

Ninguém faz samba porque prefere

Ana Julia Toledo Nettoⁱ

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, Juiz de Fora/MG, Brasilⁱⁱ

Resumo - Ninguém faz samba porque prefere

A proposta deste artigo é analisar as influências das religiões afro-brasileiras, em particular a Umbanda, dentro da expressão musical nacional, com destaque para o samba. Expressão musical que se formou a partir do processo de assimilação, adaptação e deculturação dos ritmos e instrumentos africanos em contato com a cultura branca européia. Procura-se levantar algumas questões acerca das apropriações que inúmeros compositores fizeram e fazem das divindades do panteão afro e dos pontos cantados - cantigas umbandistas - em suas composições musicais.

Palavras-chave: Música Popular. Religião afro-brasileira. Pontos cantados. Deculturação. Umbanda.

Abstract - Nobody does samba because they prefer

The purpose of this article is to analyze the influences of Afro-Brazilian religions, in particular Umbanda, within the national musical expression, with emphasis on samba. Musical expression that was formed from the process of assimilation, adaptation and deculturation of African rhythms and instruments in contact with white European culture. It seeks to raise some questions about the appropriations that numerous composers have made and make of the deities of the Afro pantheon and of the sung points - Umbanda songs - in their musical compositions.

Keywords: Popular music. Afro-Brazilian religion. Singing points. Deculturation. Umbanda.

Resumen - Nadie hace samba porque prefieren

El objetivo de este artículo es analizar las influencias de las religiones afrobrasileñas, en particular la Umbanda, dentro de la expresión musical nacional, con énfasis en la samba. Expresión musical que se formó a partir del proceso de asimilación, adaptación y deculturación de ritmos e instrumentos africanos en contacto con la cultura blanca europea. Se busca plantear algunos interrogantes sobre las apropiaciones que numerosos compositores han hecho y hacen de las deidades del panteón afro y de los puntos cantados -canciones umbanda- en sus composiciones musicales.

Palabras clave: Musica Popular. Religión afrobrasileña. Puntos de canto. Deculturación. Umbanda.

Introdução: o outro que me move e canta em mim

*Eu peço licença pra chegar
Pra chegar peço licença
Saravá quem é de saravá
A bença a quem é de abença
[...]
Pra quem é de boa noite
Boa noite e obrigado
Eu venho de muito longe
Tenho o meu corpo cansado
Mas o samba aqui é bom
Eu cheguei e estou chegado*

“Peço licença”, Noriel Vilela

Meus olhos azoavam. Nunca havia presenciado algo tão forte e primal como aquele canto, aquele batuque, o tremor dos corpos durante a incorporação. Estrangeiros, meus olhos estonteavam inquietos e amedrontados, oscilando pelas luzes das velas nos corpos suarentos. Narinas aprendendo os fortes odores de charutos-ervas-velas-cachaça.

Meus pés sem graça, sem jeito, tentavam se reorganizar naquele terreno outro. Mas aos poucos, uma crescente familiaridade foi se fazendo sentida, o estranhamento foi diminuindo.

Já laçada, fui sentindo a cada gira¹ que aquele era um estado primevo e familiar, como se sempre houvera em mim. Ao lado dos cambonos², ainda que desajeitadamente, eu ajudava a engrossar o coro de vozes entoando os pontos cantados no terreiro, atividade com a qual fiquei incumbida no início do meu desenvolvimento.

A familiaridade de algumas dessas orações me surpreendia, pois as ouvira nas vozes de Rui Maurity, Clara Nunes e outros tantos durante minha infância e adolescência:

*Eu vi chover e vi relampear
Mas mesmo assim o céu estava azul
Samborepemba folha de Jurema
Oxóssi reina de norte a sul*

¹ No culto da cabula feito pelo povo banto, bastante similar às reuniões mediúnicas kardecistas, as sessões eram chamadas de mesas e realizadas secretamente nos bosques, debaixo de uma árvore. O chefe de mesa chamava-se “embanda”, era assessorado pelo “cambone”, e essa reunião denominava-se “engira” (Ortiz, 1978.). Gira ou corimba é a sessão e também o local onde os médiuns dançam ou giram para receber os espíritos.

² Cambonos ou cambones são adjuntos dos chefes de terreiro.

Fui descobrindo, através das emoções que os pontos me perpassavam e das imagens que produziam em mim, que eu poderia ir reconhecendo guias e Orixás, estabelecendo afinidades, aprendendo as mirongas³ de Umbanda.

Dentro do ritual umbandístico, existem os pontos que são riscados no chão com pomba,⁴ como uma demarcação, uma chave que abre o espaço sagrado. Essa prática que remonta às antigas culturas africanas também funciona como uma assinatura da entidade. Mas os pontos a que me refiro e que motivam esse texto são os pontos cantados, as orações da Umbanda inscritas no meu corpo antes mesmo que eu pusesse o pé num terreiro.

