, apreensão de tambores e objetos religiosos, prisão de sacerdotes e sacerdotisas, em frequentes ações de racismo estrutural, sistêmico e religioso.

Os devotos das Macumbas e dos Candomblés eram acusados por crimes previstos no Código Penal, citamos o artigo 157 do ano de 1890, que definia que era proibido: "Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismãs e cartomancias, para despertar sentimentos de ódio ou amor, inculcar cura de moléstias curáveis ou incuráveis"[59]. As perseguições eram muitas, e muito controversas no aspecto legal, pois no mesmo Código Penal havia garantias para que os cultos afros não sofressem ataques: o artigo 119 instituía os limites ao "[...] perturbar uma reunião publica, ou a celebração de alguma festa cívica ou religiosa" e os artigos 185, 186 e 187 no âmbito "...dos crimes contra o livre exercício dos cultos..." versando que "...ultrajar qualquer confissão religiosa vilipendiando acto ou objecto de seu culto, desacatando ou profanando os seus symbolos publicamente".[60]

Durante a República Velha (1889-1930) e durante a República Nova (Era Vargas, 1930-1945), continuam as perseguições e ataques aos cultos afro, contudo, com estratégia e resistência os líderes afro foram ganhando maior circularidade entre pessoas influentes da sociedade e atuando de maneira mais sutil. A disseminação de gêneros musicais de sucesso como samba, lundu e maxixe, diretamente ligados a terreiros afro, pavimentou o caminho para os discos do gênero "Macumba".

Paradoxalmente, é um denominador em comum entre os terreiros *versus* envolvidos na produção do disco, que houve sucesso dos registros. Êxito comercial e destaques na sociedade como exemplificado em várias manchetes de jornais de épocas distintas, ao longo dos capítulos neste trabalho, em especial no último, irei discutir estas

[59] Conforme consulta ao site: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm Acesso em 30 de outubro de 2024.
[60] Código Penal 1890: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm Acesso em 30 de outubro de 2024.

manchetes de fontes de jornais que são fontes muito importantes para o entendimento histórico-social e sobretudo, educacional da tese.

A reportagem apresentada na figura 29 traz explícito: “Pra inglês ver”. Para além de produto comercial, a indústria cultural que se inicia no pós-abolição vende o acesso a arte para uma sociedade branca que ansiava por entretenimento, erudição e cultura, afinal, ouvir um disco é ser tocado por sua cultura. Mas esta audição das massas é a continuidade de um mecanismo de apropriação cultural, uma continuidade das pilhagens culturais europeia em solo nacional, motivada por um ramo em expansão, e de dinâmica predatória.

Para entender a dimensão desta indústria cultural (capitalista e neocolonial) sempre em expansão, compartilho a matéria de jornal acima, do jornal Diário de Notícias (RJ). No 3º paragrafo, o jornalista relata sobre o investimento da gravadora Philips, que a “[...] gravadora mandou para a Bahia, de avião, toda uma complicada aparelhagem de gravação e garantiu assim, até o mês de outubro, um disco por mês [...]”.

A reportagem comprova a ação de gravadoras multinacionais e possuíam interesse comercial em terreiros de Candomblé. “A gravadora Philips mandou para a Bahia, de avião, toda uma complicada aparelhagem de gravação garantiu assim, até o mês de outubro, um disco por mês”.

Esse trabalho de produção musical de João Melo gravou a mãe de santo de Candomblé Olga de *Alaketu*, o babalorixá Luís da Muriçoca e o mestre de capoeira Pastinha. Todos esses discos tiveram expressivo sucesso comercial (para a gravadora) e destaque perante a sociedade, amenizando o cenário de invisibilidade das personalidades negras e levando para outras audiências a cultura de terreiro.

Os discos se relacionam deste modo a um momento cronológico, ao pensamento dos estudiosos de seu lançamento, a literatura disponível na época e as dificuldades impostas ao povo de santo daquele momento.

Figura 29 - Reportagem sobre gravadoras multinacionais com interesse em terreiros de Candomblé

música popular

F. Q.

Para Inglês Ver

QUANDO se fala em Brasil lá no exterior, é comum uma primeira associação de idéias: "le samba", o batuque, o carnaval — o ritmo quente da música brasileira. Quem pensa em agradar franceses, americanos, ingleses, providencia imediatamente um "show" repleto de cabrochas, baianas, pandeiristas-acrobatas, e o imprescindível tamborim. Ainda no ano passado, quando o luxuoso transatlântico "Arcádia" estêve ancorado no Rio, foi improvisado um espetáculo "tipicamente brasileiro", dêsses que a gente ouve falar sòmente através de folhetins de turismo, arregimentando figuras nas escolas de samba, sem qualquer preocupação com a coreografia, com o nível da apresentação, com a representatividade do que é realmente uma escola de samba, ou o que é, atualmente, música brasileira. Não posso negar o sucesso do "show". Parece que os inglêses passam a vida economizando libras esterlinas para se aposentarem aos sessenta anos e viajarem o mundo inteiro no melhor navio de turismo. Tudo do bom e do melhor para compensar o tempo de comedimento, de paciência e bom-senso nos melhores anos da existência. Pelo menos, é essa a conclusão que se podia tirar diante da empolgação quando as mulatas trajadas "ao rigor das tradições brasileiras" iniciavam seu gingado aprimentado, cantando a "Aquarela do Brasil". As faces já rosadas dos gentleman" presentes ficavam vermelhas pela animação do ambiente, e ao convite das môças "amenceavam" seus primeiros passinhos de samba. O "show" era de música brasileira e virou uma aula de dança, uma "iniciação musicada no ritmo brasileiro. Suponho que ninguém ali entendia alguma coisa de música, acompanhava, mesmo de longe, o caminho da música internacional, ou se interessava em saber se os Beatles já eram conhecidos no Brasil. Se havia, certamente saiu frustrado, sentindo-se "embromado" pelos "nativos" dessa província tropical. O que não se apresentou ali foi a nossa música de hoje, atualizada, temperada com ingredientes de civilização elevada ao nível de música internacional. O que se via era "arqueologia musical", sob o título de "show" musical. Pobre Sérgio Mendes, pobre Elis Regina, pobre Edu Lôbo, mergulharam todos na mais profunda "fossa" em ver seu trabalho desconhecido e desvalorizado na própria terra depois de enfrentarem o exigente público do Olimpia, do Miden, do Carnegie Hall. Não deveriam causar espanto êsse desconhecimento comum, no mundo inteiro, sôbre a música do Brasil, sua capacidade de acompanhar o movimento musical internacional, a posição da música brasileira em relação à estrangeira. Pois se aqui mesmo, se reduz o samba a meia dúzia de passistas curvilíneas. Em linguagem atual, se diria: mas isso como representação do samba... "já era!"

★ "Os Mutantes" chegaram dos Estados Unidos e ainda no Galeão (onde foram mal recebidos pelo pessoal da Alfândega) perguntaram por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Tiveram resposta e Rita, cabeça baixa chorou. Não me perguntem porquê... Arnaldo Rita e Sérgio estão em São Paulo, e ainda esta semana estarão no Rio para assinarem contrato de um "show" noturno. Mário Castro Neves trata do assunto.

★ A gravadora Philips mandou para a Bahia, de avião, tôda uma complicada aparelhagem de gravação e garantiu assim, até o mês de outubro, um disco por mês "Trio Elétrico" (abril), "Missa do Morro" (maio), "Viva Bahia" (junho), "Olga de Alakêtu" (julho) "Samba de roda na Ribeira" (agôsto), "Mestre Pastinha" (setembro) e "Luís da Muriçoca", cânticos de etrreiros, no mês de outubro. João Melo foi o responsável pelo trabalho gravado ao vivo na Bahia.

★ Solano Ribeiro, idealizador dos Festivais da TV Record vai convocar a imprensa, em São Paulo, para tratar da próxima Bienal do Samba. Êste festival está pintando como o mais importante da música popular e Paulinho Machado de Carvalho está pensando em subir os prêmios e dar ainda maior promoção ao festival.

★ O empresário Marcos Lázaro vai-se dedicar exclusivamente a TV Record e a TV Bandeirante (São Paulo) e a TV Rio (Rio).

★ Elizete Cardoso, tamanho o sucesso de sua apresentação na boate "Eucata", recebeu proposta para prolongar a temporada. Em lugar de duas semanas, Elizete vai ficar trinta dias.

★ No próximo dia 25 estará saindo o nôvo Lp de Claudete Soares. Para os que acompanham a carreira de Claudete desde o tempo da bossa nova, êsse disco representa uma nova etapa na vida da cantora. Vocês vão ouvir, com a mesma ternura na voz, Claudete cantando em som de pila: "Correnteza" e "Meia Volta" (Antônio Adolfo e Tibério Gaspar); "Trem de Ferro" (Lauro Maia) "Rosa da Gente" (Dori Caimmi e Nélson Motta); "O Cravo brigou com a Rosa" (Jorge Ben); "Cosmos" (César Camargo Mariano e Márinho Rocha); "O Amor é Chama "Marcos e Paulo Sérgio Valle). A capa foi escrita por Chico Anísio, sem piadas...

trata do assunto.
★ A gravadora Philips mandou para a Bahia, de avião, tôda uma complicada aparelhagem de gravação e garantiu assim, até o mês de outubro, um disco por mês "Trio

Elétrico" (abril), "Missa do Morro" (maio), "Viva Bahia" (junho), "Olga de Alakêtu" (julho) "Samba de roda na Ribeira" (agôsto), "Mestre Pastinha" (setembro) e "Luís da Muriçoca", cânticos de etrreiros, no mês de outubro. João Melo foi o responsável pelo trabalho gravado ao vivo na Bahia.
★ Solano Ribeiro, idealizador dos Festivais

Fonte: Diário de Notícias (RJ), 19 de março de 1969 – Edição 14207

Utilizo no percurso de pesquisa a revisão teórica de livros especiais, as obras iniciais da década de 1930 que partiam de um território em comum: o terreiro, espaço da religiosidade afro. A invisibilidade das culturas africanas em diáspora e por conseguinte, da cultura afrobrasileira e seus principais representantes, é um dos sintomas do racismo estrutural, e nessa indústria cultural foi reavaliado para coagir e assim se aproveitar. Muitos artistas negros já tinham esse destaque, o prestígio com o seu povo, ocorre que os gêneros musicais de sucesso surgiram a partir dos terreiros e das redes de apoio a eles vinculadas, as gravadoras então se aproveitavam dessa "rede social" de personalidades negras para vender discos.

Muitos destes discos trazem em suas contracapas textos escritos por jornalistas e críticos de arte, pessoas brancas que elogiavam os trabalhos em sua maioria, mas os limitava a uma perspectiva "folclórica" ou "exótica". Havia também a menção nos textos da imprensa de pesquisadores e seus estudos acadêmicos, à época, autores como: Nina Rodrigues (1922), Arthur Ramos (1937, 1940, 1942 e 1956), Edson Carneiro (1936, 1937, 1940 e 1948), Manuel

Querino (1916, 1918 e 1955), Ruth Landes (1967), Roger Bastide (1945), Donald Pierson (1945) e Melville Herskovits (1943).

Todos esses autores são de grande relevância nos estudos sobre o Negro Brasileiro, algumas destas obras devem ser analisadas com criticidades e entendendo suas limitações, devido a erros grosseiros que reverberam ainda na sociedade e que causaram danos ainda difíceis de reparar. Conceitos eugenistas, reducionistas e racistas são encontrados nas obras de Nina Rodrigues e Arthur Ramos, inclusive são autores evitados (e com motivações) por muitos acadêmicos e pesquisadores, porém a revisão destes textos me permitiu saber que ambos foram *Ogãs* de terreiros de destaque na época (o que traz uma ligação intrínseca com os templos) e que pioneiramente motivaram o crescimento do campo da etnologia no Brasil. Seus estudos trazem referencias a música de terreiro e a personalidades importantes daquele momento histórico da década de 1930 a 1940.

Se Nina Rodrigues somou esforços ao apontar a perseguição e a violência aos cultos de origem africana e a inconstitucionalidade de uma constituição que permitia a liberdade religiosa, por outro lado, provocou grandes prejuízos às culturas *Bantus* as categorizando como culturas inferiores em relação aos Iorubás, assim dificultando os estudos a este grande grupo étnico africano que, essencialmente, mais influencia nossa cultura.

Figura 30 - Livros de Manoel Querino

Fonte: reprodução de imagens da internet

Considero muito detalhadas as observações sobre a música de terreiro de Manoel Querino na obra "A raça Africana e os seus costumes" de 1955, onde revela que "O movimento nas dansas é assás interessante pela obediência rigorosa do corpo á cadência dos instrumentos. Cada santo é celebrado com versículos, música e gesticulação especial, durante as danças" (QUERINO, 1955, p. 73). Em seu outro livro "A bahia de outrora" traz outro

estudo interessante sobre “A festa da mãe d’água” onde explica que na “[...] 3ª domingo de dezembro, à qual compareciam para mais de 2.000 africanos [...]” (QUERINO, 1916, p.126). e se celebrava uma celebração que “durava a festa quinze dias, nos quais abundavam os batuques (candomblés), o efó, o abará, o carneiro, o bode, etc, com azeite de dendê” (QUERINO, 1916, p. 127). Querino é um autor negro que precisa ser mais lido, pesquisado e conhecido, suas obras contêm pesquisas importantes com uma perspectiva e olhar único sobre o Candomblé da Bahia da década de 1910.

No tocante ao apagamento de tradições, apropriação cultural e a intolerância religiosa, de como calaram os tambores e as tradições dos povos africanos no Caribe e na América do Norte, conforme relata o artigo “Por que nos EUA não tem batucada?” da revista eletrônica Geledés:

> O governo da Carolina do Sul baixou o “Ato Negro” (Negro Act) em 1740, trazendo uma série de proibições: os escravos foram proibidos de plantar seus próprios alimentos, de aprender a ler e escrever, de se reunir em grupos, de usar boas roupas, de matar qualquer pessoa “mais branca” que eles e especialmente de incitar a rebelião. Como os brancos suspeitavam que os tambores eram utilizados como uma forma de comunicação pelos negros, foram sumariamente vetados. “Fica proibido bater tambores, soprar cornetas ou qualquer instrumento que cause barulho”. (Por que nos EUA não tem batucada? Acesso em 20/07/22, https://www.geledes.org.br/por-que-nos-eua-há-tem-batucada/).

No Brasil os tambores foram ora silenciados, ora apropriados pelas classes dominantes. Em um cruzamento da história temos uma época de êxitos como Chiquinha Gonzaga (composição “Candomblé” de 1888), Josué de Barros (composição “Babaô Miloquê” de 1930) e Elsie Houston (composição “Cadê Minha Pomba Rola” de 1930) e a atuação de negros como Pixinguinha (responsável pelos arranjos musicais da orquestra da Gravadora Victor em 1929) consolidando seus arranjos com talento e propriedade em sambas, choros e batuques, impulsionando o espaço do mercado para outros negros compositores como Donga, João da Baiana e Heitor dos Prazeres, vindos da “Pequena África”, área em que se situava a casa da baiana Tia Ciata, ponto de reunião destes compositores e resistência cultural negra da época. Além das fontes históricas em livro é crucial para este estudo assumir referenciais filosófico e pedagógico de pensadores e pensadoras negras, como o professor camaronês Achille Mbembe e suas contribuições para o estudo crítico ao eurocentrismo.

Essa tese sustenta o estudo sobre os discos de terreiro como saberes ancestrais materializados em objetos de arte, sob a perspectiva de arte negra, e não no ponto de vista de música folclórica ou de estudo etnomusicológico de povos em diáspora, restritamente. Seria uma limitação de acesso e compreensão, se concentrar nos aspectos musicais e não abordar

as tradições, territórios e terreiros de onde se originaram, reafirmando a forma de observar os fonogramas, reduzindo a uma área de fruição ou de saber. A música africana é um recorte da arte africana e sobre isso Mbembe alerta que o colonialismo europeu construiu: A figura de África enquanto reservatório de mistérios representa, no fundo, o discurso ocidental do desejo da festa feliz e selvagem (MBEMBE. 2020, p. 20).

A sociedade brasileira conheceu a música de terreiro através de eventos e dos discos de cera de 78 rotações referenciando a temática africana em arranjos estilizados, europeizados, adicionando outros instrumentos como piano, sanfona, violão e até orquestras que modificaram a forma de canto, os arranjos melódicos vocais e até mesmo as letras.

O elemento de atração do público era o ritmo, cada artista trazia suas letras e arranjos que logo eram denominados de forma distinta, diferenciando do que antes era o samba.

> Mas a essa altura, pelos anos 20, o imaginário da cultura afrobrasileira já se infiltrava intensamente na música popular, e os ritmos tornavam-se mais foco de atenção. Vários sambas falavam em "macumba" e/ou assimilivam modos, termos, imaginário dos rituais afrobrasileiros. Pode-se falar no samba (quase de roda) "Cangerê" de Chico da Baiana, com Bahiano e Izaltina, gravado em 1920, que fala em "figa", "benzê" e "feiticeiro" (e "meu Deus"). "Macumba gêge" de Sinhô, samba meio maxixado cantado por Bahiano em 1923, dizia "Ê gegê meu encanto / Eu tinha medo se não tivesse bom santo". O samba "Dona Clara", de Donga, gravada por Patricio Teixeira em 1927, cita vários orixás, falando em Exu, Xangô, Ogum, Oxalá, "macumba", "feitiço" (e "Deus"). (AS MAIS ANTIGAS GRAVAÇÕES DE TEMAS AFRO-BRASILEIROS. Acesso em 20 de julho de 2022. https://goma-laca.com/p/as-mais-antigas-gravacoes-de-temasafrobrasileiros/).

A influência musical africana no Brasil, consonante com a teoria de Mbembe, foi alterada de sua identidade e significação original nos meios comerciais, mas dentro dos terreiros de Candomblé resistiram e até hoje tem sua continuidade. No período do pós-abolição os ritmos africanos foram apropriados, modificados e rebatizados sob uma consciência europeia de "estilos musicais": samba, lundu, maxixe, chula e na forma mais genérica de Batuques. A tratativa que receberam as tradições musicais vindas da África é uma descontextualização de seu todo original. Numa compreensão pós-colonial, os ritmos são formas de identidade, de comunhão coletiva e comunicação com o sagrado e estão intrinsecamente ligados a outras manifestações, como o canto e a dança.

> Para as comunidades cuja história foi sobretudo a do aviltamento e de humilhação, a criação religiosa e artística representou, muitas vezes, a derradeira fortaleza contra as forças de desumanização e de morte. Esta dupla criação marcou profundamente a práxis política. No fundo, sempre foi o seu invólucro metafísico e estético, sendo uma das funções da arte e da religião precisamente a de entreter a esperança de sair

> do mundo tal como ele foi é como é, de renascer para a vida e de continuar a festa. (MBEMBE, 2020, p. 290).

As práticas religiosas são tecnologia contra a morte e o esquecimento. Como exemplo cito que a cada reza, corresponde a um toque e implica em um movimento corporal. Essa corporeidade é um espetáculo de vida, lembrando dos acessos que tivemos a africanidades para assim se integrar a ela, desta forma sintetizo que, filosoficamente, os discos possuem um devir de canto-ritmo-movimento ou reza-toque-dança que foram perceptíveis nos processos de entrevistas e relatos orais dos colaboradores da tese.

Todavia, sem qualquer experiência em terreiro, quem ouviu os discos de candomblé não consegue traduzir esta pedagogia ancestral em *ofô-orin-xirê*[61] , a mesma tríade em termos de significado, porém com muito maior significância.

Proponho então pensar *ofô-orin-xirê* como um ponto de partida, um jogo poético para compreensão da cosmovisão iorubana em mediações que se *ORIentam*[62] nas escutas dos discos de terreiro, como por exemplo, quando explico sobre *Ijexá.* Em uma proposta pedagógica que a utiliza como trilha sonora posso lembrar sobre os ancestrais da região de *Ilesá* na Nigéria, os ritos as *Ìyálòdès*[63] as margens do rio *Osun,* reverenciar a *ayabá* Oxum e corporificar o movimento de seus braços, ombros, tronco e pés. Essa forma de acessar o *Ijexá* é como se aprende nos terreiros de Candomblé *Ketu*, onde a tradição afrobrasileira, parte da cantiga para *Oxum* que até hoje se encanta nas margens do rio com seu nome na África. O idioma *yoruba* (iorubá) é a base linguística dos cantos que são entoados neste rio, na tribo que há milênios foi concebida e ensinada, oralmente, por gerações e gerações.

> Olóomi máà,
> olóomi máa iyo
> Olóomi máá iyó ênyin ayaba odo
> Ó yêyé
> (tradução)
> Senhora das águas doces (sem sal), Senhora
> Das águas sem sal, sois a velha mãe do rio
> Ó mamãe (ou sois arainha do rio ayabá (mãe velha).
> (OLIVEIRA, p. 132, 2004).

---

[61] Uma tradução em iorubá para a proposta canto-ritmo-movimento ou reza-toque-dança. Cada tradição musical de terreiro simboliza esta múltipla significação. Ijexá = canto Ijexá, em ritmo Ijexá, com movimento corporal/dança Ijexá.

[62] Essa forma de escrever é uma licença poética que une ORI=cabeça e orientar=buscar entendimento. Algo traduzido como um entendimento que recorre a ancestralidade africana, o respeito de si e de quem guarda sua cabeça/alma/pessoa.

[63] A dona do grande poder feminino. Uma das formas de se reverenciar *Oṣun.*

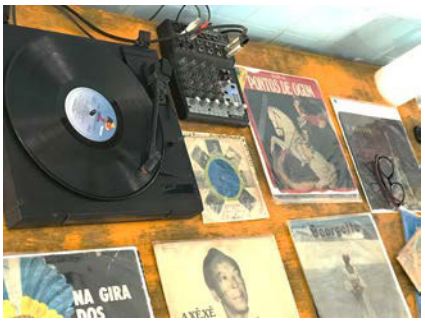
Realizei ações educativas com os fonogramas de terreiro com esta proposição. A atuação consistiu em levar parte dos discos em terreiros, ateliês de arte e espaços culturais em processos de partilha e escuta, totalizando 3 encontros, entre os anos de 2022/2024: no espaço Abrigo Plataforma (junho de 2022), na Associação Cultural Afrobrasileira Pai Luiz de Aruanda (junho de 2023) e no ateliê de Sérgio Gurgel (julho de 2024). A proposta era levar toca-discos, cabos, caixa de som e cerca de 20 títulos. Deixei todos os participantes escolherem as faixas e o tempo de escuta. Houve muitas partilhas e parte dos relatos dos encontroas e audições assim como as fontes orais irei compartilhar com maiores detalhes no último capítulo desta tese.

Uma das questões problematizadas nestes encontros foram a comercialização dos discos de uma tradição oral que se por um lado não rendeu largo apoio social e nem fortalecimento da religião perante os ataques, por outro lado houve muitas lembranças de membros e familiares antigos da Umbanda que tinham orgulho de ter seus pontos cantados registrados para a posteridade. Discutimos também sobre as capas dos discos e sobre os elementos visuais destas.

Figura 31 - Ações educativas de audição dos discos afro em terreiros de Umbanda

Associação Cultural Afrobrasileira Pai Luiz de Aruanda (junho de 2023)

Ateliê de Sérgio Gurgel (julho de 2024).



Abrigo Plataforma (junho de 2022)

Fonte: fotos do autor

Infelizmente, muitas tradições do tambor africano foram apropriadas pela indústria cultural, com adaptações para o mercado musical, protagonizada por negros, e eventualmente por brancos estilizados com roupas africanas, como em artistas como Carmem Miranda (década de 1940) uma cantora referência da identidade brasileira nos EUA.

> No início da década de 40, os musicais de Hollywood estavam repletos de números musicais brasileiros, e o samba parecia estar em toda a parte. Carmen Miranda parecia ter invadido Hollywood como uma tempestade, tomando-se um ícone cultural e, para bem ou para mal, o símbolo do Brasil. (Mickey Hart Collection. L. H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais. Encarte do CD, 1997).

No início da indústria musical brasileira o Rio de Janeiro era o centro administrativo e político do Brasil de 1763 a 1960. Nos jornais deste período temos manchetes que comprovam as perseguições ao povo de terreiro na capital e em outras localidades em todo o Brasil. É neste cenário de transição de colônia para república que temos a construção de diversas religiosidades afro em território brasileiro. A Macumba, o Omolocô (Omoloko) e a Umbanda surgem nesse período em relatos como os apontados por Bastide (1989), Muniz Sodré (1988), Ortiz (1999), Birman (1985) e Cumino (2015).

Os autores citados trazem algumas historicidades que, dado o atual momento de revisitar as origens e marcos históricos, merecem outros olhares sobre religiosidades que contam com novas descobertas, personagens e líderes religiosos revelados por documentos recém estudados, refletindo a circularidade do tempo em sintonia com o conceito *Kongo* e filosofia *Bantu* descrita por educador congolês Bunseki Fu-Kiau (1980) que pontua que "[...] O tempo para o povo Kongo é uma "coisa" cíclica. Não tem um começo nem um fim – *n`ka-ma mia ntangu* que, em *Kikongo*[64], significa "represas do tempo [...]". Então, estamos em constante mudança, dado o processo de evolução das sociedades e incluindo a própria Umbanda ou melhor dizendo *Mbanda*[65], culto africano que teve sua ancestralidade e espiritualidade apagada por sucessivas estratégias, que irei delimitar no capítulo 3.

Até dado momento, o senso comum aponta que a Umbanda é uma religião brasileira, mas que tem outras fontes influenciadoras; com bases e dogmas, estruturas e sociabilidades; que foram problematizadas e discutidas ao longo dos anos, do pós-abolição até a década de 1940 (no Congresso Brasileiro de Umbanda). Isto gerou muitos tensionamentos entre adeptos e estudiosos. A maioria da bibliografia consultada, reproduz

---

[64] Kikongo *é uma língua africana falada pelo povo congo*. Também se diz Congo ou quicongo.

[65] A palavra "mbanda" possui múltiplas significações e tem relações com o termo Nkisi (PARREIRA, 2013, p.470) Significa "curandeiro" em kimbundu. É uma palavra Kongo e no Brasil era utilizada por seus povos e descendentes, assim o termo "mbanda" influenciou a "umbanda" estruturando as raízes da religião.

que as principais fontes influenciadoras da Umbanda são: o Espiritismo europeu (do francês Kardec), o Catolicismo (europeu), o Catimbó e a Pajelança das etnias indígenas e os cultos de matriz africana (bantos e sudaneses). Para entender a Umbanda não basta apenas perceber o sistema religioso em suas formas estruturais religiosas, mas, principalmente, os apagamentos históricos, invisibilidades de personagens importantes e racismo estrutural que resvala nos templos cobram maiores explicações da comunidade.

Essa retomada histórica também é um movimento filosófico africano, a *Sankofa*[66] da Umbanda que não é apenas uma religião nacional, mas espiritualidades de matriz africana tanto quanto o Candomblé, assim esta história ganha potência e reflito com Chimamanda Ngozi Adichie:

> As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. (ADICHIE, 2009, p. 16).

Essa dignidade despedaçada tem uma contribuição colonial, com as teorias de "origem Kardecista" ou mesmo "influência espírita" na Umbanda, é algo muito presente nos referenciais da história e gênese da Umbanda. Quando se fala em espírito e espiritualidade não se leva em consideração os cultos de Omolocô de origem Bantu, as Macumbas Cariocas e os Calundus africanos. Os conceitos kikongo de *Moyo (alma)*, *Nganga (sacerdote) e Mkinsi (ser divino)* resistiram em terreiros, assim como nos quilombos, nas regiões afastadas das cidades, em sistemas religiosos fortes e importantes contribuindo na formação da religião de *Mbanda* (Umbanda) e nos Candomblés Congo-angola. Atualmente, por estas reflexões e distinções da Umbanda, o que temos para melhor introduzir o assunto são *Umbandas*.

Sobre o entendimento conceitual kardecista sobre: reencarnação, carma, evolução, espírito e mundo astral que se credita como parte desta filosofia, codificada a partir de 1857 [67], já vem sendo questionada como fundamento da Umbanda. Apenas uma parte das correntes Umbandistas se reverencia e orienta nessa fonte européia[68].

---

[66] Significa em idioma ganês: "san" (voltar, retornar), "ko" (ir) e "fa" (olhar, buscar e pegar). Representa a necessidade de refletir sobre o passado para construir um futuro.

[67] O Livro dos Espíritos foi lançado por Allan Kardec em 1857 é o principal livro da Doutrina Espírita, influenciou a Umbanda pois traz como categoria base de ascensão e evolução espiritual o Amor e a Caridade.

[5] Audios disponíveis no site https://discografiabrasileira.com.br/posts/243401/conhecido-por-amor-getuliomarinho-fez-historia-como-pioneiro-da-macumba-nos-discos.

[68] Os livros de Allan Kardec são estudados em grupos em algumas casas de Umbanda, daí a denominação de CEU (Centros Espiritas de Umbanda). Kardec é autor de cinco livros e doze obras, as Revistas Espíritas.

Algumas destas categorias kardecistas já existiam há milênios na África, no Egito, nos reinos de Ketu e Daomé, e em ritos vindos da Ásia (Budismo Tibetano). A base da retomada filosófica é *Kemética.* A civilização do *Kemet*[69] é a base de muitas cosmovisões e cosmo-percepções africanas, saberes usurpados pelos gregos, e que foram deturpados e invisibilizados. A filosofia grega posteriormente influenciou as sociedades europeias, em conhecimentos apropriados e alterados de povos da região do *Kemet*.

É comum entre alguns umbandistas mais antigos, conforme relato de Pai Neto Tranca Rua[70], incorporar ao calendário do terreiro dias para a prática da "mesa branca": estudar a obra de Kardec, ler os livros de Chico Xavier e invocar a presença dos "médicos do astral" como Bezerra de Menezes (CUMINO, 2015, p.41). Isso é bastante comum em pais e mães de santo de Umbanda que entrevistei no ano de 2024 na região do Grande Bom Jardim, inclusive o quadro de Bezerra de Menezes está no Congá (Gongá) de algumas casas de Santo. Na mensagem Umbandista (Espiritismo de Umbanda)) é presente os ideais de amor e caridade, reflexos da obra de Allan Kardec, que influencia outras correntes espirituais e espiritualistas no Brasil como o Vale do Amanhecer e religiões xamânicas como a União do Vegetal e Santo Daime.

Eventualmente, se convencionou assinalar a Umbanda como religião afro-brasileira, mas não de forma determinada ou consensual. Notadamente, após o 1º Congresso de Espiritismo de Umbanda que aconteceu em 1941, evento que foi considerado como racista por tratar de forma pejorativa as religiões de matriz africana. Conforme texto "O Espiritismo de Umbanda na evolução dos povos" apresentado por Diamantino Coelho Fernandes nos anais deste congresso consta "...a Umbanda não pode ter sido originada no Continente Negro, mas alí existente e praticada sob um ritual que pode ser tido como a degradação de suas velhas formas iniciáticas..."[71]

Um dos colaboradores da pesquisa é o escritor e *Ogã* José Beniste[72]. Ele me relatou (em depoimento via *whatsapp* em junho de 2023) que esse congresso destilou muitas

[69] Kemet era o nome oficial do território do Nordeste africano antes da colonização grega, que hoje é conhecido como Egito.

[70] Miguel Ferreira Neto (Pai Neto Tranca Rua). Pai de Santo do Centro Espírita de Umbanda São Miguel, Mestre da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará desde 19 de dezembro de 2022, e portador do título de Notório Saber em Cultura Popular em Umbanda, da Universidade Estadual do Ceará (UECE) desde 10 de dezembro de 2023.

[71] Anais do Primeiro Congresso Brasileiro do Espiritismo de Umbanda publicado pela Federação Espírita de Umbanda (1942, p. 46).

[72] José Beniste é conferencista e autor de ensaios sobre os diversos cultos de raízes africanistas. Foi iniciado no Candomblé Ketu em 1984, na rais Opo Afonjá do Rio de Janeiro. Historiador, pesquisador e integrante de movimentos que visam a restauração da dignidade religiosa afro-brasileira, José Beniste mantém uma vasta

opiniões contrárias a uma série de ritos e lideranças religiosas que já havia no Rio de Janeiro há muito tempo, como a presença dos cultos *Bantus*, do Omolocô e dos muitos Candomblés do Rio de Janeiro.

O livro de José Beniste "História dos Candomblés do Rio de Janeiro" possui narrativas muito relevantes para entender o campo de tensões e disputas no cenário religioso no início do século XX na região. O professor José Beniste partilhou relatos, opiniões e documentos, além de itens do seu acervo pessoal como: a foto a frente dos atabaques como Ogã, sua coleção de discos de Candomblé digitalizados para *Cds* e acervos documentais da época.

A figura 32 ilustra momentos de José Beniste. Primeiramente temos tocando atabaque em culto *Omoloko* com o zelador Gerson de Xango[73]. Em seguida temos o Folheto do Programa de Rádio que veiculou discos de terreiro, por fim tem-se Cds digitalizados a partir dos discos de vinil de José Beniste.

Figura 32 - José Beniste

1

2

3

Fonte: fotos cedidas por José Beniste de seu acervo pessoal

Outra personalidade que se opôs aos textos e opiniões deste congresso foi Tancredo da Silva Pinto, o Tata Tancredo. A posição de Tancredo da Silva Pinto foi contra as propostas de desafricanização da Umbanda, divulgadas nas palestras e teses do 1º Congresso Brasileiro do Espiritismo de Umbanda (1941).

documentação sobre a história do Candomblé no Brasil e demais segmentos religiosos, com literatura especializada e centenas de gravações e depoimentos.

[73] Antes de se iniciar no Candomblé, José Beniste informou que foi iniciado no culto Omoloko (Omoloco) por Gerson de Xango que esse antes teria sido iniciado por Maria Batayo (uma das grandes líderes no Omoloko).

Infelizmente as terminologias deste congresso prevaleceram em uma significante parcela dos Umbandistas de décadas posteriores. E quando aplicada ao estudo da religião de Umbanda é designada que é uma religião brasileira, pois existe apenas no Brasil (e não que é afro-brasileiras ou de matriz africana). Sobretudo afirmo que pensar na Umbanda como culto de matriz africana é muito mais coerente por possuir influência e ancestralidade africanas, que seriam o idioma (*kikongo e kibumdu*), costumes (pemba, oferendas), cantos (pontos e louvações), nomes e uma liturgia que incorpora toda uma série de fundamentos que chegaram no Brasil com o flagelo do escravismo.

Porém, pelos motivos da dimensão geográfica e cultural, há uma grande diversidade de cultos de Umbanda no atual momento histórico. São linhas e correntes tão diversas que chegam a ser díspares em suas bases litúrgicas: temos ritos de Umbanda alicerçados tanto sob o kardecismo quanto ritos que evitam qualquer associação eurocentrista e utilizam das tradições afrobrasileiras. Isso atesta os processos de formação de um sistema religioso de retomada, indo ao encontro das origens, se opondo a outros relativamente novos, como a Umbanda Esotérica e Umbanda Sagrada que seguem ritualísticas especificas de mentores surgidos a partir da década de 1980. Estes processos de novas formações religiosas podem ser relacionados pelo conceito de química social, onde a partir de dois elementos anteriores se forma um novo composto, e é conhecido na literatura antropológica culturalista como processo de fusão. (ORTIZ,1999, p.113).

Nesta tese foi necessário se reinventar e assim ampliar as fontes, como os estudos dos objetos de memória e artefatos culturais através dos acervos públicos e pessoais. Temos a sorte grande na cidade de Fortaleza de contar com o Arquivo Nirez, uma abrangência documental de: jornais, fotos, revistas, livros, câmeras fotográficas, aparelhos de rádio, fonógrafos, gramofones e vitrolas, dentre outros materiais. Sobre os acervos pessoais Vasconcellos (2015) contribui:

> O processo, contudo, de organização de um arquivo é desafiador. Isso porque, no caminho de ordenação dos documentos, são enfrentadas muitas lacunas – às vezes difíceis de preencher – sobre as informações contidas nos originais ou necessárias ao estabelecimento do gênero e/ou conteúdo de um determinado item documental. (OLIVEIRA & VASCONCELLOS, 2015, p. 219).

Pela análise detalhada deste acervo de revistas, jornais e de discos de cera foi que localizei um número expressivo de registros: canções, compositores e estilos musicais que evidenciam a cultura afro-brasileira, seus atores sociais e representantes legítimos de culturas milenares que aqui ganharam resistência e novo solo pra sementes de continuidade das tradições vindas da África. Uma ação de memória dos povos afrodescendentes e busca de

conexões ancestrais. Refletindo sobre a memória Michel Pêcheux aponta caminhos para uma ação ampla:

> Memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da "memória individual", mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador. (ACHARD, 2010, p. 50).

É a memória, viva e ancestral, cultuada como *Axé* nas tradições afro-religiosas, que mantem a música religiosa dos terreiros viva e persistente, e em alguns territórios, inalterada. Essa musicalidade é ampla no território brasileiro (conforme tabela dos discos do Acervo dos Santos no apêndice), as estruturas rítmicas do Candomblé praticado no Brasil se pautam com as mesmas tradições africanas de regiões do Reino De *Oyó*, Reino do *Ndongo*, Reino do *Dahomey* (Daomé) e se assemelha ritmicamente em outros países da diáspora negra da América Latina[74]. As culturas musicais africanas se ampliam conforme os territórios que confluíram, são muitas e possuem similaridades com as tradições afro-brasileiras.

Ao longo da minha jornada acadêmica utilizei de forma extensa e profunda um diálogo através das imagens, especialmente da fotografia, em minha monografia, artigos e dissertação de mestrado, que será lançada em livro em 2025. No ano de 2026 completarei 20 anos do exercício da profissão de fotógrafo, 10 anos dedicados exclusivamente a Universidade Federal do Ceará junto ao Memorial da UFC. Essa pesquisa utiliza, de forma mais intensa um amplo acervo de imagens de hemerotecas, reproduções das capas de disco do acervo pessoal, imagens de arquivo de colaboradores e fotos do percurso da pesquisa. A utilização destas imagens são formas de ampliar a narrativa e toda a densidade do assunto ser acolhida com uma experiencia mais eficaz, o porquê não, mais agradável.

O estudo de Peter Burke (2017), Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica, traz grandes contribuições sobre a história e algumas utilizações das imagens, e principalmente, evidencia a consolidação de narrativas pelo uso delas, no caso da religião ele destaca:

> Como sabido pelos próprios missionários, muitas vezes constrangidos, pessoas que haviam sido convertidas ao cristianismo mantinham uma propensão a visualizar imagens cristãs de acordo com as próprias tradições: ver a Virgem Maria como a deusa budista Kuan Yin, ou como a deusa mãe mexicana Tonantzin, ou ainda ver São Jorge como uma versão de Ogum, o deus da guerra africano. (BURKE, 2017, p. 66).

[74] Existem muitas tradições musicais de origem Afro na América do Sul: Uruguai (Candombe), Colômbia (Cumbia), Cuba (Guaguancó, Guajira, Guaracha, Son, Rumba), Porto Rico (Bomba).

Essa estratégia colonial de “adaptação imagética” infelizmente contribui com o apagamento de algumas tradições, mas a resistência cultural também trouxe estratégias de ressignificação. Robert Farris Thompson (2011) e Fu-Kiau (2024) demostram a conexão entre as grafias das cosmologias Bantu e os pontos riscados no chão, Fu Kiau relata o formato de cruz dos Bacongo e Thompson cita grafias que resistiram ao longo dos tempos. Burke (2017) compreende que na história da arte (ocidental principalmente) a consolidação destas narrativas passou por diversos agenciamentos e fases, houve ausências e imprecisões, a presença de narrativas preconceituosas também serviram aos mecanismos de subjugação de povos e países colonizados, assim Burke relata de forma sintética:

> A vantagem de usar a evidência das imagens, conforme observou o historiador Peter Paret, é o fato de que essa evidência “pode ser examinada pelo leitor e pelo autor juntos”. A evidência documental está disponível apenas para alguém preparado para visitar arquivos nos quais ela esteja guardada, e que possa levar muitas horas para lê-la, enquanto uma pintura ou uma fotografia muitas vezes é facilmente acessível, especialmente em reproduções, e sua mensagem pode ser esquadrinhada com relativa rapidez. (BURKE, 2017, p. 277).

Concluindo sobre as intenções do uso de imagens, e em consonância com Burke, evocamos diversas imagens para a construção de uma narrativa que dialogue com esse processo de pesquisa, que caminhe com tanta coisa que vi, vivi e presenciei. Apesar de ser uma pesquisa que utilize muitas fontes documentais, daí o diálogo entre discos, livros e jornais, realizo uma dinâmica inicial de “ver o disco” para, em momento adequado e favorável, quem lê este trabalho possa ouvi-los pelos *links* que aqui estão exemplificados, pelos próprios discos ou por outros meios possíveis.

2 PERCURSO METODOLÓGICO

Proponho traçar um breve percurso autobiográfico e reflexivo das minhas relações com as temáticas da pesquisa, lembranças que são trazidas neste momento para compreender as conexões com a temática e já evidenciando aspectos epistêmicos que envolvem com o estudo. Cresci numa família que se mudou bastante por vários bairros, alguns mais centrais e de maior acesso a bens culturais assim como residi em bairros de subúrbio e periferia. Nestas vivencias, em cada bairro, pude absorver um universo de culturas que são diretamente relacionadas com a musicalidade dos povos de terreiro.

Aos 10 anos lembro de morar no bairro da Aldeota, no sentido próximo ao centro da cidade, em uma casa quase esquina a uma vila, uma rua sem saída. Foi uma infância muito feliz, com muita brincadeira na rua, jogos, partidas de futebol e eventos de socialização: festas juninas, blocos, carnavais, e eventualmente ensaios de blocos de samba que meu pai organizava na rua. Os blocos eram informais, aglomeravam um considerável número de pessoas, principalmente na época do carnaval na década de 1980, não era uma agremiação de samba formal, com documentação, estatuto ou sede de encontro. Eram encontros que agrupava muitas pessoas aos finais de semana, com ensaios de 30, 40 componentes, organizados em alas de instrumentos que gostavam de samba, e praticava a sonoridade dos grupos cariocas dos samba-enredo.

Estas vivências em grupos de samba foram mediadas pelo meu pai e vizinhos, que se enturmavam na rua e ensinavam outras pessoas que iam se chegando. Eu só escutava e com algum instrumento aprendia, ajudava, e reproduzia o que, coletivamente, ia sendo repassado. O local era na rua em que morava, na rua Pereira Filgueiras, número 1160 e aos 9 anos aprendi a tocar repique, surdo, pandeiro e tamborim em práticas de conjunto com instrumentos que foram adquiridos ao longo dos anos pelo meu pai e que ele emprestava aos que estavam na nossa casa, quem chegava junto da festa, do fazer a batucada. Então, havia muitos instrumentos dentro de casa, estavam ali de fácil acesso e é indiscutível que cresci neste ambiente musical: com instrumentos de percussão, discos de vinil, fitas *k7*, sistema de som 3 em 1 (esse modelo de som continha a vitrola para disco, o leitor de fitas *k7* e o *receiver* com captação de frequências AM e FM).

No âmbito educacional compreendo que essa formação musical em ambiente familiar, se relaciona ao referencial de educação popular, contribuindo de forma transdisciplinar (cultura popular, história, música, socialização, ritmo, criação coletiva,

memória), adotando metodologias, construindo competências e desenvolvendo habilidades sob um contexto de espaço não escolar.

2.1 Música De Terreiro: Narrativas Autobiográficas

A percussão foi presente ao longo da infância e adolescência sob a dinâmica da transmissão oral onde a aprendizagem se fez por múltiplas ações: ouvir o ritmo através de uma pessoa mais velha, observar a maneira de como se toca o tambor, como segurar o instrumento e quais as motricidades envolvidas, como reproduzir o som (repetir a sonoridade que foi repassada pelo adulto) com maestria e domínio, tocar os ritmos em grupo, estruturar sequências rítmicas e arranjos foi, sem dúvida, a aprendizagem dos ritmos do samba, ao longo do ano e principalmente antes (e durante) o Carnaval. Aprendi em um sistema de cultura popular e que posteriormente evoluiu para outras experiências percussivas (como arte-educador) culminando na mesma aprendizagem em terreiros de Candomblé e Umbanda. Essa metodologia de aprendizagem é ancestral, aprender com mais velhos e reproduzir coletivamente através de modelos musicais que são ali compartilhados. A sabedoria dos modos de ser e fazer afro diaspóricos influenciou, e continua a influenciar, toda a geração de fazedores da cultura popular.

A cultura de terreiro se aprende, fazendo. Vivenciando as práticas, lugares e se permitindo pertencer a elas. Exige uma imersão, uma prática que é sobretudo, práxis. Tocar um instrumento de percussão sob diversos contextos como de música sacra tradicional ou de música percussiva popular exige o que chamo de *Práxis de Terreiro*. Desenvolvi várias habilidades nestas práticas familiares, pois eram ricas em ludicidade, motivaram meu senso criativo, minhas potencialidades rítmicas e musicais, mediações e interações em atividades grupais, a inserção em comunidades, em festas e ritos populares, e sobretudo sobre todo o universo simbólico afrobrasileiro que pulsa dentro das tradições do Carnaval.

Desde a infância tenho essa referência sonora: os blocos de batuque improvisado, o ritmo do *Ijexá*, o samba (uma tradição que vem dos cultos congo-angola, o ritmo da *Cabula*), os maracatus com acento mais dolente e lento, as sonoridades divididas em grupo. Não é equivocada a associação da palavra “escola” a “samba”, o termo “escola de samba” era a forma que chamava a “brincadeira” de tocar instrumentos de percussão e que se explica de modo significativo a essa experiencia de aprendizagem, segundo a publicação do “Dossiê das

Matrizes do Samba" o compositor Sinhô[75] "[...] Sinhô nomeava de "romances pedagógicos" algumas de suas composições, compreendendo o samba como ato pedagógico e lhe dando um sentido difuso de missão."[76]

O processo de tomar os discos de terreiro, das tradições afrobrasileiras, como parte importante do aprendizado se motivou por conta de que muitas das composições de referência serem dos discos de samba. Discos das escolas de samba do Rio de Janeiro, de artistas como: Martinho da Vila, João Nogueira, Roberto Ribeiro, João Bosco, Alcione, Beth Carvalho, Leci Brandão e Clara Nunes foram fontes de pesquisa nesse processo de descobrimento de modos de tocar percussão.

Ouvir os discos era um deleite, tive a sorte de meu pai me ensinar a manusear os discos, os carinhosamente chamados de bolachões, ver as capas, colocar no prato giratório e fazê-los tocar. As capas dos discos eram maravilhosas e despertavam toda uma série de impressões e associações, trago a forte lembrança de algumas capas que já semearam em meu inconsciente o universo mítico da Umbanda e do Candomblé, as influências dos artistas de samba daquela época dos anos 1980. A primeira Figura que tenho de Exú é a figura com capa e tridente, presente na capa do disco de 1977 de João Bosco, o disco "Tiro de Misericórdia". Na minha memória guardo ecos da música, a sonoridade percussiva, as vozes e os arranjos em compassos bem distintos daqueles que se ouvia na rádio, numa época que havia muita música internacional presente nas emissoras de rádio.

O rádio e as emissoras AM e FM na década de 1970 e 1980 assumiam um importante papel de socialização, informação e disseminação da cultura. Não havia, à época, toda a variedade de mídias atuais como internet, streaming, música digital, arquivos em mp3. Todo o suporte de mídia musical era baseado em fitas magnéticas e os discos de vinil onde a informação é registrada mecanicamente através dos microssulcos.

Lembro fortemente de Clara Nunes, a voz marcante, a sonoridade do samba que já ouvia nos ensaios de samba na rua e na varanda da casa na Rua Pereira Filgueiras, as capas de seus discos e da estética das baianas, dos fios de contas e de como as músicas e toda essa estética de terreiro despertava algumas falas entre meu pai e minha mãe, como por exemplo: sobre quem era da "macumba" dentre o círculo de amizade deles. Eu ouvia atento, mas com certa restrição para não atrapalhar ou ser "descoberto" como criança bisbilhoteira.

---

[75] Sinhô foi um dos compositores de samba de maior destaque do início do século XX, estilo que se influenciou dos ritmos baianos e que foi se firmando nos anos 20 até ser controlado pelos que mantinham, na época, o domínio dos meios de divulgação: casas de música e gravadoras, salas de espera dos cinemas e, pouco mais tarde, o rádio.
[76] INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1600/>. Acesso em Janeiro de 2024.

Figura 33 - Capa do Disco “Tiro De Misericórdia”

Fonte: Figura colhida na internet

O fato é que Clara Nunes é um dos marcos nessa encruzilhada musical e cultural da sonoridade dos terreiros Afro que foi aproveitada pela indústria cultural brasileira de forma massiva ao longo de sua carreira. Esta característica da música de inspiração afro-religiosa ser sucesso popular, ao mesmo tempo em que a sociedade é extremamente racista e exclusora, vou analisar com detalhes no capítulo 4 desta tese e trazer evidências históricas de como isso ocorreu com muitos artistas negros e negras, desde o início da indústria cultural da música no Brasil, no período do pós-abolição no Brasil.

Figura 34 - discos de Clara Nunes

Fonte: Figura colhida na internet

Na Figura 34 temos alguns discos da cantora Clara Nunes. À esquerda, Brasil Mestiço (1980) e à direita, Guerreira (1978), importante ressaltar os elementos de religiosidade afro e elementos rituais da Umbanda ilustrados nos discos.

2.2 O primeiro contato com a Umbanda e com movimentos de juventude

A primeira lembrança que tenho sobre um ritual afro, no ambiente familiar, foi na infância ao presenciar um trabalho de Umbanda na casa da minha avó materna, a "Mãe Mazé", que chamo carinhosamente de mãe por me criar desde pequeno, juntamente com meus irmãos, primos e outros parentes. As imagens que recordo são vívidas, aconteceram em uma manhã na casa de ampla varanda situada no bairro do Panamericano. Lembro da presença de um homem branco, vestido de camisa de botão e calça longa branca, tinha cabelo curto e bigode preto, era branco e conversava baixo com minha avó, na varanda antes de entrar dentro do espaço da casa. Minha avó o acompanhava em dado momento pelos cômodos da casa: quartos, sala, cozinha, ele se comportava com uma atitude enérgica, falava pouco e se movia por pontos dentro da casa, olhando para o chão e procurando locais onde riscava pequenos círculos no chão com giz branco (provavelmente pontos riscados de descarrego da Umbanda).

Fazia os desenhos de forma rápida, segurava uma vela na mão e de vez em quando soltava um pó preto no chão (que soube depois que era pólvora), encostava a chama da vela e ocorria grande faísca. O fluxo de ar da combustão, me causava espanto e fascínio, parecia um *show* de mágica, mas pela expressão dos envolvidos, o oficiante do rito e minha avó, era algo sério, com poucas palavras e comentários.

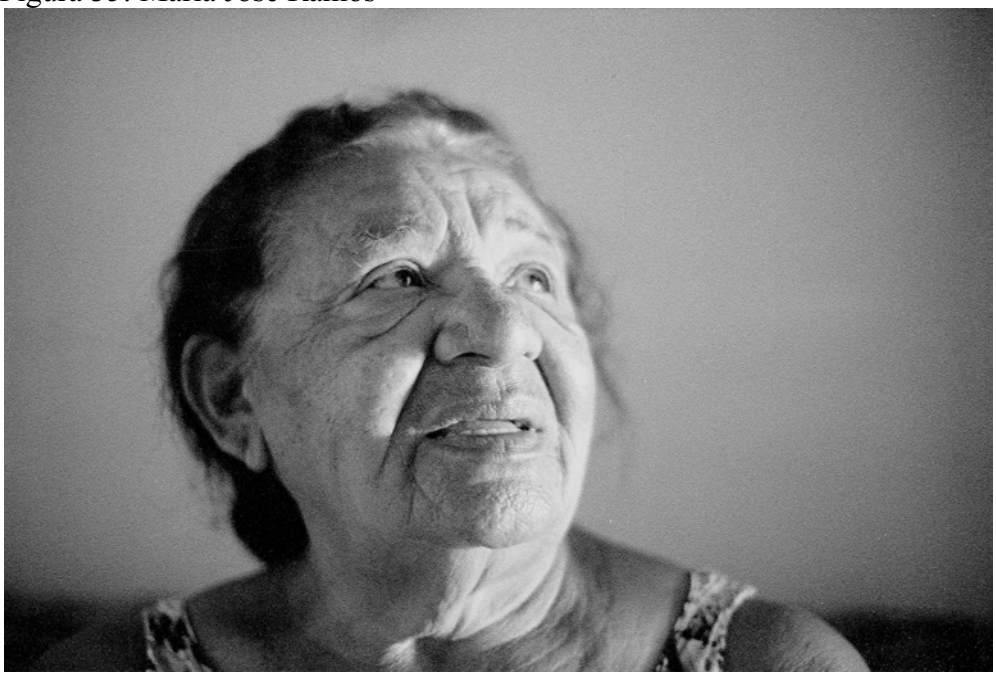
Isso marcou e encantou meu imaginário, memória e referencial sobre rituais afro. Tempos depois, em terreiros de Umbanda, pude identificar o que aconteceu naquele dia, identificando que o giz era *efun,* o pó era pólvora e o ritual era, possivelmente, um descarrego no domicílio. Esse jovem pai de santo que traçava pontos riscados em cada porta, soube através de minha tia que veio fazer um "desmanche" de trabalho de "atrapalho" que havia naquela casa, em consequência de uma antiga inquilina que morou temporariamente na casa, e que não queria sair de lá após os proprietários (minha avó) solicitarem o imóvel e assim cancelando o aluguel dos inquilinos. Uma situação que parecia simples, mas que ganhou outros desdobramentos nas relações entre os envolvidos, discussões, desagrados e no plano astral, demandas e feitiços, ocasionando esse desfecho.

