



## Do canto popular ao “ponto cantado”: canção popular e musicalidade afro-religiosa

Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem como tema as produções musicais populares brasileiras, sobretudo a partir da década de 1970, por meio de um levantamento sobre canções e artistas que versaram sobre afro-religiosidades e seu reconhecimento dentro dos terreiros de religiões de matriz africana. Ao utilizar as canções populares como pontos de umbanda, a musicalidade dos terreiros demonstra ter percorrido uma espécie de via de mão dupla na historiografia sobre música popular brasileira no século XX e XXI, na qual pesquisas indicam que o samba, por exemplo, surgiu em alguns terreiros afro-religiosos. Assim, esta breve análise histórica, tem como objetivo refletir sobre as representações de uma cosmovisão das comunidades de terreiro no campo das manifestações artísticas no Brasil, bem como, as ressignificações dessas artes por esses povos, como estratégias de resistência imbricadas nas singulares formas de manifestação da sacralidade humana através da música.

**Palavras-chave:** Cultura; Música Popular; Religiões Afro-brasileiras; Samba.

## From popular music to the “ponto cantado”: folk song and afro-religious musicality

**Abstract:** This article focuses on popular Brazilian musical productions, especially from the 1970s onwards, based on the survey of songs and artists that dealt with Afro-religiosities, and their recognition within the temples of religions of African origin. By using the popular songs as “pontos de Umbanda”, the musicality of the temples demonstrates that they have traveled through a kind of double way in the historiography on Brazilian popular music in the XX and XXI century, where research indicates that “samba”, for example, appeared in some Afro-religious temples. Thus, this brief historical analysis aims to reflect on the representations of a worldview of the temples communities in the field of artistic manifestations in Brazil, as well as the re-significations of these arts by these peoples, as strategies of resistance overlapping in the singular forms of manifestation of human sacredness through music.

**Keywords:** Culture; Popular Music; Afro-Brazilian Religions; Samba.

### Introdução

As religiosidades de matriz africana no Brasil têm na oralidade, seu principal elemento de comunicação com o sagrado. Essa, por si só, permite outras formas de ver o mundo (BÃ, 2010), expressadas através de uma cosmovisão que denota valores civilizatórios de origem africana, importantes para entender as motivações e as práticas culturais dos negros na diáspora, que muitas vezes vão de encontro aos valores preconizados pelo sistema ocidental-cristão. A oralidade, neste caso, ultrapassa as noções de vocalidade,

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História - História do Tempo Presente - na Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC. Possui Graduação e Mestrado em História na Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC. Atua profissionalmente como servidora efetiva no Governo do Estado de Santa Catarina, exercendo a cargo de Analista de Cultura na Gerência de Políticas de Cultura da Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte. Como pesquisadora na área de História do Tempo Presente, trabalha com temas ligados à cultura afro-brasileira, especialmente na área da música popular, povos de terreiro, patrimônio cultural e políticas culturais. E-mail: [lisamacedo@gmail.com](mailto:lisamacedo@gmail.com)

de palavras que se expressam pela voz. Há performances que se presentificam pela musicalidade, ou seja, todos os elementos que se definem no campo musical, que se enquadram em melodias, rimas, cadências e ritmos. Tudo isso possível, graças ao corpo — que se transforma em um grande instrumento musical —, sendo o principal elo entre o homem, os demais elementos da natureza e outras temporalidades.

Situamos a ideia de que esses valores remetem à própria concepção de sagrado e de profano, que se desloca para outros elementos não necessariamente arraigados em espaços delimitados ou a categorizações cartesianas. Uma vez que, para boa parte da população africana, como os povos Akan, por exemplo, o homem é parte da natureza e não superior a ela, o sagrado envolve toda sua ambiência e o sobrenatural não existe, pois a ancestralidade também é dotada de espacialidade e, logo, mesmo o que não está ao alcance dos olhos também é natural (WIREDU, 2010). Assim, a natureza acaba sendo a extensão de seus corpos, que por sua vez, é instrumento de comunicação com os orixás e com tudo que lhe é sagrado. Dentro desse aspecto, encontramos nas populações afrodiáspóricas<sup>2</sup> alguns desses conceitos, que sobrevivem mesmo com influências de outras culturas e outras temporalidades.

Assim, as expressões da oralidade musical afro-religiosa no Brasil, que no olhar ocidentalizado da sociedade contemporânea, acabou sendo categorizado como arte e cultura negra, se tornou uma das principais influências da música popular, entendidas aqui, como categoria musical para fins mercadológicos. No que se refere à oralidade, portanto, percebemos que esta ainda é um dos elementos mais presentes em diversas manifestações culturais afro-brasileiras, como as rodas de samba, e as ritualísticas religiosas de matriz africana. Oralidade esta que se circunscreve não só pela palavra em si, mas principalmente pelas expressões do corpo, através de dança e música, como vemos nas práticas culturais negras da diáspora (IROBI, 2012). Dessa forma, procuramos enfatizar, neste artigo, como se articulam esses elementos que compõe a oralidade, os sentidos da musicalidade que denotam uma visão de mundo<sup>3</sup> presentes na cultura afro-brasileira, por meio da análise das interações entre as composições musicais do gênero samba, com as expressões musicais dos terreiros.

Assim como suas ritualísticas e concepções religiosas, a musicalidade dos terreiros tornaram-se temas para muitas canções, cujos registros fonográficos remontam ainda ao início do século XX.

O samba, de acordo com Fenerick,

É um gênero musical criado pela modernidade brasileira, que no decorrer do processo de profanação, se individualizou, se transformou em coisa para ser veiculado e vendido pela moderna indústria de diversões (2002, p. 10).

Se o pesquisador enfatiza o processo de *profanação* pelos quais o samba passou, subentende-se que em algum momento ele foi *sagrado*. Ainda que, possivelmente, o autor tenha interpretado essa dinâmica a partir das lógicas ocidentais/eurocêntricas sobre o sagrado e o profano, interessante ver como as pesquisas

<sup>2</sup> As populações afrodiáspóricas são os descendentes de africanos dispersos pelo mundo, fenômeno sociocultural e histórico denominado também, por autores como Linda M Heywood (2013) como diáspora negra.

<sup>3</sup> Este artigo é um recorte analítico da tese de doutorado da autora, em andamento, que trata de analisar aspectos da cosmovisão afro-brasileira como meio de valorização, sobrevivências e negociação para fins de legitimação de espaços para práticas da cultura negra na diáspora, a partir de alguns elementos que são encontrados em manifestações musicais nos terreiros de Umbandae nas rodas de samba. Assim, elementos conceituais, como noções de sagrado e profano, de religiosidade e de arte, são analisados sob o ponto de vista das comunidades de samba e de umbanda, que ao transitar por esses dois mundos, podem deslocar os sentidos atribuídos a essas categorias, de forma diferenciada dos conceitos propagados pelos valores ocidentais-cristãos, que dentro de um contexto globalizado, acabam sendo hegemônicos.

sobre o surgimento do samba remetem aos rituais sagrados do candomblé e da umbanda, no início do século XX. Roberto Moura conta como surgiu esse interesse pelas práticas do samba e das religiosidades de matriz africana pelas elites cariocas:

Se torna folclórico para alguns assistir a um pagode na casa da baiana, onde só se entrava através de algum conhecimento. Do mesmo modo, passa a interessar à alta sociedade da época a consulta com os “feiticeiros” africanos, como eram estereotipados aqueles ligados aos cultos negro-brasileiros [...], e mesmo a frequência aos candomblés, mais fechados a curiosidade de estranhos (1995, p. 100).

José Carlos Teixeira Júnior enfatiza as proximidades ainda recorrentes entre o samba e a umbanda:

O samba, mesmo com todo o processo histórico a que foi submetido, assim como as transformações sócio musicais daí decorrentes, continua a estabelecer estreitos laços com o universo religioso. O terreiro de Umbanda, surge, portanto, com o mais um “palco”, onde este gênero musical se manifesta, ampliando, consequentemente, sua rede de relações com a sociedade brasileira (2004, p. 6).

Essa *curiosidade* das elites para as *folclóricas* manifestações culturais afro-brasileiras permearam todos os processos de inserção e interação dessas práticas com as expressões das artes brasileiras. Isto se dá, da mesma forma, com as religiosidades de matriz africana, como a Umbanda, que se desenvolveram com a urbanização das cidades (ORTIZ, 1999) e com os projetos de brasilidade adotados pelos discursos políticos e intelectuais durante o século XX (SANDRONI, 2001; NETTO, 2009).