Os pontos cantados são cantigas de poder invocatório. Canta-se para reafirmar o trabalho no espaço sagrado; canta-se para fixar no ambiente as vibrações dos orixás; canta-se para receber entidades e despedir-se delas; canta-se para defumar o ambiente. Na Umbanda se canta o tempo todo e se dança muito também. O culto umbandista é gestual, canto, dança, oferenda: “Cantar e dançar para saudar / O tempo que virá / Que foi, que está / Tocar pra marcar / O rito de passá / O rito de passá” (Mc Tha, “Rito de Passá”)⁵.

A espinha dorsal da Umbanda, religião relativamente nova e nascida em solo brasileiro, é o sincretismo das manifestações mágico-religiosas ameríndias, africanas e o credo cristão. A heterogeneidade dessas culturas que interagem e compõem seu corpo doutrinário é responsável por toda a sua riqueza e complexidade.

Fundando-se na magia primitiva dos negros e índios, a Umbanda é a manipulação dos elementos ar, água, fogo e terra; é uma espécie de atividade universal ou de vida cósmica de natureza misteriosa de modo a aumentar as forças mágicas individuais ou coletivas, que nascem do controle dos quatro elementos (Lima, 1997).

Sem dúvida, a musicalidade e a presença de corpos tão moventes-festivos-permeáveis são, em grande parte, herança das práticas afro-ameríndias. Nas culturas originárias, cantar e dançar são elementos funcionais, que visam o cumprimento de deveres religiosos ou mesmo destinados a facilitar a execução das atividades diárias. E aqui em solo brasileiro, na mestiçagem cultural, esse corpo movente-musical se derrama, verte tanto nas práticas do sagrado quanto na expressão artística brasileira.

³ Ou milonga, milongo. Termo originado do quimbundo, dentro da Umbanda significa segredo, feitiço.

⁴ Pomba é um bastão grosso feito de giz com cola, de forma arredondada, que serve para demarcar o espaço mágico e identificar as entidades.

⁵ Disponível em <https://youtu.be/PRAx8dgvPAo> - acesso em: 14 mar. 2022.

A oralidade expressa em corpo-canto-saberes. Não que voz e corpo não sejam a mesmíssima coisa, mas me refiro aqui à forma como Leda Martins (2003) nos faz pensar corpo/performance/oralidade. Nos batuques de terreiro ou na vida mesma, o corpo que, poroso, compartilha cantos, ensinamentos e memórias em suas performances diárias.

Para Martins (2003), a *performance* abarca um amplo espectro, indo de ritos do cotidiano, atividades lúdicas, práticas artísticas, tanto como qualidade e atributo dessas atividades, como também um sistema. O corpo que performa não somente expressa ou representa algo, mas institui, produz conhecimentos pelo movimento, pelo canto, pelos adereços.

O corpo para a autora é, em si, um ambiente de memória e tem inscrito saberes orais, gestuais, técnicos e procedimentais. Padrões de comportamentos sociais, culturais, estéticos, filosóficos e metafísicos que são instituídos, preservados e constantemente renovados nos e pelos corpos. De maneira que a ancestralidade é trazida para o viver presente, modificando-o e moldando os fazeres futuros.

Apesar da grande ruptura que a cultura africana sofre, do choque étnico-cultural, esses elementos sobreviveram na memória corporal do negro, mesmo que afetados por novos fenômenos. Reproduzidos na sociedade que se formava, assumem outras características, indo da sua origem funcional e ritualística à brasileira profana. A função religiosa é, em grande parte, bloqueada e a estrutura dos elementos culturais, reproduzidas de acordo com as normas da nova sociedade que ia se delineando.

A música e a dança religiosas dos escravos negros e seus descendentes deixaram riquíssimos elementos culturais nas várias facetas do cenário cultural brasileiro. Nas cerimônias religiosas primitivas, a dança tem o caráter propiciatório para o transe, para a invocação espiritual. A dança do negro africano possuía aspectos extremamente eróticos, o que realmente desagradava aos senhores brancos fazendo com que fosse reprimida.

Vindo do velho mundo em condições de oprimido, esse povo trouxe para o novo mundo seus valores que, em grande parte assimilados, garantem sua continuidade até a época atual, em interação com os elementos europeus e indígenas. A cultura do negro se sobrepunha à do branco em sua diversidade.

Dentro do ritual de Umbanda, os pontos cantados são como preces sucessivas e a ordem com que vão sendo puxados varia de acordo com o terreiro. Por meio deles, os

ensinamentos são passados, o ponto cantado da entidade traduz sua firmeza e o grau evolutivo do médium.