Na adolescência também descobri fatos sobre meu avô materno, o senhor Domício Bezerra, esposo da Dona Mazé. Foi inspetor de polícia e espírita, e essa referida casa

foi construída por ele no bairro do Panamericano, bem no início da ocupação do bairro, assim sendo uma das primeiras casas da região. Esse ritual de Umbanda não foi o primeiro contato ou o primeiro episódio de experiencias da ordem espiritual neste endereço.

A casa era uma referência para todos na região pois ele tinha uma fama de curador, de rezador, e na década de 60 era muito comum o hábito de levar pessoas com problemas e dificuldades para "rezar". Havia dias específicos para as sessões, que aconteciam em um espaço, um quarto afastado da casa, onde os rituais de mesa branca (de inspiração kardecista) ocorriam. Pessoas liam o Evangelho segundo Kardec[77] para tomar passes ou obter alguma orientação sobre desordens de causa espiritual. Meu avô era branco, já falecido desde a década de 1980 e minha avó é negra e hoje está com 80 anos. Tiveram 9 filhos, criados nesta casa e onde até hoje permanecem, uma estrutura de 5 famílias em uma ampla casa, estruturada internamente. É nessa estrutura familiar, em bairros de subúrbio, que presenciei outras experiencias religiosas e culturais afro. Essa diversidade espiritual de meus avós maternos eu guardo com muito carinho, um traço de ancestralidades diversas, fragmentadas, algumas que estão em uma memória recôndita e que me trouxeram revelações positivas em outras experiencias junto a jornadas pessoais e espirituais, são resistências da minha ancestralidade.

Figura 35: Maria José Ramos



Fonte: acervo pessoal do autor

[77] O "Evangelho Segundo o Espiritismo" foi publicado por Allan Kardec pela primeira vez em 1864, na França. Considerado pelos espiritas como a terceira obra da Codificação Espírita, escrito em linguagem acessível a todos, contendo textos e comentários do ensino moral de Jesus.

Na Figura 35 temos minha avó materna, Maria José Ramos. A Dona Mazé ou como eu chamo Mãe Mazé. Nascida na Serra Branca, distrito de Canindé. Amo minha avó e toda a história que ela carrega, sua trajetória, sua força e seu sorriso.

Porém, se no passado, por uma ação mediada pela minha avó, tive meu primeiro contato com a Umbanda, e nos anos seguintes os fatos sobre meu avô ser espírita, serem trazidos de forma muito resumida, sem detalhes, se configura uma marca que os envolvimentos da família com religiosidade afro foram velados, não mencionados ou apagados. Questões e hipóteses que tentei sanar, por exemplo, se minha avó tinha ligações com terreiros de Umbanda ou Macumba, se houve alguma proximidade, dado o episodio citado. Obtive relatos de minha mãe e de minhas tias, mas fragmentos das sessões de mesa branca, em virtude do medo delas do que acontecia, conforme relatos: chegavam pessoas em estados de êxtase, irritabilidade, agressividade, problemas, feridas e uma série de casos "desenganados"[78] pelos médicos e terapeutas da época.

Relativo as dificuldades de obter narrativas biográficas da membros familiares, em especial sobre a temática de conexões a cultos afro, obtive poucas respostas e resistências relaciono isto a alguns fatores como: a mudança de religião da minha avó Maria José (Mãe Mazé) pela religião evangélica; conversão evangélica da maior parte de suas filhas, com exceção de minha mãe; a crescente escalada na década de 1980 da intolerância religiosa aos cultos afros e perseguição aos templos religiosos afro por outros grupos religiosos ultraconservadores evangélicos e perseguição do estado através de dispositivos do racismo estrutural e aparelhamento midiático de igrejas cristãs em jornais, rádio e TV.

Algumas narrativas que ouvi nesta pesquisa, infelizmente, não diferem de outras ditas por antigos parceiros de estudos do passado, durante processos de pesquisa nos últimos 10 anos: na graduação, mestrado e ao longo dos 4 anos da elaboração desta tese. Entrevistei um número de pessoas que citam problemáticas como: o isolamento familiar, o preconceito, racismo religioso e as dificuldades socioculturais de serem fiéis de ritos afrobrasileiros.

É lamentável perceber que os relatos biográficos feitos por pais e mães de santos cearenses durante o meu mestrado[79], somados aos depoimentos recentes (realizados em 2024)

---

[78] O termo "desenganado" foi constantemente utilizado pelos entrevistados sobre problemas de saúde que não apresentaram melhorias ou diagnósticos precisos da medicina tradicional.

[79] Dissertação de Éden dos Santos Barbosa. Do terreiro ao mar: a antropologia da peregrinação da festa de Iemanjá em Fortaleza. 2019. A Dissertação está disponível em: http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=93155
Destaco também que esse estudo foi referencial da Olimpíada de Ciências Humanas do Estado do Ceará de 2021, fase III, página 8-12: https://portal.ifce.edu.br/documents/11358/Prova_OCHE_CEAR%C3%81_2021_Fase_3.pdf

de Pais e Mães de Santo vinculados a Associação Espírita de Umbanda São Miguel (pesquisei cerca de 15 terreiros na região do Grande Bom Jardim em 2023) e a revisão bibliográfica sobre a Umbanda Cearense (presente no capítulo 3 deste estudo), apontarem que muitas casas e tradições foram encerradas. Houve pais e mães de santo que não deram lograram a continuidade das suas casas tradicionais afro. Muitos descendentes não seguiram as tradições, e ao longo das décadas, bairros da periferia onde havia terreiros de Macumba, Umbanda e Candomblé tiveram aumento de templos cristãos evangélicos que, de forma direta ou indireta, competiam com a existência destes cultos no território local.

Isso também ocorreu no bairro do Panamericano. Em 1988, ainda morava com meus pais e irmãos na Aldeota, próximo ao centro da cidade, passava os finais de semana na casa da minha avó materna. Nos sábados a tarde era comum ouvir o som de vários tambores na vizinhança, chamados por todos na rua de "terreiros de macumba". Os sons dos tambores eram rápidos, demoravam até a noite chegar, mas não conseguia distinguir os cantos. Houve situações que em alguns passeios pelas ruas do bairro com a tia Raquel, vimos pessoas se concentrando na rua, em frente a um corredor de casas de vila, de onde ecoava o som dos tambores.

Lamentavelmente, nunca cheguei a visitar estes terreiros, nem mesmo durante minha idade adulta, porque muitos não existem mais. Uma questão relevante para a pesquisa e sobre a Umbanda Cearense é que naquela época, década de 1980, os terreiros que ouvia quando criança, possivelmente, eram casas de Umbanda de referência, citados inclusive nos estudos de Ismael Pordeus (1993 e 2011), onde este cita a famosa mãe de santo Dona Neide Alencar, conhecida por Neide Pomba Gira, que se "se instalou em Fortaleza, no bairro do Pan Americano, em 1972." (PORDEUS, 2011, p. 68).

2.3 Como as africanidades existiam nos espaços escolares na minha formação?

Dentro desse ambiente, rico de espiritualidades e religiosidades, havia um comportamento social adotado pela minha família que era o cristão, em especial católico, seguindo certos fundamentos, como ir à missa aos domingos e participar eventualmente de quermesses e festas de santos padroeiros. A minha família, da minha infância até os meus aos 27 anos, é um núcleo de 5 pessoas, 1 casal e 3 crianças, sou o mais velho (primogênito) e fui criado com muita atenção e cuidados repassados geralmente por mulheres: mãe, tias e avós. Meu pai trabalhava bastante, e mesmo cansado, ao final do dia, tinha muita atenção em tarefas escolares, já nos finais de semana presenciávamos um ambiente de lazer em família onde

tínhamos o contato com a música que minha família gostava que era o Samba além de outros artistas nacionais que faziam sucesso na época. Meu pai e mãe foram culturalmente intensos e tive oportunidade de vivenciar uma multiculturalidade em minha formação.

Sobre os espaços de educação que vivi: minha educação escolar foi realizada em instituições particulares, meus avós paternos e maternos influenciaram meus pais nesta decisão, desejavam que eu e meus irmãos tivéssemos acesso a melhores instituições de ensino da época, e desta forma ofereceram algum suporte.

Assim, estudei em muitas escolas, uma irregularidade que se deu por conta de mudanças de domicílio e por algumas crises financeiras, estudando em escolas de valor ora mais barato ou em outras de maior estrutura, logo, de mensalidade mais cara.

Dentre as escolas que frequentei: algumas eram de forte orientação religiosa, as escolas religiosas, com ritos católicos e orações nas dinâmicas escolares. Outras instituições que estudei não tinham essa dinâmica de orações, evitando uma educação religiosa rígida, e neste percurso em várias escolas, com vários amigos, colegas e de encontros de pessoas de muitos bairros de Fortaleza e seus territórios, uma coisa posso afirmar com certeza: em nenhuma das escolas que me eduquei houve ações afirmativas ou antirracistas. Infelizmente nas escolas que fiz meus processos de ensino fundamental e médio existiu uma lacuna muito grande de educação afro referenciada. Existiu sim muitos colegas, muitas crianças e jovens negros que estudaram comigo, e que sofreram por racismos, violências e preconceitos dentro do ambiente escolar e sequer existiu intervenções enérgicas aos casos de racismo, uma intervenção destas situações por parte de professores, coordenadores e diretores.

Considero relevante trazer estas recordações pois toda a vivência e aprendizado com parentes negros, minha relação afetiva com amigos negros na escola, gostar de instrumentos de percussão e admirar os discos que trazem na capa a representatividade negra, isso despertou em minha pessoa uma relação de irmandade, de estar junto, e de fazer parte como apoio e irmandade.

Presenciei a invisibilidade de ações formativas antirracistas nas escolas de meu tempo. A ausência de ações afirmativas foi constatada nos meus percursos na igreja católica e havia uma grande presença de jovens negros nos grupos de jovens, grupo de crisma e atividades de lazer na paróquia que frequentava aos finais de semana. Nestes grupos ouvi narrativas que perseguiam e demonizavam as cosmovisões afro religiosas, colocando uma Figura de Deus único e que estes cultos eram “seitas”, por exemplo. Na paroquia que fazíamos parte (Paroquia de Santa Luzia – Aldeota) presenciei várias reuniões e formações que destilaram temor, racismo religioso e intolerância aos cultos afro.

2.4 Ritmos Afro na igreja católica

Este cenário acima descrito se traduz como uma das marcas do racismo estrutural brasileiro: o ataque as raízes e elementos cosmogônicos afrobrasileiros e a apropriação cultural de alguns elementos de interesse destas classes opressoras, a partir de dispositivos de racialidade e branquitude. Nas apropriações culturais por parte da igreja católica, na minha experiência particular, lembro que as quermesses e festas da padroeira eram animadas pela "batucada" dos fiéis da paroquia, com os tambores tocando sambas, bossas novas, pagodes e outras músicas que são originadas nos terreiros que esta tese pesquisa, os ritmos afro religiosos, foram apropriados culturalmente dos terreiros, como estudaremos nos próximos capítulos. Outra medida da apropriação cultural que percebi era a venda de pratos "típicos" em eventos sociais: a paroquia da igreja católica organizava festas para arrecadar dinheiro entre seus fiéis vendendo alimentos como: vatapá, feijoada e farofa que são alimentos originados e estreitamente vinculados a gastronomia de terreiros de Candomblé. As apropriações culturais também são fundamentadas em usos desterritorializados das culturas africanas, apartadas de seus locais de origem (os terreiros), mas destinando o mesmo objetivo ou fim (festas, socializações, coletividade e reconexão com o sagrado). Meu contato inicial, ao tocar tambor na infância e adolescência foi em espaços cristãos. Os ritmos que conheci não sabia o nome e nem aprendi sua relação com a África. Somente quando inicio minha formação em grupos de percussão Afro, na UFC em 2005, que passei a identificar as claves rítmicas, estrutura musicais e estéticas sonoras que são vindas de África.

A sonoridade afro inserida no grupo de canto da paroquia de Santa Luzia que meu pai fez parte por um breve momento, como percussionista, me marca a memória devido a alegria, criatividade e musicalidade que sentia nos cânticos das missas que assistia quando jovem, na paróquia de Santa Luzia. Pois os arranjos de cantos e violões, eram acompanhados por surdos, tantans e rebolos e ganzás, instrumentos de percussão que se originaram nos cultos afro e que produziam uma sonoridade ancestral facilmente reconhecível pelas pessoas que estavam na igreja. O ritmo do *Ijexá* chamado na igreja de *Afoxé*, as levadas rítmicas de samba, os novos arranjos que tiravam a monotonia de cânticos e produziam um rito que era, à época,

pensado junto com setores progressistas da igreja católica como as Comunidades Eclesiais de Base/CEBs[80] e inspiradas na Teologia da Libertação de Leonardo Boff[81].

Uma sonoridade que hoje já está bem difundida, adaptada em cultos católicos e evangélicos e que facilmente se vê nas redes sociais: ritmos afros com temática gospel. Logo, o tambor tocado ontem e hoje nos terreiros afro é o mesmo tambor tocado nas igrejas, os ritmos também são os mesmos, porém existe uma perceptível apropriação cultural que apagou os *orins*[82] e pontos cantados[83] os substituindo por conteúdo da doutrina cristã através dos louvores. Isso acontece como ação colonial e neocolonial, como política de extermínio de cultural e apagamento das tradições africanas.

2.5 Umbanda Familiar, escutas ancestrais e aprendizagens de cura

As vivencias com percussão na infância e adolescência, em um ambiente familiar repleto de culturas musicais afro referenciadas e as diferenças pessoais geradas frente as ideologias cristãs ortodoxas, racismo religioso e sentimento de não-pertencimento dos grupos cristãos de minha adolescência marcaram uma cisão, um rompimento com estes núcleos sociais na minha maturidade, o início da idade adulta foi marcado por caminhos e encruzilhadas para novas experiencias de terreiro.

Ser parte de uma comunidade de terreiro, foi uma construção suave e que levou certo tempo, motivada por experiências com amigos, outras famílias de pessoas queridas e novas atividades educacionais e culturais. Essas clivagens do meu *Ego* diante da minha família, uma família de pessoas brancas e cristãs, durante minha juventude e logo iniciando minha idade adulta culminou em novos destinos. A vontade de experenciar o aprendizado de tocar atabaques e ritmos afro em grupos musicais, ser professor de percussão popular, assim como me iniciar nos ritos e conhecer de forma mais íntima a Umbanda ou Candomblé. Meu primeiro contato com o Candomblé se deu através de amigos no bairro Conjunto Tamandaré, um bairro da periferia de Fortaleza situado na região que se chama de Grande Messejana, Jangurussú ou Regional VI.

---

[80] As Comunidades Eclesiais de Base (CEB) são comunidades inclusivistas ligadas principalmente à Igreja Católica que, incentivadas pela Teologia da Libertação, se espalharam principalmente nos anos 1970 e 80 no Brasil e na América Latina.

[81] Teólogo, escritor, filósofo e professor universitário brasileiro. Simpatizante do socialismo, Boff é expoente da teologia da libertação no Brasil e conhecido internacionalmente por sua defesa dos direitos dos pobres e excluídos

[82] Cantos, cantigas de Candomblé Ketu.

[83] Nome dos cânticos nas tradições de Umbanda.

Nos idos de 2002 minha família morava e trabalhava na região da grande Messejana, vivendo em casas alugadas por períodos em bairros da região como: Sítio São João, Conjunto Tamandaré, Conjunto Palmeiras e Conjunto São Cristóvão fixando residência no Conjunto Tamandaré. Nesta época eu e meu irmão Eric Barbosa fizemos amizade com um grupo de jovens do bairro que andava e se identificava com blusas de bandas de rock, um movimento da juventude periférica local que reunia cerca de 20 jovens. A afinidade foi imediata com os irmãos Fábio e Jael (Gael) Brito, e perdura até hoje. Eram 2 duplas de irmãos: Éden (eu) e Eric e Fábio e Gael, gostávamos de rock, andávamos tocando violão no bairro, andava de bicicleta e vivíamos muito juntos sentados na calçada da casa deles. A casa deles era próxima da minha rua e, toda noite, reuníamos e ficávamos conversando e tocando violão.

A casa de Fábio e Gael se destacava na rua pela presença de uma quartinha branca, no batente superior da porta de entrada, pelo muro branco sempre bem pintado, e por serem moradores bem-queridos na rua. Os pais deles são o senhor Sérgio *Ajabiim* e sua esposa Dona Ana, a irmã Jariana, a mais velha, é muito atenciosa e completava, nesta época, essa família negra de amigos queridos.

Todos os sábados ocorria neste domicílio reuniões espirituais. Com cânticos, palmas, meditações, incenso e momentos de silêncio dos presentes entre a chegada de cada Orixá, através do transe de Seu Sérgio. Ele se sintonizava com seus mentores e guias: Orvalho, Seu Sete Estrelas, Tempo, Omolu, Oxalá e a partir desses momentos acontecia uma série de aconselhamentos, rituais, passes, defumações.

Auxiliados por Dona Ana e eventualmente por Gael, meu grande amigo. Uma reunião organizada, com hora para começar e terminar, com um número oscilante de participantes: pessoas do espaço e visitantes preenchiam o espaço dos fundos da casa de forma harmoniosa. A delimitação do espaço sagrado é bem construída: um barracão com 4 quartos fechados em cada ponta (onde ficavam os altares), assentamentos com os Orixás ao ar livre, outros Orixás estavam em quartos muito bem limpos, havia plantas e objetos rituais geralmente na cor e tons prateados. Gostava muito de participar: eventualmente recebíamos bençãos, participávamos da partilha de alimentos e ouvíamos os aconselhamentos.

O culto nesta casa é essencialmente profundo, leve e familiar, sem uma relação ortodoxa com a ritualística do Candomblé e da Umbanda, possuindo todos os elementos significativos e de fundamento destas tradições. Seu Sérgio inclusive me explicou parte da sua jornada espiritual, e disse que ali era uma casa de espiritualidade, onde as pessoas desenvolviam espiritualidade, para serem felizes e estarem em equilíbrio.

Seu Sérgio aprendeu diversas tradições espirituais, não apenas de Umbanda e Candomblé, é uma pessoa reservada e tem muita paciência em responder as diversas questões que lhe dirigi. Por isso como uma pessoa "velha no santo", estudioso das religiões e terapeuta de espiritualidade ampla tem em seus modos de acesso a espiritualidades bem firmados. Ele pode ser acessado através de seus livros (Sergio *Ajabiim* é autor de 22 livros na área da Espiritualidade), e visitando o seu endereço eletrônico[84].

O pertencimento familiar e as reuniões de espiritualidade com Seu Sérgio e seus filhos, meus grandes amigos, foi um marco decisivo para procurar um local de cuidado espiritual. Foi através da mentoria de Seu Sérgio que adquiri meus primeiros livros de Umbanda, títulos que era dele e que gentilmente me repassou. Os livros eram da Editora Eco e Editora Espiritualista, editoras reconhecidas por divulgar a Umbanda e Candomblé desde a década de 1970, autores como: N. A. Molina, Ogã Gimbereuá, José Ribeiro, Maria Helena Farelli e outros pais e mães de santo escritores divulgavam fundamentos, pontos cantados e riscados, ebós, receitas de banhos de descarrego e outras *mirongas.* Estes livros, que tenho até hoje e são raros e disputados por acadêmicos e religiosos, são fonte muito importante de conhecimento.

São artefatos educacionais que empoderaram religiosos, grande parte dos autores são figuras de prestígio do culto afro do sudeste brasileiro (afinal era onde as editoras estavam sediadas), e que tratavam da Umbanda e Candomblé numa visão que não era acadêmica, seja sociológica ou antropológica, afinal eram livros que traziam aspectos práticos. Funcionavam como manuais, orientavam de forma muito evidente, com linguagem acessível e trazia aspectos gerais da religião. Ou seja, os livros não revelavam aspectos elaborados da iniciação, o que o povo de santo chama de "segredo" ou fundamento.

Destaco os livros de Tata Tancredo[85] que traz muita informação sobretudo da origem africana da Umbanda. A Umbanda que é um culto africano tão ancestral como o Candomblé, Tambor de Mina e outras tradições vindas de África, que sofreu apropriações culturais, apagamentos e alterações ao longo dos séculos. Tata Tancredo defendeu habilmente as tradições e origens africanas da Umbanda no momento histórico do I Congresso de Umbanda de 1941 onde imperaram estratégias de racismo e ataque a estas tradições, por um

[84] A. S. de Almeida – ou Sérgio Ajabiim, como é conhecido pelos clientes e amigos – é escritor, palestrante e terapeuta com mais de 38 anos de experiência. Criador do sistema de terapia energética intitulado método Eloim Reiki, seus cursos e palestras já foram levados para todo o Brasil e mais de 12 países, incluindo Estados Unidos, Espanha, França e Portugal. Ver mais em https://uthoi.com.br/noticias/sobre-sergio-ajabiim/.
[85] Uma das maiores lideranças do culto Omoloko no Brasil.

setor notadamente branco e classista de Umbandistas cariocas, como veremos com mais detalhes no capítulo 1.

Através destes livros tive o primeiro acesso a informações detalhadas como cânticos, os pontos cantados, nomes de toques dos atabaques, tipo dos Orixás, e muitos aspectos históricos. São os cânticos que aprendi nos livros que me ajudaram a aprender o repertorio litúrgico que depois achei nos discos. Os livros de Umbanda e Candomblé que contêm pontos cantados ou cânticos são muito conhecidos e apreciados pelo povo de santo, mas não como meio de obter fundamento religioso ou aprendizagem principal. Estão ali como suporte, ou melhor, como memória das experiencias vividas no terreiro. Para mim, que até então não tinha relação de iniciação ou pertencimento com um templo, era muito difícil compreender os cânticos.

Por meio da internet que comecei a fazer "*download*" de pontos de Umbanda e cantigas de Candomblé. Em mecanismo de busca como o "Cadê" descobri que existiam *sites* e *blogs* com música de terreiro: Acervo Tambor, *Omirohumbi* (o que possuía acervo religioso mais diverso), Acervo Origens, Acervo Estrela Verde (do grande Mestre Obashanan) e outros *blogs* que propiciaram a difusão de muitos registros raros, que até então que só existiam em vinis, em formato *mp3*. Era a época da blogosfera, período também dos arquivos em formato *torrent*.

Percorri muitas madrugadas baixando essas cantigas e compartilhando com os amigos de vários grupos e pesquisadores: amigos da percussão, arte-educadores, pessoas ligadas a Umbanda, universitários e a turma do rock também. Foram pesquisas e fundamentações teóricas que buscavam relacionar e aprofundar a musicalidade que estava em livros e na internet com as pessoas de terreiro que ia conhecendo, na cena musical e cultural de Fortaleza, onde eu começava a atuar e me destacar como representante cultural.

2.6 Movimentos de Juventude e a busca pelas tradições populares

Éramos jovens que estudávamos escolas particulares, época da emissora de televisão MTV e TV União e havia uma influência de grupos de rock internacionais na juventude. Havia também um forte movimento de grupos de rock nacionais que misturavam essa sonoridade a influências da cultura nordestina como maracatu, baião, frevo, embolada e batuques, o movimento ganhou força nacional e ficou conhecido como *Mangue Beat.* Teve seu expoente com grupos nacionais como os pernambucanos do Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre S.A., Jorge Cabeleira, Eddie, Mestre Ambrósio dentre outros grupos de

outros estados mostraram a cultura de batuque somada a sonoridade eletrificada de guitarras com letras de temáticas sociais e de movimentos da juventude da época.

Esse movimento cultural de bandas de rock movimentou uma grande parte de uma juventude na cidade de Fortaleza. A existência da TV União, uma emissora de TV local, permitiu que fosse se estruturando uma audiência de não apenas grupos de seguidores, mas de realizadores de cultura, de grupos musicais, coletivos, bandas e locais de shows e de encontros.

Quando menciono "bandas de rock" não estou delimitando a um grupo apenas de jovens que gostavam de um estilo de música internacional. A cidade contava com uma rede crescente de grupos e coletivos que se contatavam e criavam eventos que aglutinavam várias expressões culturais. Em Fortaleza, na primeira década do século XXI, espaços como Teatro Boca Rica, Teatro das Marias, Canto das Tribos, Universal Sport Bar, Ritz Café, Noise3d Club e Hey Ho Rock Bar (todos na Praia de Iracema), PRODECON (Conjunto Ceará), Casarão Cultural da Messejana, Casarão do Rock (Centro), Rocketeria (anexo do Teatro José de Alencar), Gaia (Aldeota), além de eventos em vários bairros espalhados na periferia da cidade e zona metropolitana como: Cidade 2000, Parque Araxá, Antônio Bezerra, Acaracuzinho, Panamericano, Conjunto Esperança, José Walter e outros bairros onde eventualmente havia shows e apresentações de grupos musicais. A internet não era o meio de difusão destes eventos, a agenda de shows de rock era divulgada através de lambe-lambe (cartazes de papel em tamanho A3) colados em postes, panfletos de papel e na difusão "boca a boca" das escolas da rede pública municipal, estadual e particular.

Eram movimentos da juventude fortalezense que se expressavam com ampla diversidade, e que posteriormente fortaleceu, numa perspectiva cultural nordestina, um breve movimento cultural cearense inspirado no *Mangue Beat* Pernambucano (1991) e no movimento cearense Massafeira Livre (1978-1980) que foi o Movimento Cabaçal[86], encabeçado por 4 bandas cearenses que utilizaram a sonoridade e a cultura do terreiro, do batuque e das tradições populares nordestinas com fusões musicais e estéticas da cultura *Pop*. Este movimento musical agitou a cena cearense entre 2001 e 2004 e alçou voos nacionais, uma cena musical que tomou impulso, mas que infelizmente, não ganhou maior potência e durabilidade.

[86] As bandas Cearenses Dona Zefinha, SoulZé, Jumentaparida e Dr. Raiz realizaram a coletânea "Cabasom - O som do movimento Cabaçal" mostrando a força musical da cena sonora no Ceará entre 2001 e 2004. O disco foi lançado no Centro Cultural Dragão do Mar em agosto de 2002. A produção foi da produtora Caldeirão das Artes (Thais Andrade) e pode ser ouvido no link https://youtu.be/Q8xyBSHuXn4?si=Ikb2B1RrqfTpF67J.

Participei ativamente deste movimento, inclusive sendo ouvinte dos ensaios das bandas envolvidas, contribuindo como suporte técnico na gravação das faixas do grupo Dr. Raiz no Proaudio Estudio de Marcilio Mendonça, um grande amigo, que posteriormente foi idealizador do quadro na TV Diário "Rock Pro Cultura" juntamente com Márcio Andrade no programa Planeta Diário do comunicador Paulinho Leme, exibido nas tardes de sábado nesta época. Antes do período do programa de TV apresentei um programa de rádio na FM Alternativa, uma FM comunitária de Fortaleza, o nome do programa era Nocaute Rock. O programa era apresentado de segunda a sexta, das 20:00 às 22:00 horas por mim, meu irmão Eric Barbosa, Vitor Colares e colaboração de amigos como Fernando "Harris" e bandas de rock da cidade. É neste cenário cultural da primeira década dos anos 2000 que participei ativamente, com o apoio dos meus Pais, que motivaram e ajudaram financeiramente a me dedicar a essa fase como comunicador popular, em iniciativas de radio e TV que não me pagaram qualquer espécie de salário, tendo em vista que estes programas e quadros foram espaços experimentais que mostravam os movimentos de juventude desta época e que não tinham a força de patrocínios para manter uma estrutura de financiamento dos envolvidos.

Do ano de 1998 até 2010 vivenciei ativamente alguns dos vários movimentos de juventude na cidade de Fortaleza. Essa cena musical é documentada em estudos acadêmicos como o do autor Rubens Martins De Albuquerque Filho, onde cita o Movimento Cabaçal e a Associação Cearense do Rock (que fiz parte através dos grupos Zôia e Quarto 237) e que organizava anualmente o festival FORCAOS entre outros eventos; é registrada em mais de 20 vídeos do Movimento Pro Cultura[87] na rede *YouTube* e através do programa de rádio Nocaute Rock.

É no período em que estes programas de rádio e TV declinam, e que existe uma expressiva redução das ações de apoio aos movimentos de rock e de coletivos de juventude que estava ligado que me aproximo dos grupos de percussão da época. No ano de 2005 me desligo dos grupos de rock que tocava guitarra, motivado por um sentimento de esgotamento mental, decepções no campo cultural e um sentimento de falta de "conexão" com alguns ideais de grupos de rock. Procurava por ideias mais conectadas com aquelas que o Movimento Cabaçal pregava, de valorização da cultura popular, e isso entrava em alguns momentos em conflito com alguns estilos e públicos de rock da época.

[87] O Movimento Pro Cultura foi protagonizado por Marcio Andrade e Marcilio Mendonça e organizou uma série de festivais musicais e de esporte em toda a cidade de Fortaleza. Uma das conquistas do movimento foi o quadro Rock Pro Cultura na TV Diário Canal 22, aos sábados nos idos dos anos 2000. Alguns vídeos estão no *link* https://www.youtube.com/@movimentoprocultura/videos.

Começou a existir uma divisão de públicos, de locais e de eventos, algo até esperado dado o crescente volume de grupos, bandas e coletivos e a limitação de locais de apresentações o que começou a implicar numa disputa de espaços e vaidades. A primeira década dos anos 2000 significou uma grande mudança nos meus ambientes de atuação social e, sobretudo, na minha perspectiva acadêmica e religiosa.

2.7 A construção de um duplo pertencimento: ser pesquisador e ser de terreiro

Ao traçar estas narrativas autobiográficas sobre a minha relação com o tema, a música de Terreiros Afros, analiso sobre aspectos de multiculturalidades que influenciaram não apenas a minha trajetória. Os fatos que relacionei acima formaram elementos basilares para um envolvimento cada vez mais intrínseco e espiritual com a musicalidade ancestral afro diaspórica. Os caminhos destas pesquisas e estudos me levaram a grupos de percussão afro que se destacavam na cidade, notadamente uma cena cultural percussiva que crescia no Benfica, ligado a Universidade Federal do Ceará, era o crescimento do Movimento Cabaçal e de outras cenas culturais da juventude dos anos 2000 como expliquei anteriormente, mas foi conhecendo pessoas vinculadas a terreiros de Candomblé de Fortaleza que, de fato, me fez entender o que estava nos livros, nos estudos e na internet, um meio de difusão de informações que ganhava mais espaço e credibilidade.

Soube através de amigos do rock de aulas de percussão Afro no Benfica, ocorria semanalmente na quadra do CEU[88], não me recordo especificamente quais os dias, mas ocorria nas salas dos espelhos, situadas embaixo das arquibancadas da quadra. O esapço da sala de aula do Grupo de Percussão *Orin Ofô* era dividido com o grupo de Capoeira Angola Pelourinho/GCAP liderado pelo Mestre Armando Leão, havia um *aquilombamento* de ações afrobrasileiras na UFC naquela época, eram grupos com um bom número de participantes (de 10 a 25 pessoas) e que ganhavam de forma crescente uma agenda de apresentações na cidade.

Participei do grupo de percussão *Orin Ofô* por cerca de 4 anos, aprendendo os rtimos coletivamente e participando de atividades extra propostas pelo professor e criador do grupo, o *Ogã* Luís Leno. A metodologia das aulas era bem estruturada, seguindo etapas de aprendizagem: contextualização histórica dos ritmos e tradições (sagrada ou profana), apresentação dos instrumentos, divisão das células rítmicas, práticas musicais de conjunto,

[88] Centro Estudantil Universitário da UFC.

práticas de improviso e criação coletiva e socialização de aprendizagem, impressões e partilha de sentimentos.

Através destas aulas aprendi os ritmos, aspectos técnicos dos instrumentos, origem das tradições musicais africanas e, de forma inicial, sobre a forma de tocar nos terreiros de Candomblé e a cultura dos Orixás. Era muito satisfatório descobrir e encontrar as semelhanças dos conteúdos dos livros que adquiri com Seu Sérgio, e ali se apresentarem na sua forma musical mais elaborada com: atabaques, *agogôs* e *xequerês*.

Descobrir a sonoridade dos *Aguerês, Alujás, Ijexás, Congos, Barraventos e samba-cabula.* Aprender mais e mais sobre Orixás com um educador referencial da cidade. Luís Leno tem uma história de respeito nos movimentos sociais, arte-educador responsável e atuante, defensor da justiça social e um exímio músico, Ogã (o sacerdote-músico do Candomblé), pesquisador, historiador e filho de Oxóssi. O Ogã Leno foi a pessoa que me levou em 2005 para uma casa de Candomblé Ketu na região da Messejana, para tomar um ebó e um Bori, pois eu o pedi ajuda para a solução de um problema da ordem mental, conflitos e outras questões pertinentes naquele momento. E, por coincidência, era localizado no mesmo bairro em que morei em anos anteriores, de forma mais afastada, entre casas com amplos terrenos com muitas mangueiras e plantas.

Neste templo afro religioso iniciei um percurso de aprendizagem na lei do santo. Ou da forma mais conhecida, era um abiã situado numa roça de Candomblé que tinha sua estrutura hierárquica. O abiã é a pessoa que estabelece um vínculo com a casa na forma de aprendizagem, filiação familiar religiosa ou de caminhada iniciática, ou seja, o primeiro passo em um templo religioso, a base da hierarquia. A tradução em idioma yoruba mais adequada é *a:* aquele; *bi*-que vai nascer.

Em meu breve percurso nesta casa de Candomblé Ketu, existiram muitas aprendizagens, vivencias, rituais, partilhas e descobrimentos. Foi neste templo, nesta casa cujo axé[89] é votivo ao orixá Oxóssi, que me dediquei com muito respeito e zelo pelas tradições que me foram confiadas. Desenvolvi meu trabalho de conclusão de graduação em Pedagogia, textos e capítulos de livros através da contribuição de abiãs e iaôs desta casa, porém muitos deles também saíram do templo ao longo dos anos, por motivações diversas. A temática basicamente orbitava em algumas ações pedagógicas para a comunidade, ações museológicas (ajudei a formar o espaço do museu afro do templo) e perfil da liderança religiosa em 2014. Considero que realizei uma contribuição significativa, acadêmica, pessoal e espiritual, e tenho

[89] Para maiores informações deste templo acesse: https://abrir.link/ErFlv.

gratidão pelas histórias e jornadas que construí, até meu total desligamento com esta casa de Candomblé.

Para este estudo considero de grande relevância a observância e análise da minha fase de *Abiã* que percorri, assim proponho o recorte histórico de 6 anos de aprendizagem (2005 a 2011) das tradições, normas e fundamentos de um Candomblé que, conforme o rito *Ketu*, se referencia na tradição de casas tradicionais baianas como Casa Branca do Engelho Velho, Casa Gantois e Opo Afonjá. Como abiã, foi crucial obedecer aos aspectos da hierarquia, as limitações e acessos que minha condição permitia, aprender de forma respeitosa e atenciosa com os mais velhos e participar com frequência dos ritos propostos pelo templo. No caso da musicalidade de terreiro, e em especial, sobre o aprendizado dos cânticos e toques do Candomblé neste templo, aprendi com os Ogãs e irmãos mais velhos os cânticos para os Orixás, na sua forma mais simples: sem maiores elaborações ou detalhamentos.

O maior desafio nesta aprendizagem é: saber o toque e saber o "rum" (hùn), o que seria equivalente a: saber as palavras, os acentos musicais e assim ter fluência e habilidade de "conversar com o sagrado" através do atabaque. Através de toques e cantigas (orins) em sequência, com cada especificidade de "rum" (conversa musical) é que se faz um *Xirê*. Tenho inclusive algumas imagens desta época, com alguns ogãs aprendendo a tocar, os desafios impostos e as conquistas pelo esforço, sempre boas lembranças.

Nestes 6 anos que iniciei meu contato mais intrínseco, dentro de um templo de Candomblé, esta casa dependia de um corpo de Ogãs que ainda estava em processo formativo, uma estruturação que exige tempo, habilidade e muita prática. Essa prática de conjunto, o aprender dos toques nos atabaques e cantar, também é rito, e exige preparação[90] específica para sua execução. Como abiã, meu aprendizado musical se limitava a saber o básico, para um eventual apoio em cerimonias mais simples, sem a exigência de uma "feitura no santo", era o "quebra galho" tocando agogô. Nas chamadas cerimonias de fundamento, onde somente os iniciados no culto podem participar, eu não participava pois é a lei do santo, simples de entender e algo prontamente obedecido.

Por mais que eu soubesse tocar com desenvoltura (devido as práticas com o grupo *Orin Ofô*), saber o nome dos toques e os ritmos nos atabaques, havia a interdição hierárquica (não ser iniciado) que me impedia de tocar em ritos públicos, o que foi respeitado. Ao longo dos anos, por necessidade ritual e habilidade pessoal houve a autorização de tocar um *Gan*[91],

[90] Recomenda-se todo alabê passar por banhos de descarrego, colocar uma roupa limpa e branca e assim depois iniciar os toques nos atabaques que são sacralizados.
[91] Instrumento metálico de uma única campanula.

acompanhar os atabaques tocando este instrumento e dar apoio a estrutura musical. Um aprendizado lento, mas com muita relevância no ritual.

Eventualmente, quando aconteciam festas públicas, era necessário convidar Ogãs extras para tocar o *Xirê*. Este convite partia da liderança da casa e os detalhes da festa eram acertados de forma reservada, dias antes do dia da festa. Estes eventos públicos são pontos altos do rito do Candomblé, culminâncias de muitos rituais internos que duram semanas, e até mesmo meses. Por isso que as festas publicas no Candomblé mostram toda a potência, vislumbre, alegria e organização da casa que a organiza.

Neste meu período de *Abiã* tais festas me permitiram ter acesso a saberes que não pude experenciar no terreiro. Os Ogãs de outras casas traziam mais aprendizagens, mais cantigas, formas de tocar o atabaque mais ricas e contribuíam com sua formação, compartilhavam o *Axé*. Isso alegrava a todos, ver um Candomblé bem tocado é partilhar de uma tradição de corpos ancestrais, de corpos de irmãos que são negros e periféricos, celebrando seus Orixás e partilhando aprendizagens em forma de Axé. O sentimento de pertencimento é crucial para qualquer fiel do Candomblé, logo, qualquer troca de bençãos, presenciar uma cantiga, um toque ou uma dinâmica ritual musical são momentos de aprendizagens únicas, conexões que reforçam o pertencer a uma família.

Os discos de terreiro estavam presentes em todo meu percurso de Abiã, antes de me iniciar no Candomblé e depois de iniciado. Aprendi os toques de forma rápida ouvindo fitas *k7* cedidas por mais velhos na religião como: Ogã Luís Leno, Ogã Roney, Ebome Márcio de Ossaim, Ogã Marcelo Santos (que gentilmente tocou na minha saída de feitura de santo) e os amigos dos grupos de percussão e dos mestres de Maracatús, como Marcos Mello, os batuqueiros dos Maracatús Vozes D'Africa, Rei de Paus, Az de Ouro e Nação Baobab. Essa rede de percussionistas e pesquisadores do tambor trouxeram aprendizagens para além do terreiro, e que confluía para ele, retornando em louvações tocadas e cantadas nas festas que participava.

O que aprendi sobre música de terreiro, nos discos de terreiro, me trouxe segurança no ato de cantar (pois ouvia os discos repetidas vezes, repetindo a pronúncia das cantigas), facilidade de memorização, aprimoramento no idioma Yorubá (grande parte dos discos foram gravados em casas matrizes do culto).

Deste modo, pude identificar que muitas cantigas que tive acesso em meios digitais (cds, mp3, sites, blogs) não eram cantadas na casa onde estava vinculado, e isso me gerou conflitos e invalidações por lideranças da casa em que aprendia. Em muitos momentos senti que a falta de informação no terreiro, a lacuna da ausência de respostas, a falta da palavra

do mais velho na mais simples dúvida, tem sua tensão prontamente gerada quando essa sinapse é saciada por outros meios para além do terreiro de vínculo. Os efeitos negativos se recaem sobre o noviço e iniciado, que pode potencialmente passar por um alerta, por uma "baixa".

Figura 36 – Tocando o Atabaque Rumpi em xirê, (2008)

Fonte: acervo pessoal do autor

Existem equações e relações complexas quando se categoriza os marcadores que regem as relações de ensino-aprendizagem em terreiros. São muitos os estudos na área da educação em espaços não escolares que se alicerçam nestes grandes centros de saber que são os terreiros afrobrasileiros. Esta tese é motivada por uma experiencia pessoal que passou por várias mediações educacionais, dentro e fora do terreiro, e de que é possível aprender o repertorio litúrgico musical de cada templo a partir do momento em que todos os interessados possam convergir no que se ORIenta a sua tradição, utilizando os meios tradicionais e os suportes educacionais a disposição.

A figura do Alabê mais velho é crucial e insubstituível, pois os toques trazem motricidades especificas do ato de tocar, exige prática instrumental. E este saber se constrói com muitas habilidades: motricidade, respiração adequada, conhecimento ritual, linhagem ou tradição da casa, e o que considero uma conclusão deste saber: qual a ancestralidade e o pertencimento ancestral que estas tradições musicais nos afetam quando são professadas nos seus templos.

Por fim, após 6 anos de jornadas de aprendizagem como Abiã, observando e aprendendo a tradição compartilhada a mim nesta época, fui iniciado como Ogã Alabê, permanecendo ainda por mais alguns anos de experiencias no referido templo da região de Messejana, até a minha saída desta casa em 2017. Nesta casa de Candomblé iniciei minhas vivencias, compartilhei realizações, trouxe contribuições que julgo importantes e manifesto sentimento de gratidão.

Na minha jornada, principalmente como pesquisador e estudioso das tradições africanas em diáspora, é fundamental viajar e percorrer territórios, assim entendendo os diversos cultos como ramos da grande árvore que é África.

A dedicação a essa missão me trouxe conquistas, amigos e irmãos de jornada. Ser membro de ancestralidades, assim no plural, e confluir em terreiros, tradições e territórios. O sentimento de pertencimento e respeito devem caminhar junto quando se caminha várias encruzilhadas, e principalmente quando se aprende a, respeitosamente, saber saudar cada uma delas.

Desta forma, através desta tese, proponho uma forma de analisar como estes discos são materialidades de heranças ancestrais. Uma parte pequena, sim, mas um fragmento de muita importância de vozes que cantaram com o intuito de serem ouvidas, lembradas e acessadas. Pois afinal é através da memoria, da lembrança e do cantar que o ancestral se faz sagrado.

3 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Com relação à existência do culto de Umbanda no estado do Ceará, partimos das pesquisas conduzidas por Pordeus Jr. (1993), assim é possível observar historicamente que os primeiros registros dos centros de Umbanda na polícia local datam a partir de 1952. O motivo deste registro é que o alvará era utilizado como uma medida para assegurar a operacionalidade e a conformidade legal do culto. Uma alternativa viável, na época, para os centros evitarem as intensas perseguições e repressões do Estado aos cultos afro-indígenas cearenses, como a Macumba e o Catimbó, rituais de transe e possessão que remontam muito antes da data mencionada e que ainda persistem no estado, conforme observado por Pordeus em seus estudos e por outros pesquisadores na contemporaneidade.

3.1 Notas sobre a Umbanda Cearense: Novas descobertas e singularidades

As tradições orais dos povos de terreiro tradicionais de Fortaleza indicam que o Catimbó foi uma das práticas religiosas que surgiram antes da Umbanda e do Candomblé no Ceará. Essa informação é legitimada por artigos de jornais que datam do final da década de 1920 até 1950, os quais criticavam esses cultos e traziam alguns detalhes dos sacerdotes e dos objetos de culto em suas matérias. Algumas dessas publicações foram analisadas por pesquisadores como Silva (2017) e Almeida (2022 e 2023) e agora ampliamos os estudos com novas descobertas e fontes.

A Umbanda cearense, ou melhor, as Umbandas cultuadas no Ceará são influenciadas por diversas tradições como a Encantaria, Mina e Terecô (originários do Maranhão)[92]; as espiritualidades indígenas de etnias do litoral e do sertão que sofreram ataques e tomadas de território, sendo posteriormente reagrupados em aldeamentos ou migrando para outras regiões[93]; as culturas religiosas negras[94]; do catolicismo popular[95]; e após a década de 1950, o Espiritismo europeu[96]. São rotas de culturas religiosas, de negros e indígenas vítimas de opressões e perseguições, forçados a trânsitos regionais que resultaram em fluxos e êxodos de espiritualidades que se amalgamaram nas periferias de Fortaleza.

[92] O terecô oriundo do Maranhão é citado nos trabalhos de mestrado “Entidades africanas em “troca de águas”: diásporas religiosas desde o Ceará” de Luís Cláudio Cardoso Bandeira.(2009).
[93] Processos descritos no artigo de Ismael Pordeus Jr. “Os processos de reetinização da Umbanda no Ceará” em 2004.
[94] Roger Bastide (1989) afirma no livro “As religiões africanas no Brasil” que no Ceará “...o termo macumba, que incida uma influência africana, e mesmo nomes de orixás, como Xangô ou Ogum...”.
[95] Os estudos sobre sincretismo na obra “As culturas negras no Novo Mundo - O negro Brasileiro de Arthur Ramos (1946).
[96] Arthur Ramos (1940) O Negro Brasileiro – Ethnographia Religiosa.

Estes cultos são reminiscências e resistências espirituais de tradições indígenas e africanas que, forçadas pelo colonialismo, se mesclaram a ritos cristãos, costumes locais, rezas populares do século XIX (algumas divulgadas como *mezinhas*[97]*),* princípios do Espiritismo Europeu e de outras tradições esotéricas. A Umbanda, especificamente em Fortaleza, se manifesta em múltiplas linguagens e ainda se mantém desta forma, plural e heterogênea. "O que iremos encontrar na maioria dos terreiros de Fortaleza são essas referências às linhas, orixás, caboclos, pretos-velhos, exus, que irão variar de terreiro para terreiro", afirma Pordeus Jr. (1993, p.47) sobre as muitas vezes que presenciou no mesmo terreiro toda uma série de divindades em um mesmo espaço ritual; outras vezes vários templos irão cultuar linhagens distintas, divididas em partes do mesmo espaço.

A partir do ano de 2018 intensificamos a pesquisa em fontes de periódicos sobre a presença das espiritualidades afro-indígenas, especificamente do Catimbó, no estado do Ceará. Optamos por uma estratégia de consulta *in loco* aos jornais disponíveis na Biblioteca Pública Estadual do Ceará, objetivando outras fontes midiáticas ainda não mencionadas, periódicos e revistas policiais não listados e que tem relevância com o tema. A consulta não foi realizada apenas com a ferramenta digital de busca específica, conhecida como ferramenta OCR[98], alertamos que tal recurso em jornais antigos costuma falhar ou "confundir" os termos.

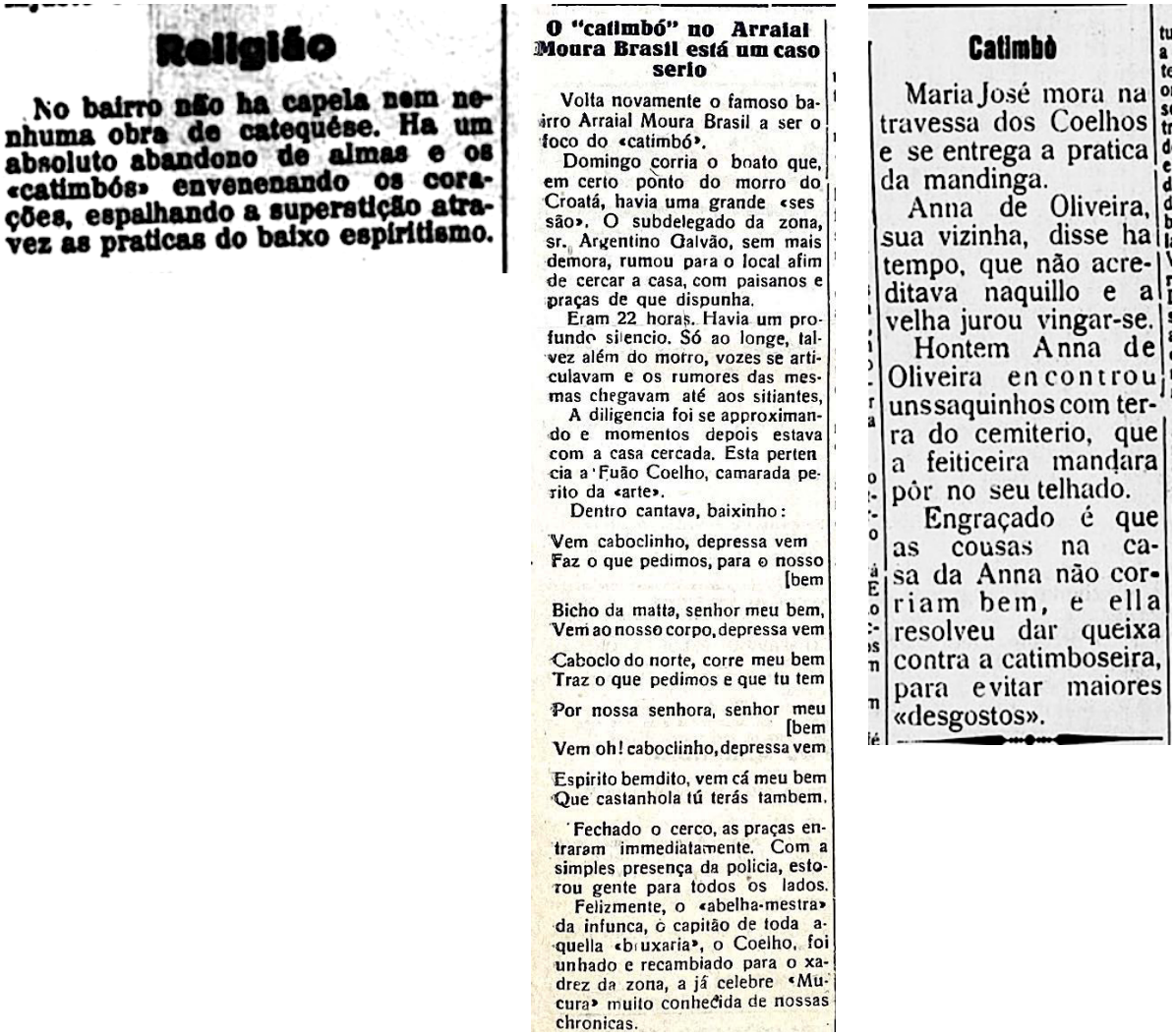
Por exemplo, o termo "Catimbó" era frequentemente confundido por meios digitais na ferramenta de busca pelo léxico "Carimbo" e houve muitos resultados omissos. Por isso ressaltamos que é importante a consulta presencial a estes jornais, tarefa árdua e que exige perícia e paciência. Os achados parciais desta empreitada é que obtivemos notícias do jornal *Correio do Ceará*, de 9 de fevereiro de 1928, que destaca que "O "catimbó" no Arraial Moura Brasil está um caso sério". Esta reportagem ocorre no mesmo ano (1928) que a divulgada por Almeida (2023), porém alguns meses antes, detalhando uma diligência policial que atacou este Catimbó, outro detalhe importante é a transcrição de cânticos nesta notícia, outro dado importante para estudos comparativos junto a terreiros mais antigos e tradicionais ainda ativos, que estão sendo contatados ao longo da pesquisa.

Dando continuidade as matérias jornalísticas, obtivemos do jornal *A Esquerda,* de 31 de julho de 1928, a reportagem que expõe o título: "Maria José mora na travessa dos Coelhos e se entrega a prática da mandinga"; em outro jornal *A Razão: Independente, Político*

[97] Rezas e benzeduras, de origem portuguesa, que proliferaram entre os séculos XVI e XVIII, conforme Calainho (2008) e Campos (1967).
[98] *Optical character recognition* (Reconhecimento de caractere óptico) é o processo que converte uma imagem de texto em um formato de texto legível e reconhecido por máquina.

e Noticioso, de 14 de junho de 1936, descobrimos uma revelação sobre "Religião" e que "No bairro não há capela nem nenhuma obra de catequese. Há um absoluto abandono de almas e os «catimbós» envenenando os corações". Localizamos outro destaque na notícia de 1961, "MARACANAÚ (Do Correspondente Ashaverus) – A população do "Coqueiral" 126fric distrito continua assombrada com o catimbozeiro Apolônio..." presente no jornal *Correio do Ceará*, de 6 de julho de 1961. Destacamos a importância de aprofundar os estudos mais abrangentes sobre o Catimbó Cearense devido à sua relevância para a religiosidade local.