Mas, esses processos não refletem a realidade cultural de muitos grupos e comunidades de origem africana, que ampliam a diversidade das práticas culturais existentes no Brasil ao longo da diáspora negra. Tiago Gomes (2003), ao analisar aspectos da cultura negra no Rio de Janeiro, que se expressam para além da Tia Ciata, enfatiza outras experiências cotidianas que permearam o cenário cultural da cidade, em período contemporâneo ao dessa personagem e o surgimento do moderno samba carioca. Ainda que Gomes reconheça o trabalho de Roberto Moura como importante para contrapor aos projetos e modelos eurocêntricos de cultura, a partir de uma espécie de reinvenção das identidades afro-diaspóricas dos grupos *duplamente* desterritorializados — as comunidades afro-baianas que migraram para o Rio de Janeiro —, o pesquisador salienta que outras práticas foram importantes para a composição do cenário cultural cosmopolita e diversificado da então capital da República. As inserções culturais da Tia Ciata e sua comunidade, no início do século XX, não surgiram e nem se estabeleceram sem diálogo com outras práticas e comunidades, também existentes e atuantes no cenário cultural carioca daquele período.

A questão da valorização das práticas culturais de Tia Ciata e sua comunidade, como relevantes para a ascensão do samba como gênero musical amplamente difundido e aceito pelas elites, é um indicativo de que os acontecimentos históricos se compõem de constantes processos de negociações e de relações de poder, até mesmo dentro das chamadas comunidades marginalizadas, tais como aconteceram, também, com a supremacia do candomblé e da cultura Iorubá nas pesquisas acadêmicas de referência, percebidas nas pesquisas de Roger Bastide, Pierre Verger, Juana Elbein dos Santos, entre outros. Assim como esses processos, também vemos ao longo do século XX, as discussões em torno da legitimidade da Umbanda, bem como o tipo de Umbanda que era tolerável pela sociedade global. Ortiz afirma que a Umbanda é o reflexo da sociedade brasileira (1999), mas a problematização desta afirmativa está no fato de que ela não reflete *toda* a sociedade brasileira. A Umbanda à qual se refere Ortiz, é aquela que, na verdade, é uma proposta de religiosidade inserida em um projeto ainda maior, que é o de brasilidade e identidade nacional

preconizado pelas elites e pela intelectualidade, que vê ainda na democracia racial, na miscigenação a partir da composição étnica das *três etnias formadoras* do Brasil, a resposta para um país moderno e, portanto, mais próximo dos valores ocidentais e colonizadores.

O que se vê ao longo dos dois últimos séculos é a fusão de ritos, concepções religiosas e cultos que se aproximam ou se afastam dos valores civilizatórios afrodiáspóricos, encontrados principalmente, nas diversas modalidades de práticas de Umbanda, que se diferem pelas regiões e pelas prévias formações religiosas de seus fundadores. Não é foco deste artigo, discutir níveis de pureza ou de sincretismos passíveis de serem analisados, a partir da ritualística de cada uma delas. Mas importa saber que há muitas dessas modalidades religiosas que se aproximam da cosmovisão de matriz africana, na maioria Iorubá, mas sem esquecer, contudo, da contribuição banto nas manifestações da musicalidade, também encontrada nos terreiros (MUKUNA, 1977; LOPES, 2011).

As aproximações e afastamento de algumas manifestações culturais afro-brasileiras, em detrimento de outras, chegam aos anos 1970 com ainda mais ênfase. Considerada como uma época próspera para as produções musicais no Brasil, encontramos uma vasta discografia e produções artísticas que lançaram e difundiram diversos ritmos, gêneros e performances musicais. Dentre elas, o samba, que se revitalizava após um período de ostracismo devido à *explosão* da bossa nova no cenário internacional. E, como veremos a seguir, muitas composições musicais relacionadas às religiosidades de matriz africana obtiveram relativo sucesso e espaço considerável na indústria fonográfica. Um dos reflexos dessa inserção da música sagrada para os ritos afro-brasileiros foi a produção de discos e canções voltadas, especificamente, para temas relacionados às religiões de matriz africana, gravados por artistas em evidência naquele período.

### **A afro-religiosidade cantada na música popular brasileira a partir da década de 1970**

Como indicativo prático desse movimento, salientamos a produção de um disco chamado *Canto de Fé*, lançado pela produtora *Sigla* em 1977<sup>4</sup>, através do selo fonográfico *Soma*, reunindo uma coletânea de músicas que versavam sobre religiosidade de matriz africana, cantadas por artistas reconhecidos no cenário musical brasileiro naquele período. O disco é composto por 13 músicas, selecionadas pelo produtor Guto Graça Mello, a partir dos repertórios de intérpretes e grupos musicais como Ruy Maurity, Os Tingoãs, Ângela Maria, Elza Soares, Toquinho e Vinícius, entre outros.

No que se refere ao repertório, esta coletânea soma-se a outras produções semelhantes no mesmo período, assim como às produções de religiosos, geralmente tamboreiros<sup>5</sup> ou pais e mães-de-santo que gravavam pontos e rezas de umbanda, fazendo com que a década de 1970 se destacasse como um período próspero para a difusão da musicalidade das religiões afro-brasileiras. É possível que essa diversidade de artistas e de repertórios, assim como a existência de um número expressivo de público consumidor deste tipo de música, tenham sido alguns dos fatores decisivos para que um selo pertencente a uma empresa de grande porte e dominante no mercado fonográfico, como o Grupo Globo, produzisse uma coletânea dedicada exclusivamente às músicas de umbanda. Acontecimentos como esse instigam a análise sobre a

<sup>4</sup> Informações disponíveis no blog Acervo Origens, disponível em <http://www.acervoorigens.com/2010/12/canto-da-fe-02122010.html>. Acesso em 20.10.2017.

<sup>5</sup> Instrumentistas responsáveis pela condução dos ritmos e das músicas ritualísticas em terreiros afro-religiosos.

contextualização histórica que culminou nos interesses mercadológicos sobre as expressões artísticas das religiões afro-brasileiras naquele período. Pela lógica de mercado, entende-se que, se esta produção foi pensada a partir da presença de público disposto a consumi-la, pode-se dizer que a coletânea *Cantos de Fé* seria, portanto, uma resposta a um público ansioso por consumir cultura afro-brasileira, ao ter suas expressões de fé representadas através das canções populares.

Independente da análise das estruturas de mercado e consumo, é relevante compreender porque este foi um período importante para a difusão das religiões de matriz africana através da música popular brasileira. Dentre tantos aspectos que levaram a este acontecimento, um deles remete às mudanças na dinâmica interna das religiões de matriz africana e também do movimento negro, que levaram à aproximação dessas duas instituições sociais (SANTOS, 2005), a partir do momento em que ambas passam a ver nas expressões culturais e religiosas das comunidades de terreiro, o verdadeiro sentido da memória e da herança simbólica da África que se queria ver reconstruída, a partir dos valores conceituais da negritude.

Nesse sentido, as religiões de matriz africana passam a ser reconhecidas também como espaços de resistência e negociações com uma política neocolonialista, sendo alvo de interesses da intelectualidade e dos mediadores culturais que percebem neste processo uma forma de estabelecer novos parâmetros que definissem uma identidade cultural brasileira. A umbanda, enquanto síntese da sociedade brasileira (ORTIZ, 1999), acabou se tornando para esses intelectuais um bom elemento definidor das “coisas” tipicamente nacionais.

Outro aspecto, que de certa forma se relaciona com primeiro, trata da expansão do consumo de produtos culturais, que resultam, entre outros processos, na cessão de maiores espaços para a difusão das artes, seja em programas de TV, apresentações musicais e gravações de discos. Estes processos foram relevantes para a popularização da cultura artística e musical popular brasileira, que não se constituiu de forma unânime ou pacífica, a partir de críticas, espetacularização e exploração temática por parte das produções audiovisuais e do público, provocando atos de discriminação racial e religiosa.

Com relação às articulações políticas através da cultura, os anos de 1970 foram marcados pelas grandes contradições ideológicas na música popular brasileira, desencadeadas pelo próprio processo político que o país atravessava. Indo ao encontro das transformações na percepção de cultura, que passa a ser entendida não só como um espaço de ação política, mas também como lugar de exercício do poder (ORTIZ, 2006), no Brasil, a gestão administrativa durante os chamados “anos de chumbo” da ditadura militar e suas rígidas políticas de censura, não conseguiram conter a riqueza e a diversidade de ritmos, canções e artistas que surgiram. O estabelecimento do mercado de bens culturais ocorrida, sobretudo, com o chamado *milagre econômico*, operacionalizado pelo crescimento do PIB entre as décadas de 1960 e início dos anos 1970, bem como o investimento na infraestrutura do país (MACHADO, 2010), passam a influenciar diretamente as produções musicais.

