Acervo dos Santos: a diversidade afro-brasileira nos discos de Umbanda e Candomblé

Éden dos Santos Barbosa
Acervo dos Santos | Fortaleza, CE, Brasil
edenbarbosa@ufc.br

José Gerardo Vasconcelos
Acervo dos Santos | Fortaleza, CE, Brasil
gerardo.vasconcelos@ufc.br

DOI 10.11606/issn.2316-9133.v34i1pe234832

resumo A oralidade dos povos de terreiro é princípio gerador de energia, força e conexão espiritual. O *Axé*, elemento cosmológico dos povos iorubanos simboliza a energia vital e o poder da palavra. Nos ritos do povo de santo estão presentes os toques e cânticos: os *Orins* (Candomblé) ou *Curimbas* (os pontos de Umbanda). A partir da década de 1930, algumas destas oralidades foram gravadas em discos e proporcionaram novas dinâmicas entre os terreiros e a sociedade, influenciando a cultura, o meio social e as relações de poder. O "Acervo dos Santos" surgiu a partir da investigação, análise e conservação da música de terreiros do Brasil presentes em fonogramas no formato *Long Play* e faz parte da Rede de Acervos Afro-brasileiros. Os discos destes terreiros são artefatos culturais da educação, dotados de representatividade, historicidade e memória, fundamentando as práticas educativas atuais, e potencialmente, a Educação para as Relações Étnico-Raciais/ERER.

palavras-chave umbanda; candomblé; acervo dos santos; disco de vinil; acervos afro-brasileiros

Acervo dos Santos: Afro Brazilian diversity in Umbanda and Candomblé records

summary The orality of terreiro peoples is a principle that generates energy, strength and spiritual connection. Axé, the cosmological element of the Yoruba peoples, symbolizes vital energy and the power of the word. The rites of the people of the saint include chants and songs: the Orins (Candomblé) or Curimbas (the points of Umbanda). From the 1930s onwards, some of these oralities were recorded on records and provided new dynamics between the terreiros and society, influencing culture, the social environment and power relations. The "Acervo dos Santos" arose from the investigation, analysis and conservation of the music of Brazilian terreiros, present in phonograms in the Long Play format, and is part of the Afro-Brazilian Collections Network. The records of these terreiros are cultural artifacts of education, endowed with representativeness, historicity and memory, underpinning current educational practices, and potentially, Education for Ethnic-Racial Relations/ERER.

keywords umbanda; candomblé; acervo dos santos; vinyl records; afro-brazilian collections

Introdução

Este estudo se fundamenta na pesquisa de doutoramento em Educação pela Universidade Federal do Ceará, onde o autor analisa a presença da ancestralidade africana, tradições afro-religiosas e relevância histórica de discos de Umbanda e Candomblé, produzidos em grande escala por gravadoras nacionais e internacionais durante o período de 1930 a 1980. Destacamos a importância destes registros fonográficos pelo protagonismo de povos e comunidades de terreiro, de várias regiões do território brasileiro, que perpetuaram suas tradições nas gravações de cânticos e tambores presentes nos Lp's (*long*

plays) escolhidos para o estudo e analisados aqui numa perspectiva histórica, etnocenológica e no âmbito da educação das relações étnico-raciais.

Durante o estudo dos fonogramas, na escolha do objeto de pesquisa do disco de vinil, um suporte de mídia de áudio (som) tratada como artefato cultural pela sociedade, necessitamos de uma abordagem de pesquisa ampla e sensível, que revelasse as categorias para além do objeto físico, já que os discos contêm informações escritas na contracapa e no encarte (caso haja este anexo no disco). Estes subsídios presentes nos fonogramas já se revelam essenciais, pois evidenciam o processo de gravação, os autores envolvidos, o terreiro onde foi gravado, a tradição religiosa que se vincula, o tipo de rito (*gira*[1], abertura e encerramento, toques, tipo de cerimônia), qual a entidade/encantado/orixá que é homenageado no disco, dentre outros achados particulares. Contudo, este volume de informações dos Lps não é encontrado em plataformas de *streaming, sites* sobre música, livros, jornais, artigos acadêmicos e catálogos, indicando invisibilidades e esquecimentos sobre estes discos de terreiro e seus protagonistas ao público atual.

Propomos uma organização destas informações que se alicerçam a partir dos referenciais de Armindo Bião[2], em especial na tratativa de que os discos de Umbanda e Candomblé incorporam dentro de si, de forma concreta, representativa e simbólica, "[..] objetos, aqueles criados, produzidos e pensados, pelas comunidades nas quais ocorrem, como atos explicitamente voltados para o gozo público e coletivo [...] (Bião, 2009: 52).

Ele propôs 5 conceitos básicos, todavia, adotamos apenas as noções de *espetacularidade, matrizes culturais* e *transculturação*[3] que se originaram de aspectos fundantes do campo das ciências do homem: a etnometodologia, as etnociências; a compreensão básica da etnomusicologia e as reflexões da etnolinguística. Portanto, de modo particular, ampliamos o horizonte teórico-metodológico estabelecendo uma relação mais sensível entre *sujeito-pesquisador* e *objeto-discos de vinil*, para alcançar uma afinidade imprescindível: "aqui se compreende a noção de trajeto, [...] como a necessária e imprescindível articulação entre o sujeito e o objeto" (Bião, 2009: 62). Consideramos a Etnocenologia por fornecer pontos de encontro nas áreas de Etnologia, Sociologia, Antropologia e Educação.

Numa reflexão metodológica, enfatizamos como a sociologia e a antropologia se interseccionam na etnocenologia no conceito estabelecido dos "atores sociais". Conforme relata Geertz (2008) sobre os estudos culturais: "aquilo que se chama análise estrutural em sociologia e em antropologia social pode investigar as implicações funcionais de um sistema particular de pessoas-categorias para uma determinada sociedade" (Geertz, 2008: 151). Porém, os atores sociais, imersos no cenário social (não delimitado exclusivamente pelo pesquisador), não estão isolados nesta "sociedade", pois não deixam de coexistir, nos trâmites e trajetos da pesquisa. Esse limite da antropologia é aqui transcrito:

---

[1] Ritual da Umbanda. Festa, celebração.

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

[3] Como conceitos básicos, aqui entendidos mais como "noções moles" que como "conceitos duros" identificamos cinco pilares epistemológicos. (Bião, 2009: 92)

> O que é necessário é alguma forma sistemática, em vez de apenas literária ou impressionista, de descobrir o que é dado, como é percebida realmente a estrutura conceptual encarnada nas formas simbólicas através das quais as pessoas são percebidas. O que queremos, e não temos ainda, é um método desenvolvido para descrever e analisar a estrutura significativa da experiência (aqui, a experiência das pessoas) conforme ela é apreendida por membros representativos de uma sociedade particular, num ponto do tempo particular — em suma, uma fenomenologia científica da cultura. (Geertz, 2008: 151)

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

> Acreditamos que a arte, a religião, a política e o cotidiano possuem aspectos espetaculares (inserindo-se assim no campo de estudos da etnocenologia), mas não são áreas de conhecimento indistintas. O que as articula, em sua distinção conceitual e funcional, é justamente uma relativa indistinção corporal, comportamental, enquanto interação coletiva, necessariamente incorporada nas pessoas participantes, ou o que se poderia denominar de comportamentos espetaculares (mais ou menos) organizados e objeto desta almejada cenologia geral, hoje denominada temporariamente etnocenologia. (Bião, 2009: 99)

Os discos de terreiro, e a forma que tratamos o acervo que compilamos no percurso da pesquisa, são discos de tradições religiosas afrobrasileiras: nações do Candomblé (*Keto* e Congo-angola), Umbanda (e suas vertentes[4]), Tambor de Mina, Batuque, Macumba e outros discos com adaptações e estilizações destas religiosidades. A busca por estes fonogramas é um encontro com muitas pessoas, gerando uma rede (nacional) de articuladores que, essencialmente convivem no mesmo universo, porém de forma distinta, afinal cada colaborador é singular. É uma atuação coletiva em cenas, locais e funções sociais separadas, mas intrinsecamente conectadas pela ancestralidade existente nos registros sonoros, dividindo o mesmo espaço-tempo: o encantamento e as experiências de ouvir os discos Afro[5], também chamados carinhosamente por músicos, lojistas e

[4] Umbanda Omolocô, Umbanda Traçada, Umbanda Cruzada, Umbanda Sagrada, Umbanda de Mesa Branca (Kardecista).