Figura 37 - Notícias de repressão aos Catimbós do Ceará de 1928 – 1961



Religião

No bairro não ha capela nem nenhuma obra de catequése. Ha um absoluto abandono de almas e os «catimbós» envenenando os corações, espalhando a superstição atravez as praticas do baixo espiritismo.

O "catimbó" no Arraial Moura Brasil está um caso serio

Volta novamente o famoso bairro Arraial Moura Brasil a ser o foco do «catimbó».

Domingo corria o boato que, em certo ponto do morro do Croatá, havia uma grande «sessão». O subdelegado da zona, sr. Argentino Galvão, sem mais demora, rumou para o local afim de cercar a casa, com paisanos e praças de que dispunha.

Eram 22 horas. Havia um profundo silencio. Só ao longe, talvez além do morro, vozes se articulavam e os rumores das mesmas chegavam até aos sitiantes.

A diligencia foi se approximando e momentos depois estava com a casa cercada. Esta pertencia a Fuão Coelho, camarada perito da «arte».

Dentro cantava, baixinho:

Vem caboclinho, depressa vem
Faz o que pedimos, para o nosso [bem

Bicho da matta, senhor meu bem,
Vem ao nosso corpo, depressa vem

Caboclo do norte, corre meu bem
Traz o que pedimos e que tu tem

Por nossa senhora, senhor meu [bem
Vem oh! caboclinho, depressa vem

Espirito bemdito, vem cá meu bem
Que castanhola tú terás tambem.

Fechado o cerco, as praças entraram immediatamente. Com a simples presença da policia, estorou gente para todos os lados.

Felizmente, o «abelha-mestra» da infunca, o capitão de toda aquella «bruxaria», o Coelho, foi unhado e recambiado para o xadrez da zona, a já celebre «Mucura» muito conhecida de nossas chronicas.

Catimbò

Maria José mora na travessa dos Coelhos e se entrega a pratica da mandinga.

Anna de Oliveira, sua vizinha, disse ha tempo, que não acreditava naquillo e a velha jurou vingar-se.

Hontem Anna de Oliveira encontrou unssaquinhos com terra do cemiterio, que a feiticeira mandara pôr no seu telhado.

Engraçado é que as cousas na casa da Anna não corriam bem, e ella resolveu dar queixa contra a catimboseira, para evitar maiores «desgostos».

Fonte: Correio do Ceará, de 6 de julho de 1961; jornal *A Razão: Independente, Político e Noticioso,* de 14 de junho de 1936; *A Esquerda,* de 31 de julho de 1928

Este fenômeno representa um culto de resistência das espiritualidades indígenas e é precursor de diversas tradições afro-indígenas no estado, antecedendo a presença da Umbanda e transformando ela em uma manifestação religiosa única. No entanto, é importante

destacar que o Catimbó praticado no estado do Ceará possui características singulares, tais como entidades (guias e mestres), métodos de realização do ritual e distribuição geográfica, com uma notável influência urbana, o que o distingue de outras regiões do Nordeste estudadas por outros pesquisadores. Em uma perspectiva geográfica regional ampla, o Catimbó está presente no Nordeste e abrange diversos períodos históricos. A noção é de que o Catimbó é um culto afro-indígena onde permanece fundamental a experiência do transe, que não requer a exigência de materiais litúrgicos sofisticados, o uso de cânticos (acompanhados por palmas) e do uso de cachimbos e dinâmicas rituais com a fumaça.

Figura 38 - O catimbozeiro Apolônio do Maracanaú

MARACANAÚ VOLTA A APELAR AO SECRETÁRIO DE POLICIA PARA DEPORTAR CATIMBOZEIRO

MARACANAU', (Do Correspondente Ashaverus) — A população do "Coqueiral" dêste distrito continua assombrada com o catimbozeiro Apolônio, tambem criminoso que após assassinar um homem na Paraiba e balear outro, no Alto da Balança veio se homiziar nesta cidade. O fugitivo feiticeiro proclama cinicamente que tem o "corpo fechado", tanto que a Policia paraibana nunca o capturou, nem a Policia cearense que êle considera a mais complacente do Brasil.

E parece que o homem é mesmo "encantado" como se julga, pois quando o destacamento policial daqui cercou a casa da familia "Pavão" fraglando uma sessão de macumba, o mágico do "terreiro" escapuliu em tempo hábil, como fez com a Policia do Alto da Balança quando baleou um homem por lá. Assim, antes que cometa outro homicidio por aqui, e como sua única profissão é a de vagabundo incorrigivel, a familia cristã do Distrito roga ao Secretario de Policia que exporte o indesejável elemento à Penitenciaria de Amanar, para o bem de sua recuperação social.

Fonte: Acervo BECE (Biblioteca Estatual do Ceará) – Jornal Correio do Ceará – 6/7/1961. Acesso em 15/12/2023

O espaço religioso geralmente é doméstico e simples, permitindo que os fiéis adaptem o ambiente às suas necessidades específicas. Através do estudo da Festa de Iemanjá de Fortaleza percebemos que estas singularidades do Catimbó encontram continuidade nas práticas rituais da Umbanda Cearense. Esta Umbanda é bem distinta dos estudos propostos que se referenciam em terreiros das regiões do Sudeste do país.

No tocante a música ritual: os toques são codificados a partir do canto de cada entidade. Cada caboclo, mestre(a) ou Orixá, ao cantar, deve ser atendido na forma de resposta sonora-rítmica no tambor. É uma das condutas rituais da *gira* cearense. Para cada canto há um toque correspondente.

Se saúda e presta homenagem por meio desse jogo ritual à entidade astral, que traz a fala, e o sacerdote musical, que traduz o motivo rítmico e atende a solicitação/ordem do ponto nos instrumentos. Em suma: quem canta o ponto é o caboclo, quem inicia o ponto musical é o sagrado, a entidade que direciona a música ritual na faixa da praia, em sua grande totalidade, na maior parte dos terreiros presentes na festa.

3.2 O disco “Umbanda de todos Nós vol. 1”

Este disco, Umbanda de Todos Nós Vol. 1, é um importante documento sonoro cearense, uma relíquia que comprova que as práticas espirituais locais dos anos 60 e 70 tem suas influências com as espiritualidades do Catimbó, da Mina e do Terecô. Sua gravação, foi realizada no primeiro estúdio de áudio de Fortaleza, o estúdio *Perfsom*, mas apresenta outra versão com capa distinta. A outra versão, feita pelo selo musical carioca Equipe, escondeu detalhes cruciais: tipo o nome do artista que canta todas as faixas, João Bob, e outras informações essenciais como a ficha técnica.

Somente através da aquisição da 1ª versão do disco (agradeço ao colecionador Geraldo que disponibilizou sua única cópia) que descobrimos um nome familiar: Mauro Coutinho, técnico de som e sonoplasta renomado na cidade e que, apesar da avançada idade, podia conversar sobre o processo do disco, arranjos e principalmente sobre as letras, os pontos cantados de Umbanda.

Figura 39 - Entrevista com o senhor Mauro Coutinho, no dia 19 de novembro de 2023

Fonte: acervo pessoal de Éden Barbosa

Mauro Coutinho (*in memoriam*)[99], no dia que o entrevistamos estava com 87 anos, um dos maiores sonoplastas do estado do Ceará, lúcido e com memoria fantástica. Ele fez parte do primeiro estúdio de gravação de Fortaleza, o Perfsom, que gravou muitos discos de cantores

[99] Infelizmente o amigo Mauro Coutinho faleceu no dia 15 de dezembro de 2024. Externo nesse trabalho o mais profundo pesar pela perda do amigo, professor de áudio e colaborador essencial dessa pesquisa. Um abraço a sua filha Tatiana e familiares.

e cantoras, spots comerciais e, até o momento da nossa pesquisa, 2 discos de Umbanda Cearense: Umbanda de Todos Nós Vol.1 e o Pontos de Umbanda da UECUM.

Tabela 4 - Umbanda de Todos Nós Vol.1 e suas 2 versões

Informações	**Versão 1 – Perfsom – tiragem limitada e produção artesanal local**	**Versão 2 – Selo Equipe – tiragem em maior número, distribuição nacional**
Os discos apresentam contracapas iguais, porém a versão 2, retira todas as informações de intérprete, ficha técnica e mantem apenas as informações do letrista Olavo de Barros e do produtor J. Bruno Magalhães. O repertório do disco aborda pontos tradicionais e guias da Umbanda Cearense: Nego Gérson, Mestre Peneiro, Mineiro Grande, as entidades do Mar e Barba Soeira.	 	

Fonte: Acervo dos Santos/Éden Barbosa

O nome do disco faz alusão ao livro “Umbanda de Todos Nós” (1956), escrito por Woodrow Wilson da Matta e Silva, figura chave na organização da chamada Umbanda Esotérica. Mas, a referência religiosa se restringe apenas no título. A cosmovisão de Umbanda do disco é singular, com outras formas musicais do ponto cantado, conectado às tradições do terecô e do catimbó – rituais espirituais do Maranhão e do sertão nordestino, espiritualidades singulares que divergem muito das Umbandas do sudeste brasileiro.

Os pontos cantados do disco lembram os cantos coletados nos catimbós por Mário de Andrade[100] antigos e rituais, falando das crenças da região. Nomes de entidades e mestres como Príncipe Gerson, Sibamba, Mineiro Grande e Mestre Luís, ainda baixam nos terreiros pesquisados (Grande Bom Jardim) e são muito importantes até hoje.

São louvados neste disco da mesma forma que no terreiros, logicamente sem as estilizações de violões, sanfonas e percussões de choro. Os arranjos mostram a originalidade e identidade religiosa do álbum, que atualmente é muito procurado por Djs e colecionadores europeus orçando preços de quase 1 salário-mínimo.

Um elemento ainda permanece em dúvida: a data de gravação do regsitro. A versão original do *Perfsom* não possui a informação, e estima-se, o período entre 1967 e 1973, descartando 1961, data que é mencionada na internet, mas sem fonte segura. Na entrevista o senhor Mauro, que sabe bastante sobre o álbum, não se lembra direito quando foi gravado, mas acredita que foi nessa época.

> Eu vi nas ondas no mar
> Eu vi Mamãe Iemanjá
> Sagrando Mestre Zé Bruno
> Nas forças do Ceará Na terra a índia Iracema
> Nos astros Rei Salomão
> Na tenda de Santa Barba
> No povo do Maranhão
>
> (JOÃO BOB. Mestre Luiz. Fortaleza: Perfsom: ano: n/d. LP. Faixa 1, lado B).

As informações que ele nos revelou são mais sobre João Bob, cantor talentoso que faleceu precocemente pelos excessos com álcool. Agradeço a família de Seu Mauro que possibilitou uma entrevista com ele, que detalhou o processo de gravação do disco: as limitações de canais, técnicas de microfonação, o desafio de gravar a matriz do disco, sobre o compositor Olavo De Barros e o cantor João Bob.

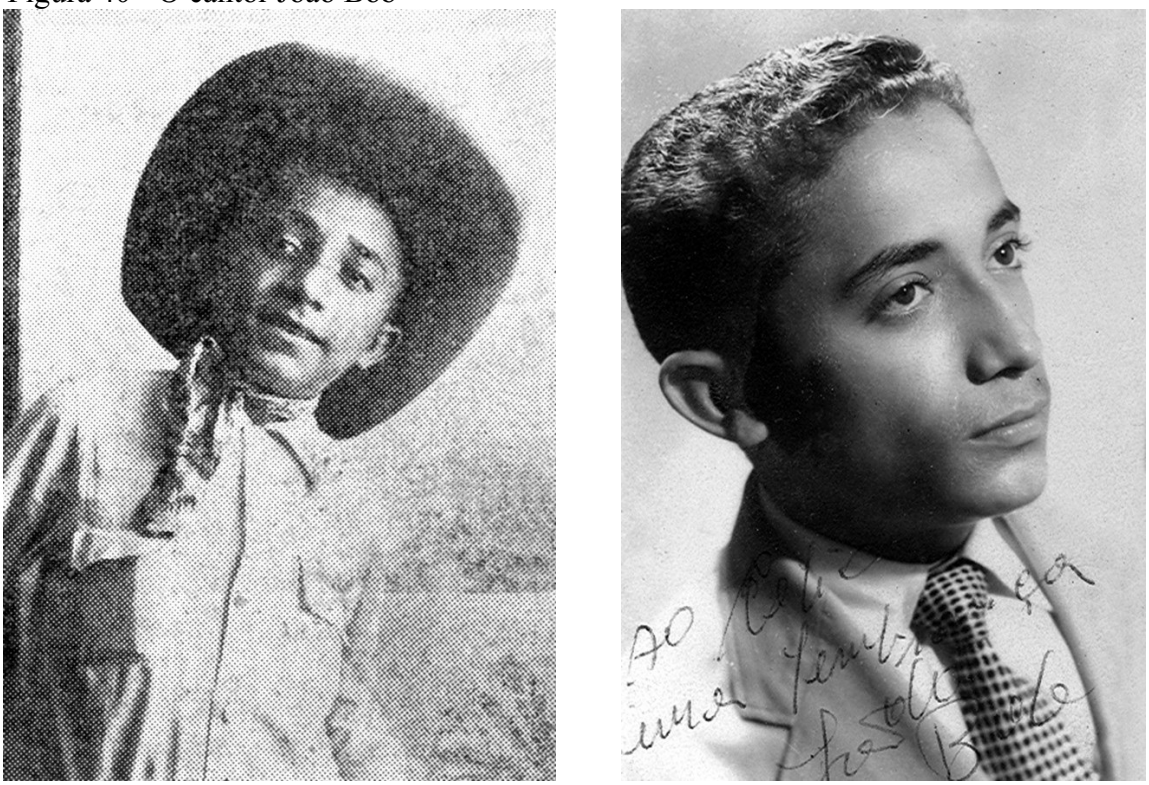
Segundo seu depoimento, Olavo de Barros é o principal letrista do disco, ele se declarava espírita e no processo de gravação repassava as letras nos ensaios para o grupo e para João Bob, que era um jovem cantor de estúdio e de festas que ganhou posteriormente fama na rádio local (vinculado a Rádio Verdes Mares). Seu Mauro informou que João se influenciava em Jackson do Pandeiro e que ensaiou poucas vezes, o disco foi gravado praticamente “ao vivo”.

---

[100] A consulta foi comparativa aos fonogramas que estão disponíveis no sitio eletrônico: https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/. Acesso em: 15 de agosto de 2025.

As gravações sobre essas práticas espirituais do Nordeste, contidas no Umbanda de Todos Nós Vol. 1, é um registro de muita importância. A partir do disco pudemos pesquisar em diversos terreiros de Fortaleza e do Maranhão sobre personalidades religiosas importante, como o espírita Arigó, e Mestre Zé Bruno do Maranhão, uma influência religiosa da década de 1970. A prova dos trânsitos religiosos entre os 2 estados fortalece que nossa Umbanda recebeu influências africanas vindas dos povos Mina e Jeje do Maranhão, onde havia um importante porto de entrada escravagista no período colonial.

Figura 40 - O cantor João Bob



Fonte: Arquivo Nirez (2023)

Soma-se as influências de populações indígenas que estavam em situação de fuga e perseguição. Tornando algumas práticas espirituais de território indígena como a Jurema, em cultos urbanos e transculturações como o Catimbó (na Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará) tradições que são singulares em cada territorialidade.

3.3 Umbandas do Ceará: notas sobre a musicalidade dos terreiros do Grande Bom Jardim

Este estudo enveredou uma série de jornadas: antropológica, epistêmica e, sobretudo, espiritual pois propõe o encontro de fiéis dos cultos afro-indígenas cearenses que auxiliaram nas novas pontes de compreensão dos cânticos da ancestralidade afro-indígena cearense. Os pontos cantados das Umbandas, em especial da região do Grande Bom Jardim, influenciaram significativamente a cultura musical do nosso povo cearense. Reconheço que tal pesquisa não se restringe apenas a música, no sentido de tradição cultural, mas abrange oralidades, memórias e tecnologia ancestral de informação e preservação de saberes.

A intenção foi a de investigar quais as origens, usos e desdobramentos dos repertórios deste disco e por meio do convite para ser tutor de pesquisa do Laboratório de Música 2024 do Centro Cultural Bom Jardim. Tive o prazer de ser o orientador da pesquisa "Músicas Ancestrais" elaborando estratégias de pesquisa para 3 pesquisadores que são referências criativas na cidade e ativistas das tradições afro-diaspóricas no estado: Pai Neto Tranca Rua (Miguel Ferreira Neto)[101], Carla Vanessa de Oliveira Brasil e Giuliano de Freitas Ferreira.

Nesta fase da pesquisa atuei de 2 maneiras: como pesquisador (doutorando) e como Tutor (Orientador de pesquisa em artes). Essas duas funções executei de forma muito harmoniosa pois, todos os envolvidos pesquisavam essencialmente a música ritual dos terreiros.

Contudo, na figura de orientador, adotei outras metodologias de suporte, somando aos procedimentos ponderados nesta tese. Assim sugeri adotar uma etnografia baseada na Antropologia dos Sentidos de Le Breton (2016), "uma antropologia dos sentidos; do ver ao saber; ouvir, ouvir-se: da harmonia ao mal-entendido; a existência como uma história de pele: o tato ou o sentido do contato". Isso foi possibilitado pelo escutar coletivo de múltiplas vozes: das risadas das pomba-giras, dos risos dos tranca-ruas, das polirritmias do tambor, do acolhimento dos ijexás e das vibrações dos alujás.

Como pesquisador é crucial o atravessamento dos ensinamentos de Abdias Nascimento (2019), o entendimento das atuações e organizações de terreiros situado em bairros periféricos de populações em vulnerabilidade, mas em constante ações de cooperação, irmandade e articulação, os terreiros do Bom Jardim são um grande aquilombamento.

[101] Dirigente do Centro Espírita de Umbanda São Miguel e Pai de santo da Umbanda. Mestre da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará desde 19 de dezembro de 2022. Título de Notório Saber em Cultura Popular em Umbanda, da Universidade Estadual do Ceará (UECE) desde 10 de dezembro de 2023.

Como método de levantamento de informações, empreguei o auxílio importante do registro em foto e vídeo das atividades de campo: religiosas e culturais, visando os princípios orientadores da Antropologia Visual, a permissão integral das comunidades terreiros retratadas e a ética pelos fundamentos religiosos de cada templo. “Alguns autores consideram que a antropologia visual (o filme) antecedeu ao texto nas interrogações sobre a representação antropológica e questiona-a de uma maneira mais profunda do que se poderia prever. (RIBEIRO, 2005. p. 629)”.

Parte desses registros foi disponibilizada através do vídeo documentário “Músicas Ancestrais” distribuído em plataformas de redes sociais, sites e blogs, listas de transmissão e outras ferramentas de aquilombamento digital, vídeo que sintetizou todo o processo de pesquisa em um curta-metragem na plataforma do *YouTube*[102] para ampliar os estudos afro-referenciadas.

Assim, por meio destas ações educacionais percebi as interações dos pontos de macumba, cantigas de candomblé e outras expressões da cultura afro com os atuais movimentos culturais. Os batuques de origem africana e indígena, a ressignificação do cotidiano e os desdobramentos culturais contemporâneos. A tese apontou caminhos de êxito no tocante aos processos de identificação dos cânticos da ancestralidade afro-indígena cearense, os pontos cantados das Umbandas presentes na região do Grande Bom Jardim.

Figura 41 - Festa de Iemanjá – 2024 – Pai Neto e Éden Barbosa

Fonte da Figura: acervo pessoal

[102] Acesso ao filme através do link: https://youtu.be/DpnOryVEPSQ?si=Ti7gqYgaLf1bg_dK

A parte musical que buscava foi narrada por várias lideranças, deixando que cada um contasse sua trajetória espiritual para então falarmos sobre a música da Umbanda Cearense. Portanto registrei entrevistas com: Pai Iran, Pai Dyedson, Mãe Marly, Mãe Raimunda, Pai Ismael de Ogun, Pai Laerton e Pai Joacilio. Todos foram entrevistados utilizando equipamentos de áudio, vídeo e fotos, onde cada entrevista durou no mínimo 20 minutos, chegando muitas vezes em alguns colaboradores a mais de 1 hora.

Os vídeos realizados durante as visitas se destinaram a facilitar as interpretações das entrevistas *a posteriori*, além de fornecer uma fonte de registro de memória para outros acessos. Cada visita trouxe uma enorme miríade de revelações que implicam em um campo enorme de subsídios para outras pesquisas. Percebemos a complexidade, e pontuamos a toda comunidade acadêmica e cientifica, que é impressionante o quanto temos ainda a descobrir a partir de práticas educativas e de pesquisas socioculturais no campo afro-indígena religioso cearense.

A Figura 42 ilustra momento de pesquisa entre as lideranças do Centro Espírita de Umbanda São Miguel-CEUSM com Pai Neto Tranca Rua, Cambone Carla Vanessa e Pai Giuliano Freitas.

Figura 42 - Eden Barbosa, Pai Neto Tranca Rua, Cambone Carla Vanessa e Pai Giuliano Freitas

Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/foto: Éden Barbosa

Os terreiros visitados estão imbricados em uma zona simbólica de patrimônio material e imaterial religioso muito significativo, uma das faces deste patrimônio é o canto dos terreiros e suas múltiplas implicações na vida de seus fiéis. As gravações de áudio asseguraram

o registro do cantar destes líderes religiosos: a melodia, o compasso, o ritmo, a métrica das letras e as interpretações. Para além da performance, do fazer musical, no ato do canto estão outras relações, atuantes em mecanismos do pensar, fazer, agir, existir e de reelaborar a partir de uma memória coletiva e ritual. O meio de produção dos dados deste projeto traz materialidades, compartilhadas para estes terreiros, no registro em foto e vídeo das atividades: religiosas e culturais, objetivando os princípios norteadores da Antropologia Visual com o uso de dispositivos móveis, e outros equipamentos disponíveis.

As descobertas transbordam em outros campos do saber como por exemplo: a Museologia Comunitária e o Patrimônio Material. Questões que levantamos como meios práticos de fortalecimento e afirmação destas casas no cenário das políticas publicas na cidade. Dentre os questionamentos percebi que as imagens dos altares contem múltiplas significações, os nomes dos mentores/guias espirituais, a relação com o terreiro, a representação imagética das estátuas, o tempo em que elas estão sendo cultuadas (algumas imagens têm mais de 70 anos). A mesma Figura correspondia a outro guia/caboclo em outra casa religiosa, balizando os entendimentos na percepção do singular e não do fenômeno massivo e coletivo.

Figura 43 - Congá do Terreiro de Mãe Raimunda/ Grande Bom Jardim

Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/ foto: Éden Barbosa

Todos os terreiros relacionados contribuíram para entender como pontos de Umbanda contidos em um disco (Umbanda de todos Nós Vol.1) registrado há mais de 50 anos permanecem sendo louvados, não sendo esquecidos pelas comunidades-terreiro que em muitos

casos sequer se utilizam de dispositivos midiáticos (cds, mp3, k7 ou vinil) nos seus processos de aprendizagem dos fundamentos musicais. “Quem traz o ponto é caboclo!” – afirma Mãe Raimunda durante a entrevista em setembro de 2024.

É uma dinâmica muito significativa compreender as relações dos pontos de macumba, e Umbanda com a história da ocupação e expansão geográfica do Grande Bom Jardim e seus desdobramentos com outras manifestações da cultura afro (grupos de coco, reisado, afoxés e maracatus) e com os atuais movimentos coletivos da região. Os elementos de historicidade da Umbanda Cearense estão presentes ali de modo muito forte e tem ganhado força com a ressignificação do cotidiano pelas novas gerações. A luta e a resistência da manutenção das tradições religiosas e culturais é um campo de disputa. Conforme relata o Pai Iran:

> Já ocorrem dificuldades em vários terreiros da região por conta da internet, como *Facebook, TikTok e Instagram* divulgam “novos pontos”, novas entidades e fundamentos que tem mais a ver com parte da juventude do terreiro, não cabendo espaço para algo mais antigo. Ninguém mais quer cantar os pontos raiz, os pontos antigos [...] (PAI IRAN, Entrevista cedida em outubro de 2024).

Figura 44 - A faixa 1 do lado A – Principe Gerson. Contida nas 2 versões do LP

Fonte: disco do Acervo dos Santos/2025. Acesso ao Instagram: @acervodossantos

No mês de setembro de 2024, acompanhei o processo inicial de identificação dos cânticos da ancestralidade afro-indígena cearense: ouvindo, gravando e transcrevendo os pontos cantados pelos líderes nas entrevistas iniciais, sem a presença de pessoas na Gira, e sem acompanhamento de atabaques. A ideia era convidar os pais e mães de santo para cantar *à capella*, resgatando na memória pontos cantados significativos para a trajetória deles. Em algumas casas que havia Pais e Mães de Santo de idade avançada solicitei que ouvissem, um arquivo digitalizado em meu celular, uma das faixas presentes no disco “Umbanda de todos nós

Vol.1", a faixa de abertura do lado A – Principe Gerson – que foi reconhecida e cantada, por todos eles.

> Já chegou nêgo Gerson, Ele vem trabalhar
> Desce em todas as linhas ai, ai
> Pisa em todo gongá
> Papai, Mamãe me chama
> Meia noite na Encruzilhada
> Saravá o Príncipe Gerson, à meia noite na Encruzilhada
>
> Ele é feiticeiro, quando assim lhe convém
> Quem é filho de Gerson, não deve temer a ninguém
> Papai, Mamãe me chama
> Meia noite na Encruzilhada
> Saravá o Príncipe Gerson, à meia noite na Encruzilhada
>
> De um pedaço de noite
> Faz um grande arrebol
> Na defesa do filho Ele vai
> vai a pegada do Sol
> Papai, mamãe me chama Meia noite na Encruzilhada
> Saravá o Príncipe Gerson À meia noite na Encruzilhada
> Tendo sete corimbas Ele é Orixá
> E da linha do mar, meu irmão Gerson vem saravar. (JOÃO BOB. Principe Gerson. Fortaleza: Perfsom: ano: n/d. LP).

Há uma descoberta maravilhosa sobre este ponto cantado em específico. Conforme relatos do Sr. Mauro Coutinho, esta é a faixa de trabalho do disco, executada na Ceará Rádio Clube na década de 1970. Esta informação é atestada por outras pessoas, como o jornalista, pesquisador e radialista da Universitária FM, Nelson Augusto, em fevereiro de 2025, e inclusive cantarolou "Papai, Mamãe me chama Meia noite na Encruzilhada" antes mesmo de colocar a faixa para ouvir!

Os cânticos das Umbandas presentes no Ceará, são evocados nas giras, baias, toques e festas, os nomes dos rituais da Umbanda. Para conciliar, 2 estudos em curso, planejamos abordagens que priorizassem:

1. A autobiografia dos entrevistados;
2. Perguntas semiestruturadas sobre os pontos cantados realizadas pelos artistas-pesquisadores: Pai Neto Tranca Rua, Cambone Carla Vanessa e Pai Giuliano Freitas e a possível relação com os pontos contidos em discos;
3. Na metodologia etnocenológica, é possível atuar e compreender os diálogos como um processo dinâmico de significantes: Pesquisador-Artista, Músico, Fotógrafo, Macumbeiro. Estes encontros trouxeram uma partilha de experiencias únicas.

Sistematizamos um cronograma que comtemplasse, prioritariamente, a pesquisa do Laboratório de Música, afinal a ação docente de tutoria contempla o processo de pesquisa da tese e ambos se complementam. Em setembro entrevistamos 10 terreiros, eu e o grupo de 3 pesquisadores, para nos meses seguintes (outubro e novembro) visitarmos os toques, as festas públicas.

As transcrições foram realizadas em sua maioria pela Cambone[103] Carla Vanessa, obtivemos um importante estudo no sentido de tradição cultural, pois se trata de oralidades, de memórias e tecnologia ancestral de informação e manutenção de culturas que até aquele momento não foram sequer ouvidas pelas novas gerações.

Tabela 5 - Quadro descritivo dos terreiros pesquisados da região do Grande Bom Jardim, entre agosto e novembro de 2024

Pai ou Mãe de Santo	Tradição	Data da Entrevista	Guia / Mentor Espiritual
Pai Kelton	Umbanda	20/08/2024	Cabocla Mariana
Pai Jefferson	Umbanda	20/08/2024	Caboclo Vira Mundo
Pai Iran	Umbanda Cruzada	25/08/2024	Caboclo Índio / Nego Chico
Mãe Irene	Umbanda	25/08/2024	Pombagira
Pai Dyedson	Umbanda e Candomblé	29/08/2024	Maria Mulambo
Mãe Marly	Umbanda	29/08/2024	Seu Nego Gérson
Mãe Raimunda	Umbanda	02/09/2024	Seu Nego Gérson
Pai Ismael	Umbanda	04/09/2024	Rei Urubatã da Guia
Pai Laerton	Umbanda Cruzada	04/09/2024	Mestre Calango Verde
Pai Joacilio	Umbanda e Catimbó	06/09/2024	Caboclo Pena Verde

Fonte: Projeto do Laboratório de Música/CCBJ – Músicas Ancestrais (2024)

Em razão do tempo reduzido do projeto (praticamente 4 meses), além das dificuldades surgidas no tramite das visitas, concentramos um plano estratégico para 10 (dez) terreiros pesquisados. Elaboramos uma carta-convite e entregamos a todos os terreiros previamente levantados, firmando deste modo as parcerias e agendamento das visitas iniciais, assim sendo foram esses os pais e mães de santo colaboradores da pesquisa.

Destaco algumas entrevistas como a de Pai Dyedson, também conhecido como Pai Dyedson do Preto Velho da Mata Escura ou Pai Dyedson da Maria Mulambo. Sua trajetória espiritual logo se inicia no seu nascimento, quando sua mãe estava prestes a entrega-lo para adoção, em razão de dificuldades pessoais. Porém, o iniciarem o processo para que ele fosse

[103] Auxiliar dos pais e mães de santo, organizam o processo ritual da gira e dos guias incorporados.

entregue, um caboclo se manifestou em uma pessoa próxima, revelando sua missão espiritual: a de que ele seria um grande pai de santo.

Figura 45 - Pai Dyedson da Maria Mulambo

Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/ foto: Éden Barbosa (2024)

Pai Dyedson, ainda criança, começa a frequentar a casa de Pai Valdo (uma grande referência religiosa do Grande Bom Jardim), onde se inicia e permanece em desenvolvimento mediúnico até os 17 anos. Em seguida inicia sua própria casa de culto, contrariando a vontade de seu pai de santo. Cantou diversos pontos, vinculados a seus guias espirituais, manifestando a fé absoluta que carrega e que é a marca pessoal de seu templo (de Umbanda e o Candomblé) que está situado no bairro do Bom Jardim.

Mãe Marly é uma personalidade muito presente na memória dos Umbandistas de Fortaleza. Sua trajetória é presente em biografias de lideranças históricas da Umbanda nos idos de 1970 como Dona Neide Pombagira, Zé Alberto e outros Pais e Mães de Santo de carinhosa lembrança, a tornando um nome respeitado nas décadas posteriores de 1980 e 1990.

Em seu relato, no dia 29 de agosto de 2024, nos revela suas obrigações com Pai Ribamar da Oxum, e assim, logo desenvolveu suas habilidades espirituais. Recordou de seus filhos de santo, da ausência de muitos tempos nos tempos atuais, da sua habilidade em realizar obrigações religiosas, seu talento de vestir alguns filhos de santo, inclusive os do Pai Neto Tranca Rua. Dada sua idade elevada (80 anos) ficamos impressionados com as recordações de situações e as narrativas dos rituais e práticas espirituais da sua época, tudo lembrado com precisão e bom humor.

Contudo, destaco que ao chegarmos na casa de Dona Marly, encontramos uma senhora quieta e pensativa, somente ao longo do encontro isso foi mudando. A explicação dada pelo seu filho Jorge, que cuida dela de forma integral, que os filhos de santo da casa não mais a visitavam; outros se afastaram, o que contribuiu para seu crescente sentimento de abandono.

Figura 46 - Mãe Marly do Ogum. A mais antiga mãe de santo de Umbanda de Fortaleza

Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/ foto: Éden Barbosa (2024)

A entrevista e as interações de todos os pesquisadores, trouxe felicidade, uma renovação em sua autoestima. Repeti outra visita a Dona Marly em janeiro de 2025, recebido com alto astral, assim conversamos sobre catimbó, seus guias e mentores, a Umbanda de hoje em dia e sobre algumas fotos pessoais que ela gentilmente permitiu que fotografássemos para fins documentais.

Figura 47 - À Esquerda: Mãe Marly do Ogum trabalhando com Seu Gérson, em seu terreiro no Bom Jardim, na década de 1980

Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/ Digitalização: Éden Barbosa
Acervo Pessoal de Mãe Marly cedido a AEUSM

A visita ao terreiro de Pai Iran, também conhecido como Pai Iran do Nego Chico, foi muito reveladora pois ele tem profundo interesse pelos cânticos da Umbanda. É o fundador e líder espiritual do terreiro que homenageia o Caboclo Índio, considerado o protetor de sua

“coroa” (da sua mente espiritual) e de sua casa (domiciliar e religiosa). Ele compartilhou sua relação com uma entidade muito presente em toda a região que é Nego Chico, que lhe ajuda e traz discernimento. Quando Pai Iran passa por dificuldades, ele revela (emocionado) que recorre a ajuda de Nego Chico. Também nos apresenta outro mentor, o Caboclo Índio, que é patrono da casa, e que tem funções de trazer, equilíbrio, calma e impõe as leis e regras aos filhos de santo.

> “A espada de Ogum Brilhou
> E a lua no céu clareou
> Saravá o Príncipe Gerson Feiticeiro meu pai que na linha do mar chegou
> E vamos saravá, e vamos saravá
> Na coroa de Ogum Gerson vem desilinhar.” (PAI IRAN, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Figura 48 - Gira de Exú na casa de Umbanda de Pai Iran

Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/ foto: Éden Barbosa (2024)

As narrativas de Pai Iran (2024) trazem grande ligação com linhagens familiares. Desde seu avô, de seu pai e agora com sua atuação. Ele possui amplo saber de pontos cantados, tem desenvoltura no cantar e possui um grupo de música de terreiro que se apresenta em aparelhos de cultura. Compartilhou conosco esse ponto cantado:

> “Ê palmeira dos índios
> Ê boqueirão de arara
> Nego é Zé Pilintra de Pernambuco
> Caboclo que vai girar
> Girar pra te levantar
> E se tu confiar, vai te ajudar
>
> Há tempos que me chamavam
> Agora que venho chegando
> Me chamam de Mariana

> Moro no mar, no oceano
> Iemanjá, é a rainha do mar
> Iemanjá, é a rainha do mar
> No mar tem areia, no mar tem sereia
> Deus te dê em dobro aquilo que me desejares
> Deus que te abençoe e a mim não desampare.” (PAI IRAN, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

No protagonismo feminino das mães de santo do GBJ (Grande Bom Jardim) existe uma figura de grande reconhecimento comunitário, uma pessoa articuladora, disposta a resolver os problemas de todos, é assim que Mãe Raimunda do Nego Gerson é reconhecida na comunidade. Se tornou uma figura respeitada, sendo conhecida por suas habilidades de rezadeira e curandeira, atuando no bem-estar de um número expressivo de pessoas do bairro.

A Figura 49 traz Mãe Raimunda no seu terreiro relembrando as fotos da festa de Iemanjá (esquerda) e na década de 1980 na Praia do Futuro nos festejos do Dia de Iemanjá.

Figura 49 - Mãe Raimunda

Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/ foto e digitalização: Éden Barbosa. Acervo pessoal Mãe Raimunda cedido a AEUSM.

Mãe Raimunda compartilhou suas histórias e sua fé, a perseverança que tem na Umbanda e que se estende por quase três décadas. Iniciou sua jornada na Umbanda em meados dos seus 30 anos de vida, movida pela dor (física) e pelo ceticismo. Na época, sua saúde começou a deteriorar-se, o que a levou a buscar respostas e, logo, encontra a religião. No início, ela não acreditava nos ritos e fundamentos assim enfrentando dificuldades. Como ela mesma define: “minha história na religião foi marcada por desafios”.

Mãe Raimunda tem sua trajetória na Umbanda profundamente influenciada pelo tempo que passou na casa de seu Pai de Santo, Pai Francisco de Oyá. Permaneceu com ele em aprendizado intenso por 13 anos até fundar seu próprio terreiro. Ao ser perguntada por mim sobre os pontos cantados antigos, ela trouxe nas suas lembranças, outro ponto que considera muito marcante, o ponto da cabocla Mariana:

> No mar tem dois navios
> Cada um deles tem dois faróis
> A espada da marinha brasileira Mariana
> É na praia do Lençol. (MÃE RAIMUNDA, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Quando começa a cantar pontos, ela inicia o mesmo processo estrutural de uma gira, cantando um ponto atras do outro, em especial destacamos esse relacionado à Mãe Maria, sua preta velha:

> A Mãe Maria chegou
> Ela vem de Aruanda
> Que vem salvar filho de fé
> Vem levantar filho de Umbanda
> Desilinha, desilinha, ô desilinha
> Mãe Maria de Aruanda. (MÃE RAIMUNDA, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Figura 50 - Outra perspectiva do Terreiro de Mãe Raimunda

Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/ foto: Éden Barbosa

Em sua casa (e em muitos templos de Umbanda Cearense), o ritual de puxar os pontos do caboclo é iniciado pelo *próprio* caboclo, apenas depois é que o Tambozeiro[104] começa a tocar. A primeira grande festa que relembra foi a Festa de Rei Sebastião, um evento significativo onde seu pai de santo orientou para que todos vestissem branco, pois era a ocasião em que ela receberia seu "vôo de liberdade"[105]. Perguntei a Pai Neto sobre o que era o "voo de

[104] Responsável pelos toques nos tambores.
[105] Voo de Liberdade é a obrigação final na Umbanda Cearense, a última etapa no processo iniciatório (de cruzos e afirmações).

liberdade", e ele respondeu que era a última etapa nos processos de firmeza e obrigações junto ao pai (ou mãe) de santo responsável. O nome faz alusão ao pombo branco que é solto durante o rito, simbolizando que agora o fiel (que recebe a obrigação religiosa) pode "voar" com suas próprias asas, ou seja, pode abrir sua casa além de outras conquistas.

Ao final da visita Mãe Raimunda ainda lembrava, repetidamente, de pontos antigos. De forma emocionada revela que nos momentos de aflição, sempre recorre ao Seu Quebra-barreira, caboclo muito conhecido, cujo ponto é este que segue:

> "Vem quebrando ferro
> Vem quebrando aço
> Quebra-barreira
> vai levar todo embaraço." (MÃE RAIMUNDA, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

O terreiro de Pai Ismael é na localidade conhecida como "Pantanal", uma casa duplex que conta com espaço religioso nos fundos do térreo do domicílio. O terreiro é chamado de "Reis Ricardinho de Oliveira" e leva consigo uma forte conexão com uma Umbanda antiga, caracterizada pela corrente/linha dos Astros e do Mar, que é frequentemente evocada por Pai Ismael em suas práticas.

Figura 51 - As cores e o saravá do terreiro de Pai Ismael

Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/ foto: Éden Barbosa

Pai Ismael compartilhou que seu primeiro contato com a Umbanda ocorreu quando ele tinha apenas oito anos. Naquela época, sua avó, que possuía um terreiro na Rua Oscar

Brechano, o introduziu nesse universo sagrado. Seu primeiro guia a se manifestar foi o Rei Urubatã da Guia, que trouxe consigo um ponto que ele chama de “força e devoção”:

> “Urubatã é rei, é rei
> Urubatã é rei do mar
> Com as forças de Oxalá
> Salve Deus e nossa mãe Yemanjá.” (PAI ISMAEL, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

No seu processo autobiográfico nos revelou que foram os caboclos que o trouxeram para a Umbanda, seguindo o que sua avó sempre lhe dizia: “que um dia eu seria o responsável por um templo” Ela também previu que “[...]Deus precisará de você e sua mãe enfrentará problemas de saúde, deixando-o encarregado dos cuidados do terreiro...”. De fato, em 2016, sua mãe fez sua última ida à praia do Cumbuco para levar suas oferendas, um barco a Iemanjá, durante os festejos anuais da Festa de Iemanjá, e quando retornaram da praia ele declarou: “já passava de uma da manhã, e aí (sua mãe) precisou ir ao hospital, onde faleceu e fez sua passagem”.

Figura 52 - Pai Ismael e suas lembranças da linha do astral

Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/ foto: Éden Barbosa

Pai Ismael nos trouxe importantes conhecimentos sobre a história do território que vive, assim como da ocupação da comunidade nos espaços geográficos. Isso implica uma relação intrínseca sobre como as religiosidades afro-indígenas marcaram os processos de socialização da região. Outro ponto transcrito que foi compartilhado por Pai Ismael é:

> “Quando eu entro na Seara é pra salvar filho de fé
> Ô meu Deus eu peço força, meu Jesus de Nazaré

> Com minha coroa de ouro, minha espada na mão
> Sendo eu Martins Guerreiro da linha de Salomão.” (PAI ISMAEL, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Sua avó já na década de 70 atuava na região, e sua relação em curas, socialização e escuta terapêutica já era notória. Esse passado é marcado pelo atendimento de muitos guias espirituais invocados através da prática da *Mesa Branca* para práticas de cura. Contudo, ele lamenta que, atualmente, é cada vez mais difícil encontrar essa conexão nos terreiros. Ou seja, a mesa branca ou kardecismo, é uma prática que entrou em desuso em vários terreiros de Umbanda na região, e perde espaço nas correntes de Umbanda no Ceará.

Em 4 de setembro de 2024 o grupo de 4 pesquisadores se dirigiu ao terreiro de Pai Laerton. Este foi o momento que nos deparamos com outras narrativas históricas das Umbandas do Grande Bom Jardim, que infelizmente não constam nos estudos e repositórios como da UFC e UECE.

Figura 53 - Pai Laerton e as narrativas dos primeiros terreiros do Bom Jardim

Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/ foto: Éden Barbosa

A condução da entrevista, marcadamente guiada pelo método autobiográfico, ganhou potência nesta pesquisa pois trouxeram muitos relatos da infância, reflexões familiares, as tensões por conta de problemas de saúde e processos de mudança de vida por conta da vida religiosa.

O pai de santo, através das lembranças de trajetórias de sua vida de modo não linear, lembrou sobre seu início junto das lideranças religiosas da década de 60 e 70 da região do Grande Bom Jardim.

Sua compreensão sobre a Umbanda começou a florescer a partir dos 12 anos, quando se inicia espiritualmente em vários terreiros da região do Grande Bom Jardim. O primeiro terreiro que visitou foi dirigido por Mãe Stella. Foi lá que recebeu a primeira manifestação de um caboclo, fato que mudou seu percurso de vida, contudo seu "desenvolvimento[106]" foi adiado, devido a uma mudança de residência de sua mãe, se distanciando deste terreiro e, posteriormente, inicia-se com o Pai de Santo Zé dos Cachimbos, efetivamente seu primeiro pai de santo.

Pai Laerton se considera a segunda geração de praticantes da Umbanda Cearense, categorizando a primeira geração, segundo ele, como os mais antigos, aqueles que atuaram entre os anos de 1960 e 1990. Ele próprio se situa na geração posterior que surgiu a partir de 1990 e já sugere uma terceira geração que se formou a partir dos anos 2000. Ao relembrar sua trajetória, ele cita com nostalgia as diferenças do culto de antes para a Umbanda praticada hoje.

Detalhes de utensílios rituais como o cachimbo, o material e desenho das vestimentas, as bengalas dos pretos-velhos — que costumavam ser feitas de jucá — e hoje são de bambu, e até mesmo as garrafas de *marafo* (cachaça) que vinham em garrafa de cerveja, memórias da Umbanda completamente distinta do que se vê hoje.

Pai Laerton traz como um de seus guias espirituais o Caboclo Barba Azul, uma entidade que ele admira profundamente. Ele recita um ponto que evoca a força e a proteção desse caboclo: *"É o caboclo Barba Azul da mata do Piauí. Com seu rifle e seu punhal a tiracolo Todos os maus vai destruir."* (PAI LAERTON, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Ele tambm menciona figuras importantes de sua jornada espiritual, como o Mestre Calango Verde e a Índia Julinha, enfatizando que esses caboclos raramente são vistos nos terreiros contemporâneos. Para ele, esta ausência representa uma perda da essência espiritual, uma desconexão com as raízes que fundamentam a prática. Ele compartilha logo um dos pontos que lembra com carinho e que fala sobre a entidade Carrapeta: *"Tava sentada na pedra roxa quando seu pai lhe chamou. Te alevanta carrapeta que essa pedra é de Xangô."* (PAI LAERTON, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Outro ponto que nos trouxe expressa a conexão com a natureza e a força de Oxóssi:

> "Meu senhor Oxóssi, quem te chama sou eu
> Na mata virgem até a onça teve medo
> Do grito que Oxóssi deu

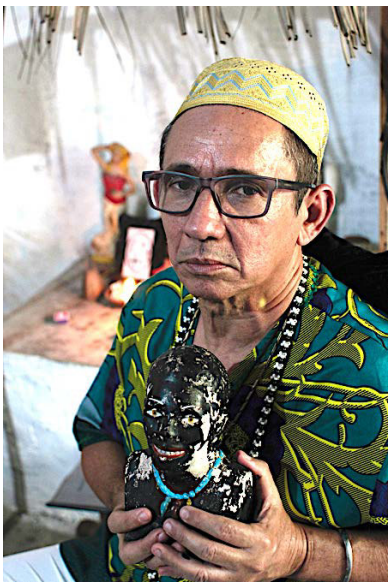
[106] O termo "desenvolvimento" é muito empregado nas casas de Umbanda do Grande Bom Jardim. Significa os estudos sobre os pontos e fundamentos religiosos, maior concentração nos trabalhos junto aos guias e mentores e os aprendizados da vida religiosa.

> Caboclo Gentil vem da loca da pedra
> Matador de onça, atirador de flecha
> Vamos simbora gente que eu não sou dessa terra.” (PAI LAERTON, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Seguindo nossa pesquisa e nos distanciando geograficamente para uma zona mais próxima da mata, localizamos o terreiro de Pai Joacílio, pessoa bem antiga da região e que revela um apanhado de memórias significativas, partilhando fotos e pontos.

Seu primeiro pai de santo é o respeitado Pai Raimundo Índio, uma figura emblemática, conhecido por aqueles que vivenciaram a Umbanda Cearense na década de 1970, uma geração que praticamente não está mais presente hoje em dia. Atualmente, aos 93 anos, Pai Raimundo Índio não mantém mais seu terreiro ativo, mas sua influência e legado permanecem vivos em seus iniciados como Pai Joacílio. Desta forma, Pai Joacílio inicia sua narrativa reconhecendo a importância de Pai Raimundo Índio. Ele recordou que, em 1976, quando se mudou para Santa Cecília, antes de começar a frequentar terreiros procurou outra liderança local, Mãe Francisquinha. Com apenas 13 ou 14 anos na época, era um fiel dedicado, mas somente ia ao terreiro de forma esporádica, apenas em dias de Baia (ritual/toque religioso), sem sentir um compromisso mais profundo.

Figura 54 - Pai Joacílio e a imagem do Caboclo Nego Gérson de 1970



Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/ foto: Éden Barbosa.

A mudança de Mãe Francisquinha para o Jardim Jatobá levou Pai Joacílio a buscar novas experiências espirituais, foi então que ele começou a frequentar o terreiro do “padrinho”,

como ele carinhosamente se refere, a Pai Raimundo Índio. Durante três anos, esteve imerso no ambiente acolhedor do terreiro, começou os primeiros momentos de seu desenvolvimento espiritual. Estas experiências promoveram sua conexão com a Umbanda e solidificaram sua jornada na religião, o preparando para se tornar um líder espiritual.

Mesmo com o desenvolvimento espiritual, não chegou a incorporar caboclo no terreiro do Pai Raimundo Índio, mas considera-se um verdadeiro filho de santo da casa, pois foi com esta liderança que recebeu seu batismo na Umbanda e aprendeu muitas lições importantes, entre elas a prática de rezar (orações católicas e outras de tradição esotérica e/ou popular) algo muito valorizado pelos antigos Umbandistas. É interessante seu relato sobre essas orações de seu Pai de Santo: "Pai Raimundo acordava todos os dias às 6 horas da manhã para iniciar suas orações, voltando a rezar às 18 horas e novamente à meia-noite, nessa rotina espiritual tão intensa, seria impossível não aprender a decorar tantas orações".

Após três anos de aprendizado e experiência, ele teve a alegria de reencontrar a Mãe Francisquinha, já iniciada no candomblé, e assim decidiu morar no terreiro. Naquela época, o local não contava com luz elétrica; a casa era construída de taipa, cercada por uma densa mata, e neste novo território foi desenvolvendo uma ligação forte, a presença do encanto na natureza ao seu redor.

Durante seu tempo ali, sua principal responsabilidade era cuidar do terreiro, enquanto o marido de Mãe Francisquinha se ocupava da plantação e dos animais. Pai Joacilio recorda que, mesmo sem ter alcançado o desenvolvimento necessário para a incorporação, Mãe Francisquinha confiou a ele muitas tarefas importantes: tarefas como ir para a mata, coleta de folhas, defumação do terreiro e realização de oferendas, sempre imbuído de um profundo respeito e dedicação.

Uma das memórias mais marcantes dessa fase foi o primeiro ponto que ele escutou, um momento que ainda hoje o emociona. Trata-se do ponto do caboclo Pena Verde, uma entidade por quem ele nutre respeito especial. O vínculo que formou com essa figura espiritual é forte, e por coincidência, Pena Verde também é um dos seus guias, pertencendo à sua corrente espiritual. Pai Joacílio destaca a importância da cultura indígena em sua vida e, por isso, aprendeu a rezar e a cantar algumas canções em Tupi. O ponto do Seu Pena Verde é um verdadeiro canto de devoção, e que também traz uma sequência de outros pontos de caboclo de pena:

"Quem manda nas matas é Oxóssi
Oxóssi é caçador, Oxóssi é caçador
Eu vi meu pai assobiar, ele mandou me chamar

> É na aruanda, auê, é na aruanda, auê
> Seu Pena Verde é na aruanda, é na Umbanda.
>
> Nauê minha aldeia
> Nauê minha aldeia
> Aldeia de caramuru, auê auê minha aldeia.
>
> Caramuru, caramuru,
> Fogo na aldeia de caramuru.
>
> Índio velho que flecha na aldeia,
> Índio velho de caramuru.
> Fogo na aldeia, aldeia tem índio,
> Ele é índio de caramuru." (PAI JOACÍLIO, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Esse ponto cantado é um dos pontos mais antigos de Umbanda. Além de ser um ponto cantado de *fundamento*[107] de caboclos de pena, presentes nas macumbas antigas, ganhou sucesso nacional em 1953 quando JB de Carvalho gravou em seu disco pelo selo Todamérica:

Figura 55 - A faixa "Pena Verde" gravada em disco de cera 78 rotações

Fonte: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/110638/pena-verde . Acesso em Acesso em 10 de fevereiro de 2025.

JB de Carvalho, artista negro carioca, canto e compositor, frequentou as macumbas do antigo Rio de Janeiro e fez sucesso ao protagonizar sambas, baiões, batuques e principalmente, as Macumbas. Juntamente com o compositor e cantor, Getúlio Marinho, realizaram a consolidação da Macumba como gênero musical, a partir de 1937. Frequentou os terreiros da Praça Onze – local de grande importância para a resistência socioeconômica e cultural dos negros no Rio de Janeiro que ali se instalaram em casebres e "casas de cômodos" – é na Praça Onze de Junho que nasce o "Samba" na casa de Tia Ciata, baiana lendária e mulher de terreiro:

> No número 117, onde se ergue um moderno edifício de apartamentos, na esquina da rua de Sant'Anna, ficava a casa de Tia Ciata, conhecida por grande festeira pelos idos de 1910. Em seu terreiro, Hilaria Batista de Almeida – 150fri o nome de Tia Ciata – congregava a elite dos sambistas e carnavalescos de então. Foi ela uma das fundadoras do famoso rancho "Rosa Branca" que tanto brilho emprestou aos carnavais da Praça 11, Tia Ciata montou por muitos anos uma barraca nas romarias de N. S. da Penha,

[107] Pontos de fundamentos são aqueles trazidos pela própria entidade quando esta se manifesta em terra, ou quando se deseja um propósito específico.

> no subúrbio do mesmo nome, onde eram feitos por Pixinguinha, João da Baiana, Caréca, Heitor e outros, os lançamentos das novidades para os carnavais que se aproximavam. (O.A.S, Praça Onze de Junho, Brasil Revista, Rio de Janeiro, Edição 45, p. 85).