Quando essa entidade espiritual - Caboclo, Preto-Velho, Criança ou Exu - ensina um ponto cantado aos cambonos, ele é chamado de “ponto de raiz”. Expressa uma mensagem, uma emoção, uma imagem ou um alerta. Com esses cânticos, acredita-se que as entidades espirituais impregnem determinadas energias e desimpregnem outras. Esses pontos podem mudar de ritmo e de frequência dependendo da linha espiritual da qual faz parte:

- Se a vibração é de Oxalá, os sons são invocações místicas, mais tranquilas.
- Se a vibração é de Ogum, ao contrário, são sons vibrantes, invocando lutas e batalhas.
- Quando a vibração é de Oxóssi, os sons imitam a natureza e são geralmente invocações mais tristes, voltadas às forças da espiritualidade e natureza.
- Na vibração de Xangô os sons são graves, sérios, invocando imagens de força.
- Em vibração de Yori (erês) os sons são alegres, contagiantes, predispondo ao bom ânimo.
- Já em Yorimá (preto velho) os sons são suaves, tristonhos, dolentes, soam como preces de humildade.
- Em linha de Yemanjá os sons também são suaves, predispondo à renovação afetiva e emocional.

Os pontos normalmente são acompanhados por sons de palmas e do atabaque, tocado pelo ogã-de-atabaque, ou ogã-de-tambor, homem encarregado de tocar os tambores rituais.

A maldição do samba⁶

*Fazer samba não é contar piada.
Quem faz samba assim não é de nada.
Um bom samba é uma forma de oração.*

“Samba da Benção”, Vinícius de Moraes e Baden Powell

O movimento nacionalista na música despertou o interesse dos compositores pela música negra, ativando sua inserção no universo estético musical.

Mário de Andrade, em sua obra *Músicas de Feitiçaria no Brasil* (1983), esmiúça a música do Candomblé, seus pontos, chamamentos, traduzindo do ioruba para o português e transpondo para partituras. Esse trabalho contribuiu para que muitos músicos eruditos, de sua época e ainda hoje, buscassem na religiosidade afro-brasileira uma linguagem nacional, com possibilidades de criarem ousados experimentos musicais.

Muitos desses músicos estabeleciam contato pessoal com a experiência mística dos terreiros de Candomblé e Umbanda. Assim, a musicalidade desses ritos traduzia-se não só como alternativa para uma nova linguagem estética ou ousadas inovações musicais, mas também como uma afirmação da fé, uma homenagem aos Orixás e entidades protetoras. Respeitando-se as respectivas diferenciações e particularidades sonoras, essas influências são ainda mais marcantes na música popular.

A beleza singela dos pontos de Umbanda e sua musicalidade inspiraram também vários compositores brasileiros e muitos deles, ainda hoje, apropriam-se desses pontos em suas canções, principalmente nos sambas.

O samba como fato musical é expressão de uma variedade multicolorida de tradições musicais. A respeito da origem do samba (música e dança), existem muitas controvérsias e discussões. Alguns estudiosos atribuem a origem da palavra à derivação do termo banto *semba*. O vocabulário batuque provavelmente é de origem portuguesa, significando bater, como acredita o etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna (2000), que considera, também, a dança de umbigada como precursora do nosso samba.

O samba de umbigada parece ser a dança que origina um conjunto de variantes de samba em todo o país. De acordo com a região do Brasil, assume determinada variação e nome: o

⁶ Composição de Marcelo D2.

coco nos estados do Ceará, Pernambuco e Alagoas, o tambor de crioula no Maranhão ou o jongo no estado do Rio de Janeiro.

A dança de umbigada seria de caráter iniciatório às práticas sexuais. Aqui, o movimento circular é característico, como acontece nas giras de Umbanda. Um círculo é formado pelos participantes e no meio, executando determinados passos, um dançarino dá uma umbigada (*semba*) na pessoa escolhida.

No Kongo, como descreve Mukuna (2000), essa dança é executada no período de iniciação sexual das virgens e seria como uma pantomima para a educação sexual, ao som dos tambores e outros instrumentos de percussão. O toque original com o umbigo evolui, no Brasil, para uma forma mais discreta: um ligeiro toque com o pé direito na perna ou no pé do pretendente.

O termo *samba*, no início do século XX, era o nome genérico para inúmeras mesclas de estilos e influências. Como todas as manifestações negras, era repudiado e perseguido pelas autoridades. O morro nessa época já era esconderijo para os sambistas da cidade.

A primeira gravação fonográfica de uma canção oficialmente reconhecida como samba - “Pelo Telefone” - aconteceu em 1917, atribuída a Donga e Mauro de Almeida. A composição teria se realizado na casa de Tia Ciata, negra vinda da Bahia para o Rio de Janeiro aos 22 anos, que se destaca pela presença importante no cenário cultural brasileiro. Em sua casa, promovia sessões de samba, na qualidade de *Batalão - omim*. Realizava regularmente rituais de culto aos seus orixás africanos.

Teria sido iniciada em santo na Bahia, em uma casa de Candomblé Nagô. Era filha de Oxum. Sua união com um funcionário público permitia o aval da polícia para as reuniões, e seu espírito agregador, pioneiro e familiar a torna uma importante figura para a afirmação do elemento negro, sobretudo no carnaval.

O samba se afirma como fato musical e como expressão de uma variedade multicolorida de tradições musicais, é criado na ambientação religiosa de Tia Ciata, próxima de suas tradições sagradas, dado ao envolvimento desta baiana com sua fé. Perseguido como os cultos de origem africana, adapta-se ao pensamento urbano, capitalista, profano da sociedade branca. O samba também passa pelo “embranquecimento”.