[5] No mercado fonográfico, os discos de terreiro são itens de alta demanda, geralmente categorizados em seções como "Afro" ou "Macumba". Seus valores oscilam vertiginosamente, partindo de R$ 20,00 e podendo ultrapassar R$ 10.000,00, conforme raridade, estado de conservação e especificidades do título.

colecionadores de “discos de Macumba”. Nominar os discos de “Macumba” pode soar controverso, porque evoca impressões, na contemporaneidade, de intolerância religiosa e episódios de uso pejorativo ou outra atribuição negativa da palavra. O historiador Simas (2021) expande a discussão no livro “Umbandas”:

> Não parece difícil perceber que a preocupação com o uso pejorativo da expressão "macumba" para desqualificar práticas religiosas se deve à forte carga de preconceito a ela atribuída em um país racista. A desqualificação dos cultos de terreiro vem geralmente acompanhada de adjetivos como "diabólicos, "malignos", "bárbaros", "folclóricos" ou "pitorescos". Eles seriam destituídos de fundamentos complexos e incapazes de produzir cosmogonias e visões de mundo que ultrapassem o limite das práticas curativas, simpatias, quebrantos, feitiços etc. (Simas, 2021: 18)

Figura 1. Discos de Macumba do Acervo dos Santos.

Atestamos que “Macumba”, neste estudo, se configura como uma ótima terminologia. Seja pela retomada histórica de terreiros que resgatam a memória dos antigos cultos *Bantus* (como a Macumba Carioca[6]), seja na menção do gênero musical “Macumba” utilizado nos selos musicais a partir de 1930, protagonizados por artistas

[6] Os jornais do Rio de Janeiro noticiaram várias reportagens sobre as Macumbas e o maior destaque deste período histórico é o livro “As religiões do Rio” publicado em 1904 de autoria de João do Rio.

negros como Elói Antero Dias[7], Getúlio Marinho "Amor", JB de Carvalho, João da Baiana, José Espinguela (Grupo do *Rae Alufá*) e, por fim, seja pelo significado do instrumento musical de origem africana. A Macumba como gênero musical popular está presente no livro de Fernanda Epaminondas Soares, em seu estudo sobre o compositor Getúlio Marinho da Silva, o Amor:

> [...] os gêneros "macumba" e sua derivação mais específica, "ponto de macumba", possuíam características diferenciadas, o que indicava sua classificação própria. Além disso, com esses designativos, fica evidente que aquelas músicas tratariam de temas afrorreligiosos, garantindo ao comprador e/ou aquele que ouvia a certeza de que escutara ou comprara músicas com motivos rituais afro-brasileiros. (SOARES, 2021: 155).

A indústria musical[8] que se iniciou no Brasil em 1900, e que visava a venda de seus produtos ao mercado nacional cada vez mais crescente, manteve a permanência das nominações dos ritos afro-religiosos, muitas vezes por indicações dos artistas que empregaram termos afro como estratégia de vendas e de criação de novos estilos, divulgadas como lançamentos nos jornais da época. Sabendo disto, foram identificados e listados os gêneros musicais afro presentes nos selos dos 78 rotações[9] tanto do acervo pessoal do autor, como do vasto acervo do Arquivo Nirez[10], um dos nossos locais de pesquisa. O Arquivo Nirez colaborou com a identificação dos artistas negros deste período e quais gêneros musicais (ou canções) contemplam a temática afro. Como exemplo, citamos o gênero musical de origem africana, o lundu, protagonizado por 2 artistas negros.

> A afirmativa que o primeiro disco gravado no Brasil foi o "Isto É Bom", lundu de Xisto Bahia, cantado pelo Baiano, em disco Zonophone no 10.001, é consenso geral. A afirmação decorre de ter ele recebido o número 1 no catálogo da Casa Edison para 1902. Fred Figner não deixou nenhuma relação numérica das primeiras gravações que possa dar veracidade a essa afirmação (FRANCESCHI, 2002: 94).

A busca por gêneros afro foram empenhadas com muito rigor e êxito, se orientando em temáticas afro-religiosas, nos ritos, nos nomes de ritmos e toques, nos

---

[7] Pai de Santo, jongueiro e um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano em 1947. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

[8] De acordo com Criada por Frederico Figner, a Casa Edison surge em 1900 e foi a primeira gravadora do Brasil e da América do Sul. Em 1900, publicou um catálogo contendo máquinas falantes, cilindros e discos.

[9] O disco de 78 rotações, conhecido simplesmente como 78 rpm ou disco de goma-laca, se refere a uma mídia em formato circular que serve para o armazenamento de áudio.

[10] O Arquivo Nirez é um espaço de memória e cultura, um arquivo privado e sem fins lucrativos com um acervo rico com mais de 20 mil discos de 78 rotações, itens bibliográficos, arquivísticos e museológicos.

termos que nasceram diretamente dos terreiros e ganharam o grande público. Destacamos os resultados agrupados nesta tabela abaixo:

© Imagem: Éden Barbosa

Maxixe (1902) Título: Será Possível Intérprete: Banda da Casa Edison	**Samba (1907)** Título: Cateretê Intérprete: Olímpio Nogueira *Primeiro registro do gênero no banco de dados.	**Corta Jaca (1910)** Título: Corta Jaca Intérprete: Grupo Chiquinha Gonzaga * Neta de escravizados, Chiquinha foi uma militante abolicionista.	**Gavota Batuque (1912)** Título: Jaci e Sertanejo Intérprete: João Pernambuco	**Batuque Sertanejo (1913)** Título: Cabocla De Caxangá Intérprete: Eduardo das Neves / Bahiano / Júlia Martins
Jongo (1914) Título: Jongo dos Pretos Intérprete: Eduardo das Neves	**Toada (1914)** Título: Cabocla De Caxangá Intérprete: Grupo o Passos no Choro	**Batuque (1916)** Título: Batuque No Terreiro Intérprete: Pilé	**Samba (1917)** Título: Pelo Telefone Intérprete: Bahiano *Considerado o primeiro samba por estudiosos.	**Jongo Africano (1922)** Título: Sai Exu Intérprete: Bahiano
Baião (1930) Título: Estrela Dalva Intérprete: Stefana de Macedo *Primeiro registro do gênero no banco de dados.	**Macumba (1930)** Título: Macumba - Ponto de Ogum Intérprete: Eloy Antero Dias / Getúlio Marinho "Amor"	**Ponto de Macumba (1930)** Título: Orobô Intérprete: Gusmão Lobo	**Samba Batuque (1930)** Título: Balaco Baco Intérprete: Sílvio Caldas	**Batuque Africano (1930)** Título: Babaô Miloquê Intérprete: Josué de Barros
Batuque da Macumba (1931) Título: E Vem o Sol Intérprete: J.B. de Carvalho	**Samba Macumba (1932)** Título: Oia a Ganga Intérprete: Otília Amorim	**Macumba Carnavalesca (1932)** Título: Que Querê Intérprete: Zaíra de Oliveira / Francisco Sena	**Maracatú (1933)** Título: Dois de Ôro Intérprete: Stefana de Macedo	**Corima (1940)** Título: Cantiga de Festa Intérprete: Grupo do Rae Alufá
Batuque Afrobrasileiro (1940) Título: Lá na Jurema Intérprete: Irani Amaral	**Lundu Africano (1941)** Título: Uma Festa de Nanam Intérprete: Patrício Teixeira	**Candomblé (1944)** Título: Obê Intérprete: Trio de Ouro	**Baião (1946)** Título: Baião Intérprete: Quatro Ases e um Curinga *Primeiro registro do gênero no banco de dados.	**Afro Brasileiro (1950)** Título: Ogum Nilê Intérprete: Trigêmeos Vocalistas
Ponto Ritual (1950) Título: Abaluaiê Intérprete: Jorge Fernandes	**Macumbaião (1951)** Título: Saravá Intérprete: J.B. de Carvalho	**Baião Macumba (1954)** Título: Iaiá da Bahia Chegou Intérprete: Araci Costa	**Curimba (1955)** Título: Aruanda Intérprete: Jorge Fernandes	**Ponto Cateretê (1955)** Título: Nêgo Véio Intérprete: Heitor dos Prazeres
Ponto de Umbanda (1955) Título: Pedra Verde Intérprete: Torrinha / Tião Catireiro	**Cabula (1956)** Título: Saudação a Oxoce Nº 1 Intérprete: Joãozinho da Gomeia	**Congo (1956)** Título: Saudação a Inhançan Intérprete: Joãozinho da Gomeia	**Ponto de Ogum (1956)** Título: Olha Umbanda na Aruanda Intérprete: Jorge da Silva e Seu Terreiro	**Ponto de Oxum (1956)** Título: Man Feri Man Intérprete: Jorge da Silva e Seu Terreiro
Pontos Cruzados (1956) Título: Ogum Iara Intérprete: Jorge Fernandes	**Ponto (1957)** Título: Ogum Megê Intérprete: J.B. de Carvalho	**Cairicó (1957)** Título: Deixa Umbanda Melhorar Intérprete: Jorge da Silva e Seu Terreiro	**Ponto de Caboclo (1958)** Título: Potpourri de Boiadeiro Intérprete: Jorge da Silva e Seu Terreiro	**Quimbanda (1959)** Título: Ponto de Caboclo Neivi Branco Intérprete: Anita Otero
Ponto de Terreiro (1959) Título: Canta Galo Intérprete: Nhô Paulo / Valdenir / Izolínio	**Igexá (1962)** Título: Oxum Intérprete: Joãozinho da Gomeia	**Olujá (1962)** Título: Xangô Intérprete: Joãozinho da Gomeia	**Barravento (1962)** Título: Pemba Intérprete: Joãozinho da Gomeia	**Curimba de Umbanda (1962)** Título: Caboclo Folha Verde Intérprete: Maria do Carmo

Figura 2. Gêneros musicais com temática afro-religiosa.

Este quadro foi desenvolvido como síntese do processo de pesquisa dos gêneros musicais afro referenciados encontrados *in loco* no acervo musical do Arquivo Nirez. A busca por palavras e terminologias de temática afro foram pensadas numa abordagem freiriana[11], fundamentados por temas geradores. A investigação do banco de dados deste arquivo contou com a colaboração ativa do senhor Nirez. Buscamos nomenclaturas

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

inspiradas nos cultos de Candomblé (Olujá, Cabula, Congo, Igexá, Barravento, Ogum, Oxum) e Umbanda (Curimba, Corima, Macumba, Caboclo) e descobrimos outros achados relacionados. Algumas das terminologias afro referenciadas utilizadas são saberes e experiências que o autor adquiriu nos últimos 15 anos como participante ativo destas religiosidades e nos processos de observação em artigos e dissertação. Em outro momento, contamos com as contribuições de Miguel Bragioni da Discoteca MB (SP) e consultas ao *site* Discografia Brasileira.

A figura 2 reúne quarenta e cinco gêneros afrodescendentes e afrobrasileiros organizados de forma cronológica, incluindo título e intérprete, fornecendo reflexões iniciais sobre o protagonismo negro na música brasileira: a presença de artistas negros, terminologias afro religiosas e a performance de compositores e líderes religiosos do Candomblé (José Espiguela e Grupo do Rae Alufá, Joãozinho da Goméia e Heitor dos Prazeres) nas gravações iniciais dos discos de 78 rotações. A difusão destas informações possibilita a reparação de apagamentos e invisibilidades de artistas negros, corrigir equívocos históricos e prestar reverência aos movimentos musicais que estas personalidades iniciaram.

Em dado estágio da pesquisa, de contato com acervos sonoros de lojistas, sentimos a necessidade de obter mais discos de terreiro para maior profundidade do estudo. O acervo pessoal do autor continha poucos registros (27 títulos em 2021), adquiridos lentamente, desde 2011, quando foi iniciado no Candomblé e como praticante da Umbanda. Em 4 anos de pesquisa este número alcançou cerca de 400 títulos, resultado do processo de investigação, diálogo com fontes orais, ofertas de lojistas, oportunidades e investimento financeiro pessoal (este estudo, infelizmente, não obteve suporte das agências de fomento).

No tocante às fontes, demarcamos os trajetos da pesquisa e criamos uma rede de colaboradores, apresentando uma interrelação das três fontes, que dialogam entre si de modo consonante e colaborativo:

© Imagem: Éden Barbosa

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

Figura 3. Metodologia para o emprego das fontes da pesquisa.

Estabelecemos diretrizes de identificação dos temas afro presentes nos discos através do: gênero, título da música, intérprete e por meio de sucessivas audições dos fonogramas, resultando nas seguintes descobertas:

1. Protagonismo feminino: muitos fonogramas contam com o canto ritual das mulheres e evidenciam as mães de santo dos terreiros;
2. Representatividade: a diversidade de discos com expressões rítmicas e melódicas de religiões afro-brasileiras como: Macumba, Umbanda e Candomblé;
3. Aspectos econômicos: grande parte dos Lps foram financiados por gravadoras: nacionais ou transnacionais. Porém, alguns títulos são selos independentes (financiados pelos próprios terreiros);
4. Educação para as Relações Étnico-Raciais (ERER): a pesquisa por temas geradores afro referenciados, por meio de escuta detalhada dos registros, identificou culturas, resistências e oralidades, como a presença dos idiomas africanos *Ewe-fon* (Castro, 2005: 39), *Bantu* (*kikongo* e *kimbundu)* e *Yorubá*. O conhecimento e a utilização pedagógica destes Lps fornecem reflexões para reparar apagamentos e desigualdades históricas descobrindo grupos sociais vulnerabilizados.

No início da década de 1930, os estudos sobre o Negro Brasileiro foram impulsionados pelo 1º Congresso Afro-Brasileiro (1934) realizado em Recife (PE) e o 2º Congresso Afro-Brasileiro (1937) na cidade de Salvador (BA). Estes eventos evidenciaram terreiros, toques rituais, participação de sacerdotes dos cultos afro e as observações iniciais sobre a música ritual africana no Brasil. A música ritual dos Candomblés é mencionada nos trabalhos de Nina Rodrigues (1932), Arthur Ramos

(1934), Edson Carneiro (1936), Manuel Querino (1955), Ruth Landes (1967), Roger Bastide (1945), Donald Pierson (1945), Melville Herskovits (1943) e Waldemar Valente (1955).

2.o Congresso Afro-Brasileiro

O PROGRAMMA DOS TRABALHOS DESSE IMPORTANTE CERTAMEN SCIENTIFICO

O 2.º Congresso Afro-Brasileiro continúa despertando a mais viva curiosidade nos nossos meios scientificos.