JB de Carvalho fez muito sucesso de 1937 até 1950, com composições com arranjos de percussão, com tambores e regional de samba e choro. Frequentava também os lugares dos compositores e intérpretes, nesta época era hábito destes artistas levar sua música para abençoar aos terreiros.

Figura 56 - JB de Carvalho e o anúncio dos festejos de São Jorge em 30 de abril de 1955

tradicionais festejos de São Jorge fez "Todamérica" nova prensagem de todos os discos dêsse famoso intérprete de macumbas e batuques e os está colocando no mercado. Para orientação de todos damos, abaixo, relação dos discos do renomado cantor:

"SEGURA O BOI" macumbaião
"SARAVÁ"
"SALVE, OGUM!" (S. Jorge) macumba
"PEDRA ROLOU" macumba
"CANGIRA" "
"PENA VERDE" "
"MÃE DÁGUA" batuque
"DOUM, COSME E DAMIÃO" macumba
"SÃO BENEDITO" macumba
"E-RERÊ (Cabôclo 7 flexas) batuque
"OGUM, MEU PAI" "
"CADÊ VIRA-MUNDO" "
"SÃO JORGE GUERREIRO" "
"SANTO ANTONIO CAMINHOU" macumba
"PENA BRANCA" "
"PONTO DE ANIVERSARIO" (Cosme e Damião) macumba
"OXUMARÉ" "

J.B. DE CARVALHO
Carioca, 1936.
Arquivo Nirez

Fonte: foto cedida pelo Arquivo Nirez, (ao centro) e foto de difusão dele na sua fase na gravadora Todamérica

A música "Pena Verde" é um dos vários pontos de Macumba e Umbanda gravada no ritmo de baião com acompanhamento de sanfona e instrumental regional, porém creditada como gênero "Macumba" justamente por seu território de origem e de sua reverência à Oxóssi. Ainda não posso afirmar de forma precisa o pioneirismo, contudo, JB de Carvalho ao gravar as Macumbas no formato do Baião abriu uma seara temática afro religiosa que iria encontrar consonância em décadas depois por composições cantadas por Ary Lobo, Jackson do Pandeiro e Marinês na década de 1950 e pela sonoridade do disco estudado nesta tese, Umbanda de Todos Nós Vol. 1. Conforme a fonte revista "Careta (RJ)" de 2 de julho de 1955:

> J. B. de Carvalho c/Conj. – Para os tradicionais festejos juninos que se realizam, J. B. gravou para seu próximo disco, a marcha de sua autoria e mais Dias de Oliveira e Mauro Miranda, "Bilhete a São João". Na outra face, como não podia deixar de ser, aparece nova macumba. Esta, intitula-se "Ogum Yara" e pertence aos mesmos autores. (REVISTA CARETA. Música em Discos. Rio de Janeiro, 2 de julho de 1955, p. 39).

Ou seja, JB de Carvalho trouxe um novo arranjo para o gênero Macumba afim de se aproximar da estética musical do baião, inserindo sanfonas e o ritmo binário, no seu estilo de inserções de pontos das *Makumbas* cariocas, e canto com arranjos vocais bem trabalhados. Relembro que na entrevista que realizei com o Sr. Nirez (em abril de 2023), ele afirmou que o Baião é um gênero que teve muito sucesso, a sanfona era considerada, à época, um instrumento "urbano" e a temática musical nordestina causava descobertas no "Sul", mencionou o grande fluxo migratório de nordestinos ao sudeste nesse período, o que rendeu outros movimentos culturais nos anos 60 e 70 e em influências no gênero do Forró.

Tratarei com maiores detalhes sobre tais desdobramentos dos artistas que se inspiraram no terreiro no último capítulo deste trabalho.

Prosseguindo nos relatos da pesquisa de campo em terreiros de Umbanda de Fortaleza, chegamos à casa de Pai Kelton. Ele é filho de santo do respeitado Pai Antônio Loiro da Cabocla Mariana. Há 25 anos, ele dirige seu terreiro de Umbanda. Sua trajetória espiritual não é exclusiva a essa religião: ele também se iniciou no Candomblé, pelo pai de santo Silvio de Iemanjá. A visita ao terreiro de Pai Kelton aconteceu no dia 20/08/2024, e ao chegarmos estava acompanhado de seu pai biológico, Seu Pedro. Pai e filho que proporcionaram uma experiência única e transformadora.

Figura 57 - Pai Kelton e seu pai biológico Seu Pedro

Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/ foto: Éden Barbosa

Embora Seu Pedro não seja um pai de santo, sua jornada de vida, sua espiritualidade nos trouxe uma compreensão de que, no campo de pesquisa sobre a Umbanda no Ceará, existem

muitas narrativas e personalidades a serem lembradas. Seu Pedro possui um conhecimento profundo sobre a Umbanda (e sobre os mestres do Catimbó), adquirido nas andanças por estados do Nordeste.

Seu Pedro participou ativamente da gravação, compartilhando seu cantar, suas histórias e ensinamentos. Em sua infância, esteve em contato com a Umbanda, influenciado pela trajetória espiritual de sua mãe, que sempre participou ativamente da religião.

Ele comentou sobre como as práticas e os pontos cantados na Umbanda mudaram ao longo do tempo, observando uma evolução tanto nas manifestações quanto nas pessoas que os expressam. Sobre os pontos que afirmou que "...sou acordado no meio da noite com os caboclos me transmitindo pontos..." algo que o intriga. Se considera um "leigo" dentro do universo espiritual, e reflete sobre como é possível receber esses ensinamentos, mesmo sem um desenvolvimento (mediúnico) formal nesse campo, por fim, expressou que se sente muito mais feliz em relação à sua espiritualidade. [...]antes, eu evitava pisar os pés no terreiro, mas agora me considero com "os dois pés dentro" [...]antes de realmente se dedicar à religião, frequentava o terreiro apenas nas festas em homenagem ao Seu Maximiliano", período que se estendeu por mais de uma década.

Uma das memórias compartilhadas para o mim e Pai Neto Tranca Rua, Pai Giuliano e Carla Vanessa por Seu Pedro é a profecia que sua mãe fez quando ele tinha apenas 12 anos: "...ela olhou nos meus olhos e disse que minha casa teria um terreiro...". Esse momento marcou sua vida e sua conexão com a espiritualidade. Em praticamente toda a entrevista Pai Kelton, seu filho, ouvia atentamente e com expressão de muita emoção, carinho e admiração.

Para Seu Pedro o ponto que mais toca seu coração é o do Mestre Maximiliano, que ele cantou com grande emoção:

> "Maximiliano vem na linha da jurema
> Dentro da eira ele é caboclo pra virar
> Maximiliano vem na linha da jurema
> E da jurema vai passando para o mar
> Maximiliano, Ogum e a sereia
> É pra vencer, é pra levantar." (SEU PEDRO, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Pai Kelton em seguida já inicia sua contribuição na conversa. Contou como a presença de seus guias, em especial da Cabocla Mariana, se manifesta em sua vida cotidiana. Um dos pontos que lhe vem à mente repetidamente é:

> "Cabocla Mariana quando vem beirando o mar
> Faixa encarnada ô,
> faixa encarnada

> que ganhou pra trabalhar.” (PAI KELTON, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Além desse, outro ponto ressoa em sua meméria, uma celebração da chegada e do poder de Cabocla Mariana. Este ponto, cheio de simbolismo, enfatiza a sua relação com a natureza e das bênçãos que ela pode trazer.

> “Há tempos que lhe chamavam
> Agora que ela vem chegando
> Lhe chamam de Mariana
> Mora no mar, no oceano
> Iemanjá é a rainha do mar
> No mar tem areia, no mar tem sereia
> Deus dê em dobro tudo que desejares
> Deus que te abençoe e nunca te desampare.” (PAI KELTON, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Ele também reflete sobre a evolução das tradições e como, atualmente, é mais comum ouvir sobre mestres, mestras e exus. Todavia, se recorda com carinho de um ponto da linha do astro, que traz uma aura de realeza e conexão com o mar:

> “Sou príncipe da Espanha, eu venho beirando o mar
> Eu venho beirando o mar, beirando o mar até chegar
> Montado em seu cavalo, eu venho beirando o mar
> Eu venho beirando o mar, beirando o mar até chegar
> Com meu cordão de ouro, eu venho beirando o mar
> Eu venho beirando o mar, beirando o mar até chegar.” (PAI KELTON, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Figura 58 - Gira de Caboclos na casa de Pai Kelton

Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/ foto: Éden Barbosa

Quando o assunto é defumação, um dos pontos que Pai Kelton utiliza recorrentemente é:

> “Defuma com as ervas da jurema
> Defuma com arruda e guiné
> Com alecrim, benjoim e alfazema
> Vamos defumar, filho de fé, defuma.” (PAI KELTON, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Este ponto é outro bem conhecido pelos Umbandistas como um ponto de abertura (início dos trabalhos espirituais) e ao cantar esse ponto é comum o uso de incensários com as ervas (em estado natural, mas no estado desidratado) como Alecrim, Benjoim, alfazema e outras explicadas por ele como Guiné, Arruda, Cravo e canela. Outra forma de organizar os pontos cantados é a função deles, a finalidade, para o que se deseja obter. Para obter cura, de si e do outro, Pai Kelton menciona um ponto especial relacionado a Urubu Reis, uma entidade de grande importância em sua prática espiritual, que tem essa propriedade de ser caboclo, um animal e um encantado (uma força espiritual da natureza).

> “Valei-me minha divina Santa Bárbara
> São Cosme e São Damião
> Valei-me meu São João Batista
> Valei-me nessa ocasião
> Urubu é pássaro rei, é sim, senhor
> Urubu é curador, é sim, senhor
> Tanto reza como cura, é sim, senhor
> Leza o mal para nagô
> Urubu é rei, é um pássaro curador
> Eu não entro nessa casa, papai
> O feiticeiro quer me laçar.” (PAI KELTON, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Uma das lideranças da Umbanda que vem se destacando no Grande Bom Jardim é Pai Jeferson, herdeiro de um terreiro histórico da região, atuante das lutas contra a intolerância e na transmissão do legado espiritual às novas gerações. Como líder, sua relação com o terreiro é profunda: “...eu nasci dentro do terreiro, minha avó costumava afirmar que praticamente nasci dentro do tambor...”.

Sua trajetória espiritual se inicia desde os 5 anos, tocando o tambor intuitivamente, um dom que considera ter recebido de Deus. Suas experiências, compartilhadas no dia 20/08/2024, identificou um dos pontos mais significativos na região: o do Caboclo Vira Mundo, que sempre esteve presente em sua vida, trazendo à tona memórias afetivas de sua avó e dos momentos vividos com ela no terreiro, onde a população buscava auxílio do caboclo:

> “O caboclo Vira Mundo ele gira, ele gira
> Ele afirma seu ponteiro, ele faz a sua gira
> O caboclo Vira Mundo ele vai girar
> No terreiro de Umbanda ele veio trabalhar
> Ele gira, gira, gira a noite inteira no rojão

> O caboclo é o Vira Mundo e não deixa cair no chão.” (PAI JEFERSON, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Uma singularidade deste terreiro é que estão presentes imagens antigas, que datam do tempo em que sua avó era a chefe da casa, além do primeiro tambor, feito por Pai Neto há décadas. Pai Jeje se orgulha de manter as raízes da sua tradição, rememora que quando criança acompanhava seu avô nas atividades do terreiro, sempre muito próxima dele. Enquanto seu avô trabalhava, ele batucava o tambor do terreiro, improvisando os cânticos com as letras que conhecia “...mesmo que algumas estivessem erradas...”, ri de forma leve lembrando sua tenra idade. O seu primeiro tambor foi presenteado por Pai Valdo que era o filho de santo mais velho da casa, um marco no desenvolvimento de seu talento.

Na figura 59 temos Pai Jeferson segurando uma estátua de mais de 50 anos de Nego Gérson, a imagem foi herança de seus ancestrais.

Figura 59 - Pai Jeferson segura uma estátua de Nego Gérson

Fonte: acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel/ foto: Éden Barbosa

Seguindo uma trajetória que se assemelha a de outros pais de santos que vivem a Umbanda desde a infância, ele reflete as questões geracionais e cronológicas que vive a Umbanda de hoje em dia. Destaca as mudanças que percebeu ao passar dos anos:

> As roupas e guias utilizadas atualmente são diferentes das que eram comuns no passado. Antigamente, os médiuns costumavam usar uma “faixa” de tecido ao redor do pescoço que se estendia até a altura da cintura, como uma forma de proteção, algo que é bem raro hoje em dia. A maior mudança na umbanda de hoje é a alteração no ritmo das músicas e pontos. No passado, as batidas eram mais compassadas

> **(espaçadas e lentas)**, permitindo que os cânticos dos caboclos fossem claramente ouvidos, hoje, o caboclo que precisa "correr" se adaptar ao ritmo do tambor. (JEFERSON, Pai, Fortaleza. CE. Entrevista cedida no dia 20/08/2024).

Neste depoimento, um relato do pai de santo, observo que nos últimos anos ocorre uma inversão de valores, na execução dos toques e na ordem de como se estrutura as dinâmicas musicais do ritual de Umbanda. Segundo Pai Jeje, o excesso da velocidade nos toques, de hoje em dia, dificulta a conexão autêntica com os espíritos, através do transe mediúnico. Outra mudança atual é da ausência de pessoas que trabalham com o ponto riscado, uma técnica tradicional da época, que se utiliza de um gis ritual (pemba) e de grafismos riscados no chão, com propósitos de evocar, solicitar, manifestar um ato mágico. Pai Jeje também lamenta a escassez de médiuns atuando em antigas linhas/correntes de Xangô e de Mina. Como nos explica detalhadamente na "corrente da mata", existem várias sublinhas, e ele observa que a linha de "Coral" também enfrenta desafios. Um dos pontos que ele canta nessa linha é: *"Tirei o chinelo do pé, corri até chegar. Para fazer os mandados de meu pai, cobra Coral."* (PAI JEFERSON, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

> "Defuma com as ervas da jurema
> Defuma com arruda e guiné
> Benjoim, alecrim e alfazema
> Vamos defumar, filho de fé." (PAI JEFERSON, cantiga registrada em 2024, na ocasião da pesquisa).

Ele também menciona um ponto dedicado à defumação, que é um momento essencial de purificação e que após este ritual tem por hábito realizar uma breve oração, uma rogativa, pedindo que os trabalhos sejam aceitos, sem perturbações ou forças contrárias.

3.4 Notas sobre os pontos cantados nas práticas musicais das Umbandas Cearenses

Por meio destes encontros com os 10 terreiros do Grande Bom Jardim, proporcionados e mediados por Pai Neto Tranca Rua, Pai Giuliano Freitas e Cambone Carla Vanessa, os colaboradores aqui descritos e através das diversas experiências e jornadas em outros terreiros, proponho algumas notas e reflexões sobre algumas propriedades e características que se destacam nos terreiros de Umbanda Cearense.

Antes da pesquisa nesta região, uma grande região populacional de Fortaleza, realizei outros trabalhos de relevância[108] na pesquisa sobre a Umbanda e com observância nos aspectos musicais.

O estudo assim difunde os mecanismos e meios de resistência destas religiosidades, alertando a importância da preservação das tradições e das memórias dos povos de terreiros, das espiritualidades ancestrais da região e da afirmação da comunidade e sua continuidade.

Sobre os pontos transcritos aqui agradeço aos pesquisadores da Associação Espírita de Umbanda São Miguel aqui mencionados por auxiliarem, explicarem e debaterem cada ponto aqui transcrito. Pai Neto com sua sabedoria e experiência ampliou, e muito, as significações dos pontos transcritos habilmente por Carla Vanessa. Inicialmente a finalidade da transcrição de alguns pontos seriam os relatórios do trio de pesquisadores, exigências do laboratório do CCBJ, porém na minha função de tutor do projeto sugeri que fossem aproveitados: transcritos e estruturados para compor o acervo da Associação para acesso de mais pesquisadores.

Pai Giuliano Freitas possui um amplo saber sobre o campo religioso, ao perceber as ligações das tradições do território estudado com as tradições antigas africanas, vindas do Maranhão. Agradeço a este trio de pesquisadores as vivências e partilhas na construção deste material que organizamos juntos e coletivamente.

Todo o processo realizado no laboratório foi uma experiência extremamente valiosa, que me ofereceu uma compreensão inicial, no entanto, profunda e abrangente sobre a magnitude da contribuição social dos povos de Umbanda do Grande Bom Jardim, revelando não apenas a relevância da religião, mas também o amplo potencial que pode ser explorado. Embora o projeto tenha sido de curto prazo, o impacto gerado foi significativo, e sei que, com o tempo, ele poderá se ampliar e evoluir, como vídeos, fotos, livros, e-books e até filmes, tendo sempre a pesquisa como base e inspiração para futuros projetos.

No intuito de sintetizar marcadores científicos para condensar o entendimento das tradições, sem causar prejuízo nas suas significações originais e respeitando sua *Mironga*, revisei estudos e autores que versam sobre música ritual e a estruturação dos pontos cantados e cantigas.

A distinção entre “músicas DE terreiro” e “músicas DO terreiro” são conceitos que elenco a partir das experiencias junto a Associação Espírita de Umbanda São Miguel e o

[108] A dissertação de mestrado “Do terreiro ao mar: a antropologia da peregrinação da festa de Iemanjá em Fortaleza” publicada em 2019 pela Universidade Estadual do Ceará e a participação no dossiê “Imaterialidades – Festa de Iemanjá de Fortaleza” lançado pela Prefeitura de Fortaleza, por meio da Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza (Secultfor), no dia 15 de outubro de 2021. https://issuu.com/secultfor/docs/dossie-imaterialidades-festa-de-iemanja.

Laboratório de Pesquisa/CCBJ/2024 que fornece uma tratativa de como se expressam: a tradição, a territorialidade, o pertencimento e a origem dessas práticas culturais religiosas. Marcadores conceituais que dificilmente são levados em conta em estudos sobre estruturação dos pontos de Umbanda.

O autor Mattos (2007) propõe em sua obra uma tipificação dos pontos de Umbanda que organizei em uma tabela para melhor compreensão:

Tabela 6 - Os tipos de pontos cantados

Tipo de Ponto	***Características***
Pontos de louvação:	Cantados em homenagem aos Orixás, Guias e Mentores espirituais;
Pontos de saudação:	Para homenagear a religião, o Pegi (Altar, Congá) ou ainda em homenagem aos sacerdotes, Ogãs ou outros convidados do terreiro.
Pontos de firmeza:	Solicitam as energias provenientes do Astral Superior
Pontos de descarrego:	Cantados durante as defumações, os passes, os *descarregos* da casa ou ainda nas limpezas fluídicas através de trabalho com fundanga (pólvora). Este último utilizado para quebra de energias negativas ou a destruição de larvas astrais que às vezes se impregnam no corpo áurico de determinados indivíduos.
Pontos de chamada:	Entoados para a evocação das Entidades de Luz que deverão se manifestar nos trabalhos espirituais por meio de incorporações mediúnicas, ou simplesmente pelo espargimento de suas energias sobre os campos vibratórios dos terreiros.
Pontos de demanda:	usados para "quebrar" uma força negativa que queira agir sobre o terreiro. Muitos desses pontos são de raiz, ou seja, se originam de antigas tradições, pois as Entidades sabem, mais do que ninguém, o que é necessário para se anular as energias do mal.

Fonte: Adaptação da teoria contida no "Livro Básico dos Ogãs" – Sandro da Costa Mattos, 2005

A expressão "músicas de terreiro" sugere uma categoria mais ampla, caracterizando um tipo de música associado a tradições culturais e religiosas de terreiros de Macumba,

Umbanda e Candomblé, porém sem delimitar qual tradição ou qual terreiro. Utilizamos a preposição “de” indicando uma relação mais ampla, sem delimitação ritual, de forma genérica de gênero cultural: embora venham, tem sua origem nesses espaços sagrados, podem circular por outros ambientes e potencialmente se tornar representações das religiões afro-brasileiras como um todo, mas de modo superficial.

Deste modo, com a reflexão deste estudo indo de encontro com todo o saber ancestral e profundo dos povos de terreiro pesquisados, revelo 2 teorias que partem deste processo de pesquisa: a Música de Terreiro e a Música do Terreiro.

Sem se opor ou servir de categoria definitiva, a expressão “músicas do terreiro” traz aqui uma delimitação ritual e/ou geográfica: exige uma procedência específica, um vínculo, delimitação de prática musical a um espaço geográfico e a tradição em particular. A preposição “do” aplicada fornece uma relação de pertencimento mais forte, para assim explicar de “qual” terreiro falamos, “do” se refere a um terreiro específico para a partir dessa atribuição delimitarmos que parte da memória e identidade e de qual comunidade-terreiro em particular.

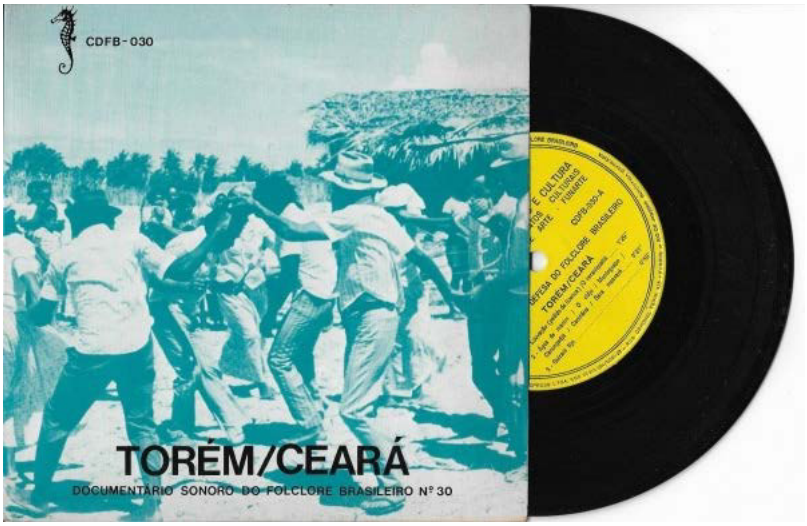
No escopo dessa tese contém outros pontos cantados destes terreiros, registrados de forma organizada, reconhecendo cada colaborador. O conhecimento produzido aqui será valioso para todos aqueles que vierem depois de nós, oferecendo uma base rica para que novos projetos e descobertas possam emergir. Os pais e mães de santo partilharam saberes que anseiam por sua continuidade e não caiam no esquecimento ou apagamento sistêmico das religiões afrobrasileiras. Avalio esta iniciativa como um dos desdobramentos pedagógicos da tese: a troca de conhecimentos e preservação da memória coletiva dos terreiros do Bairro, estimulando o relatar de suas histórias, compartilhamento de experiências e contribuir para o fortalecimento da nossa cultura.

3.5 Pesquisas musicais no Ceará: Luiz Heitor Correa de Azevedo, o disco “Torém” e a espiritualidades do povo Tremembé

O ano de 2025 marca os 50 anos da produção do primeiro e surpreendente encontro entre uma missão de pesquisa nacional e a etnia Tremembé, ocorrido no ano de 1975. Dentre os objetos da missão: pesquisa, catalogação de tradições e resistências culturais, havia a gravação de campo das tradições gerando, posteriormente, futuros discos (compacto de 7 polegadas) destinados ao Ministério da Educação e Cultura para distribuição gratuita. A

iniciativa foi a primeira a gravar no território Tremembé, mas não foi a primeira do estado do Ceará.

Figura 60 - Documentário Sonoro Do Folclore Brasileiro vol. 30 – Torém



Fonte: FUNARTE. 1975. Disco 33rpm

Em janeiro e fevereiro de 1943, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo identificou tradições de Congos, Xangôs e Maracatús na cidade de Fortaleza e outras tradições de matriz afro no Crato e em Itapipoca. Variações dos Congos são encontradas em diversas partes do Brasil, geralmente relacionadas ao catolicismo negro honrando santos como: Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Luiz Corrêa localiza uma forma distinta e elaborada, caracterizados por uma dança dramática, um tipo de teatro de rua em procissão, incluindo a coroação dos Reis e Rainhas do Congo. A dança se originou nas irmandades, fraternidades religiosas negras, marcando a resistência africana no Ceará, era uma época de pressão colonial, os africanos presentes eram predominantemente, congo-angolanos.

O impacto das gravações de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo repercutiu a nível nacional e internacional. Lamentavelmente, demorou décadas para ter o acesso público com o lançamento em *Compact Disc* (CD): *L. H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais,* no ano de 1997, com 27 registros das gravações que realizou nesse período. Até então, havia poucos registros nacionais e os documentos sonoros sobre as tradições musicais no estado do Ceará era praticamente nula. Importante mencionar os trabalhos anteriores aos de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, o singular livro "Rondônia" de Roquette-Pinto de 1917[109], com

[109] Registros da gravação de Roquette-Pinto está disponível em: https://soundcloud.com/nimuendaju/sets/rondonia

cânticos gravados em cilindros de cera, um fonógrafo portátil que se usava na época, da expedição à Serra do Norte em 1912:

> Há quase cem anos - em 1912 - foi feito um dos mais importantes registros sonoros para os estudos antropológicos em nosso país: os cantos e as músicas dos índios Parecis e Nambiquaras, na Serra do Norte, que naquela altura viviam completamente isolados, sem jamais terem visto um homem branco. O autor das gravações foi o antropólogo Edgar Roquette-Pinto, que, a convite de Cândido Rondon, havia se somado à histórica expedição à Serra do Norte, mergulhando fundo no interior inóspito e até então praticamente desconhecido do Brasil. (RONDÔNIA 1912 - GRAVAÇÕES HISTÓRICAS DE ROQUETTE-PINTO, COLEÇÃO DOCUMENTOS SONOROS, Museu Nacional Rio de Janeiro.)

O destaque acima faz parte do encarte com as gravações de 1912[110]. A obra do antropólogo divulgada em 1917 é esmiuçada no estudo da autora Rita de Cássia Melo Santos (2020) expondo os detalhes do livro como: "muitas imagens (são 102 distribuídas ao longo de 252 páginas), um mapa com a indicação do trajeto da Comissão, vocabulários e músicas (há em suas páginas a transcrição dos 12 fonogramas gravados pelo autor durante a expedição)" (p.122).

Outro estudo que utilizou gravações, um registro das manifestações culturais de origem congo no Brasil, foi o norte-americano Stanley Stein. Conforme Silvia Hunold Lara e Gustavo Pacheco (2007), o historiador americano em 1948 inicia um trabalho no Vale do Paraíba, no estado de São Paulo, e ao gravou músicas da região com um gravador de fio de arame (*wire recorder*): "O canto do jongo e a dança associada, chamada de caxambu em Vassouras, haviam sido pouco estudados quando Stein se interessou por eles em 1948." (p. 112). As gravações de Stein infelizmente são pouco conhecidas, contudo nos últimos anos com a retomada dos estudos da cultura *Bantu*, especialmente no sudeste brasileiro, temos a oportunidade de se informar dos estudos e de sua importância na cultura do jongo paulistano.

> As gravações realizadas por Stanley J. Stein inserem-se, portanto, entre os raros exemplares de música de tradição oral brasileira gravados em campo na primeira metade do século XX, o que por si só bastaria para assegurar seu caráter histórico. Junte-se a isso o fato de que, não obstante a qualidade sonora rudimentar e a duração relativamente curta (pouco mais de meia hora), as gravações apresentam um corpus notável e bastante abrangente de um mesmo gênero poético-musical, e podemos, sem exagero, considerá-las um documento único e insubstituível. (LARA & PACHECO. 2007, p.23).

Com esse panorama de gravações no solo brasileiro, todas com a franca intenção de registro das culturas africanas e indígenas em suas resistências, destaco o trabalho de

[110] Disponível em: https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aroquete-pinto-1912-rondonia/rondonia_CD_livreto.pdf.

Azevedo por propor uma delimitação “geográfica-cultural” ao condensar sua pesquisa em duas áreas: a da Cantoria e a do Coco. Entretanto, não se prendeu a elas, pois confirma em suas notas publicadas pela Biblioteca do Congresso Norte Americano (no encarte *online* do CD do selo musical *Smithsonian Folkways Recordings)*[111] que essas duas áreas, como qualquer outro tipo de divisão, não é muito precisa. É crucial para esse estudo explicitar a contribuição das pesquisas de Luiz Heitor pois ele traz elementos para mais uma constatação da presença *Bantu*, dos congos desenvolvidos no período colonial do Ceará, no Nordeste do Brasil.

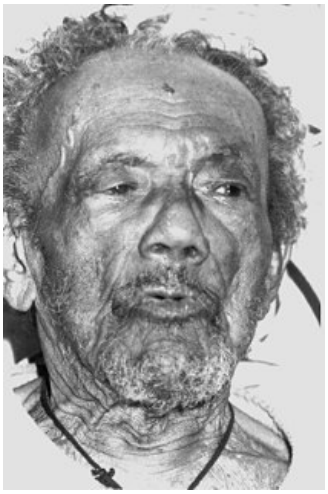
> Parte do processo de criação de um mapa musical do Brasil, Azevedo planejou prestar uma atenção especial ao que ele considerava a maior parte do folclore e tradições populares brasileiras, o que ele chamava de música "cabocla" e "negra". No plano original de Azevedo, a primeira categoria seria representada pela música do sertão, o árido interior do nordeste, e o segundo em música afrobrasileira dos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. No interior "caboclo", Azevedo gravou muitos estilos vocais e instrumentais, tais como os desafios que descendem de protótipos ibéricos. E em Fortaleza, a capital do Ceará que está situada no litoral, Azevedo coletou diversos estilos afro-brasileiros históricos. Alguns desses, como as canções de congo nesta coleção, podem ter se desenvolvido localmente durante o período colonial. Outros, como as canções do xangô e do maracatú, provavelmente migraram da cidade do Recife, um importante centro de cultura afro-brasileira situado no litoral, ou talvez do estado de Alagoas. (AZEVEDO, LH Correa de: Music of Ceará and Minas Gerais (Brazil). Endangered Music Project/Library of Congress – RCD/RAC 10404. Ano:1997).

Essa área da cantoria é caracterizada pela dinâmica de louvações e benditos. São cantorias, cocos e emboladas e os toques de Xangô (cantados por Raimundo Alves Feitosa). Detalhando a importância de Raimundo Alves Feitosa na cultura afro cearense, compartilho um trecho da entrevista ao jornalista Lira Neto, publicada no Jornal O Povo, Fortaleza, em 13 de maio de 1995, colhida no site do Maracatu Nação Fortaleza[112].

> Nascido em 16 de julho de 1902, Raimundo Alves Feitosa fundou o mais antigo dos atuais maracatus de Fortaleza. Ele trouxe a ideia de Pernambuco, em 1936, ano de fundação do Az de Ouro, do qual durante 50 anos foi o macumbeiro principal: tirava versos, fazia músicas, idealizava as fantasias, saía de baiana e foi coroado como Rainha. Católico, devoto de Nossa Senhora do Carmo, Boca Aberta sempre foi, acima de tudo, um folião. Virava noites seguidas para cair no batuque. Na casinha da Vila União, quase nada lembra o passado de Raimundo Boca Aberta. Nenhuma fantasia antiga, nenhum troféu, nenhum recorte de jornal. Os amigos falam da existência de um baú secreto, onde ele esconderia, a sete chaves, a história de sua vida. Boca Aberta nega tudo. E nem mesmo se anima mais a assistir os desfiles de maracatu. Fica em casa, em sua cadeira de vime, tentando lembrar como era mesmo que terminava aquela loa de sua autoria, uma das primeiras músicas do maracatu cearense. (JORNAL O POVO, Fortaleza, 13 de maio de 1995. In Nação Fortaleza, 2025).

[111] Disponível em : https://folkways-media.si.edu/docs/folkways/artwork/HRT15019.pdf Acesso em 27 de julho de 2025.
[112] Disponivel em https://www.nacaofortaleza.com/cabeza2.php Acesso em 27 de setembro de 2025.

Figura 61 - Raimundo Alves Feitosa



Fonte: Maracatu Nação Fortaleza. Disponível em: https://www.nacaofortaleza.com/cabeza2.php

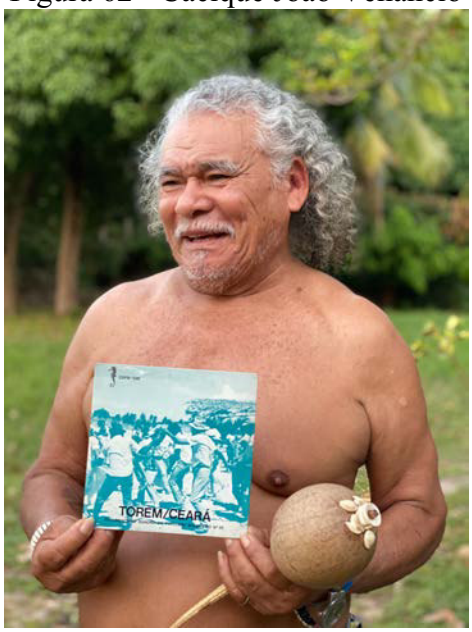
Raimundo Boca Aberta é, até hoje, o grande referencial da cultura popular afro cearense, presente na memória de cada agremiação de Maracatú da cidade. Os cantos do *Griot*, macumbeiro[113], baiana e rainha, foram regravados para as novas gerações no CD de 2001: *Coleção Memória do Povo Cearense - Volume V: Maracatus & Batuques.* Luiz Heitor Corrêa de Azevedo abriu caminho nas gravações de campo com fins etnográficos no Ceará e inspirou outro importante pesquisador, cujo projeto surge depois de 3 décadas.

O cearense Aloysio de Alencar Pinto era pianista, compositor, musicólogo, folclorista e professor. Realizou uma importante série de discos intitulada "Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro", produzida durante os anos 70 e 80 agrupando tradições de grande parte do Brasil. um O acervo sonoro, em sua ampla maioria, é composto por tradições de matriz africana, indígena e as confluências afro-indígenas. A pesquisa vinculada ao Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura veio para o estado do Ceará registrando tradições em gravadores de campo e com pesquisadores que redigiam as notas etnográficas. Notas essas editadas e publicadas na contracapa e encartes internos dos discos compactos distribuídos por todo o Brasil. As tradições cearenses lançadas em discos foram: Banda Cabaçal (disco vol. 23), Torém (vol. 30), Coco (vol. 32), Cana Verde (vol. 37) e Aboios (vol. 39).

[113] Quem canta as loas do Maracatú, o termo inclusive vem perdendo força nos Maracatus menos tradicionais sendo substituído por "tirador de loas".

Na Figura 62 temos Cacique João Venâncio e o primeiro encontro com o disco físico Torém em 2024.

Figura 62 - Cacique João Venâncio



Fonte: Foto – Eden Barbosa/acervo pessoal do autor

Essa é uma das coleções mais disputadas por colecionadores por concentrar informações e áudios que servem de base musical para *samples*. Como Chico Science & Nação Zumbi que *sampleou* na música "A cidade"[114] do disco de número 21, "Baianá", o trecho que diz: "Boa noite, meu senhor e senhora". Diante de tudo exposto anteriormente, retorno para o tema do início deste subcapitulo, o disco "Documentário Sonoro Do Folclore Brasileiro vol. 30 – Torém", e as impressões da audição desse disco com a atual liderança dos Tremembés de Almofala, o Cacique João Venâncio[115].

Depois de 50 anos da concepção do disco Vol. 30 – Torém, realizamos uma escuta do compacto na presença do Cacique João Venâncio, durante o evento SESC Herança Nativa 2024, no dia 24 de junho. Levamos uma radiola portátil, caixas de som e deixamos o disco tocar inteiro por repetidas vezes. A cada canção muitos relatos e memórias do Cacique João.

Dois fatos se destacam na audição de 2024: era a primeira vez que o Cacique pode escutar o disco em seu suporte original (ele ouvia o registro no formato digital, no celular) e os

[114] Disponivel em: https://www.whosampled.com/sample/471433/Chico-Science-%26-Na%C3%A7%C3%A3o-Zumbi-A-Cidade-Baianas-De-Ipioca-Boa-Noite/ Acesso em: 1 de outubro de 2025.
[115] Liderança dos Tremembés de Almofala e Mestre da Cultura. Disponivel em: https://www.mestresdacultura.com.br/mestre-cacique-joao-venancio/ Acesso em: 1 de outubro de 2025.

detalhes revelados a partir da Figura da capa, identificando cada pessoa presente na foto, registradas no evento da gravação da comissão presente em Almofala em 1975.

Um fato importante explicado pelo cacique João Venancio é que o Torém é tradição Tremembé e Toré é outra forma de tradição indígena, existem singularidades em cada uma delas, são rituais complexos e que infelizmente foram reduzidos a danças por alguns pesquisadores brancos. As retomadas indígenas, principalmente por pesquisadores indígenas, garantem a continuidade da tradição em seu sentido mais profundo sempre conectado ao território. Prova disso é o álbum "Torém – Tremembé da Barra do Mundaú" se destacando no formato *streaming*, um registro contemporâneo do Torém, concebido em 2023.

O disco Torém é uma prova de como essa mídia (o compacto em vinil) pode ser um artefato social e educacional para as atuais gerações. João Venâncio relatou após o encontro que as atuais lideranças Tremembés utilizam as faixas desse disco na Educação Escolar Diferenciada Indígena Tremembé[116]. Outro dado relevante é que muitas das personalidades gravadas em 1975 são referencias da etnia Tremembé, mantenedoras do Torém por momentos históricos difíceis, e parte desses indígenas agora são ancestrais. A importância do *Vol. 30 Torém* se comprova quando durante as revisões bibliográficas, assistindo documentários no *Youtube* e em entrevistas com jovens Tremembés (ambientados no meio digital) o disco é uma referência comum sempre lembrada.

Agradeço o amigo e cineasta Henrique Dídimo que possibilitou o encontro com João Venâncio e família. Dídimo é um grande aliado dos povos indígenas do Ceará, com muitos trabalhos no campo da fotografia e audiovisual, autor do filme "Suaçuamussará[117]" obra fundamental sobre os povos indígenas do Ceará. O ano de 2024 foi meu segundo encontro com os Tremembés, pois em 2023 estive com Cacique João Venâncio e o Pajé Luís Caboclo[118] *(in memoriam)* para uma conversa sobre espiritualidade indígena. Esse encontro motivou a construção do artigo "Notas sobre as Espiritualidades Indígenas no Ceará: Tradições e Cruzos dos povos indígenas presentes no filme Suaçuamussará" publicado no livro "URUKUM: vozes dos saberes ancestrais Indígenas" que organizei em 2023 com autores e autoras indígenas.

---

[116] Uma escola diferenciada são espaços de educação com projetos político-pedagógicos próprios, capazes de atender às necessidades das comunidades específicas e com autonomia na gestão administrativa, política e pedagógica.

[117] O filme relata a jornada de duas lideranças do povo Tremembé, o cacique João Venança e o pajé Luís Caboco, em busca de conhecer e interagir com catorze comunidades indígenas do Ceará. Eles percorreram cerca de vinte municípios, escutando histórias sobre ancestralidade, espiritualidade, cultura e lutas. Disponível em: https://filmow.com/suacuamussara-t219222/.

[118] O Pajé Luís Caboco fez sua passagem em 13 de outubro de 2024. Nascido e criado na localidade de Varjota, Almofala. Era conhecido como Luís Caboclo, Pajé dos Tremembés de Almofala. Não só dos Tremembés de Almofala como dos Tremembés do litoral dessa região toda – que eles atuam do rio Gurupi – do Maranhão ao Rio Grande do Norte. Disponível em: https://www.mestresdacultura.com.br/mestre-luis-caboclo/.

Figura 63 - Cacique João Venâncio e a audição do disco Torém em 2024

Fonte: Foto – Eden Barbosa/acervo pessoal do autor

Para além do ritual em si, percebo que o Torém adquiriu novos usos e funções ao longo do tempo: é manutenção da legitimidade política, de educação e da cultura Tremembé às novas gerações; de rito, encantaria, espiritualidade indígena e *cruzo* com outras tradições. É grande a minha felicidade ao ouvir o descendente das lideranças que cantaram neste registro, o Cacique João Venâncio, compartilhando informações sobre sua mãe, Maria Venância e sua avó, Venancinha que cantam no compacto.

O disco Torém foi o único da série (vinculada ao Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura) registrando etnias indígenas, gravado com equipamento móvel em território indígena Tremembé. Todavia, outras tradições brasileiras foram gravadas, uma longa expedição que resultou em 42 compactos, atualmente itens de colecionador.

Esta série conta com informações na contracapa, nos encartes internos e pela enorme distribuição em território nacional. O disco Torém é um registro fonográfico difundido nacionalmente desde o ano de 1975 e traz a representatividade da etnia Tremembé a outros povos indígenas nacionais.

De acordo com o levantamento realizado pelo autor na plataforma *Discogs:* até a década de 1990, o número de discos/fonogramas veiculados ao grande público com gravações de povos indígenas era mínimo, no máximo 5 discos a nível nacional. O destaque abaixo, extraído da contracapa do disco, revela o contexto da ação, à época, e traz no texto um breve marco cronológico e outras informações básicas das tradições, detalhes da gravação de campo

e o principal que é o nome dos indígenas que participam. As informações da contracapa são uma boa fonte documental do processo de gravação.

> A primeira descrição conhecida da dança do Torem pertence ao padre Antônio Tomás, feita por ocasião de sua visita pastoral a Almofala, Ceará, em 1892. Juvenal Galeno registrara a palavra Torém em suas Lendas e Canções Populares (1865), como instrumento musical e dança. A gravação da dança com descendentes dos índios Tremembé foi realizada no povoado de Almofala, no Município de Acaraú, durante as festas da Santa Padroeira Nossa Senhora da Conceição, numa pesquisa folclórica no Litoral cearense, em 1975. A dança servia outrora para comemorar a festa do caju. (Documentário Sonoro Do Folclore Brasileiro vol. 30 – Torém. Rio de Janeiro. FUNARTE. 1974. Disco 33rpm).

As espiritualidades indígenas são fundamentais no processo de formação do campo religioso no Brasil. Em certos textos, a espiritualidade foi traduzida de forma limitada e com terminologias que foram "traduzidas": concebidas pelos brancos e não pelos povos originários com seus idiomas e costumes.

O disco Torém documentou e compartilhou a tradição Tremembé ampliando o acesso de suas culturas a outros pesquisadores de todo Brasil. Ao longo dos anos isso provou a constante busca de estudiosos de todo mundo com o desejo de terem acesso a esta semente do nosso povo cearense e indígena, fortalecendo o território de Almofala e vizinhanças, nas suas retomadas étnicas e sociopolíticas. Assim, o disco fonográfico, na perspectiva de artefato educacional, possibilitou a difusão de tradições musicais únicas para diversas regiões do Brasil. Um disco que apoia os conceitos de referenciais para uma educação indígena como preza a lei 11645/2008.

3.6 Ecos e Vozes Femininas Do Axé

A música de Axé não é apenas som: é feita nos pés, toques nas mãos, ouvidos atentos a pulsos e ritmos. A pedagogia dos Tambores, a ciências dos encantados, o aprendizado dos corpos em transe são o campo de apreensão de mundo destes anos.

Em 2006 inicio minha formação nessa grande escola dos terreiros, em específico no Candomblé, para concomitantemente, iniciar a formação em Pedagogia na UFC. Reconhecer a potência dos saberes ali contidos, dentro de uma roça de candomblé foi perceber para além de um lugar religioso, mas confirmar um espaço formativo para minha vida. São muitos saberes transversalizados e que muito me contribuíram para formação humana. A prática litúrgica do Candomblé pode estabelecer situações em que o espaço-tempo euro-ocidental que tem hora para começar, e não tem hora, para terminar.

A dissociação do espaço-tempo foge das parametrizações ocidentais, extremamente coloniais e econômicas, o que Nego Bispo (2023) denuncia como *desenvolvimento*, que os capitalistas estabelecem aos povos para obter uma carga horária produtiva. Estar em um terreiro é uma prática de estar *no* terreiro e *para* o terreiro. A educação ocorre em relações de ensino-aprendizagem com leituras de mundo que transportam saberes de vários territórios, etnias e culturas.

Atualmente a Umbanda presencia o âmbito do questionamento de suas origens. A história oficial da Umbanda é cada vez mais debatida, revalidada por novos estudos e discussões. O discurso, atualmente debatido e posto em questão, de grande parte dos livros de Sociologia e Antropologia antes dos anos 2000 a definia como uma religião de origem sincrética, estabelecida desde 1908 com seus preceitos e dogmas fincados em elementos da religiosidade Católica, Espírita e do Candomblé, elementos que questionei em capítulos anteriores. Cabe por hora dizer que essa expressão religiosa citada, definida pelo sincretismo, é apontada por lideranças da Umbanda do Ceará como *Espiritismo de Umbanda* e teve uma maior flexibilidade de culto, um maior acesso a pessoas aos templos e maior inserção nas zonas urbanas.

A Umbanda se inicia manifestando suas práticas culturais de forma mais explícita, sem a reserva das Macumbas cariocas e dos Candomblés Baianos. A pesquisa analisou áudios de discos de tradições da Umbanda, que numericamente superam os de Candomblé, o acervo que desenvolvi ao longo da tese possui mais de 200 títulos de discos temáticos de Umbanda cadastrados até o momento (Acervo dos Santos).

Em entrevistas com colecionadores de vinil, detentores deste importante acervo particular, constatamos que se comportam como aliados na resistência deste patrimônio imaterial, organizado por adeptos e não adeptos dos cultos afro-brasileiros e por estrangeiros. Alguns dos não-brasileiros entrevistados, entre 2022 e 2024, acessaram esses terreiros apenas na forma sonora e gráfica, ou seja, através dos registros em vinil, não concebendo nenhum tipo de ideia do território ou dos ritos que lá acontecem.

Por essa razão considero crucial pesquisar os locais de origem dos discos, levar os *Lps* de volta ao local de origem, saber quais os terreiros e onde se localizaram. Quais as informações da época que não constam nos encartes? Muitos discos não traziam sequer a ficha técnica de quem participava das gravações. Contatei membros de terreiros que foram entrevistados sobre: de que maneira os terreiros se permitiram registrar através dos gravadores? Foram gravadores de campo dentro das *roças*? Ou em todos os membros da casa religiosa se direcionaram ao estúdio?

Uma das atribuições educacionais que percebo é que, os templos Afro, conseguiram a proeza de levar as tradições através dos discos para toda e qualquer pessoa, a riqueza do rito condensada nos microssulcos do Lp. Todavia como não participaram efetivamente da cadeia produtiva dos fonogramas, acabaram deixando lacunas: quem assinou os textos? como surgiram as imagens e fotos da capa e contracapa do fonograma? Por fim: qual capital econômico gerado pelos discos? E o repasse desta verba aos terreiros, quando houve? Em geral, discos são referenciais das adaptações e mudanças da sociedade: sejam dogmáticas e tecnológicas. Os terreiros brasileiros se permitiram e fortaleceram um canal de diálogo religioso e cultural.

Fundamentalmente, a premissa dos sacerdotes dos templos Afro-Brasileiros continua atual e válida: tradicionalmente os fiéis aprendem sobre a religião *no terreiro*, e atualmente, a aprendizagem não é *apenas* no terreiro. O espaço pedagógico do terreiro é o ambiente físico, geográfico e simbólico do templo religioso, por meio do Pai (ou Mãe) de Santo e das divindades (e encantados) que ali se manifestam no corpo dos médiuns. A música dos terreiros, que até hoje é restrita para iniciados e convidados dos rituais, passou por fortes concessões ao ganhar o suporte físico do disco: a gravação dos cânticos sagrados implicou em uma autorização do sagrado, uma permissão dos líderes dos cultos na escolha de *quais cânticos* poderiam ser gravados e *quais ritos* poderiam ser divulgados para além do espaço religioso.

Houve uma grande pressão e perseguição aos terreiros, aos cultos afro e as práticas religiosas da população africana e seus descendentes, desde o período colonial da história brasileira e até os dias de hoje.

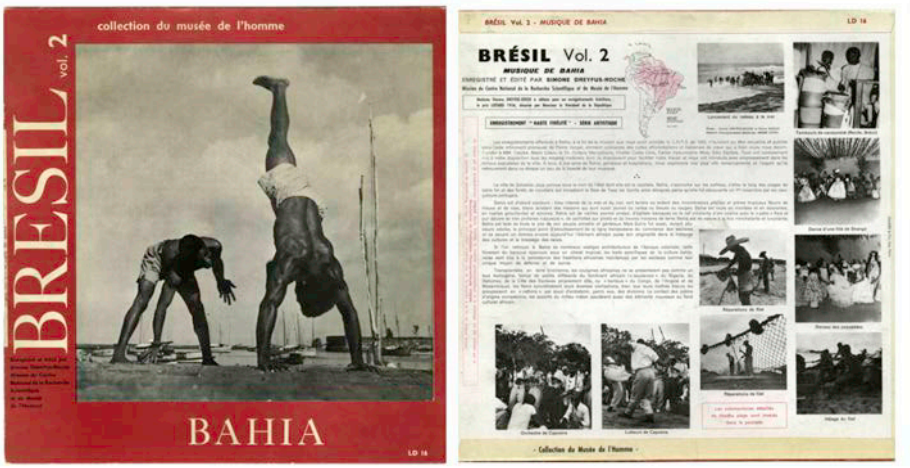
Os terreiros criaram estratégias para uma constante validação no campo de legitimação, de classe social e de atuação religiosa, intensificada na sociedade a partir do período do pós-abolição, mesmo período que se inicia as primeiras gravações de discos no Brasil, a chamada fase mecânica dos discos de cera. No pós-abolição brasileiro a música ritual africana é alvo do comércio dos fonogramas de cera de 78 rotações, uma indústria musical nacional que busca sucesso comercial através da radiodifusão dos terreiros de Macumba, Umbanda e Candomblé, protagonizada por novos artistas negros. Tais artistas mantinham uma ponte entre seus terreiros (alguns na praça Onze de Junho) e os selos musicais, criando uma forma de ascensão social na época, em uma sociedade racista e exclusora. A Praça Onze de Junho foi o ponto de encontro das resistências culturais de artistas que conviviam na cultura de terreiro e assim iniciam-se as histórias e narrativas do seu povo de santo.

3.7 Os estudos sobre a musicalidade de terreiros da Bahia

As expressões religiosas afrobrasileiras causaram interesse das instituições internacionais na década de 1940, uma série de estudos escolheram o Candomblé da Bahia como *locus* da ação de etnólogos americanos e franceses. Os trabalhos de Angela Lühning (1990), Livio Sansone (2012) e Xavier Vatin (2017)[119] possibilitaram um profundo arcabouço teórico sobre estes pesquisadores estrangeiros em solo nacional. Lorenzo Turner chega ao Brasil em 1940, um ano depois Herskovits, em 1941.

Descobri as gravações da antropóloga francesa Simone Dreyfus-Roche[120] que chega em Salvador em 1955 a convite de Pierre Verger para gravar o Candomblé do Opô Afonjá enquanto Gerard Béhague grava outros terreiros a partir da década de 1960. Essas gravações de campo em terreiros de Salvador se caracterizam por serem realizadas *in loco*, ao vivo, e sequer foram difundidas no Brasil. Com exceção de Lorenzo Turner, as outras gravações foram comercializadas no mercado europeu e americano em 78 e 33 rotações nos anos seguintes.

Figura 64 - Capa e contracapa do disco Brésil Vol.2 – Bahia



Fonte: Instagram. Acervo dos Santos @acervodossantos

Sobre a gravação do ritual de Xangô do *Opô Afonjá*: ao adquirir o disco Brésil Vol. 2-Bahia, em 2022 no site *Mercado Livre,* percebi a ausência dos textos da contracapa, mas não constava o encarte com as notas de campo da antropóloga. Através da minha rede de contatos

[119] Em sua pesquisa de pós-doutorado realizada com apoio da Capes na Indiana University entre 2012 e 2013, Xavier Vatin analisou o conteúdo linguístico e musical de Lorenzo Turner, promovendo a devida restituição para as comunidades religiosas envolvidas, através da produção de CDs e de um *ebook* intitulado Memórias Afro-Atlânticas, lançado em 2017.