Seria ousadia a especulação de que citações, homenagens e apropriações de pontos

cantados teriam aspecto de retorno da música negra às suas origens sagradas funcionais, como no continente de origem? Do tradicional da cultura negra ao popular/profano, os sambas cheios de reverências aos guias e Orixás que me encantaram a infância trouxeram a presença do sagrado para a esfera cotidiana?

Mukuna (2000) considera como popular o tradicional deslocado de suas funções, de seu contexto originário. Analisando as questões da mutação, persistência e continuidade dos elementos religiosos e culturais do povo banto no Brasil, o autor acredita que as manifestações populares seriam as tradicionais que, apartadas de seu estado originário tradicional, perdem as identificações de seu grupo cultural específico.

Na meninice, ouvia embevecida Clara Nunes cantando o samba de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, “Portela na Avenida”: “salve a santa, salve ela, salve o manto azul e branco da Portela, desfilando triunfal sob o altar do carnaval”. Ou mesmo “Forças da natureza”, composição de João Nogueira & Paulo César Pinheiro, em que Clara entoava: “as pragas e as ervas daninhas, as armas e os homens do mal, vão desaparecer nas cinzas de um carnaval”.

Em ambas as letras, podemos ver o samba como função sagrada. Na segunda composição, o carnaval assume ainda uma função escatológica, purificadora: após o apocalipse, acontece a limpeza nas “cinzas do carnaval”, que possibilita a construção, o surgimento de outra civilização mais justa, mais humana e integrada à natureza.

Clara gravou inúmeros sambas, cheios de referências a sua fé e estreita ligação com as entidades do mar. Quando diz “a sereia do mar levou”, refere-se à Iemanjá Orixá das águas salgadas, a Mãe de todos os Orixás, na melodia “É Doce Morrer no Mar”. E também em outra belíssima canção, de Ronildo e Toninho, “Conto de Areia”, cujas referências são aos Orixás Iemanjá e Ogum Beira-Mar, que levam o canoieiro resignado para o fundo das águas, deixando a morena entristecida, dona de “toda a tristeza que vem da Bahia”.

Dentro da música popular, encontramos inúmeras homenagens como essa, apropriações, saudações e afirmações da fé. Os cultos afros que se fragmentaram em centenas de variedades são originadores da riqueza musical e rítmica de origem regional e popular, principalmente no Norte e Nordeste (Bahia) e no Sudeste (Rio de Janeiro, onde o samba, em todas as suas modalidades, fincou suas raízes mais profundas).

Também na música popular aparece a estilização de pontos de raiz, além das homenagens. Nota-se isso no trabalho de Baden Powell, como a obra “Candomblé” para violão

solo, em que, apesar de apenas usar instrumentos, há a presença constante de citação rítmica de pontos. Por sua vez, o compositor Cesar Guerra Peixe cria obras a partir de arranjos das músicas afro-religiosas de Baden Powell, entre elas o famoso “Canto de Ossanha”, interpretado por Elis Regina.

Vinícius de Moraes, além da poesia, também afirma sua fé nas letras das músicas. Um bom exemplo disso é seu “Samba da Benção”, entrecortado inúmeras vezes pela saudação “Saravá” a vários Orixás e entidades de terreiro. Em parceria com Edu Lobo, Vinícius compõe “Zambi”, gravada por Elis Regina. Zambi, na Umbanda, é Olorum, ou o Deus Todo Poderoso, acima dos Orixás e das falanges espirituais. Nessa canção, é chamado para pôr fim ao sofrimento do povo escravo:

É Zambi, é Zambi
É Zambi, é Zambi
É Zambi, é Zambi
Chega de sofrer, eh!

Os tropicalistas Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Maria Bethânia fizeram várias incursões pelos ritos afro-brasileiros ao longo de suas carreiras. Podemos lembrar “Iansã”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, gravada por Maria Bethânia, que interpreta canções com inserção de pontos de Oxum e Ogum.

Outro nome importante é Jorge Benjor. Na Canção “Mas, que nada”, Orixá Obá e preto-velhos são homenageados e saudados, uma constante em seu repertório:

Oária, raio/ Obá, Obá, Obá
Mas, que nada,
Sai da minha frente, eu quero passar
Pois o samba está animado
E o que eu quero é sambar
Este samba que é misto de maracatu,
É samba de Preto-velho, é samba de Preto, tu

O grupo pernambucano Nação Zumbi, que traz como marca o hibridismo, com ritmos do maracatu, coco, ciranda, embolada, baião, reggae, rock, eletrônico, entre outros, produz em seus trabalhos inúmeras homenagens aos Orixás e aos rituais afro-brasileiros. Como na composição “Ogan di Belê”:

Oiá. Minha coroa é de Xangô...
Eu vim tocar prá Mãe Oxum
Ogan di belê... Os búzios foram jogados
Ogan di Belê... As cartas foram jogadas
Ogan di Belê...
O batuque que desarma... O baque é minha alma...
A alfazema que exala... É quem manda na sala...
Sou do meio... “Sou do Xangô no terreiro...