A expansão do mercado de discos se deu pela ampliação dos meios de comunicação e do acesso a equipamentos audiovisuais. O crescimento do consumo desses bens, no âmbito cultural, proporcionou a consolidação da carreira de muitos artistas, compositores e produtores musicais. Mas para isso, a criatividade e a inovação deveriam estar presentes nas produções de discos e shows, elementos básicos para a consolidação de qualquer arte musical inserida lógica comercial-mercado.

Com a repressão provocada pela Ditadura Militar e principalmente após a instituição do AI-5, houve uma transformação no cenário musical brasileiro que, grosso modo, se dividiu entre nacionalistas e contraculturalistas. Através de um complexo e contraditório clima de resistência cultural aos atos políticos da ditadura (NAPOLITANO, 2005), muitos artistas acabaram situando a música como um dos principais meios de contestação ou exaltação às práticas políticas e à cultura nacional.

As denominadas *canções de protesto*, que ainda nos anos 1960 consagraram artistas como *Geraldo Vandré* e *Sérgio Sampaio*, além daqueles da chamada contracultura, como os tropicalistas *Caetano Veloso*, *Gilberto Gil*, *Tom Zé* e o grupo *Os Mutantes*, se utilizavam da música para expor suas opiniões políticas e posicionamentos sobre os mais diversos temas, indo muitas vezes na contramão do conservadorismo e das culturas dominantes que determinavam as estruturas comportamentais da sociedade naquele período.

O processo de contracultura no Brasil teve outras facetas, talvez não tão declaradas ou um tanto alheias a esta intervenção política, mas que de certa forma corroboraram para a amplitude desse movimento. Nem mesmo o alto desenvolvimento econômico dos anos de chumbo, que ainda hoje é exaltado pelos defensores daquela política militarista, não fez com que o Brasil deixasse de ser um país de grandes contrastes sociais.

As elites políticas e intelectuais não faziam muita questão de se aproximar das camadas mais populares, e dentre tantas instâncias, a cultura foi fundamental para definir espaços e limites, distinguindo grupos sociais e aumentando ainda mais esse abismo entre as classes. Isso se reflete nas produções fonográficas, por exemplo. A categorização dos gêneros musicais e o preconceito com relação a alguns tipos de música tornavam-se ainda mais evidentes naquele momento. Um exemplo seria a bossa nova, surgida nos fins da década de 1950, que para muitos críticos foi um dos mais bem-sucedidos processos de embranquecimento da música popular, em especial do samba e da musicalidade negra, que era a principal vertente musical no Brasil dos *anos de ouro da música popular* – décadas de 1930 a 1950 (SEVERIANO, 2008).

Nas décadas de 1960 e 1970 houve um processo de categorização mais enfática dos gêneros musicais, graças aos trabalhos (ou aos desserviços) de alguns críticos de música, quando se popularizaram termos como *sambão jóia* e *música brega*, em alusão às definições do gosto musical das camadas mais populares. Nesse ínterim, nascia o conceito moderno de *Música Popular Brasileira*, que sob a sigla *MPB* acabou tomando várias facetas ao longo de sua consolidação. A *MPB* nos anos 1960 e 1970 era, basicamente, toda e qualquer música popular composta e difundida no país. Já a partir dos anos 1980, para atender a uma finalidade mercadológica, a sigla *MPB* passou a denominar um gênero musical específico e com *hall* de artistas cuidadosamente selecionados, em contraposição às chamadas *músicas bregas*, assim como sambas, pagodes, sertanejos e outros gêneros popularizados principalmente entre as camadas mais pobres e periféricas, comumente vistas de forma distinta pelas elites e intelectuais brasileiros, que alegam ser hábitos de consumo de *gente de gosto musical duvidoso*.

Dentro desse contexto, as músicas e os artistas que tematizaram e difundiram aspectos da religiosidade de matriz africana também passaram a ser definidas como parte destes *gostos populares*. Ainda assim, só pelo fato de existirem e resistirem como sucessos de público acabam se tornando parte desse complexo processo de contraposição à cultura dominante. Ressaltamos, portanto, que tanto as *músicas de protesto* que faziam parte do cotidiano dos ouvintes mais *exigentes*, quanto *música brega* ou *de macumba* não podem

ser reduzidas apenas como movimento de contracultura ou ainda de contestação ou resistência à cultura dominante, pois cada compositor, artista e canção tiveram diferentes receptividades, além de motivações e intenções, muitas das quais desconhecidas do grande público.

Diante desse contexto, o disco *Canto de Fé*, citado no início deste artigo, acaba se tornando simbólico para perceber a presença da Umbandanas expressões da música popular dos anos de 1970. As canções escolhidas por *Guto Graça Mello* já faziam parte do repertório dos artistas e grupos escolhidos, ou seja, são reedições de gravações já realizadas por estes compositores e intérpretes e consagradas em seus próprios discos.

Uma das maiores expoentes das músicas consagradas às religiões afro-brasileiras, *Clara Nunes*, não incluída no repertório do disco produzido por Graça Mello. O motivo é desconhecido. Mas dada a sua relevância na divulgação da religiosidade afro-brasileira através de seu repertório, devemos fazer algumas considerações sobre sua carreira. Em meados da década de 1960, Clara cantou e gravou boleros e sambas-canção, gêneros musicais considerados românticos. Mas só obteve sucesso quando alterou seu repertório musical para sambas e canções com letras e ritmos que remetiam aos terreiros de umbanda, candomblé e ao catolicismo popular, manifestando assim sua opinião quanto à importância dessas manifestações da religiosidade de matriz africana na construção da cultura e identidade *mestiça* do povo brasileiro.

A partir da parceria com o produtor *Adelson Alves*, ficaram evidentes seus propósitos em difundir a cultura afro-brasileira e sua religiosidade por meio de canções como *A deusa dos Orixás* e *O mar sereno*, assim como em suas performances nos shows e, principalmente através de seu figurino — que remetia aos trajes dos participantes e iniciados nas religiões afro-brasileiras —, destacando o uso de vestidos e saias brancas, colares e coroas de flores e conchas. Em fins da década de 1970, Clara Nunes demonstrou, através de novas mudanças em seu repertório, que não queria restringir sua carreira e sua identificação apenas ao universo religioso afro-brasileiro.

Em uma entrevista dada ao jornal *Última Hora*, em 1977, no período do lançamento do show *Canto das Três Raças*, Clara afirmou: “Eu detesto esse negócio de ser chamada de sambista. Sempre briguei, porque não sou sambista, sou cantora popular brasileira e canto tudo, desde que eu sinta que seja música brasileira” (NUNES apud FERNANDES, 2007, p. 197). A imprensa e a crítica delegavam essa segunda transformação a Paulo César Pinheiro, por quem ela se apaixonou e casou na metade de década de 1970.

O fato é que o show e as músicas que compuseram o álbum *Canto das Três Raças* buscavam enfatizar a contribuição das *três raças* – europeia (portuguesa), indígena e africana, na formação cultural e identitária da população brasileira, numa visível tentativa de desvincular a imagem de Clara Nunes à vertente musical de matriz afro-religiosa, ainda mal vista por muitos críticos e também por uma significativa parcela da população.

Em outra ocasião, Clara Nunes, ao falar das mudanças em seu figurino, enfatiza que é

Bom que essa imagem de religião tenha abrandado. Estavam explorando muito. De repente virou comercial, todo mundo se apresentando de branco com colares, dizendo que era filha de Iansã e Ogum, todo mundo dizendo que era pai-de-santo e mãe-de-santo. Então, me afastei dessa imagem. Hoje canto de outra forma (NUNES apud FERNANDES, 2007, p. 198).

De acordo com sua biografia, Clara não se afastou da religião, apenas parou de usá-la como marketing para sua carreira. Essa afirmativa de Clara Nunes remete à carreira de outros artistas que exploraram as temáticas das religiões de matriz africana para compor seus repertórios musicais no período contemporâneo ao seu.