[120] As gravações realizadas por Simone Dreyfus-Roche no Candomblé do Afonjá se encontram no disco Brésil Vol.2-Bahia e *online* no site do *Centre de Recherche em Ethnomusicologie.* Disponível em: https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_I_1967_015/#.

da rede social *Discogs* entrei em contato com o colecionador *Cristiano-Cabeleira* (que dispunha de outra copia completa do disco francês) e prontamente fotografou seu encarte e me encaminhou via *e-mail*. As notas, em francês, foram traduzidas pelo programa do *Google Tradutor* e aperfeiçoado com o uso de dicionários, assim destaco o importante relato do encarte:

> O culto às divindades africanas, os orixás, é celebrado em Bahia, sob o nome de candomblé, em recintos isolados nos arredores da cidade. Alí, no terreiro, o verdadeiro local de culto, encontram-se o barracão, um grande salão ou casa reservada para cerimónias públicas, os Pégis, os altares das divindades, os quartos ou casas dos membros da seita, e a camarinha, onde se reúnem os novos seguidores durante o período de iniciação. Embora cada "nação" africana (Yoruba, Gêge, Congo-Angola) e os caboclos mestiços introduzam as suas próprias particularidades no ritual, a organização geral do Candomblé e a sua base religiosa são as mesmas em todo o lado. Os orixás, ancestrais lendários metamorfoseados em forças naturais ou forças da natureza divinizadas, manifestam-se através de certos seres à sua escolha durante transes e fenómenos de possessão. Uma vez escolhidos pela divindade, esses Iaôs passam por um período de reclusão e iniciação, durante o qual morrem em sua vida anterior e renascem como filho ou filha do "santo" que sempre os possuirá de agora em diante. O Candomblé dos escravos também teve que se disfarçar sob a máscara católica para contornar as proibições. Cada orixá é comparado a um santo, cujo nome é geralmente o santo padroeiro da seita que o celebra. Esta seita, dirigida pelo Pai (ou Mãe) dos Santos, assistido por um Pai pequeno e por dignitários, Ogans, cumpre as diversas obrigações do culto: sacrifícios e oferendas de alimentos, cerimónias públicas nos dias da semana especialmente dedicados a um determinado orixá. Quarta-feira é o dia de Xangô, o deus do trovão e do relâmpago e o lendário quarto rei dos iorubás, que é sincretizado com São Jerónimo na Bahia. O seu emblema é o machado duplo, oshè, e as suas cores preferidas são o vermelho e o branco. (DREYFUS-ROCHE, Simone, Bresil Vol.2, Encarte do disco, 1955, Musée de l'Homme. Tradução do autor).

Figura 65 – À esquerda contracapa do disco. À direita: a antropóloga no território *Kayapó*

Fonte: À esquerda foto de Pierre Verger. À direita: a antropóloga no território *Kayapó.* site Capoeira Shop. Disponível em: https://www.capoeirashop.fr/pt/blog/indice-de-gravacoes-de-capoeira-por-simone-dreyfus-n31

A francesa Simone Dreyfus-Roche[121] veio ao Brasil em 1955 através do convite de Darcy Ribeiro para trabalho etnográfico como os povos *Kayapó*. Ao finalizar este trabalho recebe o convite de seu amigo Pierre Verger, que morava na Bahia e era Babalaô, para conhecer o Candomblé. A passagem da antropóloga no Brasil contou com a estrutura de um gravador, que usou para várias gravações de campo, incluindo o registro de uma cerimônia de Xangô, em Salvador:

> Tomei um barco no Rio para Salvador. Havia escrito aos amigos de Verger, todos brasileiros brancos, mas membros do candomblé, que não era nada turístico, aliás era fechado aos turistas. Quando cheguei a Salvador, um jovem me apresentou, dizendo que eu havia sido enviada por Verger e, durante três noites, pude fazer o registro de um candomblé. Na terceira noite, a Mãe de Santo disse: "acabou, você não pode mais gravar, porque os espíritos não querem mais". Fiz, portanto, um registro parcial deste candomblé. Gravei também músicas dos pescadores na praia, e de capoeira nas ruas. Elas foram editadas e gravadas em discos pelo Musée de l'Homme, assim como os cantos kayapó e os do alto Xingu. Depois da Bahia, tomei um barco de volta para a Europa. (CAPIBERIBE, ARTIONKA, E OIARA BONILLA. 2008, p. 352).

Todo o registro fonográfico realizado nesta ocasião pela antropóloga está presente no Lp *Bresil Vol.2*, editado em 1955 pelo *Musée de l'Homme*. O "Acervo dos Santos" possui uma cópia do disco e constatamos os créditos de colaboração e fotos de Pierre Verger. Ao traduzir o encarte do disco obtemos as notas da gravação e observações. O Candomblé visitado foi o Opô Afonjá, na época sob a liderança de Mãe Senhora. A gravação que consta no *lado B* é a cerimônia do Candomblé, descrita no encarte como: uma cerimônia para Xangô. O *lado A* é bem procurado pelos capoeiristas por ser um raro registro de Mestre Waldemar[122]. Segue abaixo trechos da tradução do encarte:

> As gravações feitas na Bahia, no final da missão que nos foi concedida pelo C.N.R.S. em 1955, não poderiam ter sido reunidas e publicadas sem a ajuda inestimável de Pierre Verger, eminente especialista em cultos afro-brasileiros e baiano de coração, que gentilmente nos recomendou aos Srs. Carybé, Mario Cravo, Dr. Octavio Mangabeira, Vivaldo Costa Lima, Carlos Vasconcelos Maia e Edinho Gantois. Todos eles nos colocaram cordialmente à disposição todos os recursos materiais de que dispunham para facilitar o nosso trabalho, e nos apresentaram com entusiasmo às classes populares da cidade. A todos os nossos amigos baianos, generosos e hospitaleiros, expressamos os nossos mais sinceros agradecimentos e a esperança de que redescubram neste disco um pouco da beleza de sua música. (DREYFUS-ROCHE, Simone. Bresil Vol.2, Encarte do disco, 1955, Musée de l'Homme. Tradução do autor).

O estudo pioneiro no Brasil é o do linguista americano Lorenzo Dow Turner, que chega no dia 8 de dezembro de 1940 em Salvador, estado da Bahia. O objetivo da sua pesquisa

---

[121] O trabalho etnográfico de Simone Dreyfus-Roche. Disponível em: https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_E_1957_012_001/. Acesso em: 15 de Agosto de 2025.
[122] Trechos do registro estão disponíveis no link: https://www.youtube.com/watch?v=R-5oxSFzwPc.

sobre línguas africanas seria a relação entre o "*gullah*", idioma criolo falado na região da Carolina do Sul e Georgia, nos EUA, e os idiomas *fon* e *yoruba*, presentes nos terreiros de Candomblé. A pesquisa de Turner[123] realizou vários apontamentos e sua permanência no Brasil possibilitou a gravação de lideranças do candomblé baiano: Mãe Menininha do Gantois, Martiniano Eliseu Bonfim, Manuel Cerqueira do Amorim, o Nelsinho de Muritiba (no Recôncavo baiano), Joãozinho da Goméia entre outros.

> Dispunha de um equipamento sonoro sofisticado que permitiu a gravação de muitas horas de entrevistas com sacerdotes e sacerdotisas do candomblé, assim como de música, lendas e contos. Turner também tirou cerca de duzentas fotografias, incluindo muitos dos informantes de Frazier. Nos anos seguintes, Turner, com a ajuda de assistentes africanos, transcreveu centenas de páginas de lendas em línguas africanas, a maioria em iorubá, que tinha coletado no Brasil. Essa pesquisa tomaria mais tarde a forma de três artigos (Turner, 1943, 1957, 1958), além das gravações, das transcrições de lendas e das fotografias. É uma pena que, por conta de diversas limitações, inclusive financeiras, e apesar de diversas tentativas, Turner nunca tenha conseguido publicar aquelas transcrições únicas em formato de livro. (SANSONE, 2012, p.15).

O americano Melville Herskovits em 1941 gravou ogãs "num tipo de estúdio improvisado na antiga Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, onde as pessoas de candomblé tocaram e cantaram para ele" (LUHNING, 1990, p.117). Em janeiro de 1947 lançou o *"Folk Music Of Brasil Afro-Bahian Religious Songs"*[124] que reuniu as gravações em 5 discos no formato de 78 rotações, comercializado pela *The Library Of Congress*, e posteriormente relançado em Lp na década de 1960.

O francês Gerard Béhague tem "sua estada na Bahia, na década de 1970, que despertou seu interesse pelo candomblé, ao qual foi iniciado" (Volpe, 2010: 168), realizando gravações durante o período de 1967 a 1975, divulgou em 1977 o disco "*Afro-Brazilian religious songs: cantigas de Candomblé from Salvador, Bahia*" pelo selo americano *Lyrichord*.

3.8 Notas sobre a musicalidade dos terreiros no Rio de Janeiro

No início do pós-abolição brasileiro temos a criação de uma indústria musical que produziu vários fonogramas que, especificamente, tratam sobre a cultura tradicional dos terreiros afro-brasileiros e das contribuições do povo africano na estrutura social Brasileira. Registros que ganharam evidência por uma parcela significativa da população, fato comprovado através de algumas matérias sobre o povo de santo e suas músicas nos jornais

[123] As gravações de campo de Lorenzo Dow Turner estão disponíveis no Museu Afro-Digital da Memória Africana e Afro-Brasileira (https://museuafrodigital.ufba.br/lorenzo-turner-1940-1941) e no projeto Memórias Afro-Atlânticas (https://soundcloud.com/memoriasafroatlanticas).
[124] Disponivel no link https://soundcloud.com/boebis7/sets/folk-music-of-brazil-afro-bahian-religious-songs.

como Gazeta de Notícias (RJ), Correio da Manhã (RJ), Revista Fon Fon (RJ) e Diário da Noite (RJ) que destacavam os artistas negros ora de forma positiva, elogiando o repertório e suas tradições ora atacando os terreiros, pais e mães de santo e solicitando intervenção do estado como caso de polícia. Os jornais do período do pós-abolição foram, predominantemente, agentes de repressão aos terreiros.

Figura 66 - Imagens que compõe o Suplemento Ilustrado sobre o Candomblé no Rio de Janeiro

Fonte: jornal carioca “Gazeta de Notícias” de 24 de julho de 1904

Destaco a matéria de 24 de julho de 1904 do jornal carioca “Gazeta de Notícias” sobre os “Instrumentos de Feiticeiros” onde nesta reportagem especial, em formato de suplemento ilustrado, se visualiza as reproduções dos instrumentos presentes nos candomblés, que de acordo com o texto “passaram a ter maior frequência na cidade após a chegada de constantes negros da África e negros da Bahia”.

A figura 66 reproduz algumas imagens dos instrumentos litúrgicos dos terreiros: o agogô dos “mestres dos Candomblés”, o detalhe com o nome do Tambor maior (*Rum*) e a característica ritual (crucial para identificar a nação a qual pertence) que “toca-se com a mão + um pau”. São narrativas que aproximam essa reportagem de uma *etnografia*, por detalhar características rituais do instrumento, possivelmente um tambor de um rito *Ketu*.

A reportagem é uma página inteira, informativa e de tom equilibrado, o que impressiona pois nesse período as tradições afro religiosas eram extremamente perseguidas pelos jornais. Nesse ponto, considero que essa matéria lança um olhar curioso e uma proposta informativa sobre o universo da música dos Candomblés no Rio de Janeiro.

As críticas (resenhas) dos jornais a partir da década de 1930 teciam elogios aos artistas dos discos de Candomblé, denominados como discos de Macumba a partir de 1930. Descobri na pesquisa em jornais a constatação da valorização econômica desses discos no

trecho do Correio da Manhã de 1931 acima “documentação folk-lorica, inclusive, esta chapa tem o mesmo subido valor de similares já aparecidas”.

Figura 67 - Candomblés e Macumbas são destaques de jornal e chamam a atenção da sociedade

“Candomblé” — “Filhos de Nagô” sob a direcção de Felippe Nery Conceição. N. 13.254.
O disco constitue interessante apanhado de quatro modalidades musicaes do mysterioso candomblé. “O durê”, “Eriná”, “Canto de Echu’” e “Canto de Ogum” ahi passam com os seus aspectos curiosos, fervendo com a selvageria dos batucadores e dos melopeistas. Como documentação folk-lorica, inclusive, esta chapa tem o mesmo subido valor de similares já apparecidas.

A Viúva Alegre (Concl.)
MEMBROS DO SCALLA DE MILÃO
Guglielmo Ratcliff — 54—
O amigo Fritz — 55—
54—
Macumbas
JOÃO DA BAIANA
5— Lamento de Nangô — 55—
Lamento de Inhacã — 54—
CONJUNTO STAR
183— Ogum Rompe Mato — 55—
Capaxá de Umbanda — 54—
183— Ogum no mé dá — 55—
Choro meu Cativeiro — 54—
183— Oguanga — 55—
Senhor Teimoso — 54—
183— Saravá Filhos de Umbanda — 55—
São Antônio do Pecy — 54—
J. B. DE CARVALHO
183— Salve Ogum — 55—
Pedra Rolou — 54—
ORQUESTRA SINFÔNICA DE CHICAGO
38— Dança Macabra (Saint-Saens) — 81—
Dança Macabra (concl.) — 81—

Fonte: À esquerda notícia do jornal “Correio da Manhã” do dia 15 de março de 1931; e à direita jornal “Diário de Notícias” do dia 14 de setembro de 1952

Logicamente, havia uma indústria musical que iniciou seus trabalhos no Brasil na virada do século XX, na recém-criada república e que faturava muito mais que os artistas, que ganhavam destaques em rádios e nos jornais. No jornal de 1952 já temos a consolidação do gênero “Macumba” o anúncio inclusive destaca 3 artistas que são membros de terreiros do Rio de Janeiro: João da Baiana, Conjunto Star (do babalorixá Sussú) e J.B. de Carvalho. Com muita sorte consegui adquirir alguns discos em 78 rpm de Sussú (de um colecionador paulista) em excelente estado, são pontos de Umbanda estilizados ao ritmo do baião, cantados com muita potência por Baba Sussú, que teve longa carreira fonográfica, iniciando nos discos de cera e lançando 3 títulos em vinil.

A investigação utilizou os discos como fontes dotadas de sua própria historicidade e relevância pois difundiram a cultura tradicional afro-brasileira em uma sociedade racista e controversa: ao passo que repreendia os terreiros através de perseguições às casas de culto, apreendendo tambores, altares e levando seus fiéis para delegacias, controversamente, usufruía das obras de artistas negros que pertenciam a estes terreiros.

As pessoas brancas da sociedade carioca no período do pós-abolição se consultavam com pais e mães de santo destes candomblés, admiravam as canções presentes nos primeiros 78 rotações, identificadas nos selos dos discos como *Macumba* e compravam os discos com pontos de Umbanda (curimbas) e cantigas de Candomblé.

Figura 68 - Pai de Santo Sussú. Destaque de jornais e artista de gravadoras de discos.

sussu faz macumba . pró flu

Às fábricas gravadoras

Existem centenas de bons intérpretes de "pontos" de Umbanda que deveriam ser aproveitados em gravações de Lps. O mercado é bom, muito bom, e não tem sido explorado. Fora o Babaokê Sussu, que através da etiquêta Okeh, tem nos brindado com alguns discos, ninguém mais tem gravado as "curimbas" da nossa crença. Existem dois fatôres que devem ser analisados pelas fábricas: 1.º) o mercado de discos é bom para gravações umbandistas; 2.º) não apenas os umbandistas se interessam por êste tipo de gravações, mas principalmente, os folcloristas. Há pouco tempo realizou-se um concurso de ogãs, e tive oportunidade de assistir uma plêiade de excelentes intérpretes exibirem suas qualidades vocais e rítmicas. É hora das fábricas atentarem para êste tipo de gravação, que constitui lucro certo, além de saciar a vontade de milhares de umbandistas, que sentem falta de discos do culto.

Fonte: Jornal dos Sports, 29 de novembro de 1964 (esquerda). Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/112518_03/20952 Acesso em: 23 de abril de 2024. Correio da Manhã, 29 de dezembro de 1969 (direita). Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_07/107590 Acesso em: 23 de abril de 2024.

A sonoridade das músicas dos terreiros afros na época do desenvolvimento da indústria musical brasileira, o período da Casa Edison[125], levou multidões a conhecerem, de forma elitizada, a temática africana em arranjos estilizados, europeizados. Estas estilizações adicionaram outros instrumentos como piano, sanfona, violão e até orquestras que modificaram a forma de canto, os arranjos melódicos vocais dos terreiros e até mesmo as letras.

Na cosmovisão africana as celebrações, rituais e louvações são rezados, cantados e dançados com o suporte musical do tambor. O toque, o canto e a dança são tecnologias de permanência e resistência das tradições (musicais) afro-brasileiras ao longo dos séculos, principalmente depois da diáspora africana.

No Brasil, como consequência do colonialismo, a cultura africana foi desconstruída, os saberes africanos foram fragmentados, invisibilizados da região de origem, perdendo identidades e alterando significações. Desterritorializados de seu chão para servir a uma função social escravagista imposta violentamente por classes dominantes coloniais.

[125] Casa Edison foi a primeira casa gravadora no Brasil e na América do Sul, fundada em 1900 por Frederico Figner no Rio de Janeiro.

No período do pós-abolição, ritmos africanos foram apropriados, modificados e renomeados, atravessadamente por violências simbólicas europeias em no solo brasileiro, se apropriando de identidades musicais africanas em virtude da presença de grupos sociais hegemônicos. Estilos musicais como lundu, maxixe, choro e o samba foram entendidos por certos pesquisadores como um "encontro criativo" entre as culturas africanas e europeias. Isto corrobora e reforça as teorias de "democracia racial", minimizando os abusos e apropriações das culturas africanas.

É notória a falta de reconhecimento e invisibilidade de artistas negros que se destacaram na autoria de composições e no desenvolvimento de gêneros musicais no período do Brasil Colonial e Primeira República. Reiteramos que a criação artística de gêneros musicais e a participação popular negra em festas de lundu, maxixe e choro foram estratégias contra o aniquilamento total das ancestralidades *Bantu,* uma reação contra as forças de desumanização e de morte. Raciocinando sobre os sucessos da "Era de Ouro" da Música Brasileira e acompanhando as notícias dos jornais dos primeiros 50 anos da República Brasileira atestamos a contraditória relação que as classes dominantes no Brasil tinham com os tambores e a musicalidade afro. Abaixo destacamos um episódio envolvendo militares e o maxixe:

> Em 1907, durante as manobras militares em Santa Cruz, nos arredores do Rio de Janeiro, com a presença do Ministro da Guerra, marechal Hermes da Fonseca. Como convidado de honra, o adido alemão, Barão Von Reichau. Ao ser homenageado no término das manobras, o barão pediu que a banda tocasse uma música brasileira. Prontamente atendido, causou espanto a todos e felicidade do barão quando soaram os acordes do "Vem Cá, Mulata". O incidente resultou na proibição de serem tocadas músicas populares em solenidades oficiais (FRANCESCHI, 2002. p.154).

Esta relação contraditória de admiração e proibição atesta a herança colonial e racista da sociedade brasileira, no território da capital federal do Rio de Janeiro. A atuação de artistas negros neste período só crescia, e com maior destaque, apresentamos o talento e prestígio de Pixinguinha, acumulando funções de "instrumentador, chefe e ensaiador da Orquestra Victor Brasileira" (TINHORÃO, 1998, p. 297) no selo Victor. O acúmulo de cargos trabalhistas que Pixinguinha tinha junto a multinacional *Victor Talking Machine Company of Brasil*, provam outro sintoma da mentalidade colonial, o abuso nas relações de trabalho imposta por cláusulas nos contratos, conforme relata a obra de Tinhorão:

> As funções vêm indicadas na clausula 1ª de contrato assinado entre Pixinguinha e a Companhia Victor em 21 de junho de 1929. A cláusula 2ª obrigava ainda Pixinguinha a "instrumentar quaisquer músicas destinadas a gravação em disco pela Victor Company, ou de outros fins quaisquer e para o número de instrumentos e na forma desejada pela Companhia. (TINHORÃO, 1998, p. 303).

Alfredo Viana, o Pixinguinha, foi o mais completo e competente músico de choro da primeira geração do século XX, mentor de arranjos únicos que inseriu talento e singularidade em sambas, choros e batuques. Impulsionando o espaço do mercado musical para outros negros compositores como Donga, João da Baiana e Heitor dos Prazeres, os artistas da "Pequena África", o berço da resistência cultural negra da época, uma área em que se situava a casa da baiana Tia Ciata, ponto de reunião destes compositores.

A Praça Onze é bastante mencionada por estudiosos e pesquisadores pela sua importância como resistência negra, espaço de sociabilidades africanas e permanência frente aos desafios da especulação imobiliária da época. Compreender que a Praça Onze é o principal espaço de iniciação, musical e religiosa, dos gêneros musicais que apontamos neste artigo. É neste grande quilombo urbano que temos a relação intrínseca dos líderes religiosos afro e filhos de santo, os artistas antes de gravarem tinham seus sambas rezados, protegidos e abençoados, na lei do santo. Sobre a Praça Onze e os antigos pais e mães de santo do Rio de Janeiro encontramos uma notícia de 1958:

> Pelos meiados do século XIX a maioria dos moradores da rua da Alfândega, da rua Detraz do Hospicio, (hoje Buenos Aires) nas proximidades do Campo da Aclamação (nome oficial do chamado Campo de Sant'Anna) e da rua Senhor dos Passos, era composta de africanos, filhos de africanos, aqui nascidos e de naturais do Estado da Bahia, que se foram deslocando para a Cidade Nova, já livre dos insalubres charcos. E a Praça Onze passou a ser o ponto convergente dos velhos Alufás e Balalorixás, dos Babalaôs e Olassans, das lalaxés, Ialorixas, de Magos, Ogans e de outros iniciados dos antigos cultos Nagô, Gêge, etc. (CARLOS ESTEVAM. "Praça Onze de Junho". Brasil Revista, junho de 1958. p. 85).

Analisando o contexto histórico, o Rio de Janeiro era o centro administrativo e político do Brasil, as perseguições ao povo de terreiro eram constantes em todo o Brasil. A resistência do povo de santo se articulava para acabar com as violências e humilhações a que eram submetidos. Este período do pós-abolição no Rio de Janeiro marca a consolidação do Candomblé Ketu e o franco diálogo entre lideranças religiosas. Agenor Miranda estrutura este período e relata as relações do povo de santo desse momento:

> Historicamente, a implantação e a expansão das casas de Kêtu, no Rio de Janeiro, seguiram uma ordem que remonta, conforme afirmamos anteriormente, às quatro primeiras casas. Na rua Barão de São Félix, no bairro da Saúde, João Alabá, de Omulu, abriu uma das primeiras casas de santo da cidade. Iniciou muitas filhas-de-santo, dentre elas Deolinda, mãe pequena da casa, tia Ciata e Carmen do Xibuca. Faleceu sem deixar sucessor e, após algum tempo, a casa foi fechada. Inicialmente, na rua do Propósito, e depois, na rua João Caetano, Cipriano Abedé, de Ogum, abriu sua casa. Ele era, além de babalorixá e babaoluwô, também, olossain. Foi pai-de-santo de Dila e Maroca, ambas de Omolu e de Oya Bumi, entre outros. Dele recebi

> os ensinamentos para tornar-me Olossain. Era de sua casa e sua parenta a famosa africana tia Antonia, Exu Biyi. (ROCHA, 1994, p. 32).

O destaque maior vai para Mãe Aninha, do Candomblé Opô Afonjá na Bahia, lutando para garantir o seu livre exercício do culto. Com sua articulação de liderança, digna da linhagem real que trouxe de seus ancestrais, mobilizou o cenário político brasileiro atuando diretamente no centro do poder, através do ministro Osvaldo Aranha, seu filho de santo. Temos nessa articulação a promulgação, no ano de 1934, do Decreto Presidencial nº 1202[126], na era Vargas, colocando o fim na proibição aos cultos afro-brasileiros, facilitando o culto do Candomblé no Brasil. Parte desta trajetória religiosa de Mãe Aninha é detalhada por Agenor Miranda (1994):

> Em 1886, Mãe Aninha, de Xangô, veio ao Rio com Bamboxê e Obá Saniá, com os quais fundou uma casa no bairro da Saúde. Retorna à Bahia, onde funda, em 1910, a Roça do Retiro. Em 1925, volta à cidade, onde, no Santo Cristo, inicia sua primeira filha-de-santo do Rio, Conceição, de Omulu. Com o seu falecimento em 1938, sua sucessora, Agripina de Souza - de Xangô - , transfere o axá para Coelho da Rocha. Falecendo Agripina, assumiu a chefia da casa Cantulina Pacheco, filha-de-santo de Aninha e neta carnal de Obá Saniá. Em 1989, Cantulina retorna a Salvador. (ROCHA, 1994, p. 33).

O vasto repertório musical que analiso se agrupa em 2 modos, no tocante a cultura religiosa tradicional destes terreiros: o modo tradicional, sem alterações e o modo estilizado com diferenciações dos toques ancestrais em canções voltadas para entretenimento.

A música dos terreiros, possui repertorio vasto e muito difícil de dominar. É restrita para iniciados e convidados dos rituais, tolerando concessões ao ganhar publicização do fonograma: a gravação dos cânticos sagrados envolveu alguma autorização do sagrado, uma "curadoria" dos Pais e Mães de Santo na escolha de *quais cânticos* poderiam ser gravados e *quais ritos* poderiam ser divulgados para além do espaço religioso. No caso do Rio de Janeiro, no pós-abolição temos uma intensa repressão aos terreiros, noticiados por jornais que ora inflamavam a opinião pública, ora destacavam lideranças consideradas ilustres e aliadas à políticos, dessa época temos uma 1ª geração do povo de santo ligado aos movimentos artísticos e de resistência cultural: Tia Ciata (Salvador 1854 – Rio de Janeiro 1924), Cipriano Abedé, Zé Espinguela, João Alabá dentre outros.

Na Figura 69 tem-se à esquerda um recorte do Jornal Crítica de 15 de janeiro de 1928, Mysterios da Mandinga. Ao centro, trecho do jornal Gazeta de Notícias veiculado em 29 de março de 1904 – As religiões no Rio – Os novos feitiços de Sanin. À direita: Jornal A noite, 12 de janeiro de 1923, Zé Espinguela como sumidade do samba.

[126] Consulta realizada no dia 10 de novembro de 2024. Acesso em https://www.palmares.gov.br/?page_id=9854.

Figura 69 - Jornal Crítica, Gazeta de Notícias e Jornal A noite

Sua Magestade Abedé

Na rua João Caetano n. 69, tem Cypriano Abedé ha muitos annos a sua vivenda.

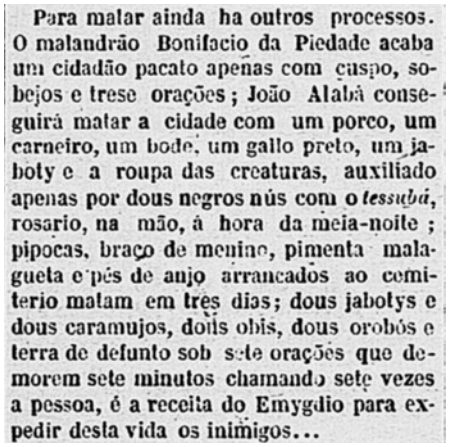
E' uma casa de boa apparencia, com sala de visitas e de jantar decentemente mobiliadas, havendo uma alcova que serve de gabinete do "Pae de Santo" e uma outra que é o Oratorio.

Em tudo se nota muita modestia em parallelo com muita ordem e asseio.

Abedé é de estatura regular, tambem regular de corpo.

Deve contar uns 85 annos de edade. Descendente de africanos, nasceu na Bahia. Como "Pae de Santo", é contemporaneo do velho Balthazar, de João Alabá, já fallecidos e de Sanyn, ainda em acção.

Sobre Cipriano Abedé



Para matar ainda ha outros processos. O malandrão Bonifacio da Piedade acaba um cidadão pacato apenas com cuspo, sobejos e trese orações; João Alabá conseguirá matar a cidade com um porco, um carneiro, um bode, um gallo preto, um jaboty e a roupa das creaturas, auxiliado apenas por dous negros nús com o *tessubá*, rosario, na mão, á hora da meia-noite; pipocas, braço de menino, pimenta malagueta e pés de anjo arrancados ao cemiterio matam em tres dias; dous jabotys e dous caramujos, dous obis, dous orobós e terra de defunto sob sete orações que demorem sete minutos chamando sete vezes a pessoa, é a receita do Emygdio para expedir desta vida os inimigos...

Sobre João Alabá

O «Batuque» e o «Samba» na Exposição Internacional

Brilhará no "Blóco do Bam-bam-bam" a fina flôr da malandragem carioca

As tres maiores "summidades" do pandeiro: Nenem Macaco, Zé Espinguéla e Honorato de Araujo...

Está marcada para domingo, ás 5 1/2 da

Sobre Zé Espinguela

Fontes: Sua Magestade Abedé, Jornal Crítica (RJ), dia 15/01/1928, Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/372382/359> Acesso em: 18 de agosto de 2025; Sobre Alabá, Disponível em: < http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_04/7394> Acesso em: 18 de agosto de 2025; Sobre Zé Espinguela, Disponível em: < http://memoria.bn.gov.br/docreader/348970_02/8362> Acesso em: 18 de agosto de 2025.

Na década de 1930 a 1950 houve um 2º momento de intensa consolidação do povo de santo no estado do Rio de Janeiro, realizando trânsitos e trocas de *Axé* entre as cidades de Salvador, Rio de Janeiro e Recife. Estrategicamente, são estas cidades que abrigam ideologias modernistas, pesquisadores e o desenvolvimento de movimentos culturais a partir das culturas negras, em especial culturas nagôs. No sudeste paulistano temos resistências culturais religiosas de tradição *Bantu*.

No Rio de Janeiro, os artistas Sinhô, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Getúlio Marinho e JB de Carvalho vivenciaram os territórios sagrados de líderes religiosos que considero a 1ª geração de pais de santo do "samba": Assumano, Joao Alabá, Abaca, Tio Sanin e Abedé. Nos terreiros de religiosidade africana se arquitetaram os tambores que estão presentes nos primeiros registros em 78rpm. Esses sambistas eram autorizados pelos líderes religiosos a criarem uma música que simboliza e ritualiza os modos de ser, fazer e existir das cosmovisões africanas do Rio de Janeiro, os elementos ontológicos destes povos e comunidades.

> Nas proximidades da famosa praça, coração da Cidade Nova, residiram Sani, Abú, Alabás Adioê, Abedé, Tia Ciata, Tia Oiabumim, Dudú, Assumano, e o Barão de Ergonte, poeta e escritor, cujas profecias eram publicadas pelos jornais e acatadas com respeito; muitos outros adeptos dos velhos cultos oriundos da milenária Africa, tiveram os seus terreiros instalados em ruas proximas do antigo Largo do Rossio Pequeno. (CARLOS ESTEVAM. "Praca Onze de Junho". Brasil Revista, junho de 1958).

A praça Onze de Junho concentrou um grande público, que ao adquirirem esses registros, participarem das festas, comerem os quitutes, festejarem os sambas, todo o movimento fez que levassem estas tradições para suas casas: assim, os tambores e cânticos

foram se expandindo, gerando novas audiências e influenciando novas culturas musicais ao longo das décadas seguintes.

3.9 Notas sobre o disco: Joãozinho da Goméia, Rei do Candomblé (1969)

Impulsionados pela sua sonoridade, originalidade e força rítmica e sobretudo do protagonismo negro de seus autores e intérpretes, atingindo uma expressão singular com Joaozinho da Goméia. Sobre Joãozinho da Goméia, o Pai de Santo mais famoso da história do Brasil, dono de uma trajetória riquíssima com grande contribuição na luta por afirmação e legitimação dos cultos afro-brasileiros, afirmamos que:

> João Alves Torres, João da Gomeia, Joãozinho da Gomeia, João da Pedra Preta ou Tata Londirá nasceu em 1914, em Inhambupe. Ainda jovem, se mudou para a capital, Salvador, onde conheceu uma mulher idosa, a quem passou a chamar "madrinha". Por conta de uma dor de cabeça incessante, sua madrinha, depois de recorrer aos médicos, levou João ao terreiro, onde foi curado e tomou ciência de que deveria ser iniciado na religião dos orixás; o que aconteceria, provavelmente, em 1930 (GOUVEIA, 2021, p. 74).

A partir de 1940 se muda para Duque de Caxias/RJ e lá inicia sua vida religiosa como chefe de sua casa de culto. O Candomblé da Goméia foi um refúgio para os que procuravam orientação espiritual, e logo se tornou uma referência de exercício e devoção ao culto aos orixás, voduns e inquices no Rio de Janeiro. Nas décadas de 1960 e 1970, sua fama atingiu novos horizontes, tornando Joãozinho um ícone espiritual que ultrapassava os limites do espaço geográfico, conquistando capas de revista, programas de rádio, notícias de jornais, notoriedade internacional[127] e protagonizando os cantos (da mesma forma dos terreiros) de discos de 78rpm e de 33 rotações. Atendia por designações como "Rei Negro", "o maior babalorixá do Brasil" e até "Rei do Candomblé" nome utilizado no disco *long-play* lançado em 1958[128].

O disco de estreia é de 1956, em 78 rotações, de Joãozinho da Goméia com Ritual de Terreiro. A grande relevância deste disco é nominar os ritmos litúrgicos do Candomblé Angola: *Cabula* e *Congo* de origem *Bantu* como gêneros musicais. O disco "Rei do

[127] A Rainha Elizabeth II sentiu admiração pela dança de João, quando de sua visita ao Brasil, em 1968. O jornal Diário de Notícias (RJ) do ano de 1968/Edição 13980 (1) faz menção que o terreiro seria incluído nas visitas da monarca inglesa.

[128] Rei Do Candomblé - Joãozinho Da Goméa Com Ritual De Terreiro. Gravadora: Todamérica. Catálogo: LPP-TA-322. Ano: 1958 Fonte: https://immub.org/album/rei-do-candomble-joaozinho-da-gomea-com-ritual-de-terreiro.

Candomblé" que (no formato 33 rotações) ganhou maior notoriedade na época teve enorme sucesso e foi reeditado nos anos seguintes ao seu lançamento por outros selos: Todamérica (1958), Musicolor (1969), Continental (1971) e Cáritas (1987).

Figura 70 - Disco Rei Do Candomblé – Joãozinho Da Goméa

Fonte: Acervo do autor

Joãozinho da Goméia difundiu a cultura Bantu na sua forma ancestral e legítima. Sem mudanças na sua estrutura, mantendo sua raiz musical africana numa perspectiva sociocultural afrorreferenciada e afro-centrada. Sobre os ritmos/gêneros do disco inicial de 1956 temos informações da ampla ligação destes toques com o Candomblé de Caboclo, Samba de Caboclo e grande utilização na Umbanda.

> A percussão dos atabaques para o Samba de Caboclo é feita com as mãos, sem o uso dos aguidavis. Os ritmos dos rituais Angola-Congo são básicos para as danças dos Sambas de Caboclo. Barravento, Cabula e Congo são alguns dos poliritmos utilizados pelos instrumentistas que adequam essas fórmulas aos tipos de melodias (LODY, 1995, p. 131).

São estes discos, numa temática de música de terreiros, que fornecem um elo que une outras categorias: história, memória e educação dos povos e comunidades de terreiro. Sobre os discos de Joãozinho da Goméia, a significativa importância dos discos de 1956 residem na descoberta da atribuição dos ritmos litúrgicos do Candomblé de Angola de origem Bantu: Cabula, Congo e Barravento, como gêneros musicais específicos. Uma contribuição que fortalece os estudos da presença da religiosidade Bantu no Brasil, conforme Nei Lopes:

> E podemos sustentar o argumento – por que não? – de que, ao invés de terem emprestado sua teogonia e seus rituais aos Bantos, a tradição dos orixás jeje-nagos, sim, é que, influenciada por estes, teria visto surgir de seu seio os chamados "candomblés de Angola" e "de Congo" com seus inquices (do quicongo nkisi correspondendo a orixá)", tatas (pais), cambonos, muzenzas, sambas etc.; com seus atabaques percutidos com as mãos, ao contrário dos 183fri-nagôs, e tensionados de

> modo diferente daqueles; com seus cânticos entoados em quimbundo ou quicongo e às vezes até permeados de expressões em português (LOPES, 2006, p. 210).

Logo, historicamente e fonograficamente, são os primeiros registros de ritmos afro-religiosos grafados nos selos musicais, respeitando sua origem africana. Isso se repete nas futuras edições do registro adicionando outros ritmos afro-religiosos: *Cabula, Congo, Barravento, Igexá e Olujá.*

3.10 Notas sobre os discos que se relacionam com Mãe Cacilda de Assis

O disco em destaque é o "Sete Rei da Lira" de Mãe Cacilda de Assis, gravado em 1971 em estúdio, pelo selo Odeon, uma das grandes empresas da indústria musical. Mãe Cacilda de Assis é, sem dúvida, umas das médiuns de Umbanda que mais ganhou destaque na mídia nacional: rádio, jornal e televisão. De forma inicial, Mãe Cacilda protagonizou um dos maiores fenômenos da Umbanda no Brasil, e a maior explosão de culto popular do Brasil e do mundo. No seu templo reunia milhares de devotos, segundo a Revista O Cruzeiro[129] "16 mil devotos debaixo de água que Deus mandava. Cinco mil carros, mais talvez, entartarugando a área".

Figura 71 - Seu Sete Rei da Lira e a multidão

Fonte:https://acervoestrelaverde.wordpress.com/2018/08/13/sete-rei-da-lira/ acesso em: 19 de julho de 2025

Um dos maiores especialistas da biografia de Mãe Cacilda, Cristian Siqueira (2020) relata com detalhes em seu livro, "O fenômeno Seu Sete da Lira: Cacilda de Assis, a médium que parou o Brasil" as trajetórias midiáticas, espirituais e toda a multidão que se

[129] Revista O Cruzeiro. "O Maracanã da Fé". 30 de junho de 1971. Nº 28, Rio de Janeiro, p. 38 a 45. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/docreader/003581/181478> Acesso em: 19 jul. 2025.

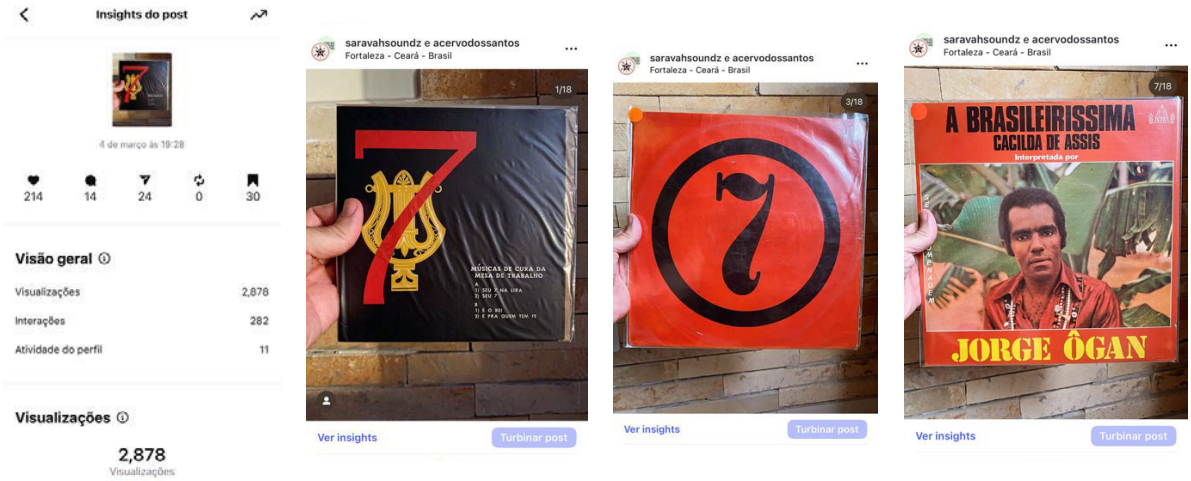
reunia no tranquilo bairro de Santíssimo, na zona oeste do Rio de Janeiro, e que conquistou reportagens, programas de rádios, gravações de discos (inclusive disco gravado ao vivo, durante o ritual de Exú) e as páginas das grandes revistas:

> A própria maneira de liderar os trabalhos, as marchinhas e cantigas entoadas durante os cultos, bem como a postura tomada pela entidade, havia uma influência, direta ou indireta, da folia do Momo. A festa pagã era tão presente em seus trabalhos que Seu Sete se intitulava o "Rei do Carnaval" (SIQUEIRA, 2020, p.151).

De modo sintético e preciso, Simas (2021), no seu livro Umbandas: Uma História do Brasil, traça um perfil inicial de Mãe Cacilda de Assis e como funcionava as curas de Seu Sete Rei da Lira através da música:

> Seu Sete trabalhou e curou durante muito tempo em um galpão em Santíssimo, zona oeste do Rio de Janeiro, transformado em terreiro. Os pontos da entidade eram tocados em ritmo de samba, ao som de tambores, pandeiros, chocalhos, cavaquinho e acordeão. As sessões em que Seu Sete trabalhava começavam, em geral, com a Ave-Maria de Gounod, já que o rei da lira se declarava católico apostólico romano. Dona Cacilda de Assis, a médium que era cavalo de Seu Sete, iniciou-se religiosamente aos 15 anos, no Terreiro Pai Benedito do Congo, em Valença, Rio de Janeiro. Além de trabalhar com Seu Sete, era filha de Xangô e lansã e também recebia, dentre outras entidades, a pombagira Dona Audara Maria, a senhora da rosa vermelha. (SIMAS, 2021. p. 86).

Figura 72 - Postagem com as capas dos discos de Seu Sete Rei da Lira e seus intérpretes



Fonte: acervo do autor. Instagram do @acervodossantos

Na figura 72 temos os discos da discografia de D. Cacilda de Assis, discos que ela participa (selo Odeon e Equipe) e outros 2 que ela autorizou: Jorge Ogan e o compacto com Oswaldo Silva. Segundo Luiz Antônio Simas, no seu livro Umbandas (livro fantástico):

> Seu Sete trabalhou e curou durante muito tempo em um galpão em Santíssimo, zona oeste do Rio de Janeiro, transformado em terreiro. Os pontos da entidade eram

> tocados em ritmo de samba, ao som de tambores, pandeiros, chocalhos, cavaquinho e acordeão. As sessões em que Seu Sete trabalhava começavam, em geral, com a Ave-Maria de Gounod, já que o rei da lira se declarava católico apostólico romano. Dona Cacilda de Assis, a médium que era cavalo de Seu Sete, iniciou-se religiosamente aos 15 anos, no Terreiro Pai Benedito do Congo, em Valença, Rio de Janeiro. Além de trabalhar com Seu Sete, era filha de Xangô e lansã e também recebia, dentre outras entidades, a pombagira Dona Audara Maria, a senhora da rosa vermelha. (SIMAS, 2021, p. 86).

A sonoridade dos discos remete ao ambiente de festa de carnaval presente nas *giras* de Umbanda do templo da Cabocla Jurema, "cuja sacerdotisa (Ialorixá) é Cacilda de Assis de Souza, o Seu Sete da Lira, agraciada pelo Papa João Paulo II com um diploma de homenagem", este destaque é parte da matéria do jornalista José Edson Gomes, do jornal Última Hora, intitulada "Iniciação na Umbanda" e publicada na edição de terça-feira, dia 25 de janeiro de 1983.

3.11 Uma homenagem a Aparecida: Ancestralidade Negra, legado Bantu e a trajetória da grande artista

O maior desafio da tese, sem dúvida, foi a busca incessante, um longo processo de 4 anos, por informações da cantora e compositora Aparecida. Os discos de Aparecida me acompanham desde 2007, quando inicialmente comprava discos de Umbanda e Candomblé em Fortaleza e São Paulo. Estes discos adquiridos diretamente em lojas, em meio a dezenas de outros títulos, sob poeira, sujeira e a desordem de sebos e algumas lojas que não organizam seus acervos. O nome de Aparecida foi mencionado por vendedores como uma cantora de samba que cantava Umbanda e dentre os discos mais indicados temos o grande disco Roda de Samba (1973), Aparecida (1975) e foram 17 anos (1976), todos esses discos produzidos pelo selo musical CID.

São discos que logo adquiri e que ouvia com relativa frequência, canções muito bem arranjadas, letras bem elaboradas, com intimidade do universo Afro e o grande talento de Aparecida no seu cantar e interpretar. As canções são, na sua maioria, de temática afro religiosa, porém não são pontos de Umbanda ou estilizações do repertório dos terreiros. Aparecida compõe a partir da sua Ancestralidade Bantu, das suas jornadas, lutas, glórias e das dificuldades que permearam sua jornada de vida. São músicas que muitas vezes solicitam ajuda dos Orixás, que pedem o amparo da religiosidade de matriz africana. Fé que trouxe acolhimento na sua trajetória de vida muito sofrida, a carreira da artista infelizmente foi invisibilizada por grande parte dos jornalistas culturais e pesquisadores desde os anos 80 até a atualidade. Uma

singularidade que percebo em suas canções é a presença de muitos idiomas *Kikongo, Kibundu, Iorubá* e as inúmeras referencias a termos do povo de santo. Dificilmente quem não é do *Axé*, entenderia em uma primeira audição sem a ajuda de um "tradutor" dos terreiros.

No ano de 2018, durante meu processo de mestrado, na Universidade Estadual do Ceará, o nome da cantora Aparecida foi mencionado por alguns líderes[130] de terreiros de Umbanda durante meu trabalho de campo na Festa de Iemanjá.

Considerei uma "coincidência" saber que a cantora Aparecida, que acreditava ser do Rio de Janeiro, tinha uma ligação com os povos de Umbanda do Ceará. Contudo, a partir das revelações de Pai Raimundinho Dente de Ouro[131], neste ano de 2018, percebi a relevância da história de Aparecida no estado do Ceará.

A história de uma cantora que foi abraçada, amada e admirada pelo Ceará e que até hoje não é conhecida pelo grande público com maiores detalhes. Inclusive sua biografia é parcialmente conhecida, são poucas as informações sobre suas conquistas, protagonismos e até mesmo o local certo que faleceu. Importante frisar que este é um intenso trabalho de pesquisa documental e biográfica em jornais, de 2023 até 2025, buscando as fontes documentais dos últimos dias de Aparecida no Ceará, o último adeus dos seus fãs e o local de seu sepultamento, fato conhecido pelo seu filho, Paulo Henrique Leal (que contatei por diversas vezes e mora em Portugal) e por antigos fãs Umbandistas do Ceará.

Figura 73 - A *Wikipedia* e a informação sobre o falecimento de Aparecida

Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Aparecida_(cantora). Acesso em: 19 de Agosto de 2025

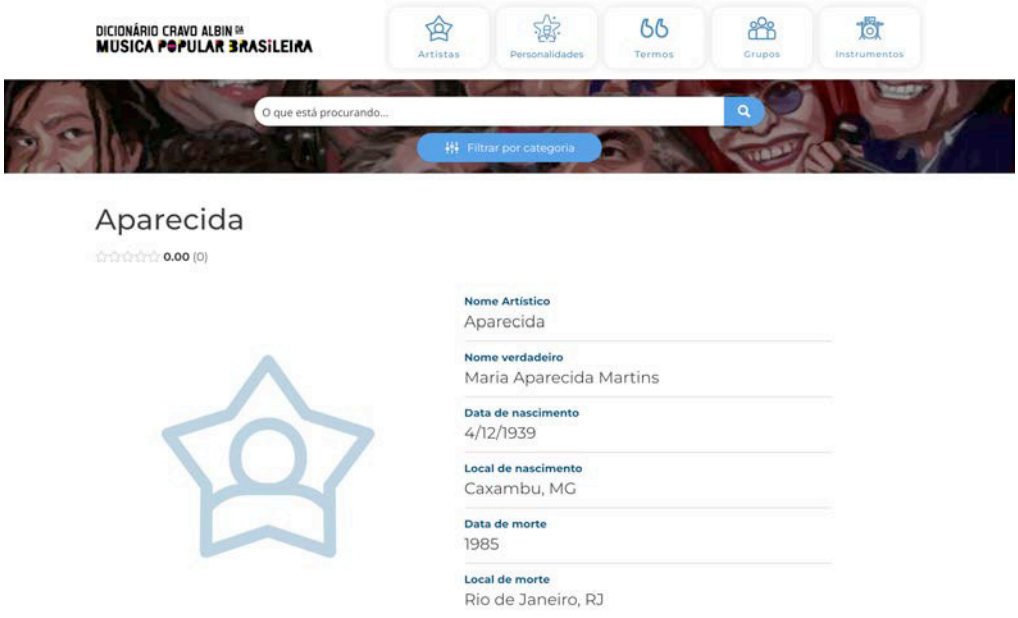
[130] Mãe Mocinha de Oiá, Pai Neto Tranca Rua, Pai Raimundinho Dente de Ouro e Pai Ricardo de Xangô mencionam a presença de Aparecida na cidade de Fortaleza nos anos 80.
[131] Pai de Santo com uma trajetória de mais de 50 anos de Umbanda à frente do Centro Cultural de Umbanda Rainha da Justiça. Para maiores informações: https://www.instagram.com/p/DKYh3h6AXrN/?igsh=MXRzeHNjb2k3OWR4Zw==.

Os veículos de comunicação, sites de referência sobre música, textos de pesquisadores, trabalhos acadêmicos, dissertações e publicações ainda noticiam de forma equivocada o ano de falecimento da artista (divulgam o ano de 1985), desconhecendo as dificuldades nos seus momentos finais e onde atualmente jaz, no cemitério São João Batista, na cidade de Fortaleza.

Pai Raimundinho Dente de Ouro é um dos Pais de Santo mais antigos de Fortaleza, contribuiu com as primeiras informações detalhadas sobre a presença de Aparecida em Fortaleza, explicando a amizade de ambos, das visitas que a cantora fez em seu terreiro, dos inúmeros shows na cidade e de ter realizado seu "Tambor de Choro"[132] logo após seu sepultamento no cemitério São João Batista.

Ao levantar essas informações, as narrativas orais do povo de Umbanda de Fortaleza e compará-las com as informações disponíveis em textos e artigos encontrei uma discrepância, uma grande ausência. Todas as questões e dúvidas foram o impulso para uma busca profunda em fontes na internet, no site da hemeroteca da Biblioteca Nacional, na Biblioteca Pública Estadual do Ceará e na administração do Cemitério São João Batista. A pergunta inicial foi: qual a trajetória de Aparecida e sua relação com o Ceará?

Figura 74 - Site Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira



Fonte: https://dicionariompb.com.br/artista/aparecida/. Acesso em: 19 de Agosto de 2025

[132] Tambor de Choro é a forma que é denominada o rito de fúnebre na Umbanda Cearense.

No ano de 2023, com uma parte da pesquisa dos discos de terreiros já encaminhadas, tratei de iniciar novas buscas, no intuito de achar fontes documentais que sustentassem de forma mais coesa as narrativas que presenciei desde 2018.

No site Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira não divulga a imagem da artista, contudo traz alguns detalhes importantes de sua carreira e conquistas como a notoriedade de ser "a segunda mulher a compor um samba-enredo vencedor dentro de uma escola de samba."

Nesse momento da pesquisa contei com a colaboração de Pai Márcio da Cabocla Mariana[133], assim no dia 7 de novembro de 2023 seguimos para a BECE na busca por jornais com alguma notícia do falecimento da artista na cidade.

Pai Márcio propôs que o ano de início da pesquisa na hemeroteca da Biblioteca Estadual não seria o de 1985, pois o ano da "passagem" de Aparecida não "batia" com os fatos históricos e narrativas do povo de Umbanda da cidade. Foi através de suas orientações que procuramos em jornais de 1985 em diante, nos meses iniciais do ano, janeiro à março, pois Aparecida nos deixou em um período de antecedência do Carnaval.

Figura 75- Pai Márcio de Yemanjá

Fonte: acervo do autor

A memória do povo de Santo é viva e foi Pai Márcio que trouxe esse resgate ao lembrar que o velório de Aparecida foi realizado no Teatro José de Alencar, o mais importante do estado, e após a solenidade houve um cortejo pelas ruas do centro da cidade em um carro do

[133] Márcio Lima conhecido como Pai Márcio de Yemanjá e Pai Márcio da Cabocla Mariana é homem de Axé e Saravá. Compositor, cantor, ritmista, batuqueiro, aderecista, carnavalesco, terapeuta e palestrante sobre ancestralidade.

Corpo de Bombeiros acompanhado por Maracatus, Afoxés e músicos da cidade. Após vários cadernos de jornais localizamos as notícias do último evento da grande artista Aparecida.

As imagens que seguem apresentam Pai Marcio, a primeira refere-se à palestra de realizada no NHIME/UFC em 2024. Em seguida Pai Márcio na ocasião de sua entrevista no terreiro "Rei do Cangaço" do saudoso Pai de Santo, Zé Alberto. Pai Márcio descende da linhagem familiar e espiritual desta liderança religiosa, Zé Alberto, e sua grande contribuição para a Umbanda Cearense na década de 1960 e 1970.

No jornal "Diário do Nordeste" do dia 28 de janeiro de 1988, quinta feira, localizamos a nota com destaque "Candomblé de luto". A notícia traz detalhes que citei, da participação dos artistas da cidade e que a cantora "morreu segunda-feira, e durante três dias, grupos de umbanda e candomblé se revezaram no velório no cemitério, prestando homenagem à cantora." Segundo a noticia o dia de falecimento da cantora foi dia 25 de janeiro de 1988. Outro detalhe importante: a prefeitura da cidade, na gestão da prefeita Maria Luíza, arcou com as despesas do sepultamento. Essa informação foi confirmada pela própria ex-prefeita, em abril de 2024, que participava de uma palestra na reitoria da UFC. Após o evento tivemos uma conversa em que pude, de forma inicial, relembrar sua participação. A ex-prefeita lembrou da grande emoção causada na cidade e das dificuldades enfrentadas pelos altos custos do enterro, fato inclusive noticiado pelos jornais.