A installação do Congresso terá logar ás 15 horas do dia 11 do corrente, no salão nobre do Instituto Historico, gentilmente cedido pela sua directoria. Ahi tambem terão logar as successivas sessões ordinarias do Congresso, que se realizarão, nos dias subsequentes, até 15, das 9 ás 11 da manhã e das 14 1|2 ás 17 horas de cada dia. Nestas sessões do Instituto Historico, proceder-se-á á leitura e discussão das theses apresentadas ao Congresso Afro-Brasileiro da Bahia. No dia 15, pela manhã, serão votadas as resoluções finaes do Congresso.

O encerramento do Congresso Afro-Brasileiro terá logar no salão nobre da Faculdade de Medicina da Bahia, constando do programma uma justa e significativa homenagem á memoria de Nina Rodrigues, iniciador dos estudos africanos na America, devendo falar, na occasião, o prof. dr. Arthur Ramos, docente das Faculdades de Medicina da Bahia e da Universidade do Rio de Janeiro e da Universidade do Districto Federal e director do Departamento de Hygiene Mental da Secretaria de Educação do Rio de Janeiro, os escriptores Edison Carneiro e Aydano do Couto Ferraz e possivelmente, os professores Hosannah de Oliveira e Estacio de Lima, este director do Instituto Nina Rodrigues.

A' tarde dos dias 13 e 14, no campo de basket do Club de Regatas Itapagipe, cavalheirosamente cedido pelo presidente daquelle club, dr. Antonio Mattos, haverá, respectivamente, demonstrações de samba e de capoeira, estas ultimas sob a immediata direcção de Samuel Querido de Deus, considerado pelos seus companheiros de "vadiação" como o melhor capoeirista da Bahia.

Durante a noite, nos dias 11-15 deste mez, os congressistas terão opportunidade de assistir a toques nos mais significativos candomblés da Bahia, — entre os quaes os centenarios Engenho Velho e Gantois e ainda os de Procopio, no Matatu' Grande, de João da Pedra Preta, na Gomêa, e de Anninha, em São Gonçalo, ao Retiro.

A commissão de festas do Congresso prepara, ainda, uma excursão a São Bartholomeu, centro fetichista de grande interesse para os estudos africanos.

Durante o Congresso, estará aberto á visita publica, o museu afro-brasileiro do Instituto Historico da Bahia.

Annunciando o Congresso Afro-Brasileiro, a orchestra negra do candomblé do Gantois dará, na noite de 10 do corrente, na Radio Commercial da Bahia, uma audição de musicas religiosas por todos os titulos interessantissima.

Tal, em linhas geraes, o programma do Congresso Afro-Brasileiro da Bahia.

A Commissão Executiva do 2.º Congresso Afro-Brasileiro diante do barracão do candomblé da Gomêa

RIFA

O Syndicato dos profissionaes e moagem por motivo de força maior, transferiu a rifa que deveria correr no dia 9, para o dia 16 do corrente.

N.º 1194 3 v

Leia o "CRUZEIRO"

O candidato democr
presidencia da Arg

O sr. Marcelo Alvear fala sobre a campanha presidencial por
supportaremos passivamente a fraude e a prepotencia"

© Foto: Giovanna Fontes Santos Lins (UFBA)

Figura 4. 2° Congresso Afro Brasileiro em Salvador. Jornal O Estado Da Bahia. 8 de janeiro de 1937. Fonte: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB).

Estes estudos serviram de referencial teórico e metodológico para os pesquisadores e estudiosos das décadas seguintes. São textos iniciais sobre o Negro no Brasil e alertamos que certos conceitos (e autores) apresentaram teorias eugenistas, comentários racistas, algumas metodologias já se encontram ultrapassadas e adotaram abordagens científicas hoje questionáveis. Contudo, para este artigo, classificamos como relevante as descrições sobre a música ritual e as alianças iniciadas entre as lideranças das comunidades-terreiro daquele período. Pesquisadores como Nina Rodrigues, Manuel Querino, Arthur Ramos, Edson Carneiro e Roger Bastide foram confirmados como *Ogãs* dos terreiros[12], este cargo de honra estabeleceu vínculos e acordos de mútua confiança. Conceitos sobre sincretismo vão se desenvolvendo, ganhando maior evidência na década de 1930. O texto de Herskovits (1967) destaca que o sincretismo das religiões

[12] Nina Rodrigues (Martini, 2017: 76), Manuel Querino (Martini, 2017: 79) e Arthur Ramos (Rafael, 2009: 495) eram Ogãs do Candomblé do Gantois enquanto Edson Carneiro e Roger Bastide eram ogãs do Axé Opô Afonjá (Capone, 2004: 20).

afro-brasileiras foi estudado de forma pioneira pelos pesquisadores nacionais, e aponta que "esse processo de sincretismo, tanto entre as seitas africanas como entre estas e o catolicismo, está profundamente ligado à tradição africana e do Nôvo Mundo" (Herskovits, 1967: 97). João Leal (2022) pontua que Arthur Ramos é que desenvolve uma formulação que serviu de base epistêmica:

> O conceito surge também, ligeiramente mais tarde, no livro de Arthur Ramos O negro brasileiro, de 1934, aparentemente de forma independente. A partir dessas formulações iniciais, o conceito espalhou-se rapidamente entre os autores ativos no estudo das religiões afro-americanas nos anos 1930 e 1940. (Leal, 2022: 159)

A partir da década de 1970 surge uma nova perspectiva nos estudos sobre as culturas religiosas afrobrasileiras, com a religiosidade de Umbanda obtendo uma maior atenção. Os estudos de Roger Bastide (1971), Renato Ortiz (1978), Yvonne Maggie (1975), Monique Augras (1983), Patrícia Birman (1985) e Pierre Verger (1981) fomentaram maiores detalhes sobre a música e sua importância nos processos rituais. Os anos 2000 contam com um crescimento expressivo na produção de estudos no campo religioso afro. Atribuímos que a ampliação do campo de saberes sobre cultura afrobrasileira neste período se motivou pela criação da lei 10639 em 2003, impactando diretamente o campo da Educação, Sociologia e História. A inclusão obrigatória da temática afro-brasileira e africana alcançaram as iniciativas públicas e privadas, nas esferas municipais, estaduais e federais. Incentivando a produção de conteúdos para os estudantes e enriquecendo a formação pedagógica com história, cultura e contribuições do povo negro para a formação da sociedade brasileira. Atualmente, os conceitos sociológicos, históricos e educacionais passam por uma franca revisão epistemológica. Mudanças necessárias pois os conceitos estão em constante validação, dado o processo de evolução das sociedades, das próprias religiosidades e dos movimentos decoloniais e contra-coloniais que revisitam estas teorias.

Estudos recentes como os de Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva (2006), Reginaldo Prandi (2005), Angela Lühning (1990) e Angela Lühning (2022) aprofundaram os conceitos sobre a música ritual afro religiosa e seus desdobramentos na cultura popular brasileira. Conforme a ideia de que "as canções do rádio, de todos os ritmos e gêneros, tem ajudado favoravelmente o candomblé e a umbanda" (Prandi, 2005: 187), corroboramos que pesquisas sobre a presença da música de terreiro é um território em expansão. Prandi (2005) forneceu neste título um importante anexo, com quase mil títulos de músicas com referência às religiões afro, intitulado: "Relação de músicas populares com referências às religiões afro-brasileiras (1902-2000)". Duas décadas se passaram e analisando o anexo do livro "Segredos Guardados" constatamos que um número expressivo de Lps do "Acervo dos Santos" não consta nesta lista. Acreditamos que, em breve, possamos contribuir com uma listagem destes discos, alguns são selos independentes de baixa tiragem, o que dificulta o acesso ao grande público e sua identificação.