Além da consolidação e crescimento do mercado fonográfico, outros aspectos políticos favoreceram o ressurgimento de gêneros musicais como o samba e o sucesso de músicas que exaltavam a figura do negro e do indígena, bem como a cultura popular. São inúmeros os fatores que legitimam e permitem a ascensão e o sucesso de determinados artistas, em detrimento de muitos outros. Mas esta questão não pode ser resumida puramente ao talento ou ao acaso. O contato com os mediadores e produtores que levarão estes artistas às gravadoras ou às grandes mídias, o formato das canções que deverão estar inseridas nos padrões comercializáveis, o desempenho e a aparência também são levados em conta. E em se tratando da musicalidade afro-brasileira, a questão racial e o acesso ao mercado fonográfico também deve ser considerada. Desde os tempos em que os sambistas negros dos morros cariocas como *Ismael Silva*, venderam suas composições para intérpretes como *Francisco Alves* e *Mário Reis*, por volta das décadas de 1930 e 1940, entendemos que essas negociações ultrapassavam as questões meramente comerciais, percebendo-as, também, como um meio de sobrevivência, a partir da reivindicação de autoria ou coautoria e legitimação de espaços para comercialização de suas músicas. Era uma forma dos sambistas serem reconhecidos, ainda que não exatamente como intérpretes de suas composições e, portanto, sem acesso direto às rádios e às gravadoras, apenas como coadjuvantes desse processo.

Ainda em fins da década de 1960, a consolidação tardia das carreiras de *Cartola* e *Clementina de Jesus*, por exemplo, reflete a ausência ou presença ínfima de boa parte dos artistas negros nas grandes gravadoras, rádios e televisão, além das dificuldades de se manter nesses espaços. Fatos que se contrapõem à busca da intelectualidade brasileira pelas *raízes do samba* e da cultura musical de matriz africana. Como enfatiza Hermano Vianna, a música, ou mais especificamente o samba — objeto de sua pesquisa —, é um dos campos privilegiados que possibilitam compreender as relações entre a cultura popular e a construção de uma identidade nacional (VIANNA, 1995, p. 33), constituindo assim o papel de intelectuais e da elite brasileira na busca por definições elementos e representações de uma identidade que atenda suas expectativas e, complementando a ideia de Vianna, que mantenha seus privilégios.

O fato é que, boa parte das elites que defenderam os elementos culturais *tipicamente brasileiros*, na verdade, criaram teorias e buscaram pressupostos que foram cuidadosamente articulados de modo a encobrir as faces mais cruéis do racismo, da discriminação e da diferença. Valendo-se do mito da democracia racial, a ideia tão bem difundida das três raças fundadoras de nossa brasilidade mascaravam a hierarquização cultural e a opressão em diversos níveis, nas quais as populações dominadas, indígenas e negros em sua grande maioria, se viram cada vez mais afastados de suas expressões culturais menos ocidentalizadas.

Essas articulações políticas em torno da cultura brasileira atravessaram décadas, mesmo com algumas transformações nos cenários artísticos e nos conceitos de arte, música e cultura que alteraram significativamente o cenário musical do Brasil a partir da década de 1970. Não é possível afirmar com veemência que um dos fatores que levaram *Clara Nunes* ao sucesso, por exemplo, está a questão estética e performática. Muitos críticos e pesquisadores delegam seu sucesso ao pioneirismo em trazer a cultura religiosa

afro-brasileira para seus shows. Mas seu porte físico demonstrava certo ar de *mestiçagem* em sua pele clara. Sua *beleza tipicamente brasileira* — leia-se, para os padrões das intelectualidades que acreditavam na democracia racial —, talvez tenha contribuído para que *Clara Nunes* se destacasse nacionalmente, em detrimento de artistas como, por exemplo, *Georgette*, cantora que alcançou certa fama na década de 1970 e que atualmente está fora das grandes mídias.

Sendo conhecida como a *moça de vestido branco*, em alusão ao título da música que aparentemente foi seu único sucesso comercial, lançado em 1977, *Georgette* parece ter tido carreira curta, ou pelo menos o sucesso ocorreu em curto prazo. Em seu repertório, encontrado em um site de compartilhamento de vídeos e áudios, constam muitas músicas alusivas às entidades de Umbanda e histórias relacionadas aos saberes e fazeres da cultura e religiosidade afro-brasileira, através de gêneros como samba e lundu entre outros. Um dos comentários deixados por um usuário na página do site de compartilhamento de arquivos<sup>6</sup>, onde se encontram músicas de seu repertório, apresenta-a como irmã do cantor e compositor *Almir Guineto*, também sambista carioca, fundador do *Grupo Fundo de Quintal*, e que começou a fazer sucesso entre as décadas de 1970 e 1980, mantendo-se no mercado fonográfico até a atualidade. Um dos maiores sucessos de Almir Guineto, lançado já na década de 1980 e intitulado *Caxambu*, tem como foco temático a dança do jongo. Uma das estrofes remete a um conhecido ponto de umbanda/quimbanda<sup>7</sup> dedicado aos Exus: *quem nunca viu, vem ver; caldeirão sem fundo, ferver*.

### A diversidade de artistas e canções com temática afro-religiosa

Pela infinidade de canções e ritmos musicais que foram gravados ao longo do século XX e que influenciaram, sobretudo as composições sobre religiões afro-brasileiras lançadas na década de 1970, não será possível contemplar, neste artigo, toda esta gama de produções musicais. Assim, destaco neste trabalho apenas alguns artistas, selecionados a partir de alguns parâmetros, entre os quais: condição fenotípica (artistas negros); o destaque nas mídias e o sucesso de seus discos e/ou músicas, naquele período; e sua relevância na atualidade, seja como influências para compositores e artistas nos últimos anos ou pela posição de prestígio, apreço ou destaque que ainda possuem entre os consumidores de música popular brasileira e também na mídia, especialmente nas mídias digitais ou nas páginas da web, que são as principais fontes de pesquisa deste trabalho<sup>8</sup>.

Artistas e grupos musicais como *João Nogueira*, *Candeia*, *Roberto Ribeiro*, *Alcione*, *Ivone Lara* e *Os Tincoãs*, também já tiveram canções relacionadas à Umbanda em seus repertórios, e apesar do sucesso, não deixavam claros o grau de comprometimento, de valorização ou devoção aos cultos religiosos afro-brasileiros. A curiosidade em torno desses artistas se faz pela produção artística, influência ou contato com

<sup>6</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LCOLpSxXleU>. Acesso em 29 de janeiro de 2018.

<sup>7</sup> A alusão ao culto de Exus com essas duas vertentes, porque a pluralidade dos conceitos ligados às essas entidades permite que os terreiros atuem de formas diferenciadas. Há, por exemplo, terreiros que ritualizam o culto aos Exus pela Umbanda, ou seja, a partir de liturgias e formas integradas com outras linhas — ou grupos de entidades — como caboclos e pretos-velhos, enquanto outros terreiros praticam rituais de um modo mais específico, a quimbanda, que é uma vertente que trabalha essencialmente com Exus e suas vertentes femininas, as Pombagiras.

<sup>8</sup> Foram utilizados sites de busca como <https://www.google.com.br/>, site de compartilhamento de arquivos YouTube <https://www.youtube.com/?hl=pt&gl=BR> e sites de letras de música como <https://www.letras.mus.br/> e <https://www.vagalume.com.br/>, bem como dicionário online Cravo Albin - <https://dicionariompb.com.br>.

*Adelzon Alves*, já citado anteriormente como produtor do repertório afro-brasileiro de *Clara Nunes*. Destacamos a seguir, apenas uma ínfima parte da carreira e do repertório desses artistas, para reconhecimento de seus trabalhos dedicados a música afro-brasileira.

A cantora *Alcione* gravou primeiro compacto simples, com uma das faixas chamada *Figa de Guiné* (1972). Nesta canção, *Alcione* revela a sua fé nos orixás e nos patuás e seguranças confeccionados para sua proteção física e espiritual. Também gravou *Aruandê* (1975); e *Agolonã* (1976) palavra do Iorubá *ago lonan*, que significa *com licença*, também é saudação ao *senhor* do caminho, saudação ao Orixá *Exu*.

*Dona Ivone Lara* gravou *Andei pra Curimá* (1974). Um de seus sambas mais famosos, *Alguém me avisou*, é cantado hoje em muitos terreiros como pontos para saudação aos preto-velhos. *João Nogueira* gravou *Batucajé* (1977), parte do repertório do disco *Espelho*. Ele também compôs e lançou em 1981, a música “Mineira”, em homenagem a Clara Nunes, com a parceria de Paulo Cesar Pinheiro. Roberto Ribeiro cantou sua fé aos Orixás através de “Prece a Xangô” em 1977, além de outros sambas com temas ligados à cultura negra. Assim como Dona Ivone Lara, Roberto Ribeiro sempre conviveu com a comunidade da Serrinha e da Escola de Samba Império Serrano, comunidade fortemente ligada às práticas de Umbanda, Samba e Jongo.