Figura 76 - Jornal "Diário do Nordeste" do dia 28/1/1988 com a notícia de falecimento de Aparecida

Candomblé de luto

A negra Aparecida, 48 anos, uma das expressões da negritude, será sepultada hoje no Cemitério São João Batista. Ela era cantora e compositora, com 10 Lps gravados. "Boa Noite", "Aleluia no Miguel" e "Serenou" são alguns dos sucessos cantados por ela. Ela morreu segunda-feira, e durante três dias, grupo de umbanda e candomblé se revezaram no velório no cemitério, prestando homenagem à cantora.

O corpo de Aparecida sairá às 17 horas do Teatro José de Alencar, em direção ao São João Batista, passando pelas ruas 24 de Maio, Pedro I e Padre Mororó. Maracatus, escolas de samba, umbandistas e artistas da terra acompa-

...niam o enterro. Em frente da Bi... Circulante será prestada uma ho... gem pelos artistas cearenses. A Pr... ra arcou com as despesas do se... mento.

"O enterro de Aparecida não t... ráter político ou religioso, é uma ... nagem à cantora que tinha tant... pelo Ceará que faleceu aqui na ... diz Luís Cruz, da Biblioteca Cir... Ele acrescenta que Aparecida er... ra, morou no Rio de Janeiro, m... um verdadeiro amor pelo Ceará... liares da cantora chegam do ... para assistirem ao enterro dela. ... todo o dia de hoje o corpo de A... está sendo velado em câmara ... no Teatro José de Alencar.

Fonte: Biblioteca Pública Estadual do Ceará (BECE)

A notícia impactou a cidade de tal maneira que o sepultamento foi capa do Diário do Nordeste do dia posterior, que trouxe maiores detalhes e fotos do evento. A foto da chamada na capa do jornal traz duas informações visuais muito importantes: um fragmento da imagem da bandeira da União Espírita Cearense de Umbanda-UECUM que está na capa do disco "Pontos de Umbanda-UECUM" e o estandarte do Maracatú Vozes D'África. Segue transcrição da capa do jornal.

> Cânticos, choros e danças, tudo no mais autêntico estilo umbandista. Assim foi a última homenagem do fortalezense para a cantora e compositora Maria Aparecida Martins (a Negra Aparecida), que foi enterrada no início da noite de ontem no cemitério São João Batista. Durante todo o dia, inúmeras pessoas entre amigos, parentes e admiradores da cantora, compareceram ao Teatro José de Alencar, onde o corpo estava sendo velado, e de lá um cortejo a pé seguiu para o Clube do Chorinho e Biblioteca Circulante. No cemitério, antes do enterro, os presentes exaltaram a contribuição dada por ela para a divulgação da cultura africana. (NORDESTE, Diário do. 29 de janeiro de1988, capa do jornal).

Aprofundando mais os detalhes da notícia, na página 13 do jornal temos o relato do filho de Aparecida, na época com 22 anos, que veio do Rio de Janeiro para o sepultamento. Nas entrevistas com Paulo Henrique[134] (um dos filhos de aparecida, hoje com 58 anos de idade), que nos anos de 2024 e 2025 cedeu vários detalhes familiares sobre a mãe, ele recorda da emoção do público com a mãe e da receptividade afetuosa que recebeu. Segue trecho com sua fala ao jornal:

> Mineira de nascimento, morava no Rio de Janeiro e tinha grande amor pelo Ceará. Um de seus filhos, Paulo Henrique Leal, se declarou ontem emocionado com a saudação do povo cearense à sua mãe, acrescentando: "Estou muito feliz com essa demonstração de carinho, principalmente, porque ela gostava muito desta terra. Se minha mãe tivesse morrido no Rio, não teria tanta gente em seu enterro". (NORDESTE, Diário do. 29 de janeiro de1988, p.13).

A declaração de Paulo Henrique sobre as dificuldades de reconhecimento da cantora no Rio de Janeiro e a condição de dificuldades financeiras para o enterro, infelizmente demostram que a artista enfrentava problemas financeiros.

A figura 77 traz o detalhe da praça José de Alencar, em frente ao Teatro José de Alencar onde ocorreu o velório, uma multidão de pessoas acompanhava o cortejo que seguiu as principais ruas do centro da cidade de Fortaleza, as ruas 24 de maio, Pedro I e Padre Mororó.

[134] A série de entrevistas com Paulo Henrique, realizadas em 2024 e 2025, serão transcritas com detalhes em trabalhos posteriores a esta tese, dado o volume de informações contidas nelas.

Figura 77 - Jornal “Diário do Nordeste” do dia 29/1/1988

Maria Aparecida era cantora de músicas umbandistas

Música e dança na despedida a Maria Aparecida

Cânticos, choros e danças, tudo no mais autêntico estilo umbandista. Assim foi a última homenagem do fortalezense para a cantora e compositora Maria Aparecida Martins (a Negra Aparecida), que foi enterrada no início da noite de ontem no cemitério São João Batista. Durante todo o dia, inúmeras pessoas entre amigos, parentes e admiradores da cantora, compareceram ao Teatro José de Alencar, onde o corpo estava sendo velado, e de lá um cortejo a pé seguiu para o Clube do Chorinho e Biblioteca Circulante. No cemitério, antes do enterro, os presentes exaltaram a contribuição dada por ela para a divulgação da cultura africana (Página 13).

DIÁRIO DO NORDESTE

Até diárias cortadas para conter déficit público

overno extingue 40 mil cargos

Acordo afasta a possibilidade de greve nos ônibus

Vence preâmbulo do 'Centrão' por 487 votos a 15

apreende 750 mil psicotrópicos

ugitivo do IPPS zomba da Polícia

ABOLIÇÃO

storiadores divergem

INFORMA

Caiado diz que é necessária a 'reforma agrícola'

Música e dança na despedida a Maria Aparecida

Fonte: Biblioteca Pública Estadual do Ceará (BECE)

No tocante ao público cearense, o dia da despedida de Aparecida foi um dia do povo de santo comparecer em peso ao centro da cidade. Um carro de som tocava seus maiores sucessos e a atmosfera de música, pranto e homenagens davam a tônica do último adeus a cantora.

Figura 78 - Jornal “Diário do Nordeste” de 29/1/1988, página 13

Umbandistas cantam, dançam e choram no adeus a Aparecida

Cânticos, choros e danças, tudo isso no mais autêntico estilo umbandista. Assim foi a última homenagem do fortalezense para a cantora e compositora Maria Aparecida Martins (a Negra Aparecida), que foi enterrada, no início da noite de ontem, no cemitério São João Batista. Durante todo o dia, inúmeras pessoas compareceram ao Teatro José de Alencar, onde o corpo estava sendo velado, e de lá um cortejo a pé seguiu para o Clube do Chorinho e Biblioteca Circulante, locais em que a Negra Aparecida recebeu novas homenagens. No cemitério, antes do enterro, os presentes exaltaram a contribuição dada pela cantora para a divulgação da cultura africana e das músicas afro.

Aos 48 anos, Negra Aparecida deixou uma vasta contribuição para a música afro-brasileira, além de cantar também sambas e partido alto. Com 10 LPs gravados, ela cantava sucessos conhecidos do público como "Boa Noite", "Aleluia no Miguel" e "Serenou". Mineira de nascimento, morava no Rio de Janeiro e tinha grande amor pelo Ceará. Um de seus filhos, Paulo Henrique Leal, se declarou ontem emocionado com a saudação do povo cearense à sua mãe, acrescentando: "Estou muito feliz com essa demonstração de carinho, principalmente, porque ela gostava muito desta terra. Se minha mãe tivesse morrido no Rio, não teria tanta gente em seu enterro".

Como uma última homenagem, uma multidão acompanhou a pé todo o cortejo

Viúva e mãe de mais um filho, Luiz Alberto Leal, Negra Aparecida não possuía boa condição financeira e seu enterro foi custeado pela Prefeitura Municipal de Fortaleza. Ao comparecer ao velório da artista, a prefeita Maria Luiza saudou a cultura negra e defendeu o fim da discriminação racial.

Após sair do Teatro José de Alencar, o corpo de Negra Aparecida seguiu em cima de um carro do Corpo de Bombeiros pelas ruas 24 de Maio, Pedro I e Padre Mororo, parando no Clube do Chorinho e Biblioteca Circulante, onde foram tocados em sua homenagem o Hino do Clube, "Pedacinho do Céu", e "Tá Chegando a Hora". De lá, o corpo foi levado para o cemitério e, durante todo o cortejo, um carro com serviço de som tocou seus sucessos, momentos nos quais o prazer da dança dos umbandistas se confundia com o pranto provocado pela dor da perda da cantora e compositora tão querida no candomblé.

"No momento em que o Brasil comemora o Ano Nacional da Cultura Negra, perde também uma defensora da música afro", lembrou a atriz de teatro amador Lena Alves, acrescentando que, no aniversário do centenário da Abolição da Escravatura, Negra Aparecida pretendia lançar seu LP intitulado "Treze de Maio".

Fonte: Biblioteca Pública Estadual do Ceará (BECE)

A cantora estava em plena atividade, realizou shows na cidade e tinha amizades com o povo de Umbanda de Fortaleza. Com uma respeitosa e relevante discografia, buscamos informações sobre qualquer suporte das gravadoras para com a família. Não localizei nas matérias pesquisadas qualquer menção de apoio ou suporte das gravadoras CID (que lançou a maioria dos fonogramas de Aparecida) ou RCA Victor (que lançou o registro "13 de maio" em 1979) nesse momento final da artista. O processo da pesquisa na BECE, com o apoio de Pai Márcio, produziu não apenas os achados acima citados. Outro jornal de grande circulação na cidade, o jornal O Povo, noticiou no dia 28 de janeiro de 1988, no segundo caderno, página 5:

> A cantora baiana Aparecida (foto), que morreu em Fortaleza no último domingo, vai ser homenageada em seu velório, que será realizado hoje no Teatro José de Alencar, por artistas de Fortaleza. Apresentações de maracatus, entre outros números, vão fazer parte da homenagem à cantora, que tinha em torno de 10 elepês gravados. O corpo vai sair do Teatro e percorrerá algumas ruas do centro da cidade, até o cemitério São João Batista. (O POVO, Jornal. 28 de janeiro de 1988, no segundo caderno, página 5).

Na notícia transcrita do jornal "O Povo" é nota-se que Aparecida não era baiana, e sim mineira, com grande parte de sua vida radicada no Rio de Janeiro. Ao longo do processo de pesquisa localizamos que muitas fontes alegam que a discografia de Aparecida orbitam em torno de 10 títulos: Roda de samba (1974) – CID; Roda de samba nº 2 (1974) – CID; Aparecida (1975) – CID; Foram 17 anos (1976) – CID; Grandes sucessos (1977) – CID (coletânea); Cantigas de fé (1978) – RCA Victor; 13 de maio (1979) – RCA Victor; Os deuses afros (1980) – CID (coletânea); A rosa do mar (1983) – CID e o disco póstumo em *Compact Disc* Aparecida, samba, afro, axé (1996) CID (coletânea).

Figura 79 - À esquerda: Aparecida no Jornal dos Sports. À direita: Jornal "O Povo"

Lágrimas nos olhos, Maria Aparecida é uma vencedora triste

• A cantora baiana Aparecida (foto), que morreu em Fortaleza no último domingo, vai ser homenageada em seu velório, que será realizado hoje no Teatro José de Alencar, por artistas de Fortaleza. Apresentações de maracatus, entre outros números, vão fazer parte da homenagem à cantora, que tinha em torno de 10 elepês gravados. O corpo vai sair do Teatro e percorrerá algumas ruas do centro da cidade, até o cemitério São João Batista.

Fonte: BN Digital e Biblioteca Pública Estadual do Ceará

Contudo, se analisarmos atualmente o site *Discogs* temos uma maior ideia da extensa discografia de Aparecida. Afinal, a artista participou de outras coletâneas, discos de carreira, compactos (singles & Eps), vendas de k7 e participações em outros selos e gravadoras. O que totaliza 14 registros em discos *Lp*, compactos e coletâneas alem de 36 ocorrências em coletâneas de outros selos e gravadoras, inclusive internacionais.

Posso incluir nessa lista as plataformas de *Streaming* (música online) como *Apple Music, Spotify e Deezer* e dezenas de postagens no *Youtube* com seus discos e faixas. A música de Aparecida está viva e presente em seu público e ainda dá lucro para a indústria musical.

No início deste capítulo afirmei que uma das grandes motivações sobre a busca por narrativas, documentos e relatos biográficos de Aparecida foi a de contribuir, de forma representativa, respeitosa e assertiva, na historiografia da cantora. Nos últimos 5 anos pesquisas surgiram e trouxeram grandes contribuições para uma maior densidade de informações, até então desconhecidas, da trajetória ímpar da grande cantora.

Figura 80 - Reprodução da página de Aparecida no Discogs

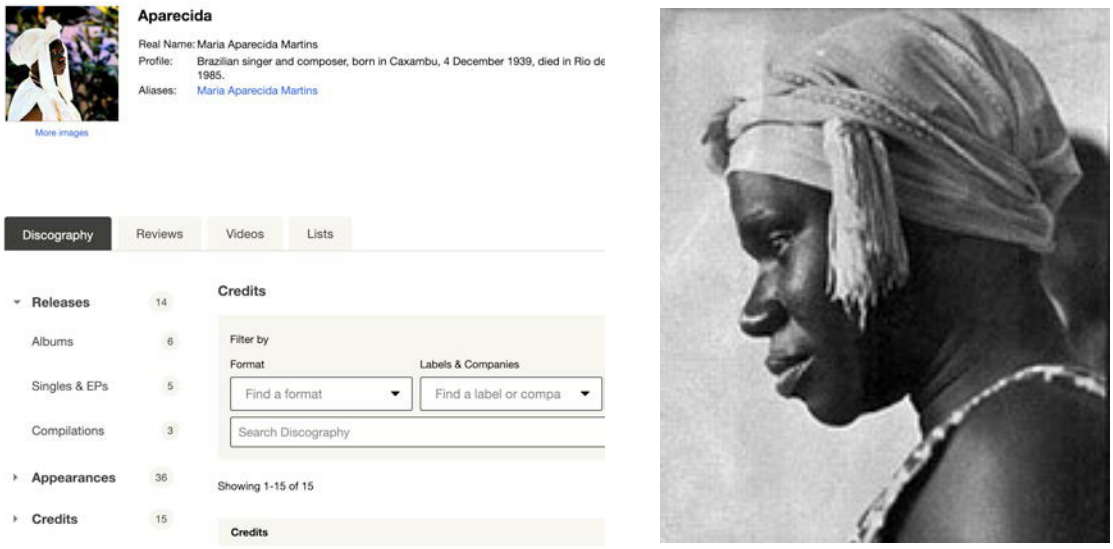


Figura 76 - À esquerda: reprodução da página de Aparecida no Discogs: https://www.discogs.com/artist/1054796-Aparecida?superFilter=Appearances com as métricas de sua discografia. À direita: reprodução da foto da capa do disco "Roda de Samba" Fonte: Discogs https://asdamasdosamba.blogspot.com/2012/12/aparecida-maria-aparecida-martins-foi.html. Acesso em: 25/07/24

Em pesquisas realizadas em 2023 e 2024, compilei mais de 30 notícias no repositório digital da Biblioteca Nacional, considerando as que tinham declarações da artista mineira. São entrevistas, resenhas de discos e muitas declarações de Aparecida a entrevistas. Muitos jornais trazem relatos de sua origem, sua vinda ao Rio de Janeiro, seus antepassados e

sua ancestralidade, e por vezes, suas dores e dificuldades. Aparecida utilizou toda oportunidade que pode como forma de se inscrever, de marcar sua história e presença com intensidade. Realizando isso também nas suas canções, a artista trouxe características de uma *oralitura* cantada e declamada em versos. Uma forma de inscrição de quem, segundo seu filho Paulo, possuía uma inteligência fora do comum. Uma mulher negra inteligente, iniciada na lei do santo onde desempenhou a função de *Ekedi* (um cargo de grande responsabilidade) e que sempre buscou o reconhecimento de seu enorme talento.

Aparecida nos ofereceu suas oralidades para serem escritas. Acerca dos usos da textualidade escrita e textualidade oral e como os jornais serviram de base para contar sua jornada décadas após sua morte, reflito a partir das ideias de Leda Maria Martins:

> África sempre teve textualidade escrita e textualidade oral, mas sem hierarquia dos modos de inscrição, mesmo nas mais antigas escritas de palavras, como a egípcia, que, com a suméria e a chinesa, é uma das mais antigas, além de outras centenárias, como "a escrita bamun, de Camarões, a escrita vai, de Serra Leoa, as basa e mende, da mesma Serra Leoa e da Libéria, a nsidibi, da Nigéria oriental", além das provenientes, na Idade Média, do Islã, nos informa Aguessy. Segundo esse autor, "como hoje em dia se reconhece, toda sociedade humana dispõe de um meio de fixação específico que lhe permite uma certa apropriação do tempo" e, em África, foi "por meio de aquisição e transmissão orais que os valores culturais se perpetuaram" (MARTINS, 2021, p. 21).

Aparecida, de nome Maria Aparecida Martins, dispôs do meio da sua música e dos jornais que divulgavam sua arte achando assim o meio de fixação e apropriação do seu tempo, conforme Leda Maria Martins nos inspira. Mas a cantora não apenas se fixou no tempo, ela fixou a África de uma forma que muitas cantoras de sua época, como Clara Nunes, Geovana e Dona Ivone Lara, não expuseram: Aparecida inscreveu o jongo, o Candomblé, a Umbanda em canções que brilhavam pela descrição em idiomas africanos que estavam vivíssimos nos terreiros e templos afros.

No jornal "Diário da Tarde" de 22 de janeiro de 1979, página 3 a cantora fala sobre suas origens, saudando as almas na tradição banto-angolana, residindo em várias localidades como Jardim Bangu, Zona Norte e Baixada Fluminense. Ela fala sobre seus ancestrais a seguinte declaração:

> E assim Aparecida começou no mundo do disco: três de suas criações figurando na série Roda de Samba da CID. Já da Europa ela deixara impressão forte com a sua arte de componentes exóticos e pureza, cultura-feitiço, idioma de *eguns*, louvação aos ancestrais, clima as vezes urbano, às vezes de oratórios rurais, sínteses de cultura, voz dos manes: o avô de Aparecida era africano e falava cinco dialetos negros diferentes. No próprio elepê Cantigas de Fé produção de Norival Reis ela declara que canta em Nagô. "Ou iorubano e Angola. O que por si remete a duas correntes culturais distintas: ao bantu e ao nagô. "Minha mãe é baiana, filha de lansã e Xangô". Ela aprecia falar

> sobre o pai mineiro e a mãe baiana, ambos ligados aos princípios de fé afro-brasileira. E desce a detalhes, conta sobre os nomes de família, dentro da seita. Até dez anos falava essas línguas de nação corretamente. Hoje em dia tem um dicionário Nagô-português para quando a memória falha. Mas falha pouco: ela conhece o que seu berço ensinou. Conhecimento sem sistematização ou preocupação intelectual: Aparecida é uma instintiva. (Diário da Tarde, 22 de janeiro de 1979, p. 3).

Destaco o fato do avô de Aparecida ser africano, fluente em idiomas africanos. A cantora herda no seu canto o iorubano e angola, enfatizando sua erudição nas tradições ao reconhecer que é "bantu e nagô". Ela detalha que "até 10 anos falava essas línguas" e ao se mudar para o Rio de Janeiro vai perdendo a fluência.

As fontes a partir dos periódicos trazem muitas "minibiografias" que devem ser detalhadas com muita atenção. Parte dessas narrativas foram evidenciadas por pesquisadoras e pesquisadores que muito ajudaram na realização desse trabalho. Destaco alguns trabalhos que merecem serem conhecidos pelas informações, contribuição biográfica e difusão da artista em artigos que versam sobre a invisibilidade e apagamento das cantoras negras no samba, um espaço majoritariamente masculino, mas que nasce no Rio de Janeiro com as bençãos e amparo de uma mulher, Tia Ciata. De modo breve, sobre Tia Ciata é importante lembrar que:

> Ciata de Oxum — orixá que expressa a própria essência da mulher, patrona da sensualidade e da gravidez, protetora das crianças que ainda não falam, deusa das águas doces, da beleza e da riqueza. Na vida no santo e no trabalho, Ciata era festeira, não deixava de comemorar as festas dos orixás em sua casa da praça Onze, quando depois da cerimônia religiosa, frequentemente antecedida pela missa cristã assistida na igreja, armava-se o pagode. Nas danças dos orixás aprendera a mostrar o ritmo no corpo, e, como relembra sua contemporânea, Dona Carmem, "levava meia hora fazendo miudinho na roda". Partideira, cantava com autoridade, respondendo aos refrões nas festas que se desdobravam por dias — alguns participantes saíam para o trabalho e voltavam, Ciata cuidando para que as panelas fossem sempre requentadas, para que o samba nunca morresse. (MOURA, 2022, p. 197).

Tia Ciata alimentou o samba e os sambistas. Foram mulheres que gestaram o samba na Praça Onze, no antigo Rio de Janeiro do pós-abolição. Aparecida seguiu esses passos e foi continuidade da semente, que veio dos territórios que representou, iniciando outras semeaduras. Dentre seus feitos é considerada, depois de Dona Ivone Lara, a segunda mulher a compor um samba-enredo vencedor dentro de uma escola de samba.

O artigo publicado por Fernanda Fernandes em 13/04/2021no site MultiRio, traz detalhes dessa relação: Dona Ivone Lara ganhou em 1965, o destaque com "Os Cinco Bailes da História do Rio", samba-enredo da Império, assinado em parceria com Bacalhau e Silas de Oliveira. Aparecida ganhou seu primeiro concurso de samba-enredo em 1968, pela Caprichosos de Pilares, segundo matéria do Jornal dos Sports em 6 de janeiro de 1968:

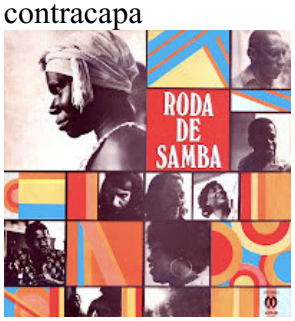
> Primeiro eu pensei bastante por que não estava acostumada com o ambiente das escolas. Somente umas duas semanas depois decidi aceitar o convite. Expliquei logo que, sendo pobre, poderia dar à Escola apenas as minhas músicas. Fui aceita e lancei um samba no terreiro: "O Brasil e a Primavera". Então, Maria Aparecida decidiu concorrer ao samba-enrêdo: O Brasil em plena primavera. Durante quinze dias a compositora "batalhou" – como ela mesmo afirma – a letra e a melodia e afinal, lançou o samba na quadra que, segundo decisão de uma comissão julgadora formada por elementos estranhos à Escola venceu os demais concorrentes. Eu não tinha fé nem esperança de ganhar o samba-enredo, porque muitos afirmaram que sua letra era vulgar e a melodia muito fraca. Venci, mas chorei de me acabar confessa Maria Aparecida. (Jornal dos Sports em 6 de janeiro de 1968).

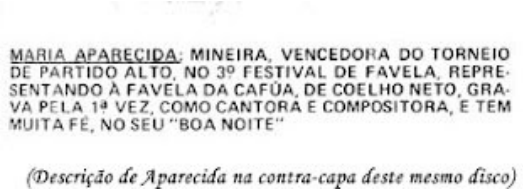
Na pesquisa de Fernanda Fernandes ela alerta que outra mulher já escrevia sambas antes de Dona Ivone e Aparecida: "Carmelita Brasil, em 1959, já escrevia sambas na Unidos da Ponte."[135] . Outra descoberta referente ao protagonismo feminino nas escolas de samba é a menção de Dona Ivone Lara em 1963 na ala de compositores da Escola de Samba Império Serrano.

> A Ala dos Compositores, que este ano apresentará uma mulher entre seus membros, Sra. Ivone Lara, está reunindo os sambas que entrarão na seleção do samba-enredo, entre os quais figuram ambas de Mano Décio, Antônio dos Santos (Fuleiro), Osmar Rocha, Guará Primeiro, Sebastião de Oliveira (Molequinho), e da própria Ivone. – Ivone, para nós do samba, representa hoje o que foi Zica Gago, um dos maiores lápis do terreiro. Segundo Mano Décio, A escolta do samba-enredo será tarefa bastante difícil para a Diretoria do Império, pois todos os sambas apresentados até agora "são de alto gabarito". O samba deste ano será valorizado pelo acompanhamento de bateria, que ganhou 22 elementos selecionados nas pequenas escolas, devendo apresentar-se com 155 elementos. (Jornal Do Brasil, 30 de janeiro de 1963, Caderno B, p. 5).

A construção dos espaços para a mulher negra nas escolas de samba, envolveu também o reconhecimento dos talentos e protagonismos no próprio território. Aparecida recebeu semelhante apoio de várias escolas de samba a medida em que suas composições lhe trouxeram reconhecimento e prêmios.

Figura 81 - reprodução da capa do disco "Roda de Samba" e detalhe da contracapa




MARIA APARECIDA: MINEIRA, VENCEDORA DO TORNEIO DE PARTIDO ALTO, NO 3º FESTIVAL DE FAVELA, REPRESENTANDO À FAVELA DA CAFÚA, DE COELHO NETO, GRAVA PELA 1ª VEZ, COMO CANTORA E COMPOSITORA, E TEM MUITA FÉ, NO SEU "BOA NOITE"

(Descrição de Aparecida na contra-capa deste mesmo disco)

Fonte: https://asdamasdosamba.blogspot.com/2012/12/aparecida-maria-aparecida-martins-foi.html acesso em: 25 de agosto de 2025

[135] Para maiores informações acessar o site: https://multi.rio/index.php/noticias/17170-dona-ivone-lara-a-trajet%C3%B3ria-da-dama-do-samba.

Aparecida antes de gravar seu primeiro disco protagonizou muitas ações no campo artístico. O site Dicionário Cravo Albin da MPB, traz uma compilação dos principais fatos da trajetória de Aparecida, notícias que vejo replicadas da mesma forma em outros sites, blogs, artigos e trabalhos acadêmicos.

Em dado momento fica difícil saber a origem, pois não mencionam as fontes, ou possíveis documentos que garantam uma veracidade.

Para este texto trago as narrativas da própria artista em veículos da imprensa. Sobre seu início de carreira ela nos compartilha na matéria "O grito das origens":

> Aos 14 anos, Salvador Batista – já falecido – inaugurou a artista no mundo do samba: ela era passista e com Salvador Batista apresentou-se – em diversos Estados do país – Quando Teresa Aragão me descobriu, eu era jambete de danças de gafieira, nos ambas-shows da vida", conta a artista. Que vivia, então, na extinta, mas lembrada favela da Cafua, em Coelho Neto, próxima a atual sede do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Sambas e cantigas baseadas na cultura afro-brasileira. E a levou ao Teatro Opinião, para as rodas de samba de Jorge Coutinho, encontros semanais que até hoje constituem item importante no calendário do samba carioca. Daí em 1968, a artista de voz bonita e canto forte, compositora de categoria viajou para a Europa – ainda por interferência de Tereza Aragão. A França, o Festival de Cinema de Cannes, a Cote D'Azur e o cassino de Monte Carlo conheceram Aparecida, a sua dança, o seu canto. Voltou em 1972 e participou do Festival de Favela. Venceu, neste Festival, o torneiro de Partido Alto com o samba Boa-Noite. Continuava a se apresentar no Teatro Opinião, onde Durval Ferreira foi buscar a artista, levando-a para a CID, onde gravou o partido vencedor Boa-Noite. (Diário da Tarde, 22 de janeiro de 1979, p. 3).

Pela riqueza deste relato temos uma dimensão de como a artista construiu sua carreira. Gostaria de elencar alguns breves destaques de notícias que servem de difusão da história da artista. Luciano Hortêncio em 2013 escreveu no Jornal GGN[136] que "Aparecida, nasceu em Caxambu, Estado das Minas Gerais e viveu no Rio de Janeiro a partir dos 10 anos de idade" e coloca como referência o Dicionário Cravo Albin de MPB. O site "The World Profile"[137] em 30 de maio de 2013 realiza uma longa crônica sobre a vida de Aparecida, enfatizando a injustiça histórica da cultura Brasileira perante seu legado. Destacando informações de sua origem:

> É muito difícil encontrar informações sobre Aparecida. Mas as poucas que existem dizem que ela nasceu em Caxambu (MG) em 4 de dezembro de 1939 e que ainda criança interessou-se por música. Aprendeu com os mais velhos os ritmos africanos e podemos tirar a conclusão que as Congadas e o Caxambu, tradições do folclore de Minas Gerais com forte herança africana, seguramente influenciaram essa cantora. Em 1949 mudou-se com a família para o Rio de Janeiro e trabalhou como passadeira

[136] Disponivel em: https://jornalggn.com.br/musica/e-apareceu-a-aparecida/ . Acesso em 6 de outubro de 2025.
[137] Conforme acesso disponivel em: https://theworldprofile.wordpress.com/2013/05/30/na-trilha-de-aparecida/ Acesso em 6 de outubro de 2025.

> em casas de família no bairro de Vila Isabel. Curiosamente, a sua história cruza-se em semelhança com a de outra voz do samba e ritmos africanos, Clementina de Jesus. (The World Profile, 2013).

O texto de Marco Sá pelo site Pitaya Cultural, de 13 de maio de 2020, nomeado "Aparecida, a voz dos Orixás" traz informações que vi reproduzidas em outros textos, destaco o episodio que cita sobre quando Aparecida em 1965 "Nesse mesmo ano, seu samba "Zumbi, Zumbi" venceu o III Festival de Música de Favela, representando a comunidade da Cafúa, de Coelho Neto, na Zona Norte". Dentre as notícias de prêmios e participações de Aparecida é constante a menção de ter sido campeã do III Festival de Músicas de Favelas, contudo o vencedor desat edição foi Miro Silva, cabendo o segundo lugar para Aparecida com a música Zumbi, Zumbi conforme o jornal "Correio da Manhã" de 26 de junho de 1972.

Figura 82 – Notícias de jornal de Aparecida

Salgueiro ganha festival

Miro Silva ganhou ontem com o samba **Um Dia Talvez Quem Sabe** o primeiro lugar do III Festival de Músicas de Favelas, cuja finalíssima realizou-se na quadra da Escola de Samba Unidos da Tijuca.

O compositor, que é do Salgueiro, recebeu do Sr. Sandy de Aguiar Borges, representante da Federação das Associações de Favelas do Estado da Guanabara, promotora do festival, o troféu Silas de Oliveira.

OUTROS CAMPEÕES

Os demais vencedores, segundo, terceiro, quarto e quinto lugares, respectivamente, foram: Aparecida Martins, da Cafua, com a música **Zumbi, Zumbi**, Edson Costa, do Parque da Gávea, com **Vem me Ensina**, Carlinhos dos Santos, da Rocinha, com **Linguagem do Morro**, e Marli de Souza, do Parque União, com **Agora é Tarde**.

Aparecida, pagodeira pra ninguém botar defeito, está na praça com uma linda faixa, intitulada Boa Noite, *de sua autoria, no elepe,* Roda de Samba, *gravada pela CID. O longa duração é um verdadeiro desfile de lindas composições da música autêntica, uma feliz produção de Durval Ferreira. E a faixa* Boa Noite *é sem dúvida alguma espetacular, porque Aparecida sabe fazer bonito.*

Maria Aparecida Martins — mineira da cidade de Caxambu e batisada na roda dos bambas, como; *Aparecida Só*, na última segunda-feira, foi a atração principal na noitada do Teatro Opinião, lançando o seu LP gravado na CID, cuja vendagem, é sensacional. No próximo dia 12, no Oriental Esporte Clube, em Duque de Caxias, Aparecida, estará recebendo o belíssimo "*Troféu Alaíde Araújo*, numa promoção do programa "*Os Grandes Destaques do Samba*, produzido e apresentado por Jorge Bastos, na Rádio Difusora local

Fonte: À esquerda: jornal "Correio da Manhã" de 26 de junho de 1972. No centro Jornal A Luta Democratica de 19 de julho de 1973. À direita: Notícia de 11 de dezembro de 1975, do jornal "Tribuna da Imprensa". (BECE)

O texto de Maitê Freitas[138] "Aparecida, a samba negra" se define como "Um ensaio-manifesto para que as histórias de mulheres negras no samba não caiam no esquecimento" e foi publicado em abril de 2021 no catálogo do SESC Belenzinho: ÁLBUM – 10 ANOS: DISCOS PARA CONHECER e depois no site *Medium* e do SESC Belenzinho[139] no dia 25 de junho de 2021.

[138] Disponível em: https://medium.com/zumbido/aparecida-a-samba-negra-8ced383f18a6.
[139] Disponível em: https://www.sescsp.org.br/editorial/aparecida-a-samba-negra/.

A autora explica que realizou o texto durante o período da pandemia de COVID-19 “A pesquisa para este ensaio se deu durante o período de isolamento social, em decorrência do cenário pandêmico propagado pelo Sars-coV-2”. O texto é brilhante por trazer reflexões a partir de autoras negras, ressignificando os apagamentos da mulher negra no Brasil e “as histórias ocultadas da narrativa oficial hegemônica”. A pesquisadora Maitê Freitas trouxe à tona um aspecto, já tratado antes nessa tese, sobre o caráter estritamente comercial e predatório das gravadoras para com os artistas e terreiros. Assim a autora Maitê Freitas denuncia a ausência de Aparecida nos destaques do selo CID:

> Como já dito, busquei construir este texto tecendo fragmentos de fontes e relatos. Dos poucos registros disponíveis sobre Aparecida Martins, a maior parte dos dados foram publicados pela gravadora CID, fundada em 1958, por Hermann Zuckermann. **Pesquisar, ainda que brevemente, a história de Aparecida é se deparar com o apagamento sistêmico que atinge as mulheres negras**; na página da gravadora, na Wikipedia, não há menção à cantora. (ÁLBUM — 10 ANOS: DISCOS PARA CONHECER, 2021).

O texto ainda traz declarações da amiga e cantora Geovana que relatou que Aparecida “havia ficado amiga de uma prefeita” e veio para o Ceará, contudo não menciona o ano de sua viagem. O texto encerra corrigindo as décadas de ocultamento da história da cantora e conclui que “Aparecida faleceu em 1985, no estado do Ceará. O dia, ninguém soube dizer. O que se sabe é que “ela recebeu muitas homenagens em Fortaleza, seu corpo foi enterrado lá”.

Figura 83 - álbum — 10 anos: discos para conhecer

Figura 78 - Fonte: https://www.sescsp.org.br/editorial/aparecida-a-samba-negra/ acesso em: 23 de setembro de 2025

No álbum — 10 anos: discos para conhecer promovido pelo Sesc Belenzinho no mês de abril de 2021 no ambiente digital. O álbum é um projeto que nasceu em 2011 e trouxe aos palcos da unidade a performance integral de discos importantes da história da música brasileira. Nesta edição virtual, 12 discos brasileiros de gêneros e épocas distintas, sendo foram selecionados para escrutínio de jornalistas, críticos e pesquisadores musicais.

Por último, gostaria de mencionar um dos trabalhos mais criteriosos no tocante a fontes históricas documentais. A dissertação "A Tradição de Mulheres Negras Sambistas e o Samba Afro-Religioso De Aparecida (1939-1985)" da pesquisadora Nayara Cristina dos Santos, do ano de 2024, preenche muitas lacunas que, até então, careciam de referencias precisas no tocante a biografia da artista. Conforme essa autora expõe na página 34 de sua dissertação as fontes que utilizou se basearam nos mesmos achados que localizei em 2023 e 2024 no site da hemeroteca digital: "São eles: A Luta Democrática, Jornal dos Sports, Jornal do Commercio, Diário de Notícias, Correio da Manhã, Tribuna da Imprensa, Jornal do Brasil, Diário da Tarde, do Paraná, Diário de Pernambuco, Diário do Paraná e o Fluminense." (Dos Santos, 2024, p.34). O trabalho de Nayara Cristina (2024) traça uma rigorosa cronologia dos fatos biográficos de Aparecida, analisa seu repertorio musical e estabelece conexões com o período político brasileiro, os críticos dos discos, o valor do seu trabalho artístico e lembra do protagonismo feminino no Samba.

Entretanto, na dissertação a autora ela pontua que: "[...] ao passo que reconstitui e mapeia a trajetória e obra de Aparecida. Rompendo assim com o silêncio que acompanha seu nome desde seu falecimento em 1985." (2024, p. 9). Mesmo com todos os trabalhos que se esforçam para reparar décadas de silenciamento da história de vida e jornada musical da cantora Aparecida, percebo a ausência no acesso às informações do período em que viveu no Ceará. E quando se soube que a artista morreu no Ceará, os jornais que notificaram o fato não foram digitalizados, nem houve conhecimento pelos meios acadêmicos ou de imprensa especializada que versam sobre a biografia de Aparecida.

Além da data de falecimento da artista não ser a correta, atento para outra questão pouco levantada e que é crucial ao se falar de Aparecida: ela foi uma mulher de *Axé*. As perspectivas biográficas a delimitam como uma artista do samba, apenas. Contudo, antes da música, o seu território, como ela mesmo afirma na sua origem, é a ancestralidade afro e todo o universo cultural religioso *Bantu* e *Nagô* que tanto cantou. Os textos não consideraram o período da cantora no estado do Ceará e suas ligações com os terreiros locais, nem as fontes documentais que repousam na BECE e onde ocorreram os ritos fúnebres da cantora, ritos

necessários e presentes na jornada final de toda pessoa que é do "povo de santo" o que inclui a cantora.

O ano que Aparecida faleceu foi 1988, no dia 25 de janeiro de 1988, porém ao contatar o Cemitério São Joao Batista constava na documentação a data de 28 de janeiro de 1988. Temos um impasse nas datas? São informações que divergem em dias, presumo que pela forma que aconteceram os fatos, resolvido às pressas, um processo doloroso e difícil. Concluo que pela intensa pesquisa realizada, é em Fortaleza o repouso da cantora Maria Aparecida Martins que sediou seus ritos fúnebres, físico e espiritual, homenageada por um "Tambor de Choro" no rito tradicional da Umbanda Cearense, um toque para encaminhamento de sua alma em harmonia e paz, rumo aos ancestrais.

Espero que este capítulo possa completar as lacunas na biografia de Aparecida, em seus momentos finais, principalmente. Por razões da densidade dessa tese não pude tratar toda a série de informações levantadas, aguardando um futuro próximo, certamente. Detalharei em artigos as notícias dos jornais citados, as entrevistas com seu filho Paulo Henrique e com os umbandistas de Fortaleza que a acompanharam nos últimos meses de vida. Os achados descobertos na Biblioteca Estadual do Ceará pretendem deste modo favorecer uma melhor compreensão dos últimos momentos de Aparecida e do protagonismo do povo de santo do Ceará, fãs e fiéis da artista que guardam na memória sua presença, sua música e seu Axé.

3.12 Saravah Soundz e Acervo dos Santos: Quando mandei rezar o meu samba

No percurso deste estudo propus não apenas *ouvir* os discos de vinil cantados por *Pais e Mães de Santo*[140], mas achar os discos fisicamente, saber do percurso destes registros no contexto atual, quais locais que eles podiam ser acessados, ouvidos, comprados. O disco físico traz uma maior fonte de informações pois possuem elementos de análise como: capa, contracapa, ficha técnica, encarte e, em alguns casos, livretos.

Considerei a apreciação sonora dos discos, uma escuta longa e detalhada, experiências muito enriquecedoras por sinal, que permitiu ampliar as conexões de entendimento de quais as tradições estão materializadas nestes discos. Descobri no trajeto da pesquisa que muitos destes cânticos são procurados pelo *povo de santo*[141], enquanto outros

[140] Líderes dos terreiros de Candomblé e Umbanda. O cargo mais elevado na hierarquia das comunidades-terreiro.
[141] Povo de Axé. Comunidades de Terreiro.

fonogramas sequer são conhecidos. Identifiquei que, em quase toda capital do território nacional, existem gravações em Lp de terreiros afro religiosos. Todo arcabouço de informações levantadas nos discos, fontes orais, registros na hemeroteca digital e periódicos da Biblioteca Pública do Ceará motivou a criação de uma página na rede social *Instagram* (em 2022) chamada *Saravah Soundz* (@saravahsoundz) e depois de constituir um acervo amplo de discos de Umbanda veio o perfil @acervodossantos de 2024.

Através da criação destas páginas, estabeleci um método de difusão do processo, a partilha do "caderno de campo" fomentando a criação de possíveis caminhos (e encruzilhadas) que os discos de Umbanda e Candomblé estariam percorrendo nesta rede em especial, uma rede que compartilha fotos e vídeos com legendas de texto hipermídia[142]. Avalio como crucial esta dinâmica de criar contatos e tecer redes de interação nos desdobramentos dos anos seguintes, no fomento de uma audiência que vivencia estes discos em ambiente virtual: fiéis da cultura afro religiosa, perfis comerciais de lojas de discos, pesquisadores musicais e a integração em redes digitais de conteúdos digitais afrocentrados e afro referenciados.

Os perfis se consolidaram por meio desta rede de contatos e obteve mérito por providenciar experiências potencializando análises e novos caminhos que não foram mensuradas no projeto de pesquisa.

Através da rede do *Instagram* obtivemos contatos com terreiros, casas de santo, músicos, *Djs*, lojistas, colecionadores de discos, pesquisadores (acadêmicos, de música, de matriz africana), jornalistas, *ogãs alabês*[143], pais e mães de santo, centros de memória afro, museus virtuais e colecionadores de disco que compartilharam muitas informações, todos compartilharam seu *Axé*.

Ampliando as reflexões por meio da interação dos seguidores da página, em várias postagens que obedeceram a seguinte dinâmica: partindo de um numerador em comum (pequeno trecho de uma faixa do disco escolhido) na forma de postagem *online*; para vários denominadores (a rede do *Instagram*) em uma ampla abrangência de contextos, situações, realidades e localidades através da interação dos seguidores. A difusão da música dos terreiros no perfil *@saravahsoundz* trouxe para esta rede social de fotos e vídeos um novo panorama

[142] Hipermídia é a combinação de diferentes mídias (texto, imagem, áudio, vídeo) em um ambiente digital interativo.
[143] Título honorífico atribuído ao responsável dos toques e cânticos no Candomblé. Santos (2010) apresenta com detalhes os cargos que compõe a hierarquia do Candomblé *Ketu*.

de discussão em ambiente digital, que não existia neste formato, e nem com esta proposta: compartilhar vídeos e informações sobre os discos de terreiro que dispunha no meu acervo.

No Instagram basicamente postava discos de vinil, mas surgiram oportunidades para comprar discos de cera, pois já havia escutado os discos do senhor Nirez, durante a pesquisa. Os discos de 78 rotações são dificílimos de acessar, todavia, com muita sorte, obtivemos muitas orientações do Sr. Nirez, de 90 anos, durante a pesquisa do Arquivo Nirez[144]. O momento da investigação direcionada aos seus discos e documentos foi realizada nos anos de 2023 e 2024 e rendeu muitos achados. Tenho muita gratidão, amizade e admiração por este grande intelectual e guardião da memória Brasileira. Em 2023 publicamos um texto em capítulo de livro[145] sobre algumas das descobertas no Arquivo Nirez: os gêneros musicais afro referenciados descritos nos selos musicais de discos de 78 rotações.

Atualmente, contamos com mais de 400 títulos e conquistamos o reconhecimento de acervo de referência, o Acervo dos Santos[146], que faz parte da Rede de Acervos Afro-brasileiros *(@acervosafrobrasileiros)*, rede criada pelo Museu Afro Brasil Emanoel Araújo, em parceria com o SISEM-SP, articulando ações com representantes de acervos afins.

A Rede de Acervos Afro-Brasileiros foi estabelecida em 2023 e dentre seus objetivos está o de congregar e articular comunidades, instituições e iniciativas que mantêm acervos relacionados, interessadas em diálogos, reflexões e colaborações sobre suas coleções, no desenvolvimento de ações de forma colaborativa entre os membros, motivando a disseminação e o apoio mútuo na preservação de memórias e de bens culturais afro-brasileiros.

No mês de setembro de 2024, o pesquisador deste estudo participou do 1° Encontro da Rede de Acervos Afro-brasileiros, no Museu Afro Brasil Emanoel Araújo, e pode realizar uma partilha dos processos desta pesquisa e das motivações ao criar este acervo de discos aos membros da rede nacional. Na ocasião, também recebeu o selo de membro integrante da rede e participou do lançamento do "Guia da Rede de acervos afro-brasileiros 2024"[147] onde consta como membro.

---

[144] Localizado em Fortaleza, na rua Professor João Bosco, nº 560, no bairro Rodolfo Teófilo, próximo à avenida Treze de Maio e bem próximo de minha residência, que é no bairro do Benfica.

[145] O artigo "É de Axé e de Saravá: presença afro-religiosa no acervo fonográfico do arquivo Nirez" está presente no livro "Educação & Educações Unidade Na Multiplicidade" e detalha sobre a presença afro-religiosa contida em uma parte significativa dos títulos do grande acervo de discos de cera de 78 rotações do Arquivo Nirez.

[146] O perfil do Instagram https://www.instagram.com/acervodossantos/ disponibiliza informações sobre os discos, fotos, ficha técnica e outros detalhes.

[147] Guia da Rede de acervos afro-brasileiros 2024 / Museu Afro Brasil Emanoel Araujo [organização de textos] - São Paulo: Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, 2024. Disponível em: <https://tinyurl.com/vzr7pjwh >. Acesso em 9 de fevereiro de 2025

Em dezembro de 2024 consegui ter aprovado um piloto pra Radio Universitária Fm 107.9, após meses de diálogo, construção de roteiros e formação específica em locução, edição de áudio e avaliação junto aos produtores dessa emissora. Agradeço a Thais Aragão, Rosane Nunes e Leandro Stigliano por um longo trabalho de gestação do, agora programa de rádio, *Saravah Soundz*, todo domingo das 12:00 às 13:00. Abaixo temos uma pesquisa realizada pela Radio Universitária Fm 107.9 sobre o impacto do programa após sua estreia e sua audiência.

O programa da Rádio Universitária FM 107.9 se propõe a celebrar a ancestralidade afro-brasileira, as culturas negras, as narrativas dos povos tradicionais e as músicas que emanam dos terreiros para o mundo. A programação, com 50 minutos de música, aborda estilos musicais como samba, funk, soul, coco, maracatu, e uma sequência fixa de 15 minutos de música de terreiro: cânticos de Umbanda e Candomblé. A participação do ouvinte é frequente, mas somente apurada e ouvida nos dias uteis da semana pois os programas são gravados no início do mês, e exibidos no domingo. O roteiro é realizado por Madelyne dos Santos[148], mulher negra e pesquisadora das culturas de terreiro.

Figura 84- Saravah Soundz antes e depois da estreia como programa de rádio

Fonte: Kantar IBOPE

No âmbito da Educação, o programa desenvolve ações pedagógicas com base na Educação para as relações étnico-raciais/ ERER. Contatamos entidades, espaços culturais e

[148] Doutora e mestra em Educação pela UFC. Psicanalista Clínica. http://lattes.cnpq.br/8705480534010531.

terreiros na cidade de Fortaleza/CE, para contribuir com ideias, agendas de eventos e criar redes de apoio a iniciativa. Através do rádio facilitamos as audições coletivas dos *Lps* do Acervo dos Santos.

Outra atuação de audições coletivas, mas presenciais, consistiu em levar parte dos discos aos terreiros, ateliês de arte e espaços culturais em processos de partilha e escuta, totalizando 3 encontros, entre os anos de 2022 e 2024, assim destacando: o espaço Abrigo Plataforma (junho de 2022), na Associação Cultural Afrobrasileira Pai Luiz de Aruanda (junho de 2023) e no ateliê de Sérgio Gurgel (julho de 2024). A estrutura das oficinas consistiu em levar aos locais: o toca-discos, cabos, caixa de som e cerca de 20 títulos para a audição coletiva.

Todos os participantes puderam escolher as faixas e o tempo de escuta, promovendo uma multiplicidade de intervenções muito enriquecedoras. Listamos algumas das contribuições partilhadas nestes encontros:

- As apropriações culturais da indústria de discos pela comercialização de tradições orais;
- A ausência de apoio social aos povos de terreiro e a necessidade de fortalecimento das religiões ao longo dos anos;
- Lembranças de membros e familiares próximos que tinham orgulho de ter estes discos em seus acervos pessoais, felicidade de ter seus pontos cantados registrados em disco para a posteridade;
- Discussões sobre as capas dos discos e sobre os elementos visuais da Umbanda, os pontos riscados presentes em vários títulos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese comprova que temos fonogramas que há décadas difundem saberes ancestrais das comunidades-terreiro para todo o Brasil. Esses registros merecem ser mais conhecidos e parte desta memória musical estão em acervos particulares, no Brasil e exterior, porém o acesso público é limitado e não existe política pública de salvaguarda dessa memoria musical coletiva. Atualmente os discos achados em lojas especializadas de discos e sebos, são comercializados por grande valor econômico, por serem raridades. Uma parte dos títulos foi disponibilizada em suporte digital, em plataformas musicais ou redes sociais.

O disco como suporte midiático, sob uma perspectiva de artefato educacional, possibilitou levar as tradições musicais das casas de culto afro para diversas regiões do Brasil. Disseminando o conhecimento musical das casas matrizes dos templos baianos para outros Candomblés das regiões Sudeste e Sul, as casas "irmãs" e casas "filhas" em distantes regiões como o sudeste e sul do país, analisei isso ao tratar dos discos de terreiros gravados no estado da Bahia por pesquisadores que iniciaram seus estudos a partir do II Congresso Afro-Brasileiro.

Até mesmo os templos que não tinham relação de vínculo familiar ou estrutural com as casas originárias/tradicionais assumiram para si essa referência: a da orientação e o modo da liturgia dos cânticos na forma musical religiosa vinda dos discos gravados em templos baianos, por exemplo. Nessa escuta dos *Lps* aprendiam, relembraram e compartilharam o *Axé* musical que ali estava gravado. Os discos foram conhecidos por várias gerações de adeptos do Candomblé e Umbanda como suporte educacional destas tradições que aprenderam anteriormente exclusivamente no espaço do terreiro. Quase meio século depois os Lps são fonte de consulta para os terreiros de hoje, somando a educação oral dos templos afros.

Na parte do estudo dos 2 discos de Umbanda Cearense, pesquisa de campo em 10 terreiros do Grande Bom Jardim e busca de fontes históricas das perseguições no estado do Ceará, tenho um vasto caminho a aprofundar. Ao comparar a Umbanda descrita por estudos das religiosidades no Brasil com a Umbanda do Nordeste temos uma questão complexa, por isso a importância ao longo do processo de pesquisa pela utilização de amplas fontes: historiográficas, sociológicas e orais ambientadas a partir do seu território de origem até suas influências externas.

Identifiquei nos aspectos litúrgicos da Umbanda Cearense a sua forte origem no Catimbó/Jurema, uma vez que ambos compartilham a presença do fenômeno do transe e que

estão presentes de modo abrangente na cidade de Fortaleza, principalmente no Grande Bom Jardim, não havendo similaridades com outras expressões religiosas em outros estados do Brasil. Os cânticos achados nos discos "Umbanda de Todos Nós Vol. 1" e "Pontos de Umbanda – UECUM" foram identificados, por pais e mães de santo aqui descritos, como uma continuidade dessas tradições de mestres e mestras, como Seu Nego Gerson, Zé Pilintra das Almas, Nego Chico Feiticeiro e Sibamba.

Ainda sobre os Catimbós no Ceará, nas pesquisas em periódicos, localizei registros do final da década de 1950, onde os cultos perseguidos pelos aparelhos de segurança do estado do Ceará se deparam com um dilema: permanecer em sua estrutura/tradição ou se modificar de modo sutil incorporando outras tradições, resultando na formação dos primeiros terreiros de Umbanda no Ceará. É nesse cenário que ocorrem novos começos rituais da Umbanda Cearense estudados e relatados pelos terreiros do Bom Jardim e pelo acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel.

Outra tarefa difícil: precisar qual culto afro-brasileiro foi pioneiro a ganhar registros nos fonogramas, se Umbanda ou Candomblé, ou até outras expressões religiosas afro-brasileiras. São muitos registros de autores, a maioria negros, que tem a temática afro-religiosa que ganharam destaque em jornais da época. A tabela que está no anexo lista gêneros musicais afro-brasileiros a partir do pós-abolição.

Toda tese, e principalmente um trabalho acadêmico em Educação, pode propor uma crítica a evidências ou sistemas que, eventualmente, fazem obstáculo ao resultado ou a uma projeção de um ideal adequado para uma construção dialógica.

A crítica que o trabalho evidencia é o processo de gravação de discos e sua comercialização em uma continuidade da exploração colonial, afinal, as empresas de discos são parte deste sistema de exploração, financeira e hegemônica, das corporações transnacionais com sede no Brasil e que financiaram gravações de discos de toda a natureza de estilos. Tratei sobre isso ao abordar sobre Arte Africana e apropriação cultural, que incluía o "exotismo" dos povos originários de todo o globo terrestre, por meio dos discos etnográficos, destinado ao público em geral ávido por uma cultura musical de povos "distantes", cânticos e idiomas desconhecidos dos lugares mais remotos e "selvagens" ao redor do mundo.