Conceituamos que os discos de terreiro são artefatos culturais da educação, assim como os artefatos do livro ou da fotografia, pois são dotados de subjetividade, historicidade e representatividade. Muitos terreiros registrados nos discos, os territórios culturais de onde nascem os fonogramas, não existem mais. Por conseguinte, isto valida a importância da busca, conservação e salvaguarda destas fontes sonoras. Os documentos sonoros dos cantares afrodescendentes podem ser assegurados tanto como patrimônio material (os fonogramas) como imaterial (os cânticos), pela garantia de representarem os saberes de povos e comunidades de terreiro. Na Educação, tais documentos sonoros auxiliam nas práticas de diversidade religiosa e na construção de uma cultura de respeito e igualdade, conteúdos essenciais para a Educação para as Relações Étnico-Raciais/ERER, motivada pelas leis 10.639[13] e 11.645[14].

Em síntese, a pesquisa utilizou o método etnográfico, pelo meio do estudo de caso múltiplo etnográfico com enfoque na educação. O estudo de caso múltiplo assegura o trato de particularidades agrupadas a "[...] uma perspectiva maior é considerar casos múltiplos como se considerariam experiências múltiplas" (Robert K. Yin, 1994: 58). A metodologia adotada é a da Etnocenologia, delimitando os objetos da pesquisa conforme modelo abaixo, proposto por Armindo Bião (2009) em consonância com sua teoria:

© Imagem: Éden Barbosa

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

Figura 5. Conjuntos de objetos da etnocenologia desta pesquisa, conforme Bião (2009).

[13] A Lei nº 10.639/2003, sancionada em 9 de janeiro de 2003, tornou obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira nos currículos escolares do ensino fundamental e médio, tanto em escolas públicas quanto privadas

[14] A Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, torna obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, tanto na rede pública quanto na privada.

Os discos de terreiros e seus acervos

Este estudo não se restringe a uma abordagem unilateral da música de terreiro, identificamos que os cantares do povo de santo condensam oralidades, memórias e tecnologias ancestrais de informação e preservação do conhecimento. Por exemplo, no Candomblé *Ketu*[15] quando presenciamos um *Opanijé*[16] temos uma complexidade ritual envolvida em 3 dinâmicas: o canto (os *Orins*[17]), a dança ritual e o toque rítmico específico. A menção do *Opanijé* referencia a todo fiel do Candomblé qual é o cenário do ritual, a ligação com o orixá *Obaluaiê*: o cântico, corporeidade e toque nos atabaques a serem adotados.

A presença destes documentos sonoros é marcante no contexto da história do Brasil, estão enraizadas nas tradições orais da comunidade de *Axé*. São estes discos que contribuem para uma *outra* disseminação das culturas dos povos e comunidades de terreiro na sociedade brasileira. Os lundus, jongos, macumbas e sambas transportaram para outros territórios as tradições e religiosidades afros. Os pontos cantados, curimbas, nomes dos orixás, dos caboclos, diálogos com o "santo", termos em *Ewe-Fon, Bantu* e *Yorubá*[18], estão presentes nas letras das canções. Encantavam o público, despertaram curiosidade e eram acessados pela sociedade, no período do pós-abolição brasileiro, através do principal meio de comunicação daquele período, o rádio.

O disco com gravações em ambos os lados é comercializado no Brasil em 1902, utilizava como matéria prima a goma-laca e ganhou importância de artefato cultural pela sociedade. O sucesso surgiu por meio de estratégias como: "anúncio nos jornais, edição de catálogos com suplementos trimestrais e cartazes exibidos nas próprias lojas de disco" (Franceschi, 2002: 215). A mídia dos discos de cera perdura até 1956, esta fase é considerada por pesquisadores como a "Era de Ouro"[19] da música brasileira. Conforme estudos sobre este período: "nos anos 1930, o rádio era voltado para os segmentos médios da população urbana, sobretudo dos grandes centros" (Napolitano, 2010: 64). Esta fase é bastante estudada por pesquisadores como Jairo Severiano (2013), José Ramos Tinhorão (1998), Fernando da Conceição Barradas (2017), Miguel Ângelo de Azevedo (2012), Miguel Ângelo de Azevedo et al (1982) e Humberto Moraes Franceschi (2002).

O propósito do Acervo dos Santos foi incluir no percurso da pesquisa, os discos de terreiros da fase *posterior* a "Era de Ouro" (discos de cera), pois a partir de 1951 surgem os discos de vinil. O disco de vinil no formato *long play* (Lp) apresentou uma evolução tecnológica que permitiu uma maior durabilidade da mídia (pela flexibilidade do PVC) e maior inserção de músicas, com 22 minutos em cada lado. As indústrias de disco utilizam

---

[15] Candomblé que se orienta nas tradições religiosas do povo iorubá, especialmente da região de Ketu, na atual Nigéria e Benim. Conforme Verger (1981)

[16] Ritmo votivo ao orixá Obaluaiê / Omolu

[17] Cânticos do Candomblé Ketu.

[18] Conforme descrito no livro "Falares Africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro", de Yeda Pessoa de Castro (2005), obra fundamental sobre a influência das línguas africanas no português do Brasil.

[19] A Época de Ouro da música brasileira traz como marcadores: o início das gravações elétricas, a influência do rádio nas classes sociais, a parceria do disco com o rádio, a transformação da música popular em produto de massa e a consagração do samba como gênero de preferência popular.

um processo mecânico que insere a informação sonora em *microssulcos* na forma de espiral, utilizando a matéria prima de plástico petroquímico, o PVC (policloreto de vinila).

Estes documentos sonoros (em 33 e 45 rotações), abrangem o período de 1951 a 1990 e possuem gravações únicas de terreiros e tradições de culturas afrobrasileiras, que carecem de pesquisas aprofundadas e políticas de salvaguarda e difusão. Podemos atestar que, infelizmente, não existem acervos públicos dedicados à pesquisa, salvaguarda e difusão dos discos de terreiro. Os grandes acervos pesquisados apresentam em seu catálogo alguns títulos, agrupados em seções de *folclore* ou com destaque da temática afro e geralmente são discos de 78rpm.

Os discos de vinil, chamados atualmente de "discos de Macumba", estão em poucos acervos particulares e colecionadores, que compartilham alguns fonogramas digitalizados em redes sociais como o *YouTube*[20].

O Acervo dos Santos em ação

No percurso deste estudo propusemos a não apenas *ouvir* os discos de vinil cantados por *Pais e Mães de Santo*[21], mas achar os discos fisicamente, saber do percurso destes registros no contexto atual, quais locais que eles podiam ser acessados, ouvidos, comprados. O disco físico traz uma maior fonte de informações pois possuem elementos de análise como: capa, contracapa, ficha técnica, encarte e, em alguns casos, livretos.

Consideramos a apreciação sonora dos discos, uma escuta longa e detalhada, experiências muito enriquecedoras por sinal, que permitiram ampliar as conexões de entendimento de quais as tradições estão materializadas nestes discos. Descobrimos no trajeto da pesquisa que muitos destes cânticos são muito procurados pelo *povo de santo*[22], enquanto outros fonogramas sequer são conhecidos. Identificamos que, em quase toda capital do território nacional, existem gravações em Lp de terreiros afro religiosos. Todo arcabouço de informações levantadas nos discos, fontes orais, registros na hemeroteca digital e periódicos da Biblioteca Pública do Ceará motivou a criação de uma página na rede social *Instagram* chamada *Saravah Soundz* (@saravahsoundz).

[20] Destaco o trabalho das páginas: Discoteca MB, especializada em 78 rotações (https://www.youtube.com/@miguelbragioni2560) e Música de Terreiro com muitos títulos disponíveis (www.youtube.com/@musicadeterreiro4699)

[21] Líderes dos terreiros de Candomblé e Umbanda. O cargo mais elevado na hierarquia das comunidades-terreiro.