No início da década de 1960, outro grupo musical afro-brasileiro surgiu. *Os Tincoãs*, grupo baiano formado inicialmente pelos músicos *Erivaldo*, *Heraldo* e *Dadinho*. Em seu repertório, havia músicas como boleros e outros gêneros musicais românticos, que culminou na gravação do primeiro disco. O sucesso em âmbito nacional ocorreu, no entanto, na década de 1970, com o lançamento do segundo disco, produzido por *Adelson Alves*. Tendo como principal influência os ritmos e melodias do candomblé e da umbanda, *Os Tincoãs* acabaram sendo conhecidos por músicas como *Deixa a Gira Girar* – originalmente um ponto de umbanda, executado até hoje por *ogãs* em terreiros de Umbanda e com regravações mais recentes de artistas e grupos como *Mametto*. Também faz parte do repertório as canções *Obaluaiê*, *Canto pra Iemanjá* e *Saudação aos Orixás*. Com a morte de *Heraldo*, ainda na década de 1970, sendo substituído por *Morais* e depois por *Badu*, o grupo sentiu a perda, certamente, mas a qualidade musical foi mantida. Após temporada fora do Brasil, em Angola, o grupo só se desfez em 2000, com o falecimento de *Dadinho*. Uma das suas canções, inspirada em outro ponto de umbanda, intitula-se *Canto e Danço pra Curar*, lançado em 1975:

*Eu estou aqui, você mandou chamar  
Agora vai ouvir eu cantando pra curar!  
Eu sou juremeira, sou nego juremá,  
Sou forte curandeiro, de aruanda eu vim cá!  
Meu canto é força, meu dançar, magia!  
Você em mim confia, ninguém pode derrubar!*

A letra expressa os propósitos da entidade ligada a culto de caboclos, entidades de umbanda, que demonstram sua força através do canto e da dança. A composição acaba se tornando um reforço da importância da musicalidade e da corporeidade como expressão da fé na religiosidade afro-brasileira, a partir da herança cultural dos povos africanos, pois como lembra Antonieta Antonacci, a música, entre os povos africanos, está “integralmente relacionada com a sua visão de mundo, constituindo-se um símbolo de sobrevivência permeando todos os aspectos da vida” (2015, p. 223).

Outro artista que surgiu no cenário da música popular na década de 1970, com *carreira meteórica*<sup>9</sup>, foi *Noriel Vilela*. Após participação no grupo Cantores de Ébano, no início da década de 1960, Noriel lançou carreira solo, com o lançamento de álbum *Eis o Ôme* em 1969. A peculiaridade de seu talento estava na voz, que era reconhecida como *baixo profundo* – um tipo de voz grave considerado raro. O falecimento precoce, em janeiro de 1975, interrompeu as promessas de sucesso que a crítica previa à sua carreira, mas o álbum obteve êxito comercial graças à canção *Dezesseis Toneladas*, versão brasileira de uma canção estadunidense que fez muito sucesso na década de 1940, intitulada “*Sixteen Tons*”. Mas boa parte de seu repertório consiste em canções que falam de umbanda, e que podem ter seu teor reconhecido já nos títulos, como *Saravando Xangô*, *Meu caboclo não deixa*, *Pra Iemanjá Levar*, além de *Só o ôme* — que faz menção a um despacho, ou oferenda, que deverá ser ofertado ao ôme — apelido dado aos Exus de umbanda/quimbanda, para que a vida do indivíduo a quem dedica a música, possa *melhorar*; e também a canção *Eu tá vendo no copo*, que usa o linguajar muito usado por entidades de Umbanda para informar que o consulente foi vítima de um feitiço. Na década de 2000, o álbum *Eis o ôme* foi relançado e a execução de suas músicas em casas noturnas que são voltadas para cultura negra.

Ainda analisando o repertório de artistas da década de 1970, percebe-se que os temas relacionados à Umbanda eram recorrentes, até mesmo para artistas que não se declaravam como *cantores de macumba* ou ainda declaradamente adeptos ou participantes de cultos afro-religiosos. *Clementina de Jesus*, cantora fluminense neta de africanos/afrodescendentes escravizados, uma vez declarou que cantava seus pontos de umbanda, mas era católica praticante (BEVILAQUA, 1988, p. 55). Um dos seus maiores sucessos, *Marinheiro só* — que também intitula o disco gravado em 1973 —, considerado pela crítica uma *canção de domínio público*, é um ponto de Umbanda comumente cantado em diversos terreiros para saudar as entidades da linha de Marinheiros. Neste mesmo disco há também *Cinco Cantos Religiosos*, no qual, em uma mesma faixa, Clementina canta *Oração de Mãe Menininha*, de Dorival Caymmi, *Abaluaiê*, de Waldemar Henrique e *Fui pedir às almas santas*, “*Atraca atraca*” e “*Incelença*”, canções adaptadas de pontos de umbanda. O grupo *Originais do Samba*, que gravou *Linha de Umbanda* em 1971, dez anos depois homenageou Clementina de Jesus com a canção de mesmo nome, apresentando-a como *minha mãe*, pedindo a sua benção e manifestando a fé nos Orixás e na Igreja, denotando aspectos do catolicismo popular que Clementina manifestava por meio de entrevistas e principalmente, de suas músicas.

Em 1969, *Martinho da Vila* lançou *Casa de Bamba*, cuja letra sintetiza as formas de expressão da musicalidade e da fé de muitas comunidades negras no Brasil. Já na primeira estrofe, Martinho demonstra a homogeneidade e a coletividade nas formas de pensar e agir das pessoas de sua família ou comunidade:

*Na minha casa  
Todo mundo é bamba  
Todo mundo bebe  
Todo mundo samba...(2x)*

Outro trecho traz algumas informações interessantes que podem ser analisadas, a partir de alguns aspectos representativos da filosofia das comunidades africanas e afrodiáspóricas:

<sup>9</sup> Termo usado no campo fonográfico que remete a artistas que tiveram rápida carreira musical, por vários motivos, dentre os mais comuns, queda no sucesso, decisão de parar com a carreira artística ou falecimento do artista.

*Na minha casa  
Ninguém liga prá intriga  
Todo mundo xinga  
Todo mundo briga...(2x)*

Nas religiões tradicionais africanas, sobretudo dos povos Iorubás que influenciaram a cosmovisão das comunidades religiosas afro-brasileiras, os sentimentos que são considerados pelo pensamento ocidental como *negativos* ou *ruins*, e que devem ser refutados ao máximo, fazem parte do comportamento humano, e logo, não devem ser excluídos de seu cotidiano, apenas administrado de forma a não prejudicar a si e os outros. As dicotomias e os sentimentos binários que foram enraizados na cultura ocidental moderna, não são totalmente categorizados; eles fazem parte de um processo de desenvolvimento de sociabilidades onde a dependência e o equilíbrio dos sentimentos, valores e características humanas são fundamentais para que se cumpra o destino de cada indivíduo e também para que as ações coletivas e a convivência em grupos ocorram de forma mais harmoniosa, sem, no entanto, ser utópica.

Em outra parte da canção, Martinho atesta a religiosidade popular, que transita entre os rituais de Umbanda e as crenças católicas e que orienta seus familiares:

*Macumba lá na minha casa  
Tem galinha preta  
Azeite de dendê  
Mas ladainha lá na minha casa  
Tem reza bonitinha  
E canjiquinha prá comer  
Mas ladainha lá na minha casa  
Tem reza bonitinha  
E canjiquinha prá comer...*

E o espírito da coletividade que se manifesta na participação de todos os presentes na roda de samba, é enfatizado na estrofe final:

*Mas se tem alguém cantando  
Todo mundo canta  
Todo mundo dança  
Todo mundo samba  
E ninguém se cansa  
Pois minha casa  
É casa de bamba*

Martinho da Vila, ao longo de sua carreira, sempre compôs e gravou canções que falavam da negritude e da cultura afro-brasileira. *Festa de Umbanda*” por exemplo, é uma das faixas do álbum *Canta, Canta Minha Gente*, lançado por Martinho da Vila em 1974, que é, basicamente, uma compilação de pontos de umbanda, quimbanda consagrado às entidades das mais diversas linhas e falanges.