Outro nome digno de menção é Noriel Vilela. Carioca, artista talentoso, dono de potente vozeirão, embora em sua breve vida (morreu aos 39 anos) tenha gravado apenas um LP - “Eis o ôme”, 1969 - e alguns compactos em carreira solo. Nesse vinil, o artista traz inúmeras referências à Umbanda, mesclando ritmos de batuque de terreiro aos instrumentos de samba, samba-rock e gafieira. Abaixo, um trecho de “Acocha Malungo” em que Vilela reverencia a Umbanda:

Acocha malungo baticum gererê
[...]
Que saudade dos terreiros
Onde eu ia assistir pai Timbó trabalhar
Trabalhar!
Era lindo ouvir negros cantando
Cantigas de Umbanda e ver pai Timbó, saravá!
Saravá!
Isquidum borogundá! Saravá!

Uma personalidade que pode ser citada como retrato dessa mistura de ritmos e influências religiosas é Clementina de Jesus. Seu talento aliado à sua ancestralidade africana permitiu que ela estabelecesse uma ponte com a riquíssima cultura dos terreiros com a linguagem urbana e contemporânea. Das Rezas em gegê e nagô e cantos em ioruba que ouvia de sua mãe e dos hinos católicos que cantava no coro da igreja, até os pontos de Candomblés e os sambas de roda das festas das quais participava. Essa rica mistura a leva a fundar o Movimento Menestrel, que unia músicos eruditos e populares. O violonista erudito Turíbio Santos acompanha a voz atípica de Clementina de Jesus nesse evento em 1963.

Clementina foi homenageada inúmeras vezes. Wilson Simonal grava, em LP independente de 1980, a música “Clementina de Jesus - Vale dos Orixás”, onde a religiosidade brasileira, tanto a Umbanda como a Candomblé, é ressaltada:

Clementina é minha mãe, rogai por mim
Clementina é minha mãe, cantando tu és divina,
Um amor, qual uma flor,
na Umbanda é de Deus Nosso Senhor

Em composições mais recentes, temos inúmeros artistas de samba, rap e MPB que também incorporam em suas obras a expressão de religiosidade afro-brasileira. Como Hot e Oreia, Mc Drika, Lin da Quebrada, Margareth Menezes e outros artistas que em suas composições trazem referências profundas às religiões de matriz afro. Como exemplo, trago

Juçara Marçal e Kiko Dinucci nesta canção em que saúdam o velho Omolu, Orixá da transmutação e da cura, com o termo Atotô, que significa silêncio ou um pedido de quietude:

“Atotô”
Rolei na terra
A benção atotô
Seu xaxará
A ferida secou
A flor do velho
Me curou
A flor do velho.

Esses são apenas alguns trabalhos com referências aos cultos de matriz afro, entre tantos outros, que fazem parte do universo musical brasileiro. Vale lembrar também alguns pontos de raiz que, extrapolando a sua função invocatória, tornaram-se parte integrante da composição musical. Na canção “Promessa ao Gantois”, os compositores Mateus e Dadinho trabalharam a melodia e arranjos em um ponto de Oxum, utilizado integralmente:

Eu fui ao Gantois
Pagar promessa só
Levei ouro maior
A benção aiê iê
Vou trabalhar
A minha prece é verdadeira
Deus que vem abençoar
Oh, Meu Deus, como é lindo
O céu se abre
E mãe Oxum vem surgindo...

Oxum é o Orixá feminino das águas doces, da feminilidade e fertilidade, atuando também nas esferas da prosperidade. Outro ponto-raiz de Oxum é trabalhado em “Mamãe Oxum”, de Zeca Baleiro. A música começa com a abertura de uma gira, com saudações às entidades de caboclo.

Eu vi Mamãe Oxum
Na cachoeira
Sentada na Beira do rio
Colhendo lírio liriolê
Colhendo lírio liriolá

Na antiga canção “Rainha do mar”, composição de Rosângela e Bentana, o início é o ponto tradicional de Iemanjá e se desenvolve saudando outros Orixás e entidades:

Iemanjá é a Rainha do Mar (bis)
salve o povo de Aruanda
Salve o meu Pai Oxalá
Salve Oxóssi, salve os guias
Salve Ogum Beira-Mar...

O grupo pernambucano Cordel do Fogo Encantado insere pontos de raiz em suas canções. Com uma apresentação bastante teatralizada, exaltam a cultura nordestina e, em vários momentos, saúdam e evocam entidades da Umbanda. Em “Chover (ou Invocação para um dia líquido)”, há a apropriação de um trecho de um ponto de caboclo⁷ boiadeiro:

Seu boiadeiro por aqui choveu
Choveu que abarrotou
Foi tanta água que meu boi nadou...