[22] Povo de Axé. Comunidades de Terreiro.

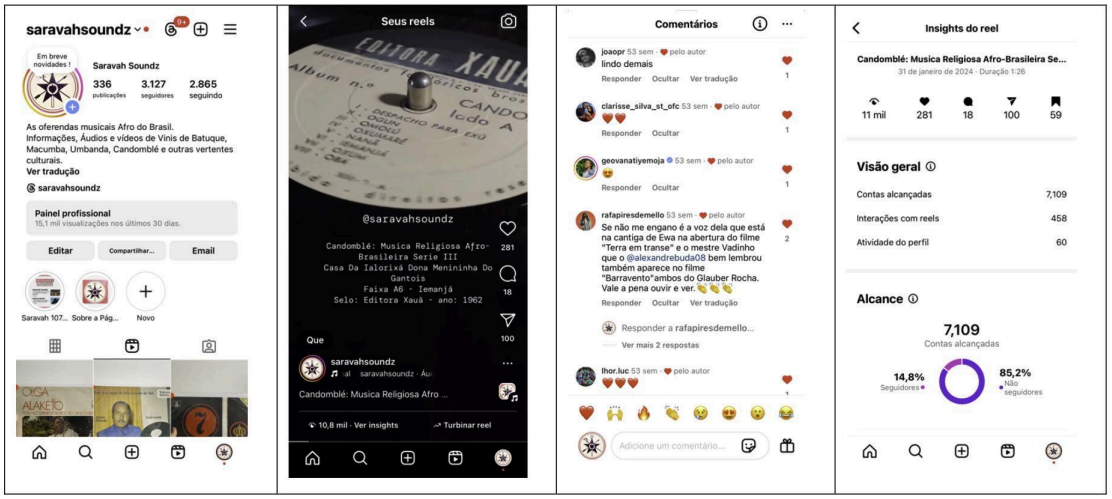

Figura 6. A página da rede social *Instagram* chamada *Saravah Soundz* (@saravahsoundz). O ponto de partida para a criação do "Acervo dos Santos".

Através da criação desta página, estabelecemos um método de difusão do processo, a partilha do "caderno de campo" fomentando a criação de possíveis caminhos (e encruzilhadas) que os discos de Umbanda e Candomblé estariam percorrendo nesta rede em especial, uma rede que compartilha fotos e vídeos com legendas de texto hipermídia[23]. Avalio como crucial esta dinâmica de criar contatos e tecer redes de interação nos desdobramentos dos anos seguintes, no fomento de uma audiência que vivencia estes discos em ambiente virtual: fiéis da cultura afro religiosa, perfis comerciais de lojas de discos, pesquisadores musicais e a integração em redes digitais de conteúdos digitais afrocentrados e afro referenciados.

O perfil se consolidou por meio desta rede de contatos e obteve mérito por providenciar experiências potencializando análises e novos caminhos que não foram mensuradas no projeto de pesquisa. Através da rede do *Instagram* obtivemos contatos com terreiros, casas de santo, músicos, *Djs*, lojistas, colecionadores de discos, pesquisadores (acadêmicos, de música, de matriz africana), jornalistas, *ogãs alabês*[24], pais e mães de santo, centros de memória afro, museus virtuais e colecionadores de disco que compartilharam muitas informações, todos compartilharam seu *Axé*.

Ampliando as reflexões por meio da interação dos seguidores da página, em várias postagens que obedeceram a seguinte dinâmica: partindo de um numerador em comum (pequeno trecho de uma faixa do disco escolhido) na forma de postagem *online*; para vários denominadores (a rede do *Instagram*) em uma ampla abrangência de contextos, situações, realidades e localidades através da interação dos seguidores.

A difusão da música dos terreiros no perfil *@saravahsoundz* trouxe para esta rede social de fotos e vídeos um novo panorama de discussão em ambiente digital, que não

[23] Hipermídia é a combinação de diferentes mídias (texto, imagem, áudio, vídeo) em um ambiente digital interativo.

[24] Título honorífico atribuído ao responsável dos toques e cânticos no Candomblé. Santos (2010) apresenta com detalhes os cargos que compõe a hierarquia do Candomblé *Ketu*.

existia neste formato, e nem com esta proposta: compartilhar vídeos e informações sobre os discos de terreiro que dispunha no meu acervo.

No ano de 2023, surgem as primeiras devolutivas dos contatos estabelecidos através da criação das redes sociais, como o convite para entrevistas, pesquisas e participações em projetos. O jornalista, documentarista, fotógrafo, locutor e pesquisador musical Ariel Fagundes, um dos colaboradores da pesquisa, realizou o convite para participar de um projeto ímpar, o lançamento do disco de vinil da edição especial do *Noize Record Club*[25] número 138 de "Canto Coral Afrobrasileiro", um registro inédito do grupo baiano "Os Tincoãs" gravado em 1983. O disco em particular expressa o sincretismo religioso dos cantores baianos por meio de *orikis*[26] iorubanos e cantos em formato de salmos, com a colaboração do Coral dos Correios e Telégrafos do Rio de Janeiro. O projeto foi produzido à época por Adelzon Gonçalves, que é uma personalidade conhecida na Música Popular Brasileira por lançar a carreira de vários sambistas, notadamente de Clara Nunes, e seu trabalho como radialista em programas que teve na Rádio Globo e Rádio MEC.

Figura 7. Os tincoãs. Capa da edição especial e entrevista sobre a pesquisa de discos de Terreiro.

A entrevista conta com textos e perguntas de Lucas Vieira, fotos de Camila de Almeida e compartilhamos alguns conceitos da pesquisa naquela época, junho de 2023, explicando os processos da história dos discos associados às religiões brasileiras de matriz africana. Nesta época, já obtivemos algumas informações por meio de entrevistas com proprietários de lojas e sebos, DJs, além de pessoas iniciadas nos cultos que buscavam estes discos para aprendizagem dos cânticos.

[25] Em 2014, surge o NOIZE Record Club o primeiro clube de assinaturas de discos de vinil da América Latina.
[26] *Oríkì* faz parte da tradição oral *yorubá* e significa "saudar, evocar". Alguns terreiros os consideram poemas, para outros são encantamentos pronunciados em ocasiões especiais, para pedir algo ao orixá.

Nesta revista, a entrevista "Gira na Agulha" trouxe uma contagem inicial, uma estimativa de discos de terreiro, baseada em levantamento *online* no site *Discogs*[27] obtendo um número de quase mil títulos relacionados a temática afro religiosa: englobando Lps, compactos de 7 e 10 polegadas e discos de 78rpm. Os discos de 78 rotações são dificílimos de acessar, todavia, com muita sorte, obtivemos muitas orientações do Sr. Nirez, de 90 anos, durante a pesquisa do Arquivo Nirez[28]. O momento da investigação direcionada aos seus discos e documentos foi realizada nos anos de 2023 e 2024 e rendeu muitos achados. Temos muita gratidão, amizade e admiração por este grande intelectual e guardião da memória Brasileira. Em 2023 publicamos um texto em capítulo de livro[29] sobre algumas das descobertas no Arquivo Nirez: os gêneros musicais afro referenciados descritos nos selos musicais de discos de 78 rotações.