Ao longo de toda a música entende-se que as práticas de fé, da religiosidade e das festividades e expressões musicais andam juntas. Desde que se historicizaram as manifestações do samba nos fundos das casas e terreiros de candomblé das *tias baianas* da Pequena África o Rio de Janeiro, no início do século XX, muitos sambas gravados ao longo dos últimos dois séculos expuseram as práticas religiosas com as

festividades e a sociabilidades do mundo do samba. Mas na década de 1970, com a ampliação da diversidade temática das expressões musicais, e o engajamento de movimentos sociais e muitos artistas que se associavam a eles, permitiram que as músicas acabassem se tornando mais uma arma política, em prol da diminuição das desigualdades, do racismo e do direito às práticas religiosas.

### A canção na encruzilhada: interações entre música popular e terreiros afro-religiosos

Os valores integram a dinâmica civilizatória afro-brasileira para além dos conceitos ocidentais-cristãos de religião e espiritualidade, redimensionam a relevância desses processos na permanência de uma população que, mesmo sofrendo diversos tipos de repressão e interferências de outras dinâmicas culturais, consegue manter uma espécie de essência cultural, advinda dos valores civilizatórios dos povos africanos e preservada como herança, ainda que de formas não tão explícitas e muitas vezes inconscientes. Refiro-me a inconsciência e não irracionalidade. Algumas práticas podem ser realizadas sem uma intenção política ou de enfrentamento, mas podem adquirir esse sentido a partir de seus efeitos.

Um exemplo estaria nas adaptações sofridas pelas músicas comerciais, com temática cultural afro-brasileira, que são entoadas como pontos de umbanda. No início dos anos 2000, durante observação de um ritual de quimbanda no terreiro Ojisé Ifé<sup>10</sup>, localizado em Florianópolis, percebeu-se que houve a introdução de um ponto cantado *novo*, na ritualística, ponto este que foi cantado para as linhas de Exus, mais especificamente Exu Marinheiro<sup>11</sup>. Como era uma melodia desconhecida pelos frequentadores, logo surgiram indagações sobre a origem do ponto, sendo que muitos acabaram acreditando como sendo de autoria do principal ogã do terreiro, *Tizoura de Ogum* (Luiz Marques, falecido em 2004) – algo que nunca foi confirmado ou sequer reivindicado por ele. O *ponto* consiste na seguinte letra:

Ôôô...barca nova no cais apitou (2x)  
A danada da saudade no meu peito apitou (2x)  
Meu barco já vai partindo  
Vai-se embora meu bem  
Vejo ao longe sumindo  
Um lenço dizendo adeus

Alguns anos mais tarde, ao pesquisar sobre sambas e marchinhas de sucesso no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950, teve-se, por acaso, acesso a postagem de um vídeo no site de compartilhamento de vídeos *Youtube*, contendo o áudio de uma marchinha carnavalesca interpretada por *Nuno Roland e Trio Melodia*, intitulada *Lancha Nova*. Gravada em 1949. A única diferença entre a melodia entoada pelo ogã e a gravação de Nino Roland está na substituição da palavra *lancha nova*, por *barca nova*, no início da primeira estrofe.

<sup>10</sup> Ojisé Ifé é um terreiro de nação Jêje-Ijexá, linha cruzada (pois trabalham com culto aos Orixás, que é o batuque, com Umbanda, no culto a Caboclos, Cosmes e Pretos-Velhos, e Quimbanda, que trata do culto aos Exus e Pombagiras), que está localizado no sul da ilha de Santa Catarina, desde sua inauguração em 1992 e descende de uma “linhagem” de terreiros oriundos de Porto Alegre/RS, chamados pelos seus membros de *bacia* ou *família religiosa*. O relato sobre este terreiro parte das experiências da autora nos rituais, já que também compõe esta família religiosa.

<sup>11</sup> Importante salientar que há modalidades de Umbanda que tratam a linha de Marinheiros como uma linha específica dentro da Umbanda, ou seja, que não tem relação com os Exus de Umbanda. Mas em algumas casas no sul do Brasil, não há culto específico para este grupo de entidades, de forma que estes passam a trabalhar junto com a linha de Exus, por isso acabam sendo tratados também como tal.

Não é o foco deste artigo tecer quaisquer comentários parciais ou que provoquem juízos de valor ou de legalidade acerca de reivindicação de autorias ou apropriações consideradas indevidas; interessa saber que temos, aqui, um exemplo de uma música gravada com finalidade comercial, que dadas as condições é ressignificada e adaptada como ponto de Umbanda, acaba sendo incorporada de tal modo ao cotidiano de suas comunidades que passam a ser de domínio popular, deixando de ter seu sentido original – como canção comercial voltada para o carnaval, e adquirindo conotação sagrada, como ponto de Umbanda, tendo como finalidade, portanto, a evocação e saudação às entidades cultuadas. Assim, a música acaba sendo dotada de um caráter coletivo e com outra representação simbólica, pois passa a pertencer não só a qualquer entidade espiritual da linha dos Marinheiros ou dos povos do mar, como também aos indivíduos que se consideram como influenciados ou *filhos*<sup>12</sup> desse tipo de energia da natureza.

Ao tornar a canção *Lancha Nova*, como tantas outras canções populares, pontos de Umbanda, as comunidades de terreiro sacralizam suas letras e melodias. Não exatamente o caráter sagrado que é posto pelas concepções cristãs, mas por se dotar de uma força mágica, capaz de invocar a espiritualidade, trazendo-as à terra, ao *Aiyê*<sup>13</sup>, para junto de sua comunidade. É uma canção que passa a constituir a partir de outras memórias. Não mais aquelas memórias ligadas aos carnavais do século XX que elegeram as marchinhas de carnaval como um dos principais elementos alegóricos e detentores das sociabilidades nos espaços do lazer e das subversões provocadas pelas folias de momo. As memórias agora estão associadas aos cultos sacralizados, aos orixás das águas e às entidades das praias e de todo ecossistema relacionado ao mar. São simbolizados pela fluidez, transitoriedade e movimento das águas, que representa o próprio estado transitório do ser humano. A dinâmica dos movimentos, que permite não só o deslocamento físico mas, também, as mudanças sentimentais, dos laços sociais e afetivos, dos amores que vão embora, de outros laços e sentimentos que poderão vir.

Essas adaptações na estrutura simbólica e representativa das canções que são apropriadas pelos umbandistas denotam aspectos que passam também pelos processos de resistência aos constantes ataques repressivos sofridos por essas populações, em diversas instâncias e dimensões da vida social. Ainda que inconscientemente, há ações que podem ser analisadas sob aspectos políticos das negociações e dos conflitos pelos quais as religiosidades de matriz africana passaram e ainda passam dentro das estruturas sociais contemporâneas.

O mercado fonográfico se apropriou, em algum momento ou com maior ou menor intensidade, da temática afro-religiosa, sem, no entanto, sequer problematizar as dificuldades de muitos artistas negros em se manter nesse mercado, ou de terem destaque pelas suas obras, que são muitas vezes divulgadas através de terceiros, sejam intérpretes ou de mediadores ou intelectuais formadores de opinião sobre a cultura brasileira. O surgimento do samba como gênero musical símbolo da musicalidade brasileira e suas influências diretas com o as religiosidades de matriz africana já foram contados e analisados por trabalhos como os de Hermano Vianna (1995), Carlos Sandroni (2001) e Marcos Napolitano (2007). Há que salientar, contudo, que se trata de um movimento específico, datado e localizado, neste caso no Rio de Janeiro, na qual é delegado o surgimento do samba com ritmo, compassos e linhas melódicas popularizadas pelo mercado fonográfico e que proporcionaram este modelo de samba o modelo musical exportado para o mundo. Há

<sup>12</sup> É comum dentro das comunidades afro-religiosas a utilização dos termos “filhos”, como representando uma família religiosa – “filho do Babalorixá João de Oxalá”, ou como *pertencentes* às determinadas energias, entidades e/ou Orixás, como por exemplo, “filha de Ogum” ou “filho de Oxum”.

<sup>13</sup> *Aiyê* é o mundo dos humanos, na cosmologia Yorubá.

outras práticas musicais, também denominadas ou oriundas do samba, que foram minimizadas ou até mesmo esquecidas pela história da música popular. Não será possível adensar as discussões em torno desta questão, mas é importante destacá-la como um dos fatores que provocam a ascensão de determinados aspectos da cultura afro-brasileira em detrimento de outros que se tornam esquecidos ao longo da história.

A citação destes aspectos das culturas afro-brasileiras tem o intuito de provocar a percepção de que alguns movimentos e formas de expressão dessas culturas são silenciados ou não interessam às histórias oficializadas e difundidas pela sociedade formadora de opinião. A quantidade de artistas e músicas que tematizaram as religiosidades afro-brasileiras não são destaque entre as histórias da música popular brasileira, contadas por jornalistas e produtores musicais. Tampouco interessa saber como essas músicas acabam se tornando representações da própria musicalidade dos terreiros, de onde são valorizados como fonte de inspiração para as canções comerciais, mas não como agentes de sua história e da manutenção de seus espaços, dignos de produzir e difundir suas próprias expressões musicais.