Ainda no campo das estilizações de pontos, ouvimos a voz de Clara Nunes cantar “A Deusa dos Orixás”, composição que insere um ponto raiz de Iansã, Orixá das tempestades e dos raios, sincretizada como Santa Bárbara:

Iansã, cadê Ogum?
Foi pro mar
Iansã, cadê Ogum?
Foi pro mar

Vinicius de Moraes e Toquinho inserem um trecho de ponto de raiz de Omolu ou Obaluaê na canção “Meu pai Oxalá”:

Atotô, Obaluaie
Atotô, babá
Vem das águas de Oxalá
[...]
É eu
Que ela nem via
Ao Deus pedia amor
É proteção:
Meu pai Oxalá
É o rei
Venha me valer
Meu pai Oxalá
É o rei
Venha me valer
O velho Omulu
Atotô, Obaluaie

A inserção dos pontos cantados de raiz na música popular em nossa sociedade acachapada pelo consumismo pode apresentar inúmeros aspectos; mesmo enquanto afirmação da fé dos artistas, uma vez jogados na mídia, podem tornar-se produto, esvaziando o sentido religioso. Ao mesmo tempo, esses pontos fazem parte do universo da memória dos fiéis, como ocorreu em minha infância.

⁷ Caboclos são entidades de Umbanda que trabalham principalmente na cura dos consulentes. A maioria se apresenta como indígenas, pois se acredita que sejam espíritos ligados à natureza. No caso dos caboclos boiadeiros seria a representação dos nordestinos.

Visto a origem sagrada, ritualística e funcional da música africana, quando essas composições afirmam a fé do artista, ou estes buscam no cotidiano do povo a linguagem religiosa, utilizando referências do sagrado, estariam fazendo um retorno à própria origem religiosa da música? Como uma restituição do aspecto mágico da música, que se fez profana na sociedade em que o africano, por força da colonização, teve que se adaptar, reestruturar-se.

Neste retorno, quando a música é lançada no mercado, a mídia não esvazia o significado sagrado da religião? Não corre o risco da folclorização e conseqüente banalização do sagrado, uma vez que são retirados do limite religioso e trazidos para o campo popular e profano? Ou a veiculação na mídia tornaria o universo do sagrado mais próximo e integrado ao cotidiano do povo?

É importante ressaltar que a religião, para os povos africanos, não era um compartimento estanque, um momento isolado, como o é para os povos modernos ocidentais. A religiosidade está associada à vida do homem em todas as manifestações e sempre expressada pelo canto e pela dança. A religião e a magia estão intimamente ligadas a esses elementos, que tem poderes invocatórios.

As orações e invocações da Umbanda são em forma de pontos cantados, retirados muitas vezes do espaço sagrado do terreiro, delimitado pela gira, e trazidos para a esfera do profano, do cotidiano nas vozes de artistas envolvidos ou não com o universo umbandístico. Os pontos cantados, assim como os demais elementos já citados, fazem parte da tradição do corpo doutrinário da Umbanda. Que tipo de mutação sofrem os pontos cantados, quando são trazidos do universo de tradições da Umbanda para o popular ou profano?

São manifestações da memória individual e coletiva desses artistas que extrapolaram os limites do sagrado e foram para a mídia de maneira a afirmarem como expressão legítima apesar do preconceito de que é alvo.

Em tempos de crescente intolerância religiosa, faz-se importante a afirmação da fé das religiões de matriz afro. Como resistência, como forma de tornar audíveis vozes por séculos silenciadas.

O primeiro que veio ou “Eis o ome”

*Tua vida é nunca mas desde sempre
pousada no princípio do mundo*

Edimilson de Almeida Pereira

Exu foi o primeiro que veio. Veio na forma-mulher requebra/quebrando meus quadris. “Pomba gira também chora. Você é minha rainha”. O médium/Exu Veludo laçou meu pescoço com um tecido e conduziu-me pelo terreiro: puxando, me fazendo obedecer, parar, abaixar, levantar. Fez-me bater a cabeça, primeiro para as inúmeras imagens, depois para os atabaques.

Tateando, reconheci ali no chão sujo de pemba, marafo, antigos caminhos, encruzilhadas. Nunca houvera pisado tão forte e ao mesmo tempo minha propriocepção se esvaía. Eu não comando nada, meu corpo é deriva, desvio e se esvai ao mesmo tempo em que se firma.

O “descontrole” é dado ao outro para que por breves instantes assumo meu corpo-território-encruzilhada. Breves? Não. O tempo da incorporação não é linear. É vertical. Outro? O Outro que me move, que me fala, que me devolve o canto, que me faz a ponte entre o *Orun*⁸ e o *Ayé*⁹: Exu.

Exu foi o primeiro que falou, devolveu-me o riso. Exu devolveu-me a ginga, o jogo. Pois Exu é riso, jogo, risco. Exu é a fome, de comida, de sexo, de movimento, é a boca que tudo come e transmuta, o princípio dinamizador da transformação pela antropofagia, o que engole, o que está posto e cospe transformado, recriado. Exu é dono dos caminhos e, apesar disso, é o desviante. O que opera no desvio. O que cria à deriva. Como brinca Rufino (2019), “gingo logo existo”. A ginga exusíaca é o caminhar cambaleante, oscilante dos que criam nas incertezas, na imprevisibilidade das ruas, como uma práxis de criação pela fenda, pelas frestas. Mandingas que são tão próximas aos sambistas, aos rappers, ao povo da rua.