Atualmente, contamos com mais de 400 títulos e conquistamos o reconhecimento de acervo de referência, o Acervo dos Santos[30], que faz parte da Rede de Acervos Afro-brasileiros *(@acervosafrobrasileiros)*, rede criada pelo Museu Afro Brasil Emanoel Araújo, em parceria com o SISEM-SP, articulando ações com representantes de acervos afins. A Rede de Acervos Afro-Brasileiros foi estabelecida em 2023 e dentre seus objetivos está o de congregar e articular comunidades, instituições e iniciativas que mantêm acervos relacionados, interessadas em diálogos, reflexões e colaborações sobre suas coleções, no desenvolvimento de ações de forma colaborativa entre os membros, motivando a disseminação e o apoio mútuo na preservação de memórias e de bens culturais afro-brasileiros. No mês de setembro de 2024, o pesquisador deste estudo participou do 1° Encontro da Rede de Acervos Afro-brasileiros, no Museu Afro Brasil Emanoel Araújo, e pode realizar uma partilha dos processos desta pesquisa e das motivações ao criar este acervo de discos aos membros da rede nacional. Na ocasião, também recebeu o selo de membro integrante da rede e participou do lançamento do "Guia da Rede de acervos afro-brasileiros 2024"[31] onde consta como membro.

No âmbito da Educação, desenvolvemos ações pedagógicas com base na Educação para as relações étnico-raciais/ ERER. Contatamos entidades, espaços culturais e terreiros na cidade de Fortaleza/CE, a proposta oferecia oficinas pedagógicas com audições coletivas dos Lps do Acervo dos Santos. A atuação consistiu em levar parte dos

---

[27] O Discogs é um banco de dados *online* e colaborativo. Os usuários fornecem informações dos discos de vinil e mediante cadastro específico podem realizar vendas de Lps.

[28] Localizado em Fortaleza, na rua Professor João Bosco, nº 560, no bairro Rodolfo Teófilo, próximo à avenida Treze de Maio e bem próximo de minha residência, que é no bairro do Benfica.

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

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

[31] Guia da Rede de acervos afro-brasileiros 2024 / Museu Afro Brasil Emanoel Araujo [organização de textos] - São Paulo: Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, 2024. Disponível em: < https://museuafrobrasil.org.br/wp-content/uploads/2025/08/Guia-Rede-de-Acervos-Afro-brasileiros-2024.pdf >. Acesso em 9 de fevereiro de 2025

discos aos terreiros, ateliês de arte e espaços culturais em processos de partilha e escuta, totalizando 3 encontros, entre os anos de 2022 e 2024, assim destacando: o espaço Abrigo Plataforma (junho de 2022), na Associação Cultural Afrobrasileira Pai Luiz de Aruanda (junho de 2023) e no ateliê de Sérgio Gurgel (julho de 2024). A estrutura das oficinas consistiu em levar aos locais: o toca-discos, cabos, caixa de som e cerca de 20 títulos para a audição coletiva.

Todos os participantes puderam escolher as faixas e o tempo de escuta, promovendo uma multiplicidade de intervenções muito enriquecedoras. Listamos algumas das contribuições partilhadas nestes encontros:

- As apropriações culturais da indústria de discos pela comercialização de tradições orais;
- A ausência de apoio social aos povos de terreiro e a necessidade de fortalecimento das religiões ao longo dos anos;
- Lembranças de membros e familiares próximos que tinham orgulho de ter estes discos em seus acervos pessoais, felicidade de ter seus pontos cantados registrados em disco para a posteridade;
- Discussões sobre as capas dos discos e sobre os elementos visuais da Umbanda, os pontos riscados presentes em vários títulos.

A sonoridade das músicas dos terreiros afros na época do desenvolvimento da indústria musical brasileira, o período da Casa Edison[32], levou multidões a conhecerem, de forma elitizada, a temática africana em arranjos estilizados, europeizados. Estas estilizações adicionaram outros instrumentos como piano, sanfona, violão e até orquestras que modificaram a forma de canto, os arranjos melódicos vocais dos terreiros e até mesmo as letras. Um dos elementos de atração do público em geral era o ritmo: cada artista trazia suas letras e arranjos que logo eram denominados de forma distinta, diferenciando do que antes era o samba, conforme relato abaixo:

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

[32] Casa Edison foi a primeira casa gravadora no Brasil e na América do Sul, fundada em 1900 por Frederico Figner no Rio de Janeiro.

> "Deus")[33]. (Evangelista, 2014: As mais antigas gravações de temas afrobrasileiros. Goma Laca)

Nas dinâmicas das audições coletivas[34] refletimos numa perspectiva afro referenciada, houve uma proposta educativa com este exemplo: quando ouvimos um *Ijexá,* esse ritmo muito presente nos discos de terreiro de Candomblé *Ketu* e de Umbanda, quais as impressões que obtemos?

- Refletimos sobre os ancestrais da região de *Ilesá* na Nigéria, situados às margens do rio *Osun;*
- Como o *Ijexá* saúda e reverencia a *iabá*[35] Oxum e corporifica o movimento dos braços, ombros, tronco e pés que se rendem ao ritmo;
- Lembramos de alguns cânticos em idioma iorubá, os cantos que foram no passado entoados no rio *Osun*, pela comunidade que há milênios vivia no seu território em harmonia com a natureza.

Em um dos encontros foi lembrada e entoada uma cantiga para *Oxum*, gravada em discos, mencionada por artistas e que até hoje se canta nos terreiros do Brasil:

> *Olóomi máà,*
> *olóomi máa iyo*
> *Olóomi máá iyó ênyin ayaba odo*
> *Ó yêyé*
>
> *Senhora das águas doces (sem sal), Senhora*
> *Das águas sem sal, sois a velha mãe do rio*
> *Ó mamãe (ou sois arainha do rio ayabá (mãe velha).*
> *(TOGUN, p. 132, 1997)*

Essa forma de acessar o *Ijexá* é a que se é aprendida nos terreiros de Candomblé, o que, no nosso estudo, categorizamos como elemento estrutural e metodológico de acesso ao conteúdo presente nos discos. Propomos o entendimento de três formas de liturgia que estão conectadas em qualquer tradição afro diaspórica: toque, canto e dança. Esta tríade da tradição afro religiosa não se realiza de forma separada, seccionada ou fragmentada.

---

[33] Goma Laca, As mais antigas gravações de temas afro-brasileiros. Disponivel em: < https://goma-laca.com/p/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros/# >. Acesso em: 8 de junho de 2025.

[34] As oficinas das audições coletivas sugeriram livros, *sites* e *playlists*. Preparamos uma lista de músicas especificas do período dos discos de cera: https://discografiabrasileira.com.br/playlists/246580/e-de-axe-e-de-sarava-presenca-afro-religiosa-em-78-rotacoes

[35] Orixá feminino das águas (Cacciatore,1988: 138)

Na cosmovisão africana as celebrações, rituais e louvações são rezados, cantados e dançados com o suporte musical do tambor. O toque, o canto e a dança são tecnologias de permanência e resistência das tradições (musicais) afro-brasileiras ao longo dos séculos, principalmente depois da diáspora africana.

No Brasil, como consequência do colonialismo, a cultura africana foi desconstruída, os saberes africanos foram fragmentados, invisibilizados da região de origem, perdendo identidades e alterando significações. Desterritorializados de seu chão para servir a uma função social escravagista imposta violentamente por classes dominantes coloniais. Sobre o flagelo da escravatura e as estratégias de renascimento do povo negro em outros territórios, refletimos:

> Para as comunidades cuja história foi sobretudo a do aviltamento e de humilhação, a criação religiosa e artística representou, muitas vezes, a derradeira fortaleza contra as forças de desumanização e de morte. Esta dupla criação marcou profundamente a práxis política. No fundo, sempre foi o seu invólucro metafisico e estético, sendo uma das funções da arte e da religião precisamente a de entreter a esperança de sair do mundo tal como ele foi é como é, de renascer para a vida e de continuar a festa. (Mbembe, 2020: 299).