O músico *João Martins*, em depoimento para o documento audiovisual intitulado *Terreiro de Crioulo*, reflete sobre essas relações entre os sambas e os pontos de Umbanda:

Aquele ponto da malandragem do... “se a rádio patrulha chegasse aqui...”, isso é do Silas de Oliveira, (...) do Império Serrano... quer dizer, aí as pessoas ficam assustadas... tão tocando ponto de macumba, não! Isso é um samba de terreiro da antiga Império Serrano, que passou por um terreiro de macumba e... tomou essa conotação de malandragem né. Aí já é o papel inverso né, é o profano sendo invadido pela... pelo sagrado e o sagrado sendo invadido pelo profano. O samba é só isso né, não tem jeito<sup>14</sup>.

Por isso, compreender a ressignificação das canções comerciais nas ritualísticas afro-religiosas é entendê-las como fontes de negociação de identidades, de reivindicação de espaços e também como formas de se manter como religiosidades, como que se tivesse “se atualizando”, inovando as formas de culto e suas ritualísticas a partir de novas expressões melódicas entoadas para orixás e entidades. Se o mercado fonográfico pode se apropriar dos elementos musicais dos terreiros, porque não (re)utilizar as canções comerciais como expressões do sagrado, dando-lhes outros significados e codificações?

Há muitos sambas que trazem em suas letras o lirismo da vida boêmia, assim como os assuntos mais recorrentes entre aqueles que se dedicam à vida noturna, ao ambiente dos bares e cabarés: os amores não correspondidos, paixões proibidas, decepções amorosas. São letras que acabam tendo aproximações com as características simbólicas das entidades de Quimbanda – Exus e Pombagiras. Na música *A Flor e o Espinho* do sambista e seresteiro carioca *Nelson Cavaquinho* (1911-1986), o fim de um relacionamento é cantado através da dialética relação entre as pétalas de flores e o espinho, que coexistem em um mesmo corpo e que despertam sentimentos diferentes (o belo e o feio, o que provoca alegria e o que provoca dor - machuca):

*Tire seu sorriso do caminho  
Que eu quero passar com a minha dor (2x)  
Se hoje pra você eu sou o espinho  
Espinho não machuca a flor  
Eu só erreí quando juntei min'álma a sua  
O sol não pode viver perto da lua (2x)*

<sup>14</sup> Transcrição de entrevista para o Show DVD *Terreiro de Crioulo*, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2pfUIv5aVNE>>. Acesso em 25 de outubro de 2017.

A canção original se compõe de mais estrofes, porém esta parte, acima citada, é cantada em sessões ritualísticas dedicadas a Exus e Pombagiras. São consagradas ao que se chama 'linha dos Boêmios', ou de Exus que pertencem às linhas energéticas dos bares, botecos, cabarés, ruas e aos ambientes urbanos das periferias.

A letra desta música já chama a atenção pelos antagonismos presentes pelo jogo com as palavras *sorriso, dor, flor, espinho, sol e lua*. As contradições se fazem pelas afirmativas que definem, já no início, que o sorriso de um não pode atravessar o caminho da dor do outro; mas se contradiz quando afirma que *o espinho não machuca a flor* – logo, podem viver harmoniosamente. As dificuldades de se conviver com sentimentos antagônicos já aparecem novamente na frase seguinte, pois para o compositor, foi um erro o casal manter suas almas unidas, assim como o sol não pode viver perto da lua.

Tendo em vista o caráter boêmio dos chamados *Povos da Rua*<sup>15</sup>, a primeira impressão que temos é que a canção foi facilmente adaptada como ponto de Umbanda por traduzir o sentimento que carrega esse tipo de entidade e que, por isso, são muito procuradas por pessoas que buscam soluções ou aconselhamentos para suas vidas amorosas.

É uma música que fala de desilusão amorosa, tema muito recorrente nos ambientes boêmios vividos por tantas pessoas e trazidos como histórias e exemplos de vida pelos Exus e Pombagiras que tem a função de trazer o alento para seus consulentes. Mas talvez o mais interessante de se perceber como e porque esta canção pode ser ressignificada pelas comunidades de terreiro, é que ela mesma traz essa ambiguidade, essas contradições que fazem os Exus e Pombagiras serem amados e odiados com tanta intensidade por tantos grupos que vivem, convivem ou dividem espaço com os espaços afro-religiosos.

Outras canções, muitas das quais entoadas também nos terreiros, lembram os aspectos e características da linha dos Malandros ou da Boemia, aproximando os mundos do samba e da Umbanda. Como o samba de Silas de Oliveira, compositor carioca, lançado em 1956:

*Se a rádio patrulha  
chegasse aqui agora,  
seria uma grande vitória,  
ninguém poderia correr.  
Agora eu quero ver  
quem é malandro não pode correr,  
agora eu quero ver  
quem é malandro não pode correr.*

Essas nuances na constituição e difusão dos sambas que, também, são cantados como pontos de Umbanda estão diretamente ligadas às concepções religiosas que se quer propagar. É sabido que, historicamente, debates e críticas sobre a Umbanda recaem justamente pelo fato de ser uma religião sincretizada principalmente com catolicismo e espiritismo kardecista, que contribuiriam para o embranquecimento da Umbanda – ou seja, da negação dos elementos africanos, considerados como atrasados ou primitivos, na constituição ritualística desta religião. Mas no caso dos pontos ligados à boemia, é evidente o caráter transgressor da ordem imposta pela sociedade, que procura disciplinarizar os corpos e os comportamentos a partir de regras e valores pré-estabelecidos.

<sup>15</sup> Uma das referências as linhas de Exus e Pombagiras cultuados em terreiros de umbanda/quimbanda.

Mas é perceptível também a diversidade ritualística encontrada nos terreiros de Umbanda país afora – cujas influências étnicas, regionais, filosóficas e conceituais demonstram maior ou menor proximidade com as concepções dos cultos tradicionais africanos e com a visão ambivalente de Exu - Orixá. Há casas de Umbanda mais próximas dos dogmas espíritas kardecistas e católicos, perceptíveis na condução dos rituais, na constituição das letras dos pontos cantados, na ausência de tambores e outros elementos musicais, nas orações que são entoadas a partir de nomenclaturas e expressões cristãs. Quando há culto a Exus<sup>16</sup>, estes são cultuados de forma a serem evangelizados – pois estão ali para evoluírem. Por isso em muitos terreiros, suas vestimentas não são sensuais ou com cores fortes, não bebem, não fumam, evitam palavrões e performances sensualizadas ou de apelo sexual.

Já em cultos ditos *mais africanizados*, a presença do tambor e de outros instrumentos musicais como responsáveis por chamar as entidades ao terreiro, já demonstram outra forma de culto. O momento é propício à dança, e o ambiente festivo que toma conta do terreiro lembra as chamadas *festas brasileiras*, ou aos momentos de lazer praticados pela sociedade contemporânea, onde se tem música, dança, comidas, bebidas e, em muitos casos, permitindo interações sociais relacionadas a namoro, amizade, descontração do corpo e a sensualidade.

Dessa forma, os rituais consagrados aos Exus e Pombagiras, nos terreiros mais africanizados, permite que as pessoas possam exacerbar suas paixões mais reprimidas, suas pulsões e anseios, sem se preocupar com posturas, moralidades, códigos éticos e tantos outros aspectos civilizatórios que buscam disciplinarizar as mentes e os corpos. Há uma consciência de que o mal não pode ser aniquilado, pois é inerente à individualidade e às interações humanas. Por isso ele é cultuado, ao mesmo tempo em que é controlado para que não seja prejudicial em demasia, mantendo o equilíbrio das relações e funções sociais.

Por serem tão representativos dessas outras formas de lidar com valores que na visão ocidental-cristã são relegadas à marginalidade ou imoralidade, o povo da rua e suas representações acabam por retirar toda a carga de *pecado* ou de *profanação* que teria o uso de canções populares, especialmente sambas, nos terreiros. Essa ausência de divisão entre sagrado e profano está atrelada a própria noção de corpo, como templo da ancestralidade da naturalização daquilo que, pelo ocidente, é visto como sobrenatural. Assim, entendemos as manifestações da cultura em diversos ambientes – seja rodas de samba, seja nos terreiros – um amplo e complexo rito, ou culto à vida em suas mais variadas dimensões, onde tudo é sacralizado, pois é o corpo o principal elo com as diversas temporalidades, com os ciclos da vida e suas espécies. O corpo é o templo, por isso pode manifestar sua sacralidade em qualquer lugar, é já que ele carrega consigo a sua própria ancestralidade (ANTONACCI, 2015).