O dinamismo do povo de rua, do Orixá Exu, se candomblé e entidade Exu, se umbanda, quando deslocados do âmbito místico-religioso para a vida sociocultural, é um conceito que traz, em si, uma série de práticas de resistência ao pensamento cartesiano eurocêntrico.

⁸ *Orun* é palavra yourubá que designa o céu, o mundo espiritual.

⁹ *Ayé*, palavra yorubá para designar o mundo físico.

Com inúmeras referências no samba e também em diversos estilos musicais, a ambígua figura de Exu é saudada por nomes como Noriel Vilela, Otto, Baco Exu Do Blues, Elza Soares, Monobloco e muitos outros, em diversos períodos da história da música brasileira.

O grupo Monobloco, projeto paralelo à banda Pedro Luís e a Parede, traz, em seu CD de 2002, o “Sino da Igrejinha/Rap das Divindades”. Serjão Loroza canta aqui a abertura dos ensaios do Monobloco, como numa gira umbandista, pedindo licença ao Exu Tranca-Rua.¹⁰ Em seguida, ecumenicamente, faz louvação a várias divindades e a Jesus, em suas diversas manifestações: Jeovah, Jaré, Oxalá, Jah etc.

O sino da igrejinha
Faz belém blem, blom
Deu meia-noite
O galo já cantou
Seu Tranca-Rua
Que é dono da Gira
Oi, corre gira que Ogum mandou...

O trecho acima recortado é um ponto raiz da entidade Exu Tranca-Rua, inserido integralmente na composição.

Noriel Vilela, citado anteriormente, também emprestou seu vozeirão a uma divertida mistura de ritmos para ensinar a um filho desventurado as práticas da oferenda na encruzilhada:

Ah mô fio do jeito que suncê tá
Só o ôme é que pode ti ajuda
Suncê compra um garrafa de marafo
Marafo que eu vai dizê o nome
Meia noite suncê na incruziada
Distampa a garrafa e chama o ôme
O galo vai cantá suncê escuta
Rêia tudo no chão que tá na hora.

O artista utiliza o linguajar popular comumente pronunciado pelas entidades dentro dos terreiros de umbanda: “mô fio”, “marafo”, “suncê”. Chama a Exu de “O Ôme”, conferindo-lhe tal poder capaz de livrar o filho de umbanda de suas pesadas cargas.

As oferendas a Exu são normalmente feitas em encruzilhadas ou cemitérios dependendo da linha de trabalho da entidade. Nessa canção, a entrega deverá ser arriada numa “incruziada”. As encruzilhadas são reinos de Exu e, em um sentido mais geral, podemos entendê-las como portas, passagens.

¹⁰ Entidade de Exu mais popular dentro da Umbanda, responsável pela limpeza e abertura dos caminhos.

Outra antiga canção em que o ponto tradicional de Exu se mistura à composição é “Moça Bonita”, cantada por Ângela Maria. O ponto aqui é de Pomba-Gira, entidade de Exu-mulher na Umbanda.

Uma rosa cor de sangue
 Cintila em sua mão
 Um sorriso que ainda sonda
 Não diz nem sim nem não
 Põe na boca a cigarrilha
 E mais se acende o olhar
 [...]

 E no canto da rua
 Zombando, zombando, zombando está
 Ela é Moça Bonita
 Girando, girando, girando lá
 Oi girando *laroyê*...

Provavelmente, o termo Pomba-Gira ou Pombogira é originário de *Bongbogirá*, nome de Exu nos rituais de tradição banto (Lages, 2003). Embora estudiosos a considerem como uma figura tipicamente brasileira, a entidade designa as qualidades femininas de Exu. Balançando os quadris, girando a saia rodada, a gargalhada reverberando no espaço, as Pombogiras “descem” nos terreiros para resolver situações amorosas e também fazer limpeza energética nos consulentes.

Na composição de Kiko Dinucci e Edgar, “Exu na escola”, Elza Soares rasga a voz. A canção faz parte do CD intitulado “Deus é mulher”, de 2018. Em tom revolucionário, a voz de Elza arranha preconceitos e reivindica o espaço para novas epistemes com a figura de Exu reassumindo o espaço que lhe foi roubado:

Na aula de hoje veremos Exu
 Voando em *tsuru*
 Entre a boca de quem assopra e o nariz de quem recebe o *tsunu*
 As escolas se transformaram em centros ecumênicos
 Exu te ama e ele também está com fome
 Porque as merendas foram desviadas novamente
 Num país laico
 Temos a imagem de César na cédula e um “Deus seja louvado”
 As bancadas e os lacaios do Estado
 Se Jesus Cristo tivesse morrido nos dias de hoje com ética
 Em toda casa, ao invés de uma cruz, teria uma cadeira elétrica

Com efeito, Rufino (2019) propõe o conceito-exu como potência capaz de transformar o colonialismo, o racismo epistemológico, trazendo outras “possibilidades de relação e invenção do mundo”. Transgressor, trickster, o senhor das encruzilhadas desafia a lógica cartesiana, traz o corpo, o riso para o *logos*.