A indústria fonográfica ao gravar os discos de terreiro utilizou da mentalidade colonial para distorcer a cultura destes povos, enfatizando os elementos rituais de forma apelativa, chamando atenção visualmente de objetos sagrados nas capas dos discos. Os elementos étnicos que, até então, estavam restritos apenas aos membros dos territórios como

por exemplo: os alguidares, oferendas, colares de miçangas, fotos de rituais, imagens e representações em aço de arcos, setas e machados.

A pilhagem das tradições é uma continuidade da apropriação das culturas ao longo do processo exploratório iniciado por povos da Europa. Algumas ações foram justificadas pelo avanço dos estudos antropológicos ou sociológicos ou de campos do saber como a Etnologia, por argumentações dos estudiosos da época, em sua maioria europeus que se alinhavam na perspectiva dos colonizadores, vide os conceitos da antropologia de salvaguarda. Essa linha antropológica, a salvaguarda de tradições dos povos, norteou as primeiras gravações no Brasil, citadas com detalhes e exemplos nessa tese, contribuindo no levantamento histórico do fenômeno no Brasil. Compreendo na atualidade que o processo etnográfico e, por consequência, o registro em fonogramas, tem sua herança da colonialidade, apropriação cultural e exploração capital. São tensionamentos causados pelo registro das tradições desde os povos originários por meio de capturas das culturas locais, saqueadas pelo colonialismo cultural, e comercializadas em formas de bens culturais: cânticos, rituais, gastronomia, vestuário, ferramentas e objetos rituais.

A tese conclui que tais registros sonoros foram concebidos numa dinâmica de interesses mútuos, certamente, mas numa equação injusta e exploratória aos povos de santo. Fragmentando a cultura de povos africanos em diáspora em um artefato cultural, dentre outras funções dos discos, para além do produto industrial, o uso dos discos também reflete no acesso à arte. Nesses quatro anos e meio de doutoramento foram produzidos artigos, resumos em eventos, 4 organizações em livros (físico e digital) e o lançamento da minha dissertação em livro. No âmbito educacional temos nos anexos sugestões para a elaboração de aulas e conteúdos afro centrados, conteúdos que já são utilizados na produção do programa da Rádio Universitária FM 107.9, o programa semanal *Saravah Soundz*. O desafio para os próximos estudos é traçar novas pesquisas dos outros discos e traçar rotas pedagógicas possíveis, numa dinâmica de “conversar” com os fonogramas e a partir deles relacionar outras formas de aprendizagem consonante com uma educação antirracista, afro-referenciada e libertadora.

Axé e Saravá.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre. **Papel da memória** / tradução e introdução: José Horta Nunes – 3ª Edição, Campinas, SP. Pontes Editores, 2010.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. 2009.

ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. **Maria Duas Tranças e o Galo Chorão da Itaoca: imagem, catimbó e macumba em Fortaleza no início da década de 1940**. Afro-Ásia, núm. 65, 2022, pp. 479-518 Universidade Federal da Bahia. DOI: https://doi.org/10.9771/aa.v0i65.43991.

ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. **Religiões afro-brasileiras no Ceará:** temas, referências e debates [recurso eletrônico] / organização de Leonardo Oliveira de Almeida. – Fortaleza: Imprece, 2023.

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

BANDEIRA, Luís Cláudio Cardoso. **Entidades africanas em "troca de águas":** diásporas religiosas desde o Ceará. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13107. Acesso em: 23 de julho de 2024.

BARBOSA, Éden dos Santos Barbosa. **Do terreiro ao mar:** a antropologia da peregrinação da festa de iemanjá em Fortaleza. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2019. Disponível em: https://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=93155. Acesso em: 27 de julho de 2024.

BARBOSA, Éden dos Santos; VASCONCELOS, José Gerardo; BARBOSA, Madelyne dos Santos. **É de Axé e de Saravá:** presença afro-religiosa no acervo fonográfico do Arquivo Nirez. In: ANDRADE, Francisco Ari de; MARTINS, Ismênia Gurgel; SOUSA, Alba Patrícia Passos de; BARBOSA, Éden dos Santos (org.). Educação & Educações: Unidade na Multiplicidade. Curitiba: CRV, 2023, v. 1, p. 95-107.

BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas No Brasil.** Contribuição A Uma Sociologia Das Interpenetrações De Civilizações**.** São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.

BASTIDE, Roger. **Imagens do nordeste místico em branco e preto**. Rio de Janeiro. Edições O Cruzeiro. 1945.

BENISTE, José. **As Águas de Oxalá**: (Àwon omi Òsàlá). 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BIÃO, Armindo (org.). **Artes do corpo e do espetáculo:** questões de etnocenologia. Salvador: P & A, 2007.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana- textos reunidos.** EDUFBA. 2009.

BIRMAN, Patrícia. **O que é Umbanda.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, Quilombos: modos e significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Vocação de criar**: anotações sobre a cultura e as culturas populares. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, v. 39, n. 138, p. 715-746, set./dez. 2009.

BRASILEIRA, **Dicionário Cravo Albin da Música Popular.** Mano Elói. 2023. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/mano-eloi/. Acesso em: 31 de agosto de 2023.

BRASILEIRA, Discografia. **Playlist É de Axé e de Saravá:** Presença afro-religiosa em 78 rotações. Discografia Brasileira, 2023. Disponível em: https://ury1.com/27uc6 . Acesso em: 31 de agosto de 2023

BRASILEIRA, **Instituto Memória Musical. Immub.** 2023. Disponível em: https://immub.org/. Acesso em: 31 de agosto de 2024.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular:** o uso de imagens como evidência histórica. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. 2. Edição. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros:** com a indicação da origem das palavras. Introdução de José Carlos Rodrigues. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 3ª edição. Revista, 1988.

CALAINHO, Daniela Buono. **Metrópole das Mandingas:** religiosidade africana e Inquisição portuguesa no Antigo Regime. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

CAMPOS, Eduardo. **Medicina popular do Nordeste.** Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro. 1967.

CAPIBERIBE, Artionka; BONILLA, Oiara. **Simone Dreyfus e a antropologia**: um tropismo pela América do Sul . **Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 51, n. 1, p. 336–372, 2008. DOI: 10.1590/S0034-77012008000100016. Disponível em: https://revistas.usp.br/ra/article/view/27314.. Acesso em: 9 out. 2025.

CAPONE, Stefania. **A busca da África no Candomblé:** tradição e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Pallas. 2004.

CAREGNATO, Lucas. **Em terras do Ngola e do Manikongo:** descrição dos reinos do Kongo e Ndongo no século XV. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPUH, 2011.

CARNEIRO, Edison (org.). **O negro no Brasil**: trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-Brasileiro da Bahia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1948.

CARNEIRO, Edison. **Negros bantus:** notas de etnografia religiosa e de folclore. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

CARNEIRO, Edison. **Negros bantus**: notas de etnografia religiosa e de folclore. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CARNEIRO, Edison. **Religiões negras:** notas de etnografia religiosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Meleagro:** Pesquisa do Catimbó e Notas da Magia Branca no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1978.

CASTILLO, Lisa Earl. (2010). **Entre a oralidade e a escrita**: A etnografia nos candomblés da Bahia. Salvador: EDUFBA.

CATIMBÓ. A Esquerda. Ceará. 31 de Julho de 1928. N.91 p.2.

CUMINO, Alexandre. **História da Umbanda:** uma religião brasileira. São Paulo: Madras, (2015).

DAIBERT JUNIOR, Robert. **A religião dos bantos:** novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial. Estudos Históricos**,** Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 7-25, 2015.

DANTAS, Beatriz Gois. **Vovo Nago e papai Branco:** usos e abusos da Africa no Brasil. 1982. 220 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/1577105. 212fricana212: 4 out. 2025.

DE ANDRADE LEAL, M. das G. **Manuel Querino**: narrativa e identidade de um intelectual afro-baiano no pós-abolição. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 57, 2016. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/28901. Acesso em: 1 out. 2025.

DIOP, Cheikh Anta. **Nações negras e cultura**: da antiguidade negro-egípcia aos problemas culturais da África negra de hoje. Petrópolis: Vozes, 2025.

DISCOGS. **Joãosinho Da Goméa – Rei Do Candomblé**. Discogs. Disponível em: https://l1nq.com/efatz. Acesso em: 31 de agosto de 2023.

EVANGELISTA, Ronaldo. **As mais antigas gravações de temas afrobrasileiros.** Goma-Laca, jan. 2014. Disponível em: https://goma-laca.com/p/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros/. Acesso em: 8 jun. 2025.

FERNANDES, Saulo Conde; SÁ JUNIOR, Mario Teixeira de. O lugar da macumba no campo religioso afro-brasileiro. **Revista Ñanduty**, *[S. l.]*, v. 2, n. 2, p. 63–82, 2013. Disponível em: https://ojs.ufgd.edu.br/nanduty/article/view/2573. Acesso em: 21 mar. 2026.

FERRETTI, Sergio Figueiredo. **Nina Rodrigues e a religião dos orixás**. Gazeta Médica da Bahia**,** Salvador, v. 76, n. 1, p. 88-95, jan./jun. 2006.

FONSECA, Mariana Bracks. **Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola (século XVII)**. 2014. 237 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FOURSHEY, Catherine Cymone; GONZALES, Rhonda M.; SAIDI, Christine. **África Bantu**: de 3500 a.C. até o presente. Tradução de Heitor de Alencar. Petrópolis: Vozes, 2019.

FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** 17. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** 50. Edição Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

FU-KIAU, Kimbwandènde Kia Bunseki. **O livro africano sem título:** cosmologia dos Bantu- Kongo. Tradução e nota à edição brasileira: Tiganá Santana. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. [reimpressão]. Rio de Janeiro: LTC, 2008

GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações**: "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Alameda, 2013.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano:** Ensaios, Intervenções e Diálogos. Rio Janeiro: Zahar. 2020.

GOUVEIA, Inês **Joãosinho da Goméa / organização [et al.]**. – Ebook, reimpressão – Belo Horizonte [MG]. Fino Traço, 2021.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. (2010). **A Tradição Viva**. In J. Ki-Zerbo (Org.) História Geral da África I: Metodologia e Pré-História da África (pp. 167-212). Brasília: UNESCO.

HERSKOVITS, Melville J. **Pesquisas etnológicas na Bahia**. Salvador: Museu da Bahia, 1943.

LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres**. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (org.). **Memória do jongo:** as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007. Disponível em: www.cecult.ifch.unicamp.br. Acesso em: 21 mar. 2025**.**

LE BRETON, David. ***Antropologia do corpo***. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2016.

LEAL, João, **Tematizações do sincretismo na antropologia das religiões afro-brasileiras (1930-1940),** Sociologia & Antropologia (2), 11:623-649. https://doi.org/10.1590/2238-38752021v11211. 2021. Acesso em: 3 outubro de 2025.

LEAL, João. **Nina Rodrigues e as religiões afro-brasileiras**. Encyclopédie Bérose des histoires de l'anthropologie. 2020. Acesso em: 1 outubro de 2025.

LIBÂNEO, José Carlos **Pedagogia e pedagogos para quê?** São Paulo. Cortez, 2010.

LIBÂNEO, José Carlos. **Didática**. São Paulo. Cortez, 1994.

LODY, Raul. **O povo do santo:** religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos – Rio de Janeiro. Editora Pallas, 1995.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e Identidade Negra.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LÜHNING, Angela. **Música: coração do candomblé**. Revista USP, São Paulo, Brasil, n. 7, p. 115–124, 1990. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i7p115-124. Disponível em: https://revistas.usp.br/revusp/article/view/55867. Acesso em: 21 mar. 2026.

MAGGIE, Yvonne. **Guerra De Orixá: Um estudo de ritual e conflito.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2001.

MARACANAÚ VOLTA A APELAR AO SECRETARIO DE POLÍCIA PARA DEPORTAR CATIMBOZEIRO. Correio do Ceara. Ceará. 6 de julho de 1961.
MARTINI, Gerlaine. **"Apontamentos sobre o campo das religiões Afro-brasileiras e seus autores revisitados".** Revista Calundu – vol. 1, n.1, jan-jun 2017. DOI: https://doi.org/10.26512/revistacalundu.v1i1.7625. 2017.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo-espiralar, poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATTOS, Sandro da Costa. **O livro básico dos ogãs.** São Paulo: Ícone, 2007.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. N-1 edições. 2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica:** biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. 3. ed. n-1 edições, 2018.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da Senzala – a questão social no Brasil**. 3. ed. São Paulo: LECH, 1981.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.** São Paulo: Todavia, 2022.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição banto na música popular brasileira:** perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Nome, 2000.

MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo:** histórias, línguas, culturas e civilizações. São Paulo: Global. 2009.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo:** documentos de uma militância pan-africanista. 3. ed. rev. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: IPEAFRO, 2019.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **A cor do inconsciente:** significações do corpo negro. São Paulo: Perspectiva, 2021.

NUNES, Erivaldo Sales. **Bate folha:** trajetória e memória do Candomblé de Bernardino. Salvador: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia, 2020.

O "CATIMBÓ" NO ARRAIAL MOURA BRASIL ESTÁ UM CASO SÉRIO. Correio do Ceará. Ceará. 9 de fevereiro de 1928. P.7.

OLIVEIRA, Altair B. **Cantando para os Orixás**. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2004

OLIVEIRA, Ana Lúcia de; VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **A questão do negro e o papel dos museus:** entre silenciamentos e novas narrativas. In: SOUZA, Jessika Rezende (org.). Museu, Educação e Cultura Afro-brasileira**. [**S. l.]: [s. n.], 2015.

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de e VASCONCELLOS, Eliane. **Arquivos pessoais e cultura:** uma abordagem interdisciplinar / organizadoras – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015.

OLIVEIRA, Renilda Fátima de. **Tratamento técnico, armazenamento e conservação de discos de vinil**. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, 2009.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro:** umbanda e sociedade brasileira. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição - Oral Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei no 10.639/03** – Fortaleza: EdUECE, 2015.

PIERSON, Donald. **Brancos e pretos na Bahia:** estudo de contacto de raças. Tradução de Olívio Montenegro. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945.

PORDEUS JÚNIOR, Ismael de Andrade. **Magia e trabalho**: a representação do trabalho na macumba. São Paulo: EDUC; Fortaleza: Edições UFC, 1993.

PORDEUS JÚNIOR, Ismael de Andrade. **Umbanda:** Ceará em transe. Fortaleza: Edições UFC, 2011

PRANDI, Reginaldo. Org. **Caminhos de Odu:** os Odus do jogo de búzios, com seus caminhos, ebós, mitos e significados, conforme os ensinamentos escritos por Agenor Miranda Rocha em 1928 e por ele mesmo revistos em 1998. Rio de Janeiro. Editora Pallas, 2003.

QUERINO, Manuel Raymundo. **A arte culinária no Brasil**. Salvador: Livraria Progresso, 1922.

QUERINO, Manuel Raymundo. **A Bahia de Outrora.** Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955.

QUERINO, Manuel Raymundo. **A raça africana e os seus costumes**. Salvador: Livraria Progresso, 1916.

QUERINO, Manuel Raymundo. **A raça africana e os seus costumes**. Salvador: Livraria Progresso, 1918.

QUERINO, Manuel Raymundo. **A Raça Africana e os seus Costumes.** Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955.

QUERINO, Manuel. **Costumes africanos no Brasil**. Prefácio e notas de Artur Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

RAFAEL, Ulisses Neves. **"O Não Dito Na Obra De Arhur Ramos."** Sociedade e Estado. Brasília, v. 24, p. 491-507, maio/ago. 2009. DOI:10.1590/S0102-69922009000200006 . Acesso em: 1 de outubro de 2025.

RAMOS, Arthur. **A aculturação negra no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

RAMOS, Arthur. **As Culturas Negras no Novo Mundo: Negro Brasileiro III.** V. 249. 2ª ed. Brasiliana. São Paulo: Editora Nacional, 1946.

RAMOS, Arthur. **As culturas negras no novo mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro:** ethnographia religiosa e psychanalyse. 2. ed. rev. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**: etnografia religiosa e psicanálise. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação . **Revista de Antropologia,** São Paulo, Brasil, v. 48, n. 2, p. 613–648, 2005. DOI: 10.1590/S0034-77012005000200007. Disponível em: https://revistas.usp.br/ra/article/view/27220. Acesso em: 22 mar. 2026.

RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (org.). **Por um feminismo afro-latino-americano:** ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

ROCHA, Agenor Miranda. **Os candomblés antigos do Rio de Janeiro:** a nação Ketu: origens, ritos e crenças. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos.** Prefácio e notas de Arthur Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **Os africanos no Brasil.** Revisão e prefácio de Homero Pires. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1922.

SALLES, Instituto Moreira**. Nirez.** Instituto Moreira Salles, 2023. Disponível em: https://l1nq.com/2rOCS. Acesso em: 31 de agosto de 2023.

SANSONE, Livio. **Estados Unidos e Brasil no Gantois: o poder e a origem transnacional dos estudos afro-brasileiros.** Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 09-30, jun. 2012. Disponível em: doi.org. Acesso em: 21 mar. 2026.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos:** modos e significações. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu Tempo é Agora**. 2. ed. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SANTOS, Nayara Cristina dos. **A tradição de mulheres negras sambistas e o samba afro-religioso de Aparecida (1939-1985)**. 2024. 116 f. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Escola de Ciências Sociais, Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro, 2024.

SANTOS, Rita de Cássia Melo. **No coração do Brasil**: a expedição de Edgard Roquette-Pinto à Serra do Norte (1912). Rita de Cássia Melo Santos. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Setor de Etnologia e Etnografia, 2020.

SILVA, Marcos José Diniz. **"A praga dos catimbós em Fortaleza" e a legitimação do Espiritismo no campo religioso cearense.** Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH, Ano X, n. 28, Maio/Setembro de 2017 – ISSN 1983-2850. P. 25-42 .
SILVA, Raquel. **Figurações da Lunda**: experiências históricas e formas literárias. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: www.teses.usp.br. Acesso em: 22 mar. 2026.

SILVA, Sarah Calvi Amaral. **Africanos e Afrodescendentes nas origens do Brasil:** raça e relações raciais no II Congresso Afro-Brasileiro de Salvador (1937) e no III Congresso Sul-rio-grandense de História e Geografia do IHGRS (1940). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SILVA, Vagner Gonçalves da et al. **Através das águas:** os bantu na formação do Brasil. São Paulo: Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2023.

SIMAS, Luiz Antonio. **Umbandas: uma história do Brasil.** 1. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SIMAS, Luiz Antônio. ***Umbandas*****:** uma história do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SIQUEIRA, Cristian. **O fenômeno Seu Sete da Lira**: Cacilda de Assis, a médium que parou o Brasil. Editora Legião, 2020.

SOARES, Fernanda Epaminondas. **"Fui o criador de macumbas em discos"**: protagonismo negro e a trajetória de Getúlio Marinho da Silva no pós-abolição carioca (1895-1964). Curitiba: Editora CRV, 2021.

SOARES, Fernanda Epaminondas. **"Fui o criador de macumbas em discos":** protagonismo negro e a trajetória de Getúlio Marinho da Silva no pós-abolição carioca (1895-1964). Curitiba: CRV, 2021.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUZA, Marina de Mello e. Bantos na África e no Brasil. *In*: SILVA, Vagner Gonçalves da et al. (org.). **Através das águas:** os bantu na formação do Brasil. São Paulo: FEUSP, 2023. p. 29-42. (Coleção Viramundo).

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit:** arte e filosofia africana e afro-americana. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VASCONCELLOS, Christianne Silva. O Uso de Fotografias de Africanos no Estudo Etnográfico de Manuel Querino. **Sankofa** (São Paulo), São Paulo, Brasil, v. 2, n. 4, p. 88–111, 2009. DOI: 10.11606/issn.1983-6023.sank.2009.88747. Disponível em: https://revistas.usp.br/sankofa/article/view/88747. Acesso em: 30 set. 2025.

VASCONCELOS, José Gerardo. **Besouro Cordão De Ouro:** O Capoeira Justiceiro. Diálogos Intempestivos. 2007.

VATIN, Xavier. **Memórias Afro Atlânticas.** As Gravações de Lorenzo Turner na Bahia em 1940 e 1941. Catálogo/CD. Petrobrás, 2017.

VIANNA FILHO, Luiz. **O negro na Bahia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

WAIZBORT, Leopoldo. **Fonógrafo**. Artigo Da Revista Novos estudos. Novembro – 2014.

GLOSSÁRIO

- Abians: Filhos que estão se preparando para a iniciação.

- Abô: Água para banho de limpeza espiritual feita com folhas, raízes e sementes maceradas.

- Agô: Licença.

- Ajeum: Termo em Iorubá que designa refeição.

- Aláàfin Òyó: Título tradicional para o rei de Oyó.

- Alguidar: Vasilhame em forma circular de barro.

- Amalá: Oferenda preferida do Orixá Xangô. Ritual do Candomblé tradicional que acontece as quartas-feiras.

- Apaoka: Jaqueira. Outras vezes está relacionada ao culto de uma divindade feminina que mora na Jaqueira.

- Arô: Pó africano de coloração azul usado em banhos de descarrego.

- Arriadas: Levada, oferecida, posta no assentamento do Orixá em devoção.

- Atabaque: Instrumento musical de percussão Afro-brasileiro.

- Ataré: Pimenta-da-Costa.

- Axé: Embasamento místico da casa. O motivo pelo qual a casa ou terreiro existe. É a energia que é cultuada no Candomblé. Significa também resposta positiva como o "amém" ou "assim seja".

- Ayrá: Tipo de Xangô que usa branco e não come dendê.

- Barracão: Espaço sagrado no terreiro, lugar onde são cantadas e tocadas cantigas e onde os orixás dançam.

- Barracão: Lugar onde as cerimônias públicas acontecem.

- Bori: Ritual de dar comida ao ori (Cabeça)

- Camarinha: Espaço sagrado no terreiro. Pequena sala localizada ao final do barracão onde os orixás são levados para descansar após o transe espiritual.94

- Candomblé Ketu: Uma das nações do Candomblé que cultua orixás.

- Candomblé: Religião Afro-brasileira.

- Daomeanos: Relacionado ao reino africano pré-colonial. Diz-se Daomeanos os que vieram de Daomé para o Brasil.

- Dengwe: Liquido obtido do cozimento do milho branco. Utilizado para forrar as gamelas de Xangô.

- Ebó: Limpeza espiritual, ou presente ao orixá.

- Ebô: Milho branco cozido para Oxalá.

- Ebomis: Filhos e filhas-de-santo que possuem mais de sete anos de iniciação, com as obrigações e votos religiosos renovados perante toda confraria.
- Egbé: Comunidade religiosa
- Ekédes: Mulheres que não não entram em transe mediúnicos e são responsáveis por cuidar das pessoas que em transe ficarem.
- Ekó ou Acaçá: Alimento sagrado do Candomblé. Feito com farinha de milho branco e água, e embrulhado em uma folha de bananeira. Ele marca a sacralização da oferenda.
- Ekós: Bolinhos envoltos em palha de bananeira, feitos com farinha de milho e água.
- Erùs: Aquilo que deixou de ser axé.
- Ewó: Palavra em Iorubá que significa tabu ou quizila.
- Exu Bara: Exu de tipo macho.
- Exu meji: Tipo de Exu que é fêmea e macho ao mesmo tempo.
- Exu: Divindade ou orixá. É o senhor dos inícios.
- Filho-de-Santo: Ou filho-de-Orixá, termo empregado nas casas de Candomblé para nomear os que na religião dos orixás são iniciados.
- Funções: Trabalhos, atividades ou afazeres diários, pontuais e eventuais no terreiro.95
- **Fundamento:** Expressão usada nos terreiros com frequência que se relaciona com os ensinamentos, quando algo tem fundamento, tem motivo, tem razão.
- Gamela: Vasilha de madeira onde é servido o Amalá de Xangô.
- Ialorixá ou Yalorixá: ou mãe-de-Santo, é a pessoa que assume o posto de liderança religiosa e social no terreio.
- Iawos: Filhos e filhas-de-santo com menos de sete anos de iniciação.
- Ifá: Orixá da adivinhação e do destino. Também usado para designar o oráculo ifá.
- Ijebu: área localizada ao sudoeste da Nigéria.
- Ijesá: Nação africana formada pelos escravos vindos de ilesa na Nigéria.
- Ilè Asè Iyá Nasso Okà: É considerada a primeira casa de candomblé aberta em Salvador, Bahia.
- Ilê: Casa ou templo de Candomblé.
- Iorubá: Idioma africano usado em cantigas, rezas e expressões nos terreiros de Candomblé
- Itans: Histórias de tradição oral.
- Iyá Agbá: A mãe mais velha.
- Ìyá Mésàn: Título concebido a Oyá; saudação a Oyá.
- Iyabá: Orixá feminino.
- Lebara: Exu de tipo fêmea

- Mãe de Santo: Ver Ialorixá.

- Nagôs Anagôs: era a designação dada aos negros escravizados e vendidos na antiga Costa dos Escravos e que falavam o iorubá.

- Negros Bantos: Negros da África do Sul que foram vendidos como escravos

- Obi: Fruto da noz de cola, de origem africano.

- Ogans: Homens que não entram em transe mediúnicos e responsáveis pelos toques nas cerimônias públicas. Também são conhecidos como pais.

- Ojá: Torço usado para proteger a cabeça.

- Olorum: ente divino abstrato, eterno, onipotente, criador do mundo e cuja epifania é o firmamento

- Omi: Água

- Orí: Cabeça.

- Orikí: Louvações para cabeça. Poemas que invocam forças ancestrais.

- Orixás: Entidades cultuadas no Candomblé

- Orô: Sacrifício animal.

- Padê: Cerimônia do Candomblé para Exu.

- Peji: no candomblé e em outras religiões e seitas com ele relacionadas, o altar das divindades.

- Roça: Ilê ou terreiro de Candomblé.

- Xangô: Orixá masculino cultuado no Brasil e na Africa na região de Oyó.

- Xirê: Dança sagrada aos Orixás:

APÊNDICES

1. Relação de discos do Acervo dos Santos

A tabela abaixo é uma listagem de grande parte do acervo de discos construída ao longo do percurso da tese. Desenvolvida a partir de 3 marcadores/categorias de análise com a finalidade de relacionar estes discos com seus territórios de origem, tradições religiosas que estão vinculados os cânticos e o nome dos terreiros/casas de culto/ templos religiosos gravados. A ação educativa é uma proposta de garantir um repositório *online* dos discos e auxilia formadores, educadores e pesquisadores para achar títulos que possam subsidiar planos de aulas e audições comentadas. No caso de campos não preenchidos: isso se deve a fato de que, infelizmente muitos desses fonogramas não detalharam informações nas fichas técnicas, ocorrendo certas confusões e erros causados por ausências e falhas.

As tabelas onde se situam os campos significam:

Território: referente a localidade de onde se referencia, qual estado do Brasil.

Tradição: Explicita qual religião/nação/tradição religiosa que contempla o registro.

Terreiro: Aponta o nome do terreiro que gravou o registro sonoro.

Relação dos Discos que compõe o Acervo dos Santos – ano de 2025.

Ano	Artista	Nome do Disco	Selo Musical	Formato	Território	Tradição	Terreiro	**Afro referência**
1945	Francisco Alves & Dalva De Oliveira / Trio De Ouro	Brasil / Lamento Negro	Continental (3)	78 rpm , 10"	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1947	Melville Herskovits	Folk Music Of Brasil Afro-Bahian Religious Songs	Library Of Congress Division Of Music Recording Laboratory	LP	BA	Candomblé Ketu	-	Cantigas de Exú, Ogun, Oxossi. Idioma Yorubá.
1949	Bidú Sayão, Ernani Braga	My Encores - Folk Songs Of Brazil	Columbia Masterworks	LP	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	A faixa Ogundê, cantiga de Nação Ketu
1951	Babá Okê Sussú, Conjunto Star	Capaxá de Umbanda / Ogun Rompe Mato	Star (25)	78rpm , 10"	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	Ogun, capaxá, gongá
1952	J. B. De Carvalho	Salve Ogum (São Jorge) / Pedra Rolou	Todamérica	78rpm , 10"	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	Ogum
1953	J. B. De Carvalho	Ê Rêrê / Ogum Meu Pai	Todamérica	78rpm , 10"	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	Ogum, Caboclo 7 flechas

1954	J. B. De Carvalho	Cadê Vira Mundo / São Jorge Guerreiro	Todamérica	78rpm , 10"	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	Viramundo, São Jorge, Terreiro, Pemba, Cambone
1954	J. B. De Carvalho	Ponto De Aniversário (Cosme E Damião) / Oxumaré	Todamérica	78rpm , 10"	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	Cosme e Damião
1955	J. B. De Carvalho	Cangira / Pena Verde	Todamérica	Shellac, 10"	RJ			
1955	Jackson Do Pandeiro	Jackson Do Pandeiro Com Conjunto e Côro	Copacabana	10", Album	PB /RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1955	Ataulfo Alves - Jorge Fernandes - Léo Peracchi - Lenita Bruno - Heitor Dos Prazeres	Melodias De Terreiro: Pontos E Rituais	Sinter	10", Mono	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1956	J. B. De Carvalho	Cangira / Pena Verde	Todamérica	Shellac, 10"	RJ			
1956	J. B. De Carvalho E Seus Cabôclos	Pontos De Macumba	Musidisc (5)	10"	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1957	Ataulfo Alves E Suas Pastoras	Ataulfo Alves, Suas Pastoras E Seus Sucessos	Sinter, Sinter	10"	RJ	Umbanda e Inspiração Umbandista	-	
1957	Dorival Caymmi	Eu Vou Pra Maracangalha	Odeon, Odeon	10"	BA	Inspiração Candomblé	Terreiro do Gantois	
1958	J. B. De Carvalho E Seus Cabôclos	Umbanda	Audiola (2), Musidisc (5)	LP, Album	RJ	Umbanda	-	
1958	Jackson Do Pandeiro	Forró Em Caruarú / Pai Orixá	Copacabana	78 rpm, 10"	PB	Inspiração Umbandista	-	
1958	Rangelito	Caboclo Da Mata	Sinter	78 rpm, 10"	SP	Umbanda	-	
1958	Various / Simone Dreyfus-Roche	Brésil Vol. 2 - Bahia	Vogue Contrepoint, Contrepoint	LP	BA	Candomblé Ketu	Ile Axé Opo Afonjá	
1958	Heitor Dos Prazeres, Jorge Fernandes, Ataulfo Alves, João Da Baiana	Macumba	Fantasia (5)	LP	RJ	Umbanda, Macumba e Candomblé	-	
1958	Ary Lobo	Último Pau De Arara	RCA Victor	10", Album, Mono	PA / RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1959	Dorival Caymmi	Caymmi E Seu Violão	Odeon, Odeon, Odeon	LP, Album, Mono, San	BA	Inspiração Candomblé	-	
1960	Dorival Caymmi	Eu Não Tenho Onde Morar	Odeon	LP, Album, Mono, San	BA	Inspiração Candomblé	-	
1960	J. B. De Carvalho	Melodias Da Umbanda – Gente Do Terreiro	Philips, Philips	LP, Album, Mono	RJ	Umbanda, Macumba e Candomblé	-	
1961	Casa Da Ialorixá Dona Menininha Do Gantois	Candomblé - Musica Religiosa: Afro-Brasileira Serie III	Editora Xauã	LP	BA	Candomblé Ketu	Terreiro do Gantois	
1961	João Bob E Seu Gongá	Umbanda De Todos Nós N. 1	Equipe	LP	CE / RJ	Umbanda	-	
1961	João Bob E Seu Gongá	Umbanda De Todos Nós N. 1	Perfsom	LP	CE	Umbanda	-	

1961	Iemanjá	Os Mais Belos Canticos	Imperial (4), Imperial (4)	LP	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1961	Henry Nirenberg E Sua Orquestra	Magia Negra	Musidisc (5)	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1961	J. B. de Carvalho	Batuque	Philips	LP, Album	RJ	Umbanda, Macumba e Candomblé		
1963	Camafeu De Oxossi	Berimbaus Da Bahia	Continental (3)	LP, Album	BA	Candomblé Ketu	Ile Axé Opo Afonjá	
1963	Walter de Figueiredo	Umbanda (Abertura E Encerramento De Trabalhos)	Not On Label, Not On Label	LP	RJ	Umbanda		
1964	Wilson Ávila	Salve A Umbanda	Gravação Especial	7", Mono	RS	Umbanda e Inspiração Umbandista		
1965	Ary Lobo	Zé Mané	RCA Victor	LP, Album	PA / RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1966	Ary Lobo	Súplica Cearense	Cantagalo	LP, Album	PA / RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1966	Baden Powell E Vinicius De Moraes	Os Afro Sambas	Forma (2), Forma (2)	LP, Album, Mono	RJ	Inspiração Candomblé	Terreiro do Gantois	
1966	Jadir De Castro / Escola De Samba Da Cidade	Batucada Nº 2	Philips, Philips	LP, Album, Mono	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1966	Terreiro do Oriente	Saravá Umbanda!	RCA Victor	LP, Comp, Mono	SP	Umbanda	-	
1967	Camafeu De Oxossi	Berimbaus Da Bahia	Musicolor (3)	LP, Album, Alt	BA	Candomblé Ketu	Ile Axé Opo Afonjá	
1968	Margarida Conceição Inácia (Babá)	Tenda de Umbanda Caboclo Guiné Preto	Continental (3)	LP	SP	Umbanda	Tenda de Umbanda Caboclo Guiné Preto	
1968	Noriel Vilela	Só O Ôme	Copacabana Compacto	7", Single	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1968	Luiz Da Muriçóca	Candomblé Da Bahia	Musicolor (3)	LP	BA	Candomblé Ketu	Ilê Axé Ibá Ogum	
1968	J. B. De Carvalho	Xangô Dzakutá	Musicolor (3)	LP	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1968	Babá Okê Sussú	Prêto Velho	Okeh	LP, Album, Mono	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1968	Conjunto Folclórico da Bahia	Viva Bahia! №2	Philips	LP, Album, Mono	BA	Candomblé Ketu	-	
1968	Camafeu De Oxossi	Camafeu De Oxossi	Philips	LP, Mono	BA	Candomblé Ketu	Ile Axé Opo Afonjá	
1969	Ary Lobo	Súplica Cearense / Filho De Tupinambá	Cantagalo	7"	PA	Inspiração Umbandista	-	

1969	Joãozinho Da Goméia	Rei Do Candomblé	Musicolor (3)	LP	BA / RJ	Candomblé Nagô-angola	Terreiro da Goméia	
1969	J. B. De Carvalho	J.B de Carvalho Apresenta : São Jorge o Rei do Terreiro	Musicolor (3)	LP	RJ	Umbanda e Inspiração Umbandista	-	
1969	Joãozinho Da Goméia	Rei Do Candomblé	Musicolor (3), Musicolor (3)	LP	BA / RJ	Candomblé Nagô-angola	Terreiro da Goméia	
1969	Joãozinho Da Goméia	Rei Do Candomblé	Todamérica	LP	BA/RJ	Candomblé Nagô-angola	Terreiro da Goméia	
1969	Noriel Vilela	Eis O "Ôme"	Copacabana	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1969	J. B. De Carvalho	Natal e Festas de Umbanda	Disco Lar	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1969	J. B. De Carvalho	Oxóssi Pena Branca	Disco Lar	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1969	Mestre Bimba	Curso De Capoeira Regional	JS Discos	LP, Album	BA	Capoeira / Candomblé	Ile Axé Opo Afonjá	
1969	Babá Okê Sussú	O Rei Do Congo	Okeh	LP, Album	RJ	Umbanda	-	
1970	Coletânea	Macumba	Hot (3)	LP	RJ	Inspiração Umbandista		
1970	Coletânea	1° Festival De Música Afro-Brasileira Da Corrente Da Rosa Vermelha - Cânticos De Umbanda	D.J. Produções	LP	RJ	Umbanda	Varios Terreiros	
1970	Lindolfo Gaya	Iemanjá (Belos Cânticos)	Imperial (4), Imperial (4)	LP	RJ	Inspiração Umbandista		
1970	Fernando Costa	1º Festival De Música De Terreiro	Musicam	LP	RJ	Umbanda e Inspiração Umbandista	-	
1970	Coletânea	Fantastique Bresil	Barclay, Barclay	LP	RJ	Umbanda, Macumba e Candomblé	-	
1970	J. B. De Carvalho	Macumba, Cangerê, Candomblé	DiscoLar	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1970	J. B. De Carvalho	Festa No Terreiro	Musicolor (3)	LP	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1970	Olga De Alakêto	Festa No Terreiro / Cantos De Candomblé	Philips	LP, Album, Mono	BA	Candomblé Ketu	Ilê Axé Maroiá Lági	
1970	Various	Calendário da Linha Branca de Umbanda - Horóscopo Através Da Umbanda - Pontos e curimbas	RGE	LP, Album	RJ	Umbanda		
1970	Marina Cabral Carneiro Com Sétima Filial Da Tenda Mirim	Pontos De Preto Velho (Povo Do Cativeiro) Nº 1	Tapecar	LP, Album	RJ	Umbanda	Sétima Filial Da Tenda Mirim	
1970	Oswaldo Silva	Seu Sete Na Lira	Tema (3)	7"	RJ	Umbanda	Tenda Espírita Da Cabocla Jurema	
1970	Ismael De Souza, Yaôs Da T. E. Cabloco Rompe Mato	Umbanda Querida	Todamérica	LP, Album	SP	Umbanda	Tenda Espirita. Caboclo Rompe Mato	
1971	Babá Okê Sussú	Saravá	Imperial (4)	LP	RJ	Umbanda		
1971	Cicero Dos Santos (2)	Salve Oxoce	Madrigal (2)	7"	CE / RJ	Inspiração Umbandista	-	

1971	Coletânea	Dia De Festa	Musapem	LP	RJ	Umbanda		
1971	Maria Toledo Palmer (Lourdes)	A Nova Lei Espírita "Jesus" A Chave de Umbanda	Musicolor (3)	LP	RJ	Umbanda		
1971	Paulo Newton De Almeida, Arlete Moita, Azuilson Dos Santos	A Caminho Da Luz - O Disco Que Tráz A Umbanda Até Você	Beverly	LP, Album	RJ	Umbanda	Tenda Espirita A Caminho Da Luz	
1971	J. B. De Carvalho	Jesus Cristo	Musicolor (3)	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1971	Curimba da Tenda de Umbanda Luz e Verdade	Pontos de Umbanda - Abertura E Encerramento de Trabalhos	Musicolor (3)	LP, Album	RJ	Umbanda	Tenda de Umbanda Luz e Verdade	
1971	Cacilda de Assis E Tenda Espírita Da Cabocla Jurema	Sete Rei Da Lira	Odeon	LP, Album	RJ	Umbanda	Tenda Espírita Da Cabocla Jurema	
1971	Luiz Da Muriçóca	Canticos De Terreiro	Philips	LP, Album	BA	Candomblé Ketu		
1971	José Ribeiro (3)	No Reino De Angola	Tal	LP, Album	RJ	Candomblé Congo-Angola	Palácio de Egunitá	
1972	João Da Baiana / Heitor Dos Prazeres / Ataulfo Alves / Jorge Fernandes	Em Tempo De Macumba	Fontana, Fontana	LP, Comp, Mono	RJ	Umbanda, Macumba e Candomblé	-	
1972	J. B. De Carvalho	J. B. De Carvalho	Musicolor (3)	LP	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1972	J. B. De Carvalho	Apresenta: Seu 7 É Quem Manda	Musicolor (3)	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista		
1972	Pai Edu	Palácio De Iemanjá	Passarela	LP	PE	Nagô, Umbanda e Xangô	Palácio De Iemanjá	
1972	Edinho Marundelê E Onias Comenda	Eu, Bahia (Atabaque E Berimbau)	Philips	LP, Album	BA	Candomblé Congo-Angola	-	
1972	Girassol	Pontos De Umbanda	RCA	LP, Album	RJ	Umbanda	Tenda de Umbanda Girassol	
1972	Babá Okê Sussú	Prêto Velho	Tropicana	LP, Album				
1973	Mauro Fernandes	Prêto Velho - Hinos E Pontos De Umbanda	AMC (4)	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1973	Templo de Umbanda-Nagô Reino dos Orixás	Chamamento	Eger	LP	RS	Batuque	Templo de Umbanda-Nagô Reino dos Orixás	
1973	José Ribeiro (3)	Cânticos E Encantos Dos Orixás	Guarani	LP	RJ	Candomblé Nagô-angola	Palácio de Egunitá	
1973	Os Tincoãs	Os Tincoãs	Jangada	LP	BA	Inspiração Umbandista e Candomblé		
1973	Isaura Da Bahia	Abertura E Encerramento - Pontos Inéditos de Umbanda	Japoti	LP				
1973	Primado de Umbanda Do Est. de São Paulo	Umbanda 73	Musicolor (3)	LP	SP	Umbanda	-	
1973	Mestre Caiçara	Academia De Capoeira De Angola São Jorge Dos Irmãos Unidos Do Mestre Caiçara	AMC (4), Beverly	LP, Album	RJ	Capoeira / Candomblé	-	

1973	Mauro Fernandes	Prêto Velho - Hinos E Pontos De Umbanda	Beverly	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1973	Tenda De Federação De Umbanda N. S. Aparecida	Salve O Povo Da Bahia	Cáritas	LP, Album	SP	Umbanda	Tenda de Umbanda Nossa Senhora Aparecida	
1973	Coro Da Tenda de Umbanda Nossa Senhora Aparecida	No Reino De Exu	Cáritas	LP, Comp	SP	Umbanda	Tenda de Umbanda Nossa Senhora Aparecida	
1973	J. B. De Carvalho	Apresenta Seu Abaluaiê	Musicolor (3)	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1973	Grupo Korin Nagô	Shiré Orishás Édé Yoruba	Musicolor (3)	LP	BA	Candomblé Ketu	Terreiro do Gantois	
1973	Clementina De Jesus	Marinheiro Só	Odeon	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1973	Trio Indaiá	Saravá - Umbanda é Paz e Amor	Tropicana	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé		
1974	-	De Ogum A Oxalá	Tapecar	LP	RJ	Umbanda		
1974	Ismael Rangel	Aleluia Umbanda	A Universal, A Universal	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1974	Ivanilton Marquês	Umbanda	Beverly	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1974	Baianinha	Umbanda - Força Maior	Beverly	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1974	Coletânea	Oferendas A Oxossi	Cáritas	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1974	Ogãn Ricardo Com Coro Da Tenda de Umbanda São Gerônimo e Santa Barbara	Cruzeiro Das Almas	Cáritas	LP, Album	SP	Umbanda	Tenda de Umbanda São Gerônimo e Santa Barbara	
1974	Rosa Silva Martins, Coro Do Templo de Umbanda Mestre Zé Pilintra de Santana	Bate Nagô	Cáritas	12"	SP	Umbanda, Nagô	Templo de Umbanda Mestre Zé Pilintra de Santana	
1974	Coral Das Filhas De Fé Do Centro Espírita Mãe Maria Da Conceição	Na Força De Ogum	Cáritas	LP	SP	Umbanda	Coral Das Filhas De Fé Do Centro Espírita Mãe Maria Da Conceição	
1974	Ibejy Miregum	Abaça De Oxala	Cáritas	LP	SP	Umbanda	Abaça De Oxala	
1974	Coletânea	Aruanda	Cáritas	LP	SP	Umbanda	-	
1974	Coro Da Federação de Umbanda Nossa Senhora Aparecida	Umbanda Abertura E Encerramento	Cáritas	LP	SP	Umbanda	Coro Da Federação de Umbanda Nossa Senhora Aparecida	
1974	Ismael Rangel	Aleluia Umbanda	Copacabana	LP	SP	Umbanda	-	
1974	Tenda Espírita Da Cabocla Jurema	Seu 7 Saracura Cura A Minha Dor	Equipe	LP	RJ	Umbanda	Tenda Espírita Da Cabocla Jurema	

1974	Fernando Costa	Oferenda - Cânticos de Umbanda	Esquema	LP	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1974	Ulisses Lucas	Oxossi... Rei Da Mata	Fonart	LP	SP	Umbanda	-	
1974	Coletânea	Sarava Ogum	Hot (3)	LP	SP	Umbanda, Macumba e Candomblé	-	
1974	Girassol	Pontos De Umbanda	Nilser	LP	RJ	Umbanda	Terreiro do Girassol	
1974	Girassol	Pontos De Umbanda	Oxalá	LP			Terreiro do Girassol	
1974	Marina C. Carneiro Com Tenda Mirim	Pontos de Preto Velho (Povo do Cativeiro) Vol. 2	Oxalá, TC (5)	LP	RJ	Umbanda	Tenda Mirim	
1974	Mauro Fernandes	Prêto Velho - Hinos E Pontos De Umbanda	Polyedro	LP	SP	Umbanda	-	
1974	Orquestra Românticos De Itapoan	Bahia De Todos Os Sonhos	Polyedro	LP	BA	Inspiração Umbandista	-	
1974	Mauro Fernandes	Prêto Velho - Hinos E Pontos De Umbanda	Polyedro	LP	RJ	Umbanda	-	
1974	Luciano Perrone E Os Ritmistas Brasileiros	Batucada Fantástica Vol. 3 (Grand Prix Du Disque)	RCA Camden	LP	RJ	Percussão / Macumba	-	
1974	Ismael Rangel	Aleluia Umbanda	River's	LP	SP	Umbanda	-	
1974	-	Umbanda - Ogum Cavaleiro Supremo	Rosicler	LP	SP	Umbanda	-	
1974	Maria Helena (7) - Araripe Barbosa	Saudação Aos Orixás	Rosicler	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1974	Coletânea	Faramim Yemanjá - Salve Yemanjá	Som	LP, Album, RE	RJ	Umbanda	-	
1974	Various	Faramim Ibejada - Cânticos De Cosme E Damião	Tapecar	LP	RJ	Umbanda		
1974	Various	Festival De Cantos De Umbanda	Tapecar	LP	RJ	Umbanda		
1974	Various	Os Orixás No Angola	Tapecar	LP	RJ	Umbanda		
1974	Coral A Caminho Da Luz	Gira Girê	Tapecar	LP	RJ	Umbanda	Coral A Caminho Da Luz	
1974	Coro Da Federação de Umbanda Nossa Senhora Aparecida	Umbanda Cabocla Jurema	Umbanda	LP				
1974	João Camelo Barbosa, Coro Do Terreiro Ogum Beira Mar De Santa Tereza	No Reino De Exu Vol. 2	Vibrações	LP	RJ	Umbanda	Coro Do Terreiro Ogum Beira Mar De Santa Tereza	
1974	Genimar	Saravá Seu Zé Pilintra	Vibrações	LP	SP	Inspiração Umbandista	-	
1974	Fernando Costa	Oferenda. Cânticos de Umbanda	Visiorama	LP	RJ	Umbanda e Inspiração Umbandista	-	
1974	Coletânea	Na Gira de Xangô E Yemanjá	Alvorada (2)	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé		
1974	Coletânea	Na Gira Do Preto Velho	Alvorada (2)	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé		

1974	Coletânea	Na Gira Dos Caboclos	Alvorada (2)	LP	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé		
1974	Coletânea	Na Gira Dos Exús	Alvorada (2), Alvorada (2)	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé		
1974	Cicica	Filho De Pemba	Hot (3)	LP, Album	RJ	Umbanda, Nagô	-	
1974	Coletânea	Gira Da Amizade	Musicolor (3)	LP, Album	RJ	Umbanda	Centro Espirita Radiema, T. E. Sete Nós da Guiné, T.E. Pai Fabrício das Almas e Ogum Beira Mar, T.E. Caboclo Rompe Mato e T.E. Ogum Megê da Mata Virgem.	
1974	J. B. De Carvalho	E Parrei Iansã	Musicolor (3)	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1974	El Cubanito	Brasil Fantástico	Musidisc (5)	LP, Album, RE	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	Tenda de Umbanda Girassol	
1974	José Ribeiro (3) E Os Ogans	Louvação Aos Orixás	RCA Camden, RCA	LP, Album	RJ	Candomblé Nagô-angola	Palácio de Egunitá	
1974	El Cubanito	Saravá Umbanda	Studio Hara	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	Tenda de Umbanda Girassol	
1974	Fernando Costa	Candomblé - É Do Norte Que Vem	Tapecar	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1975	Coletânea	Na Gira Das Crianças	Alvorada (2)	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1975	Gabriel Souza Carvalho	Axexe	Cáritas	LP	SP	Candomblé Ketu	-	
1975	Conjunto Folclórico Ibyara	Pontos de Terreiro	Chantecler	LP	RJ	Umbanda e Inspiração Umbandista	-	
1975	Coletânea	V° Festival Nacional De Cantigas De Umbanda	CID	LP	SP	Umbanda	-	
1975	Coletânea	Isto É Que É Umbanda Vol. 1	Itamaraty	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1975	Maria Do Carmo	Luz Divina Caboclos Tucury E Urutu	Musicolor (3)	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1975	Petergipison	O Rei Da Macumba	Musicolor (3)	LP, Album	RJ	Umbanda, Nagô, Catimbó	-	
1975	J. B. De Carvalho	Mensagem	Musicolor (3)	LP	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1975	Zé Maria (8)	Parangolé Sambas E Pagodes Com Zé Maria	Soma (4)	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1975	Babalorixá Lázaro	Cânticos De Candomblé (Nação Ijexá E Angola)	Tapecar	LP, Album	RJ	Candomblé Congo-Angola	-	

1975	Coletânea	Saravá Vol. 3 - Rainha Do Cantuá	Tropicana	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1976	Coletânea	Os Cantores da Umbanda - Volume 1	ART (13)	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1976	Coletânea	Na Gira De Mamãe Oxum	Alvorada (2), Chantecler	LP, Album	RJ	Umbanda	-	
1976	Gildo Lima (2)	A Espera Do Ano 2000 (1ª Ave Maria Dos Umbandistas E Africanistas)	G.A.Son-Dis	7"	RS	Umbanda	-	
1976	Afoxé Filhos De Gandhi	Afoxé	Ministério Da Educação E Cultura	7"	BA	Candomblé Ketu	Afoxé Filhos De Gandhi	
1976	Os Tincoãs	Oxóssi Te Chama / Salmo / Ogum Pai / Promessa Aos Gantois	RCA Victor	7"	BA	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1976	Os Reis Do Terreiro E Os Curimbeiros de Oxalá	Saravá - Vol. 4	Tropicana	LP, Album	SP	Inspiração Umbandista	-	
1977	Ebame Elza De Oxum	Canto De Oxum	Cáritas	LP	SP	Candomblé	-	
1977	Maria Toledo Palmer (Lourdes)	Uma Nova Lei Espírita "Jesus" A Chave de Umbanda	Continental (3)	LP	RJ	Umbanda	-	
1977	João Pascoal (2)	Vai, Rei De Minas... Rei Do Rojão Mineiro	Lugunel	LP	MG	Inspiração Umbandista		
1977	Barbosa Da Oxum	No Reino De Xangô	Não há - Artesanal	LP	RJ	Umbanda		
1977	Coletânea	II Festival De Cantigas Enredo Dos Orixás	Somil Records	LP, Comp	SP	Umbanda		
1977	Dorico & Durval P Soares & Tenda Virgem Maria	Pai Joao D'Angola	Sonus (2)	LP	MG	Umbanda	Tenda Virgem Maria	
1977	Coletânea	Na Gira De Iansã	Alvorada (2)	LP, Album	RJ	Umbanda	-	
1977	Janjão	Carimbó E Outras Mirongas	Beverly, Beverly	LP, Album	AM	Inspiração Umbandista	-	
1977	Various	Saudações Aos Orixás	Chantecler Alvorada, Alvorada (2)	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1977	Vozes Da Umbanda	Seleção De Pontos De Ogum	CID	LP	SP	Umbanda	-	
1977	Djalma Correa	Candomblé	Fontana	LP, Album	BA	Candomblé Ketu	Terreiro do Gantois	
1977	Coletânea	Os Maiores Sucessos De Umbanda	Imperial (4)	LP, Comp	RJ	Umbanda	-	
1977	Gerard Béhague	Afro-Brazilian Religious Songs (Cantigas De Candomblé / Candomblé Songs)	Lyrichord	LP, Album	BA	Candomblé Ketu / Candomblé de Caboclo	-	
1977	Grupo Joel Lourenço	Samba De Caboclo - RJ	Ministério Da Educação E Cultura	7"	RJ	Candomblé Congo-angola / Candomblé de Caboclo	-	
1977	Unknown Artist	Baianas / Alagoas	Ministério Da Educação E Cultura	7"	AL	Catimbó		
1977	J. B. De Carvalho	Eu Vi Chover Oxossi	Musicolor (3), Continental (3)	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	