## Considerações finais

Ao cantar a fé pelos elementos simbólicos das religiosidades afro-brasileiras, a população que usufruía dessas canções poderiam se sentir representadas, seja nos discos, nas rádios ou nas emissoras de tele

---

<sup>16</sup> Neste caso, apesar de serem homônimos, há distinção no conceito de Exu como Orixá do Candomblé e outros cultos a orixás, como força da natureza e, numa forma mais conceitual, como princípio dinâmico da existência humana e da comunicação entre os seres, e os Exus de Umbanda, que são, de maneira mais genérica, espíritos cultuados, que na forma feminina são comumente chamados de Pombagiras.

visão, ainda que este processo possa denotar, de forma muitas vezes controversa, os anseios de uma classe produtora interessada apenas em atender um filão mercadológico, como se torna evidente no episódio do álbum *Cantos de Fé*, citados no início deste trabalho. E mesmo sendo tão popular na década de 1970, o sucesso das *músicas de macumba* nem sempre é enfatizado por pesquisadores e críticos da música popular brasileira. Seja em publicações impressas que tratam da história da música brasileira, seja em páginas eletrônicas, são escassos os trabalhos que tratam especificamente sobre a difusão da religiosidade afro-brasileira na música popular. O que denota mais um aspecto dos processos de invisibilidade histórica pelas quais minimizam ou isolam a participação e contribuição negra na cultura brasileira.

Além disso, faltam pesquisas e trabalhos que tratem da recepção destas músicas pela sociedade e, mais especificamente, das comunidades religiosas de matriz africana. É emblemático o fato de que muitas canções que tratavam da religiosidade afro-brasileira, compostas com finalidade puramente comercial, foram assimiladas e ressignificadas por muitas comunidades de terreiro. Este fato, além de demonstrar que a religiosidade se faz pelos corpos negros que transitam entre terreiros e rodas de samba e que, como salienta Antonieta Antonacci (2015) se traduz com um suporte da memória ancestral, também nos informa que um dos mais significativos atos de resistência à cultura dominante é se apropriar de um produto seu – neste caso, as canções comerciais – e transformá-las em cânticos sagrados, fazendo parte dos rituais e das expressões de fé. Este é, sem dúvida, um dos processos resultantes da (re)construção das identidades culturais afro-brasileiras a partir dos conceitos de negritude, que buscou a auto-valorização de suas memórias, histórias e de seus referenciais simbólicos e estéticos (PEREIRA, 2008, p. 46).

Dentre tantas canções, destaco “*Moça bonita*”, de Ângela Maria, “*A Flor e o Espinho*” de Nelson Cavaquinho, “*Canto das Três Raças*” de Clara Nunes, “*Alguém me avisou*” de Dona Ivone Lara e, dentre tantas outras, “*Canta Canta minha gente*”. Esta canção, já citada anteriormente como parte do álbum homônimo de *Martinho da Vila*, tornou-se uma recordação de uma entidade de Umbanda que conheci nos primórdios de minhas experiências dentro dos terreiros de batuque cruzado com Umbanda no Rio Grande do Sul. Em uma festividade dedicada aos Exus e Pombagiras, por volta do ano de 2001, a entidade anfitriã, Omulú, incorporada na Iyalorixá que comandava seu terreiro, se despediu com uma mensagem em forma de música. Pouco importou, naquele momento, se esta música era executada nas festas *profanas*, ou se era *samba de vivo*<sup>17</sup> como a entidade gostava de identificar sambas mais *recentes* que aprendera com os participantes *encarnados* que faziam parte de seu terreiro. Independente de atestar ou não o transe ou a presença do espírito, trazemos esta situação para que se perceba como a música, ressignificada em um rito religioso, traduz uma outra mensagem, que, neste caso, representa a base das expressões e das formas de fé manifestadas pelos povos de religiões afro-brasileiras. A fé que se expressa pela dança, pelo gesto e pela música. É um sopro de esperança e de resistência às mais diversas formas de opressão e dominação que insiste em invisibilizar as populações negras na diáspora e toda sua plural experiência:

*Canta, canta minha gente*  
*Deixa a tristeza pra lá*  
*Canta forte, canta alto*  
*Que a vida vai melhorar*

<sup>17</sup> Termo usado pela entidade, na ocasião do ritual festivo.

## Referências

- ANTONACCI, Maria A. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2 ed. SP: Educ, 2015.
- BÂ, Amadou Hampaté. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph. (Coord.). História geral da África: volume 1: metodologia e pré-história da África. 2ª ed. Brasil, UNESCO, p. 167- 212, 2010. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190249POR.pdf>>. Acesso em 19 de fevereiro de 2017.
- BEVILAQUA, Adriana Magalhães et al. **Clementina, cadê você?** Rio de Janeiro: LBA/FUNARTE, 1988.
- FENERIC, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural – 1920-1945**. Tese (Doutorado em História). São Paulo: USP, 2002. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-28052003-160547/pt-br.php>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.
- FERNANDES, Vagner. **Clara Nunes: Guerreira da Utopia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Ed 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOMES, Tiago de Melo. **Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930**. Revista Afro-Ásia (online), 2003.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HEYWOOD, Linda M. **Diáspora Negra no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.
- IROBI, Esiaba. **O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora**. Trad. Victor Martins de Souza. In: Revista Projeto História. São Paulo, no. 44, p. 273-293, jun. 2012.
- LOPES, Nei. **A presença Africana na música popular brasileira**. Revista Espaço Acadêmico, n. 50, julho/2005.
- LOPES, Nei. **Bantos, Malês e identidade negra**. 3 ed. BH: Autêntica, 2011.
- MACHADO, Marcelo Rangel. **Os determinantes do milagre econômico brasileiro: 1968-73**. Monografia de Bacharelado em Economia. Rio de Janeiro: UFRJ. 2010. Disponível em: <http://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/998/1/MRMachado.pdf>. Acesso em 22 de fevereiro de 2018.
- MARTINS, João. (Transcrição de entrevista) **DVD Terreiro de Crioulo**. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2pfUIv5aVNE>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2018.
- MOREIRA Carina. **Metáforas da Memória e da Resistência: uma análise dos pontos cantados na Umbanda**. In Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. USP. 2007.
- MOURA, Roberto M. **Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro**. 2ª Edição. Rio de Janeiro, Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 1995.
- MOURA, Roberto M. **No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. SP: Terceira Margem, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das Idéias: A questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NETTO, Michel Nicolau. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.
- ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro: Umbanda e sociedade brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização: Saberes e crenças**. SP: Brasiliense, 2006.

- PEREIRA, Amauri Mendes. *Trajetória e perspectivas do movimento negro brasileiro*. BH: Nandyala, 2008.
- PRANDI, Reginaldo. **Música de Fé, Música de vida: A música sacra do candomblé e seu transbordamento na cultura popular brasileira** In. Segredos Guardados – Os orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 175-187.
- PRANDI, Reginaldo. **Pombagira e as faces inconfessas do Brasil**. Revista Brasileira de Ciências Sociais – Anpocs, 1996.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura do poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SEVERIANO, Jairo. Uma **História da Música Popular Brasileira: das Origens à Modernidade**. 2º ed. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 21-28 / 383-454.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Mauad, 1998.
- TEIXEIRA JÚNIOR. **Samba: uso e significado na umbanda**. In Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.
- WIREDU, Kwasi. As religiões africanas sob um ponto de vista filosófico. Tradução para uso didático de WIREDU, Kwasi. African Religions from a Philosophical Point of View In: TALIAFERRO, Charles; DRAPER, Paul; QUINN, Philip L. (eds.). *A Companion to Philosophy of Religion*. Second Edition. Malden; Oxford; West Sussex: Blackwell, 2010, p. 34-43, por Lana Ellen T. de Sousa. Disponível em <[https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/kwasi\\_wiredu\\_-\\_as\\_religioes\\_africanas\\_desde\\_um\\_ponto\\_de\\_vista\\_filosofico.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/kwasi_wiredu_-_as_religioes_africanas_desde_um_ponto_de_vista_filosofico.pdf)>. Acesso em 15 de junho de 2017.

Recebido em 01/05/2018.

Aceito em 25/08/2017.