Dinâmico e movente, Exu é o senhor das possibilidades criativas atuando no caos. A voz de Elza Soares não nos deixa dúvidas: novos passos, novos gingados são precisos para abrir portas-encruzilhadas-saídas, fazendo frente à subalternização e ao apagamento de sujeitos e saberes ancestrais.

Vou fechar minha Jurema, vou fechar meu Juremá¹¹

O samba é, possivelmente, a mais popular e representativa manifestação da mistura de culturas em nosso país: os elementos rítmicos, formais, sonoros e expressivos são africanos, mas as práticas melódicas e harmônicas de base europeia.

No processo de obliteração de suas funções mágicas, a concepção tradicional e sagrada é sacrificada, reabsorvida e se reproduz segundo as normas da nova sociedade que se formava. No entanto, sua continuidade é assegurada ao estabelecer novas formas de expressão. A persistência desses costumes na memória do negro, apesar dos horrores da escravidão, deve-se à sua importância para a sobrevivência do grupo, pois exerciam função indispensável a este. O samba consegue driblar as perseguições, assim também como todas as manifestações religiosas de matriz afro, persistindo, germinando novas raízes e possibilidades.

A Umbanda como religião que se consolida dentro da sociedade brasileira, poucos anos após a Abolição, é sincrética e pluralista. Passa também pelo processo de embranquecimento quando absorve a doutrina Kardecista europeia, ao mesmo tempo que têm sua funcionalidade aceita pelo branco imigrante. Talvez não seja exacerbação afirmá-la como única religião nacional, expressão da identidade do povo brasileiro, apesar dos preconceitos de que, ainda hoje, é vítima.

Os Orixás, pontos cantados e entidades da Umbanda e dos vários segmentos do Candomblé são, incontáveis vezes, referências para a expressão musical brasileira, sobretudo no samba. Os elementos, ao sofrerem uma desconstrução de seu âmbito sagrado, passam a compor o âmbito estético, a habitar nossos dias. A relação desses artistas com o universo religioso da Umbanda e do Candomblé podem legitimar essas referências.

Os inúmeros louvores aos Orixás e às entidades trabalhadoras da Umbanda, o samba e outras manifestações musicais brasileiras se reaproximam de suas origens negras. Ao

¹¹ Ponto de encerramento da sessão espiritual na Umbanda.

reverenciar os ancestrais, tornam-se uma espécie de oração, como disse Baden Powell. Arte encantatória, acalmando a azia de nossos tempos.

Se, por um lado, há o risco de vir a desencadear um processo de folclorização e posterior exploração turística dos ritos e dos valores que sustentam essas culturas; por outro lado, pode negacear, criar espaços, rupturas, gingados.

Como pontuei, vivemos tempos muito duros atravessados por extrema intolerância e preconceito. Reverenciar orixás e entidades na literatura, na música, no cinema, enfim, nas artes, talvez seja reaproximar nossas raízes, criar pelas frestas do sistema condições de tornar nosso cotidiano um pouco menos mecânico, como uma práxis de resistência. Como um assentamento¹² dos elementos do universo original para que não se percam, não se esvaziem na estrutura mercantil e profana. Ou como Vinícius de Moraes cantou no samba: “se hoje ele é branco na poesia / ele é negro demais no coração”.

¹² Assentamento na Umbanda é o local onde são firmados alguns elementos de poder mágico para criar proteção, defesa, descarregar ou irradiar energia.

Referências

- ANDRADE, Mario de. **Músicas de Feitiçaria no Brasil**. São Paulo: Itatiaia Editora, 1983.
- LAGES, Sônia Regina Corrêa. **Exu - Luz e Sombra: uma Análise Psico-Junguiana da Linha de Exu na Umbanda**. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2003.
- LIMA, Bentto de. **Malungo, Decodificação da Umbanda**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- MARTINS, Leda. **Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras, n. 26, Língua e Literatura, limites e fronteiras, Programa de Pós Graduação em Letras, PPGL /UFMS. Rio Grande do Sul, 2003.
- MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar**. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.
- MUKUNA, Kazadiwa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida. **Poesia + (Antologia 1985-2019)**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.
- SILVA, W. W. Da Matta e. **Umbanda de Todos nós**. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1969.
- ORTIZ, Renato. **A Morte branca do feiticeiro negro**. Petrópolis: Vozes, 1978.

Artigo recebido em 15/04/2022 e aprovado em 19/06/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42941>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozcena/>

ⁱ Ana Julia Toledo Netto - Licenciada em artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestre em artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, ministra oficinas de artes e contação de histórias em escolas públicas. Doutoranda pelo PPG Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora, pesquisa performances poéticas, corpo e estesia. julaitoledo@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9912002972140707>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9828-8257>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