1977	João Carolino	Umbanda	Nortson	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1977	Djingo, Django E Djaninho	Pai Xangô	O Discolino	LP, Album	SP	Inspiração Umbandista	-	
1977	Nezinho de Oxalá	Nezinho de Oxalá	Polyfar	LP, Album	RJ	Umbanda	-	
1977	Os Tincoãs	Os Tincoãs	RCA Victor	LP, Album	BA	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1977	Chocolate Da Bahia	Barraca do Chocolate	Som Livre	LP, Album	BA	Capoeira / Candomblé	Ile Axé Opo Afonjá	
1977	Various	Canto De Fé	Soma (4)	LP, Comp	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1977	Georgette (4)	A Moça Do Mar	Tapecar	LP	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1977	Lia De Itamaracá	A Rainha Da Ciranda	Tapecar	LP, Album	PE	Xangô, Ciranda	-	
1977	Georgette (4)	A Moça Vestida De Branco	Tapecar	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1977	Coletânea	O Valente Guerreiro	Tropicana	LP, Comp	RJ	Umbanda		
1977	O Rei Do Terreiro E Os Curimbeiros de Oxalá	Saravá	Vibracões	LP, Album	SP	Umbanda	Curimbeiros de Oxalá	
1978	J. B. De Carvalho	Oferenda	Cáritas	LP		Umbanda, Macumba e Candomblé	-	
1978	Abelardo Pereira	Este É O Nagô Do Rio Grande Do Sul Vol. 1	Artes Discos	LP, Album	RS	Nagô e Batuque	-	
1978	Abelardo Pereira	Este É O Nagô Do Rio Grande Do Sul Vol. 2	Artes Discos	LP, Album	RS	Nagô e Batuque	-	
1978	Abelardo Pereira	Este É O Nagô Do Rio Grande Do Sul Vol. 3	Artes Discos	LP, Album	RS	Nagô e Batuque	-	
1978	Abelardo Pereira	Este É O Nagô Do Rio Grande Do Sul Vol. 4	Artes Discos	LP, Album	RS	Nagô e Batuque	-	
1978	Abelardo Pereira	Este É O Nagô Do Rio Grande Do Sul Vol. 5	Artes Discos	LP, Album	RS	Nagô e Batuque	-	
1978	Wilson Ávila	Hino Da Umbanda / Hino Brasileiro Da Juventude Umbandista	G.A.Son-Dis	7", EP	RS	Umbanda	-	
1978	Jorge Ôgan	A Brasileiríssima Cacilda de Assis Interpretada Por Jorge Ôgan	Iris (6)	LP, Album	RJ	Umbanda	-	
1978	Manoel Bento	Encontro Dos Giros (Filho de Ogum)	Musicolor (3)	LP, Album	BA	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1978	Aparecida	Cantigas De Fé	RCA Victor	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista		
1978	Os Orixás	Os Orixás	Som Livre	LP	RJ	Inspiração Candomblé	Ile Axé Opo Afonjá	
1979	Médiuns Da Tenda Espirita São Sebastião	Gira Da Umbanda	CID	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	Médiuns Da Tenda Espirita São Sebastião	
1979	Various	A Umbanda E Religião Africana Homenageam O Ano Internacional Da Criança	G.A.Son-Dis	LP, Comp	RS	Umbanda		

1979	Grupo De Torém / Almofala / Acaraú / Ceará	Torém / Ceará	Ministério Da Educação E Cultura	7"	CE	Torém	Nação Tremembé de Almofala	
1979	Jheshúa - Pena Branca E M. Rosario	Ave Branca	Musicolor (5)	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1979	Various	7º Festival Nacional De Cantigas De Umbanda	Polyfar	LP	SP	Umbanda	-	
1980	Tenda Espirita Unidos A Oxalá	Saravá Oxóssi	CID	LP, Album	SP	Umbanda	Tenda Espirita Unidos A Oxalá	
1980	Camafeu De Oxossi	Berimbau	Continental (3)	LP, Album	BA	Capoeira / Candomblé	Ile Axé Opo Afonjá	
1980	Afoxé Filhos de Gandhi	Afoxé Filhos de Gandhi	Fundação Cultural Do Estado Da Bahia	LP, Album	BA	Candomblé Ketu	Afoxé Filhos De Gandhi	
1980	Banda De Congos "Panela De Barro"	Banda De Congos / ES	Ministério Da Educação E Cultura	7", EP	ES	Candomblé Congo-Angola		
1980	Grupo Sambafro	Mãe Da Água Doce	Music Master (6)	LP, Album	BA	Inspiração Candomblé	-	
1980	Nilo Amaro E Seus Cantores De Ébano	Raízes	Polyfar	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1981	J. B. De Carvalho	São Jorge O Rei Do Terreiro	Continental (3)	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1981	J. B. De Carvalho	São Jorge O Rei Do Terreiro	Continental (3)	LP	RJ	Inspiração Umbandista	-	
1981	Conjunto Folclórico da Bahia	Viva Bahia! Nª 2	Philips	LP, Album, RE	BA	Candomblé Ketu	-	
1981	J. B. De Carvalho	Terreiros e Atabaques - Capitão da Mata	Todamérica	LP	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
1981	Ogan Paulinho	Pombagira	Universal Records (22)	LP, Album	SP	Umbanda, Macumba e Candomblé	-	
1982	Edi Brandão	Umbanda Branca 77	Beverly	LP, Album	SP	Umbanda		
1982	Coro Da Federação de Umbanda Nossa Senhora Aparecida	Umbanda Abertura E Encerramento	Beverly	LP, Album	SP	Umbanda	Federação de Umbanda Nossa Senhora Aparecida	
1982	Coral Das Filhas De Fé Do Centro Espírita Mãe Maria Da Conceição	Na Força de Ogum	Beverly	LP	SP	Umbanda	Centro Espírita Mãe Maria Da Conceição	
1982	J. B. De Carvalho	Oxóssi Pena Branca	Continental (3)	LP, Album	RJ	Inspiração Umbandista		
1982	Mae Menininha Do Gantois	Gravado Ao Vivo No Gantois,Salvador	Continental (3)	LP, Album	BA	Candomblé Ketu	Terreiro do Gantois	
1983	Various	Abertura E Encerramento - Na Magia De Boiadeiro E Baiano	Beverly	LP, Album	RJ	Umbanda, Candomblé de Caboclo	-	
1983	Babalorixá Caio Aranha, Filhos Do Axé Ilê Obá	Ache Ile Oba - Em Keto-Angola-Jexa	Cáritas	LP	SP	Candomblé Ketu	Axé Ilê Obá	
1983	Luiz Da Muriçóca	Candomblé Da Bahia	Continental (3)	LP, RE	BA	Candomblé Ketu	Ilê Axé Ibá Ogum	
1983	Pai Bel D'Oxum	Xirê Aos Orixás	Copacabana	LP, Album	BA	Candomblé Nagô-angola		

1983	Various	Música Religiosa Em Comunidades Negras	Tacape, Tacape	LP, Mono	TO	Umbanda		
1984	Ebame Elza De Oxum	Canto De Oxum	Cáritas	LP	SP	Candomblé Ketu		
1984	Carlos Buby E Templo Espírita de Umbanda Caboclo Guaracy	Abertura E Encerramento - Umbanda Nas Sete Linhas	Cáritas	LP, Album	SP	Umbanda	Templo Espírita de Umbanda Caboclo Guaracy	
1984	Dorico & Durval P Soares & Tenda Virgem Maria	Pai Joao D'Angola	Cáritas	LP, Album	MG	Umbanda	Tenda Virgem Maria	
1984	Carlos Buby	São Jorge Guerreiro	Cáritas, Fermata	LP, Album	SP	Umbanda	Templo Espírita de Umbanda Caboclo Guaracy	
1984	Mavambo Trio	Rwm Aos Orixás	Cáritas, Fermata	LP, Album	SP	Candomblé Ketu	-	
1984	Miguel De Tempo "Deuandá"	Salve O Caboclo Boiadeiro	Fermata, Cáritas	LP, Album	RJ	Candomblé Congo-angola / Candomblé de Caboclo	Terreiro da Goméia	
1984	Sociedade De Estudos Da Cultura Negro No Brasil	Egungun	SECNB - Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil	LP, Album	BA	Candomblé Ketu	Ile Axé Opo Afonjá	
1985	Varios artistas	Saudação À Umbanda	Cáritas	LP	SP	Umbanda	-	
1985	Varios artistas	Oxossi É Rei	Caritas - Fermata	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1985	Varios artistas	No Reino de Exú	Cáritas, Fermata	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1985	Varios artistas	Festa De Nagô	Dex (2), Dex (2)	LP	SP	Umbanda, Catimbó	-	
1985	Dudu De Ogum	Vol.1 - Seu Zé Pilintra	Fermata	LP, Album	SP	Umbanda, Catimbó	-	
1985	Varios artistas	Força Maior	Fermata	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1985	Pai João	A Deusa Do Mar	Gel Continental	LP, Album	RJ	Umbanda	-	
1986	-	Na Gira De Iansã	Chantecler	LP, Album, RP	RJ	Umbanda	-	
1986	-	Na Gira De Mamãe Oxum	Chantecler	LP, Album, RE	RJ	Umbanda	-	
1986	Conjunto Folclórico Ibyara	Pontos De Terreiro	GEL Chantecler	LP, Album	RJ	Umbanda	-	
1986	-	Na Giras Das Crianças	GEL Chantecler, GEL (2)	LP, Album, RE	RJ	Umbanda	-	
1986	José de Aloiá	Saudação a Praia Grande	Geração 80	LP, Album	RJ	Umbanda, Catimbó	-	
1986	Mundicarmo Ferretti	Tambor De Mina, Cura E Baião Na Casa Fanti-Ashanti/MA	Secma - Secretaria De Estado Da Cultura	LP, Album	MA	Tambor De Mina, Cura E Baião	Casa Fanti-Ashanti	
1987	José Ribeiro (3)	No Reino De Angola	Cáritas	LP, Album	RJ	Candomblé Nagô-angola	Palácio de Egunitá	

1987	Arlindo Pereira Do Rio	Candomblé - Gêge - Gexá - Keto Vol. 2	Cáritas	LP	SP	Candomblé Nagô-angola	-	
1987	José De Aloiá	Zé Pelintra	Cáritas	LP	RJ	Umbanda, Catimbó	-	
1987	Arlindo Pereira Do Rio	Candomblé: Gêge-Gexá-Keto Vol. 1	Cáritas, Fermata	LP, Album	SP	Candomblé Nagô-angola	-	
1987	Élcio De Oxalá	Elcio De Oxala	Geração 80	7"	SP	Umbanda	-	
1987	Various	Aldeia Dos Orixás - Volume 1 (A Força Do Culto Afro-Brasileiro)	Geração 80	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1987	Various	Aldeia Dos Orixás - Volume 2	Geração 80	LP, Comp	SP	Candomblé Nagô-angola	-	
1988	-	Onibeijada - Cosme, Damião E Doum	Cáritas	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1988	Rosa Silva Martins, Coro Do Templo de Umbanda Mestre Zé Pilintra de Santana	Bate Nagô	Cáritas	LP, Album		Nagô, Umbanda e Xangô	Templo de Umbanda Mestre Zé Pilintra de Santana	
1988	Pai Cido De Oxum "Eym Oxum"	Raízes De Kêto	Cáritas	LP, Album	SP	Candomblé Ketu	Ilê Dará Axé Oxum Eim	
1988	-	Onibeijada - Cosme, Damião E Doum	Cáritas, Fermata	LP, Album	SP	Umbanda		
1988	Varios artistas	Afros E Afoxés Da Bahia	Polydor	LP	BA	Afoxés	-	
1989	José Ribeiro	Aruanda - Umbanda Branca	Cáritas	LP, Album	RJ	Candomblé Nagô-angola	Palácio de Egunitá	
1989	Ilê Aiyê	Canto Negro	Estúdio Eldorado	LP, Album	BA	Bloco Afro	-	
1989	J. B. De Carvalho	Oxóssi Pena Branca	Phonodisc	LP, Album, RE	RJ	Umbanda e Inspiração Umbandista		
1989	Luiz Da Muriçóca	Candomblé Da Bahia	Phonodisc Mid	LP, Album	BA	Candomblé Ketu		
1992	Baianinha	Umbanda - Força Maior	A Universal, A Universal	LP, Album	SP	Umbanda		
1992	Tenda Umbandista Amigos De Sete Flexas	Louvação A Exu	Disco Em Casa	LP, Album	RJ	Umbanda	Tenda Umbandista Amigos De Sete Flexas	
1993	Jejemin Sodãn Dancy	Vodun	Cáritas, Cáritas	LP, Album	SP	Candomblé Jeje	Jejemin Sodãn Dancy	
1994	Genimar	Saravá Seu Zé Pilintra	A Universal	LP, Album, RE	SP	Inspiração Umbandista	-	
1994	Pai Bel D'Oxum	Xirê Aos Orixás	A Universal	LP, Album	BA	Candomblé Ketu	-	
1994	Isaura Da Bahia	Abertura E Encerramento - Pontos Inéditos De Umbanda	A Universal	LP, Album	SP	Candomblé Ketu	-	
1994	Curimbeiros De São Jorge	Umbanda	A Universal	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1994	Varios artistas	Sarava Ogum	A Universal	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1994	Ibejy Miregum	No Reino De Nanã Burukuê	A Universal	LP, Album, RE	SP	Umbanda	-	

1994	Pai Francelino De Shapanan	Tambor De Mina Vol 1	A Universal, Cáritas	LP, Album, RE	SP	Tambor De Mina	Casa das Minas de Tóia Jarina	
1994	Pai Francelino De Shapanan	Tambor De Mina Vol 2	A Universal, Cáritas	LP, Album, RE	SP	Tambor De Mina	Casa das Minas de Tóia Jarina	
1994	Coro Da Federação de Umbanda Nossa Senhora Aparecida	Umbanda Cabocla Jurema	A Universal, Umbanda	LP, Album, RE	SP	Umbanda	-	
1994	Baianinha	Umbanda	Beverly, A Universal	LP, Album, RE	SP	Umbanda	-	
1994	Nelson Mateus Nogueira Com Côro Da Cabana Espírita Umbandista Nossa Senhora Da Glória	Pai Guiné De Aruanda	Cáritas	LP, Album, RE	SP	Umbanda	Cabana Espírita Umbandista Nossa Senhora Da Glória	
1994	Varios artistas	Gira De Caboclo	Cáritas	LP, Comp	SP	Umbanda	-	
1994	Varios artistas	Yemanjá Umbanda	Cáritas	LP, Comp, RE			-	
1994	João Camelo Barbosa Com Coro Do Terreiro Ogum Beira Mar De Santa Tereza	Na Gira De Exú	Cáritas	LP, Album	RJ	Umbanda	Coro Do Terreiro Ogum Beira Mar De Santa Tereza	
1994	Coral da Tenda Pai Oxalá E Mãe Maria Conga	Marinheiro	Cáritas	LP, Album	SP	Umbanda	Tenda Pai Oxalá E Mãe Maria Conga	
1994	Tenda De Federação De Umbanda N. S. Aparecida	Salve O Povo Da Bahia - Saravá	Cáritas	LP, Album	SP	Umbanda	Tenda De Federação De Umbanda N. S. Aparecida	
1994	Walter de Figueiredo	Umbanda (Abertura E Encerramento De Trabalhos)	Cáritas	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1994	Varios artistas	Pomba Gira	Cáritas	LP, Album	SP	Umbanda	-	
1994	Rogério D'Oxalá	Obá Kawo: Sua Real Magestade	Cáritas	LP, Album	SP	Candomblé Ketu	-	
1994	Coral Das Filhas De Fé Do Centro Espírita Mãe Maria Da Conceição	Na Força de Ogum	Cáritas, A Universal	LP, Album, RE	SP	Umbanda	Centro Espírita Mãe Maria Da Conceição	
1994	Various	Primeiro Festival Das Religiões Da Natureza	Fartura	2xLP	RJ	-	-	
1995	Varios artistas	Faramim Yemanjá - Salve Yemanjá	Cáritas	LP, Album	RJ	Umbanda	-	
1995	Arlindo Pires Do Rio	Orikin De Ogum - Candomblé Keto Gege	Cáritas	LP, Album	SP	Candomblé Ketu	-	
1995	Arlindo Pires Do Rio	Orikin De Iansã	Cáritas	LP, Album	SP	Candomblé Ketu	-	
2003	Abigail Moura, Orquestra Afro-Brasileira	Abigail Moura - Orquestra Afro-Brasileira	Atração Fonográfica	CD, Comp, RM	RJ	Inspiração Candomblé	-	
2013	Noriel Vilela	Eis O "Ôme"	Somatória Do Barulho, Brasilis Grooves	LP, Album, Ltd, RE	RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
2014	Orquestra Afro-Brasileira	Orquestra Afro-Brasileira	Polysom	LP, Album, Mono, RE	RJ	Inspiração Candomblé	-	

2014	José Prates	Tam... Tam... Tam...!	Trunk Records	LP, Album, RE	RJ	Inspiração Candomblé	-	
2015	Tribo Massáhi	Estrelando Embaixador	Goma Gringa Discos	LP, Album, Ltd, RE	RJ	Inspiração Candomblé	-	
2019	Serena Assumpção	Ascensão	Três Selos	LP, Album, Ltd, RE	SP	Inspiração Candomblé	-	
2021	Orquestra Afro-Brasileira	Obaluayê!	Day Dreamer	10", Album, Mono, Ltd, Num, RE	RJ	Inspiração Candomblé	-	
2021	José Prates	Tam... Tam... Tam...!	Trunk Records	LP, Album, RE, RM	RJ	Inspiração Candomblé	-	
2023	Ary Lobo	Ary Lobo 1958 - 1966	Analog Africa	LP, Comp, Gat	PA / RJ	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
2023	Os Tincoãs	Canto Coral Afrobrasileiro	Noize Record Club, Sanzala Artística	LP, Album, Club, Ltd, RE, RM, Red	BA	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
2024	Alessandra Leão	Macumbas E Catimbós	Três Selos Paralelo, Garganta Records, YB Music	LP, Album, RE, Pin	PE	Inspiração Umbandista e Candomblé	-	
2024	Djalma Correa	Baiafro	Três Selos, Philips	LP, Album, Ltd, RE, Bla	BA	Inspiração Candomblé	Terreiro do Gantois	

2. Tabela dos gêneros musicais com temática afro-religiosa - 1902-1962

A tabela abaixo é fundamentada no período de 78 rotações, a fase dos discos de cera, mencionados no início da tese e que originou a primeira proposta de tabela desenvolvida por mim e o Sr. Nirez em 2023. Essa tabela foi divulgada no artigo: “É de Axé e de Saravá: presença afro-religiosa no acervo fonográfico do arquivo Nirez” presente no livro “Educação & Educações: Unidade na Multiplicidade” listado nas referencias bibliográficas.

A lista foi expandida consideravelmente e serve de referencial teórico para formadores e educadores, com artistas do período inicial da indústria fonográfica brasileira e na transição econômica e social do pós-abolição. Estão incluídos mais detalhes dos registros, revelando as conexões com a cultura africana e afro-brasileira. No topo, em negrito, temos o nome do gênero musical e o ano que foi lançado. Logo abaixo se dispõe o título, intérprete (quem canta o fonograma) e alguma observação relevante.

Maxixe (1902) Título: Será Possível Intérprete: Banda da Casa Edison	**Samba (1907)** Título: Catereté Intérprete: Olímpio Nogueira *Primeiro registro do gênero no banco de dados.	**Corta Jaca (1910)** Título: Corta Jaca Intérprete: Grupo Chiquinha Gonzaga * Neta de escravizados, Chiquinha foi uma militante abolicionista.	**Gavota Batuque (1912)** Título: Jaci e Sertanejo Intérprete: João Pernambuco	**Batuque Sertanejo (1913)** Título: Cabocla De Caxangá Intérprete: Eduardo das Neves / Bahiano / Júlia Martins
Jongo (1914) Título: Jongo dos Pretos Intérprete: Eduardo das Neves	**Toada (1914)** Título: Cabocla De Caxangá Intérprete: Grupo o Passos no Choro	**Batuque (1916)** Título: Batuque No Terreiro Intérprete: Pilé	**Samba (1917)** Título: Pelo Telefone Intérprete: Bahiano *Considerado o primeiro samba por estudiosos.	**Jongo Africano (1922)** Título: Sai Exu Intérprete: Bahiano
Baião (1930) Título: Estrela Dalva Intérprete: Stefana de Macedo *Primeiro registro do gênero no banco de dados.	**Macumba (1930)** Título: Macumba - Ponto de Ogum Intérprete: Eloy Antero Dias / Getúlio Marinho "Amor"	**Ponto de Macumba (1930)** Título: Orobô Intérprete: Gusmão Lobo	**Samba Batuque (1930)** Título: Balaco Baco Intérprete: Sílvio Caldas	**Batuque Africano (1930)** Título: Babaô Miloquê Intérprete: Josué de Barros
Batuque da Macumba (1931) Título: E Vem o Sol Intérprete: J.B. de Carvalho	**Samba Macumba (1932)** Título: Oia a Ganga Intérprete: Otília Amorim	**Macumba Carnavalesca (1932)** Título: Que Querê Intérprete: Zaíra de Oliveira / Francisco Sena	**Maracatú (1933)** Título: Dois de Ôro Intérprete: Stefana de Macedo	**Corima (1940)** Título: Cantiga de Festa Intérprete: Grupo do Rae Alufá
Batuque Afrobrasileiro (1940) Título: Lá na Jurema Intérprete: Irani Amaral	**Lundu Africano (1941)** Título: Uma Festa de Nanam Intérprete: Patrício Teixeira	**Candomblé (1944)** Título: Obê Intérprete: Trio de Ouro	**Baião (1946)** Título: Baião Intérprete: Quatro Ases e um Curinga *Primeiro registro do gênero no banco de dados.	**Afro Brasileiro (1950)** Título: Ogum Nilê Intérprete: Trigêmeos Vocalistas
Ponto Ritual (1950) Título: Abaluaiê Intérprete: Jorge Fernandes	**Macumbaião (1951)** Título: Saravá Intérprete: J.B. de Carvalho	**Baião Macumba (1954)** Título: Iaiá da Bahia Chegou Intérprete: Araci Costa	**Curimba (1955)** Título: Aruanda Intérprete: Jorge Fernandes	**Ponto Cateretê (1955)** Título: Nêgo Véio Intérprete: Heitor dos Prazeres
Ponto de Umbanda (1955) Título: Pedra Verde Intérprete: Torrinha / Tião Catireiro	**Cabula (1956)** Título: Saudação a Oxoce Nº 1 Intérprete: Joãozinho da Gomeia	**Congo (1956)** Título: Saudação a Inhançan Intérprete: Joãozinho da Gomeia	**Ponto de Ogum (1956)** Título: Olha Umbanda na Aruanda Intérprete: Jorge da Silva e Seu Terreiro	**Ponto de Oxum (1956)** Título: Man Feri Man Intérprete: Jorge da Silva e Seu Terreiro
Pontos Cruzados (1956) Título: Ogum Iara Intérprete: Jorge Fernandes	**Ponto (1957)** Título: Ogum Megê Intérprete: J.B. de Carvalho	**Cairicó (1957)** Título: Deixa Umbanda Melhorar Intérprete: Jorge da Silva e Seu Terreiro	**Ponto de Caboclo (1958)** Título: Potpourri de Boiadeiro Intérprete: Jorge da Silva e Seu Terreiro	**Quimbanda (1959)** Título: Ponto de Caboclo Neivi Branco Intérprete: Anita Otero
Ponto de Terreiro (1959) Título: Canta Galo Intérprete: Nhô Paulo / Valdenir / Izolínio	**Igexá (1962)** Título: Oxum Intérprete: Joãozinho da Gomeia	**Olujá (1962)** Título: Xangô Intérprete: Joãozinho da Gomeia	**Barravento (1962)** Título: Pemba Intérprete: Joãozinho da Gomeia	**Curimba de Umbanda (1962)** Título: Caboclo Folha Verde Intérprete: Maria do Carmo

3. Transcrição dos Pontos Cantados (Curimbas) dos Terreiros de Umbanda do Grande Bom Jardim.

A transcrição dos pontos cantados e imagens dos pais e mães de santo que nos compartilharam essa memória ancestral foram disponibilizados pelo acervo da Associação Espírita de Umbanda São Miguel- AEUSM do Grande Bom Jardim e autorizados para uso nessa tese. Todas as imagens são de autoria de Éden Barbosa, registradas entre agosto e novembro de 2024 e prontamente cedidas a esta Associação para fins educacionais. Em seguida, temos os termos de autorização para uso dessas imagens e cânticos.

a) Pontos de Umbanda para o guia *Nego Gérson*

 Pontos cantados por Mãe Marly do Ogum	Nego Gerson nasceu na força do planeta saturno Nego Gerson nasceu na força do planeta saturno Isso quer dizer minha gente, vamos vencer tudo Isso quer dizer minha gente, vamos vencer tudo *Desilinha, desilinha, desilinha* caboclo na mata Ô *desilinha, desilinha*, Nego Gerson é quem desembaraça Ô beira mar, *auê* beira mar Ô beira mar quem tá na ronda é militar Com a sua espada meu pai eu quero ver Com a sua espada meu pai vamos vencer.

b) Pontos de Umbanda para os guias *Nego Gérson* e *Índio da solidão*

 Pontos cantados por Mãe Raimunda	A espada de ogum brilhou e a lua lá no céu clareou Saravá Nego Gerson Feiticeiro meu pai que na linha do mar chegou E vamos saravá e vamos sarava Na coroa de ogum, Gerson veio *desilinhar* Eu andava nas matas, eu andava caçando Em cima de um rochedo eu me perdi Foi lá que eu me encantei Aqui chegou foi Índio da solidão Com meu arco e a minha flecha vou levar perturbação Vem quebrando ferro Vem quebrando aço Quebra barreira vai levar os embaraços

c) Pontos de Umbanda para o guia *Preto Velho da Mata Escura*

Pontos cantados por Pai Dyedson

Sou preto velho e venho da mata escura
Sou preto velho mas venho de codó
Sou preto velho mas sou mandingueiro
Me ajude cavaleiro que eu não posso baiar só

d) Pontos de Umbanda para os guias *Zé Pilintra, Cabocla Mariana, Ogum*

Pontos cantados por Pai Iran

Ê palmeira dos índios
Ê boqueirão de arara
Nego é Zé Pilintra de Pernambuco
Caboclo que vai girar
Girar pra te levantar
E se tu confiar, vai te ajudar

Há tempos que me chamavam
Agora que venho chegando
Me chamam de Mariana
Moro no mar, no oceano
Iemanjá, é a rainha do mar
Iemanjá, é a rainha do mar
No mar tem areia, no mar tem sereia
Deus te dê em dobro aquilo que me desejares
Deus que te abençoe e a mim não desampare

Sustenta essa gira ogum
Não deixa a demanda entrar
É hora, é hora, é hora
É hora de trabalhar

e) Pontos de Umbanda para as guias *Janaína, Mãe Cassiana e Nego Gérson*

Pontos cantados por Mãe Irene

O seu ponto é firmado com águas cristalinas
E uma vela acesa sobre as águas
Cercada por três boninas, seu nome é Janaina
No ano de 69 no porto de Salvador
O navio que ela viajava no fundo do mar ficou
O seu pai se suicidou, a sua mãe enlouqueceu
Só pobre de Janaina, filha que mais padeceu

Ela foi na beira da praia pra ver o balanço do mar
Ela viu um retrato na areia, de uma linda sereia,
começou a chamar
Ô Janaina vem ver, ô Janaina vem cá
Receber suas flores que eu vim lhe ofertar

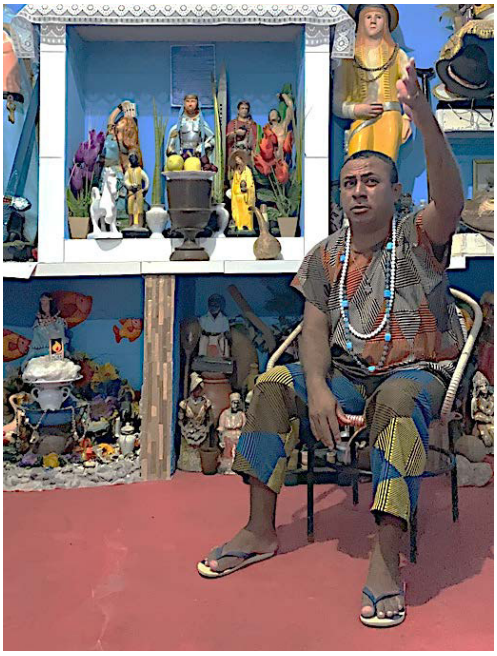
É Janaina, é uma princesa real
É encantada na cobra coral
Sereia ô linda sereia
É encantada lá em alto mar

Eu vi a moça na beira d'água
Solte os cabelos Janaína e caia n'água

Do outro lado da maré
Ô lá não faz frio, só faz calor
Quem gira no terreiro de umbanda
A mãe cassiana alevantou
Ô mamãe auê é no balanço do mar
Eles mandam de lá e eu devolvo é de cá
É mar, é mar, é mar
É mar, é maresia
Eu rolo os inimigos meus fi é na porta do meu conga

Ele vem na gira, todas as pedras vêm rolando
E as barreiras vem quebrando
Gerson é meu defensor

f) Pontos de Umbanda para os guias Martin Guerreiro, *Rei Ricardino e Ogum*



Pontos cantados por Pai Ismael

Quando eu entro na seara é pra saudar filho de fé
Ô meu Deus eu peço força a Jesus de Nazaré
Com minha coroa de ouro, minha espada
Sendo eu, Martin Guerreiro, na linha de Salomão

Ê, chegou aquele moço
Se chama Ricardino de Oliveira
Quando eu olho para o meio da Bahia, senhor Ogum
Eu vejo meus filhos se alevantar
Rei Ricardino, é rei do mar
Rei Ricardino veio alevantar

Ogum meu pai pra que mandaram me chamar
Eu me chamo é Ricardinho de Oliveira
Ele vem é no balanço do mar,
Ele vem é no balanço do mar,
Levanta os filhos é no balanço do mar,
Destranca os filhos é no balanço do mar

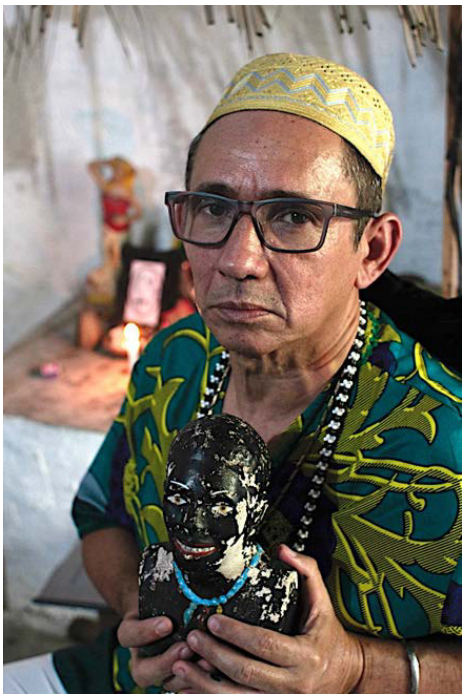
g) Pontos de Umbanda para o guia *Caboclo Vira Mundo*

Pontos cantados por Pai Jefferson

O caboclo vira mundo
Ele gira ele gira
Ele afirma seu ponteiro
Ele faz a sua gira
O caboclo vira mundo
Ele vai girar
No terreiro de umbanda
Ele vem trabalhar (2x)
Ele gira gira gira a noite inteira no rojão (2x)
O caboclo é o vira mundo não deixa cair no chão (2x)
Eu subo na jurema mais não caiu
Eu subo na jurema sem cair
Vamos dar força na corrente minha gente
É para os filhos da jurema não cair

Tirei o chinelo do pé
Corri até chegar
Para fazer os mandados de meu pai cobra coral

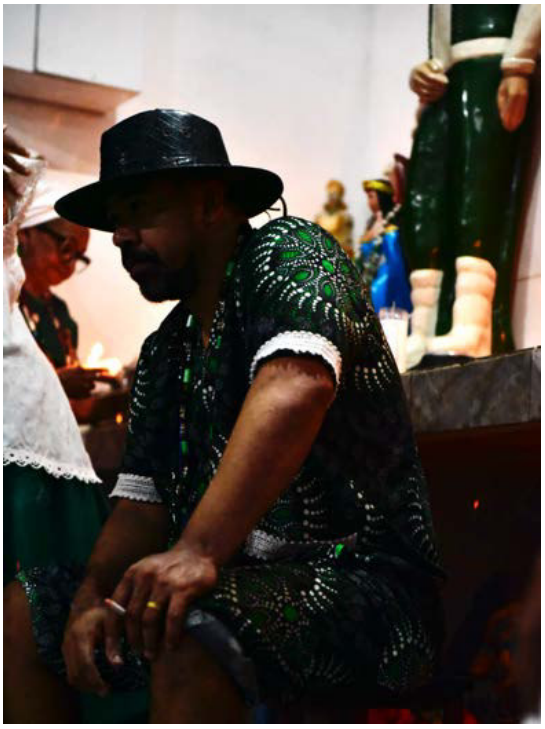
h) Pontos de Umbanda para defumação, para Caboclo *Pena Verde* e *Négo Gérson*

 **Pontos Cantados por Pai Joacílio**	Nossa senhora incensou o seu altar Para os seus bentos filhos orar Mas eu incenso essa aldeia de caboclo Pro mal afastar e a felicidade entrar Eu tava incensando o terreiro Meu lenço branco caiu da minha mão Vamos incensar o terreiro de meu pai Vamos incensar o terreiro de Dom João Essa casa já foi defumada Foi São Miguel que à defumou Vala-me Deus e a nossa senhora Contrário aqui não entrar, se entrar eu mando embora Quem manda nas matas é Oxóssi Oxóssi é caçador, Oxóssi é caçador Eu vi meu pai assobiar, ele mandou me chamar É na Aruanda auê, é na Aruanda auê Seu Pena Verde é na Aruanda é na Umbanda Eu estava lá nas matas virgem Circulando o meu rochedo Quando veio aquela voz Corre de pressa feiticeira Já buliram na aldeia, manda ver quem é (2x) Mas é eu mesmo, mas é eu mesmo Mas é eu mesmo, Principe Gerson de fé

i) Pontos de Umbanda para os guias *Caboclo Barba Azul Mariana e Gentil*

 Pontos cantados por Pai Laerton	É o caboclo barba azul das matas do Piauí Com seu rifle e seu punhal a tiracó Todos os maus vai destruir Tava sentada na pedra roxa quando o meu pai me chamou Te alevanta carrapeta que essa pedra é de xangô Meu senhor Oxóssi, quem te chama sou eu Na mata virgem até a onça teve medo Do grito que Oxóssi deu Caboclo Gentil vem da loca da pedra Matador de onça atirador de flecha Vamos embora gente que eu não sou dessa terra Eu moro é muito longe, é na loca da pedra

j) Pontos de Umbanda para os guias *Maximiliano, Cabocla Mariana e da linha do Astro*



Pontos cantados por Pai Kelton

Maximiliano vem na linha da jurema
E da jurema vai passando para o mar
Maximiliano, ogum e a sereia
É pra vencer e alevantar

Cabocla Mariana quando vem beirando o mar (2x)
Faixa encarnada ô, faixa encarnada que ganhou pra trabalhar (2x)

Há tempos que lhe chamavam
Agora que ela vem chegando
Lhe chamam de Mariana, mora no mar, no oceano
Yemanjá é a rainha do mar, Yemanjá é a rainha do mar
No mar tem areia, no mar tem sereia (2x)
Deus te dê em dobro, tudo que desejares
Deus que te abençoe e nunca te desampare

Sou príncipe da espanha, eu venho beirando o mar
Eu venho beirando o mar, beirando o mar até chegar
Montado em meu cavalo, eu venho beirando o mar
Eu venho beirando o mar, beirando o mar até chegar
Com o meu cordão de ouro, eu venho beirando o mar
Eu venho beirando o mar, beirando o mar até chegar

ANEXOS

Termos de Consentimento da Pesquisa

NN
NNN
NN

NNN

Declaração de Consentimento

Concordo em participar do estudo intitulado: "**DO TERREIRO AO VINIL: ANCESTRALIDADE, CULTURA E DIVERSIDADE AFRO-BRASILEIRA NOS DISCOS DE UMBANDA E CANDOMBLÉ**".

Nome do participante ou responsável Documento assinado digitalmente gov.br CARLA VANESSA DE OLIVEIRA BRASIL Data: 29/08/2025 14:07:08-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br Assinatura do participante ou responsável	Data: _____/_____/_____

Eu, **EDEN DOS SANTOS BARBOSA** declaro cumprir as exigências contidas nos itens IV.3 e IV.4, da Resolução nº 466/2012 MS.

Documento assinado digitalmente gov.br EDEN DOS SANTOS BARBOSA Data: 22/09/2025 17:06:29-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br Assinatura e carimbo do Pesquisador	Data: _____/_____/_____

Rubrica do pesquisador

Rubrica do participante/responsável

TERMO DE CONCESSÃO DE DIREITOS DE USO DE IMAGEM

A **Associação Espírita de Umbanda São Miguel**, CNPJ 03.015.686/0001-82 com sede na Rua Medellin 2914, Granja Lisboa - CEP: 60540-000, **AUTORIZA**, **Éden dos Santos Barbosa**, portador da Carteira de Identidade nº 94002027451, órgão expedidor SSP-CE, CPF nº 616339763-00, residente à Rua Padre Mororó, 2413, cidade de Fortaleza, UF: Ceará, CEP 60015-221 a utilizar, com finalidade exclusivamente educacional e documental para integrar fonte de pesquisa de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação/NHIME/FACED/UFC intitulada "DO TERREIRO AO VINIL: ANCESTRALIDADE, CULTURA E DIVERSIDADE AFRO-BRASILEIRA NOS DISCOS DE UMBANDA E CANDOMBLÉ", as imagens fotográficas e/ou audiovisuais, assim como gravações de áudio e digitalizações de mídias realizadas durante a pesquisa "MÚSICAS ANCESTRAIS", na região do Grande Bom Jardim de agosto a novembro de 2024, pertencentes ao acervo de pesquisa dessa entidade.

A presente autorização tem validade indeterminada, sem que nada haja a ser reclamado como autorizações, título de direitos, ou qualquer tipo de ônus para o pesquisador Éden dos Santos Barbosa. O referido acervo de pesquisa "MÚSICAS ANCESTRAIS" é um importante documento sobre os povos de terreiro do Ceará e somos gratos pela disponibilidade ao acesso destas informações.

E assim, para todos os efeitos de fato e de direito, firmo abaixo e assino a presente autorização.

Fortaleza, 12 de agosto de 2025.

gov.br
Documento assinado digitalmente
CARLA VANESSA DE OLIVEIRA BRASIL
Data: 29/08/2025 14:07:08-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____
Assinatura

ANEXOS

1. Reprodução da reportagem da Revista Noize Record #138 / Os Tincõas-Canto Coral Afrobrasileiro.

TEXTO_
Lucas Vieira

FOTOS_
Camila de Almeida

GIRA NA AGULHA

O pesquisador cearense Eden Barbosa vem fazendo um mapeamento dos registros fonográficos de religiões afro-brasileiras.

Em busca de responder quais experiências educacionais podem ser obtidas através do vinil, o músico, fotógrafo, pedagogo e mestre em Sociologia Eden Barbosa vem pesquisando a história dos discos ligados às religiões brasileiras de matriz africana. Assim, os LPs produzidos a partir da cultura dos terreiros brasileiros são objeto de estudo de seu doutorado na Universidade Federal do Ceará, cujo título é "Do Terreiro ao Vinil".

Estudando história e memória há dez anos, o pesquisador vem em seu doutoramento reunindo informações a partir de entrevistas com donos de lojas e sebos, DJs, iniciados e outras pessoas ligadas às religiões afrobrasileiras. Em seu trabalho, Eden descobriu que se estima que existam cerca de mil títulos relacionados ao tema lançados em disco, incluindo os formatos LP, compactos de 7" e de 10", e os antigos discos de 78 RPM.

Além do trabalho acadêmico, Eden é também administrador da página do Instagram Saravah Soundz, através da qual divulga os sons que vem compilando. Em entrevista à Noize, o pesquisador compartilha esta história de fé, música e ancestralidade.

Você pode nos dar um panorama da história fonográfica das músicas das religiões afro-brasileiras?
A história das gravações tem potencialmente um marco nas missões de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade, que levava um fonógrafo até os terreiros para fazer gravações em cilindros. Em uma perspectiva antropológica, era um cara de paletó, chegando nos terreiros, do Nordeste principalmente, para gravar essas tradições afro-brasileiras. O objetivo não era ainda levar essas gravações para o mercado. Ele teve uma perspectiva muito ampla. A meu ver, ele foi motivado por uma grande curiosidade, e, dentro da sua obra, tem um livro muito importante que é o *Música de Feitiçaria No Brasil* (1963).

A partir da década de 1930, uma série de músicas fez muito sucesso, como "Ponto de Inhansan", gravada por Getúlio Marinho em 1937, e "Meia Noite", registrada em 1939 por J.B. de Carvalho. Certos discos das gravadoras Odeon e Casas Edison vinham com a palavra "Macumba" no selo, como se fosse o estilo musical da gravação, reunindo uma enorme diversidade sob o termo, como pontos de umbanda e cantigas de candomblé. Nos anos 1950, o público em geral se amarrava nas gravações, e as canções dos terreiros também estavam presentes no repertório de cantores populares, como Ataulfo Alves.

Em 1969 houve um boom, já na época dos LPs. A quantidade de gravações foi crescendo ao longo dos anos, e 1974 foi um marco. Há uma gama enorme de discos lançados nesse ano, como em nenhum outro. Na década seguinte, os lançamentos foram impulsionados pelo surgimento do selo Cáritas, que vendia muito, principalmente em casas de artigos religiosos. Houve sempre muito interesse do público em comprar esses discos, foi uma crescente. A queda só começou

13B

a partir da chegada dos CDs. Posteriormente houve uma redescoberta, com os MP3 compartilhados em blogs e os relançamentos em vinil.

Quais manifestações religiosas afro-brasileiras foram registradas? E qual foi a abordagem estética de suas gravações?
Estes LPs de umbanda, candomblé, catimbó, tambor de mina, entre outras tradições religiosas, são discos que dialogam com a cosmovisão de homens e mulheres que foram escravizados, um dos maiores crimes da humanidade, que vitimou muitas nações e etnias que chegaram no Brasil dessa forma violenta e encontraram, através destas tradições, uma forma de se reafirmar no mundo. Esses registros trazem uma pequena demonstração desta forma de estar dos povos de terreiro.

O terreiro é uma grande escola. O que está nos discos é uma parte deste aprendizado que eles deixaram para o mundo. O que foi cantado ali é o que se canta em cerimônias públicas, mas a grande beleza musical dos terreiros está restrita aos iniciados. Curiosamente, no *Canto Coral Afrobrasileiro* (2023) [d'Os Tincãs] tem um trecho de uma dessas músicas restritas, cantada nos rituais da Sassanha, na faixa "Pelebé Nitobé".

No começo eram mais comuns registros feitos diretamente nos terreiros. A gravadora levava o equipamento até o local e fazia as gravações lá. Depois, já nos anos 1960, tornou-se mais comum os artistas irem até os estúdios. Há discos de canto e toque sem distorções da tradição, mas ou-

tros também trouxeram estilizações. Mesmo em discos que não eram tão estilizados, houve gravações que destoam da música executada nas cerimônias, como gravações de grupos multiétnicos, que misturavam elementos de várias religiões.

Analisando os discos em relação às estilizações, é possível categorizá-los por estilos, com subgêneros. Tem álbum de umbanda com pegada disco music, arranjos com teclado Farfisa, entre outras sonoridades. Era comum misturar os atabaques com o baião, com objetivo de urbanizar, trazer sofisticação ao som dos terreiros, algo que partia das indústrias. Com essa ideia, J. B. de Carvalho criou o "Macumbaião". Também é importante dizer que a musicalidade das religiões afro-brasileiras permeia toda a música nacional. Nas décadas de 1960 e 1970, você vai encontrar esses traços no forró. O samba, o funk carioca, os Doces Bárbaros, também têm muito dessa influência.

É possível também analisar essa produção musical em disco de forma regional. Em São Paulo você nota uma presença maior na música caipira, como em Inezita Barroso, e mais artistas brancos. No Rio de Janeiro havia maior diversidade, com grupos multiétnicos, e na Bahia há uma presença maior do candomblé nos discos.

Houve também manifestações que foram pouco registradas. A quimbanda, por exemplo, aparece bem menos nos discos do que a umbanda e o candomblé. O batuque é uma expressão afrorreligiosa do Rio Grande do Sul que quase não foi gravada.

Como foi a relação entre os músicos dos terreiros, as gravadoras e o público?

Os discos foram muito consumidos pelo povo de terreiro. Houve álbuns lançados por grandes gravadoras, como Som Livre, Odeon, Tapecar, além dos independentes e de selos menores, que também foram fundamentais. Colhi relatos de que esses LPs ficavam próximos aos discos de

samba em algumas lojas de música popular, e que eles também tinham vendas expressivas em lojas de artigos religiosos.

Um fato curioso ocorreu quando eu estava fazendo uma pesquisa em uma biblioteca e mostrei a duas senhoras um disco que havia acabado de digitalizar. Era um LP de umbanda e, mesmo sem serem iniciadas, as duas mulheres começaram a cantar a música, e me contaram que o pai delas cantava aquela canção e que elas também a ouviam no rádio, o que leva à conclusão de que essas gravações não estavam restritas aos terreiros, chegando ao público também pelas emissoras.

Contudo, também há registros de terreiros que foram enganados por empresários e produtores de gravadoras, na maioria delas multinacionais, que vieram de fora para registrar essas manifestações e fizeram de forma não muito honesta, sem pagar devidamente, às vezes no máximo um cachê.

Outra questão sensível é a da intolerância religiosa. Da mesma forma que já encontrei em minhas buscas discos assinados por pessoas que colocavam o seu nome e o de seu santo, achei vinis rabiscados com frases como "tá amarrado", "tá queimado", e até com gilete dentro. Também entrevistei alguns vendedores que disseram que, quando recebiam esses LPs em sua loja, os quebravam, por serem "discos de macumba".

Entre os nomes expressivos da música religiosa afro-brasileira, quais artistas você destaca?
Seria impossível fazer um ranking, mas cito Getúlio Marinho, J. B. de Carvalho, Sussu, Baiano, José Espinguela, o trio Pixinguinha, Donga e João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Cacilda de Assis, além dos cinco discos de candomblé do [terreiro do] Gantois.

Na sua opinião, qual é a importância do grupo Os Tincoãs para a música das religiões afro-brasileiras?
Os Tincoãs têm a força de trazer a cultura do candomblé baiano de uma forma potente e afrocentrada, registrando as cantigas de terreiro de candomblé e também das tradições afrorreligiosas de Cachoeira, na Bahia, de uma forma singular. Quando você escuta Os Tincoãs, tem aquela afetação, aquela experiência. Há quem diga que eles exploram o sincretismo, mas acho que direcionar para esse termo nos leva a uma herança do mito da pureza [Nagô] que não dá conta. Nas festas de Salvador, ou do Recôncavo Baiano, você percebe que existe um diálogo inter-religioso, existe uma formação única. As formas de culto são tradicionais, seguem sua liturgia, mas, quando elas ganham a potência das ruas, elas se amalgamam. Então creio que não é exatamente sincretismo.

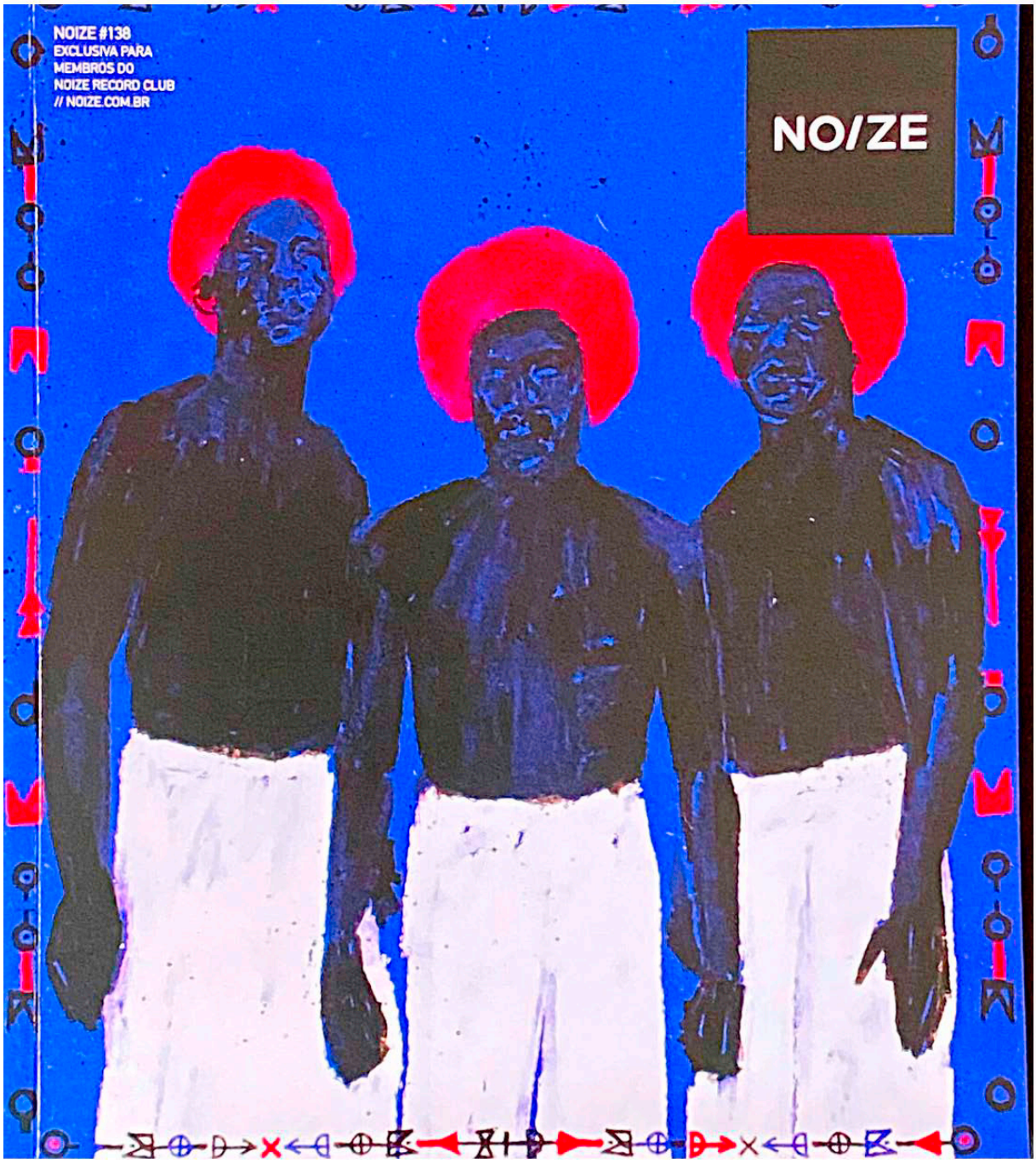
Os Tincoãs, pra mim, é esta síntese de uma afrodescendência, mas também de uma afrobrasilidade. Eles vêm de uma ramificação deste grande tronco africano, mas ao mesmo tempo manifestam o que há de genuíno e singular do Brasil.

Como é o campo de pesquisa da história da música religiosa afro-brasileira hoje?
A cultura de terreiro é muito procurada. Tem muitos livros, discos, filmes, documentários. Mas esses produtos são normalmente muito mais consumidos pelas classes dominantes. E eu me pergunto: quanto do povo de terreiro tem acesso a esses bens de consumo cultural?

Contudo, há uma quantidade considerável de acadêmicos sérios que realizam pesquisas importantes na área, como o Iuri Passos, do Gantois, Júlio Vieira Gonçalves e León Araújo. No mercado editorial, destaco autores como Fernanda Epaminondas Soares, Flavia Pinto e Luiz Antônio Simas. Igualmente importantes, tem colecionadores e pesquisadores musicais que fazem excelentes trabalhos, como Manoel Filho, Gustavo Keno e G.G. Albuquerque.

Na minha pesquisa, fiz o caminho dos discos até a casa das pessoas. Entrevistei pessoas dos terreiros, lojistas, donos de sebo, DJs e colecionadores. Também consultei acervos importantes, como o Acervo Nirez (CE), a Discoteca MB (SP) e o Instituto Moreira Salles, além de material bibliográfico em jornais, revistas e outros impressos.

Comprar esses discos, porém, tem sido um grande desafio. Cheguei a vender o meu carro para cobrir alguns custos, tanto por que o preço de certos LPs ficou exorbitante, quanto porque em certos momentos aparecia muita oferta. Comprei vinis tanto em outros estados como fora do Brasil. Criei uma rede importante com lojistas e colecionadores, que me ajudam nesta busca para o meu doutoramento. É importante ter essas mídias porque há muita inf ormação divergente na internet.


NOIZE #138
EXCLUSIVA PARA
MEMBROS DO
NOIZE RECORD CLUB
// NOIZE.COM.BR
NO/ZE