As musicalidades dos povos africanos, consonante com a teoria de Mbembe (2020), foi alterada de sua identidade e significação original. No período do pós-abolição, ritmos africanos foram apropriados, modificados e renomeados, atravessadamente por violências simbólicas europeias em solo brasileiro, se apropriando de identidades musicais africanas em virtude da presença de grupos sociais hegemônicos. Estilos musicais como lundu, maxixe, choro e o samba foram entendidos por certos pesquisadores como um "encontro criativo" entre as culturas africanas e europeias. Isto corrobora e reforça as teorias de "democracia racial", minimizando os abusos e apropriações das culturas africanas.

É notória a falta de reconhecimento e invisibilidade de artistas negros que se destacaram na autoria de composições e no desenvolvimento de gêneros musicais no período do Brasil Colonial e Primeira República. Reiteramos que a criação artística de gêneros musicais e a participação popular negra em festas de lundu, maxixe e choro foram estratégias contra o aniquilamento total das ancestralidades *Bantu,* uma reação contra as forças de desumanização e de morte, pela "lembrança de um corpo, de uma voz, de um rosto e de um nome se não perdidos, pelo menos violados e maculados, mas que é preciso a todo custo salvar e reabilitar" (Mbembe, 2020: 71).

Raciocinando sobre os sucessos da "Era de Ouro" da Música Brasileira e acompanhando as notícias dos jornais dos primeiros 50 anos da República Brasileira atestamos a contraditória relação que as classes dominantes no Brasil tinham com os tambores e a musicalidade afro. Abaixo destacamos um episódio envolvendo militares e o maxixe:

> Em 1907, durante as manobras militares em Santa Cruz, nos arredores do Rio de Janeiro, com a presença do Ministro da Guerra, marechal Hermes da Fonseca. Como convidado de honra, o adido alemão, Barão Von Reichau. Ao ser homenageado no término das manobras, o barão pediu que a banda tocasse uma música brasileira. Prontamente atendido, causou espanto a todos e felicidade do barão quando soaram os acordes do "Vem Cá, Mulata". O incidente resultou na proibição de serem tocadas músicas populares em solenidades oficiais (FRANCESCHI, 2002: 154).

Esta relação contraditória de admiração e proibição atesta a herança colonial e racista da sociedade brasileira, no território da capital federal do Rio de Janeiro. A atuação de artistas negros neste período só crescia, e com maior destaque, apresentamos o talento e prestígio de Pixinguinha, acumulando funções de "instrumentador, chefe e ensaiador da Orquestra Victor Brasileira" (Tinhorão, 1998: 297) no selo Victor. O acúmulo de cargos trabalhistas que Pixinguinha tinha junto a multinacional *Victor Talking Machine Company of Brasil*, provam outro sintoma da mentalidade colonial, o abuso nas relações de trabalho imposta por cláusulas nos contratos, conforme relata a obra de Tinhorão:

> As funções vêm indicadas na clausula 1ª de contrato assinado entre Pixinguinha e a Companhia Victor em 21 de junho de 1929. A cláusula 2ª obrigava ainda Pixinguinha a "instrumentar quaisquer músicas destinadas a gravação em disco pela Victor Company, ou de outros fins quaisquer e para o número de instrumentos e na forma desejada pela Companhia. (Tinhorão, 1998: 303)

Alfredo Viana, o Pixinguinha, foi o mais completo e competente músico de choro da primeira geração do século XX, mentor de arranjos únicos que inseriu talento e singularidade em sambas, choros e batuques. Impulsionando o espaço do mercado musical para outros negros compositores como Donga, João da Baiana e Heitor dos Prazeres, os artistas da "Pequena África", o berço da resistência cultural negra da época, uma área em que se situava a casa da baiana Tia Ciata, ponto de reunião destes compositores.

A Praça Onze é bastante mencionada por estudiosos e pesquisadores pela sua importância como resistência negra, espaço de sociabilidades africanas e permanência frente aos desafios da especulação imobiliária da época. Compreender que a Praça Onze é o principal espaço de iniciação, musical e religiosa, dos gêneros musicais que apontamos neste artigo. É neste grande quilombo urbano que temos a relação intrínseca dos líderes religiosos afro e filhos de santo, os artistas antes de gravarem tinham seus sambas rezados, protegidos e abençoados, na lei do santo. Sobre a Praça Onze e os antigos pais e mães de santo do Rio de Janeiro encontramos uma notícia de 1958:

> Pelos meiados do século XIX a maioria dos moradores da rua da Alfândega, da rua Detraz do Hospicio, (hoje Buenos Aires) nas proximidades do Campo da Aclamação (nome oficial do chamado Campo de Sant'Anna) e da rua Senhor dos Passos, era composta de africanos, filhos de africanos, aqui nascidos e de naturais do Estado da Bahia, que se foram deslocando para a Cidade Nova, já livre dos insalubres charcos. E a Praça Onze passou a ser o ponto convergente dos velhos Alufás e Balalorixás, dos Babalaôs e Olassans, das lalaxés, Ialorixas, de Magos, Ogans e de outros iniciados dos antigos cultos Nagô, Gêge, etc. (Carlos Estevam. "Praca Onze de Junho". Brasil Revista, junho de 1958. p. 85)

Analisando o contexto histórico, o Rio de Janeiro era o centro administrativo e político do Brasil, as perseguições ao povo de terreiro eram constantes em todo o Brasil. A resistência do povo de santo se articulava para acabar com as violências e humilhações a que eram submetidos. Este período do pós-abolição no Rio de Janeiro marca a consolidação do Candomblé Ketu e o franco diálogo entre lideranças religiosas. Agenor Miranda estrutura este período e relata as relações do povo de santo desse momento:

> Historicamente, a implantação e a expansão das casas de Kêtu, no Rio de Janeiro, seguiram uma ordem que remonta, conforme afirmamos anteriormente, às quatro primeiras casas. Na rua Barão de São Félix, no bairro da Saúde, João Alabá, de Omulu, abriu uma das primeiras casas de santo da cidade. Iniciou muitas filhas-de-santo, dentre elas Deolinda, mãe pequena da casa, tia Ciata e Carmen do Xibuca. Faleceu sem deixar sucessor e, após algum tempo, a casa foi fechada. Inicialmente, na rua do Propósito, e depois, na rua João Caetano, Cipriano Abedé, de Ogum, abriu sua casa. Ele era, além de babalorixá e babaoluwô, também, olossain. Foi pai-de-santo de Dila e Maroca, ambas de Omolu e de Oya Bumi, entre outros. Dele recebi os ensinamentos para tornar-me Olossain. Era de sua casa e sua parenta a famosa africana tia Antonia, Exu Biyi. (Miranda, 1994: 32)

O destaque maior vai para Mãe Aninha, do Candomblé Opô Afonjá na Bahia, lutando para garantir o seu livre exercício do culto. Com sua articulação de liderança, digna da linhagem real que trouxe de seus ancestrais, mobilizou o cenário político brasileiro atuando diretamente no centro do poder, através do ministro Osvaldo Aranha, seu filho de santo. Temos nessa articulação a promulgação, no ano de 1934, do Decreto Presidencial nº 1202[36], na era Vargas, colocando o fim na proibição aos cultos

[36] Consulta realizada no dia 10 de novembro de 2024. Acesso em https://www.palmares.gov.br/?page_id=9854

afro-brasileiros, facilitando o culto do Candomblé no Brasil. Parte desta trajetória religiosa de Mãe Aninha é detalhada por Agenor Miranda (1994):

> Em 1886, Mãe Aninha, de Xangô, veio ao Rio com Bamboxê e Obá Saniá, com os quais fundou uma casa no bairro da Saúde. Retorna à Bahia, onde funda, em 1910, a Roça do Retiro. Em 1925, volta à cidade, onde, no Santo Cristo, inicia sua primeira filha-de-santo do Rio, Conceição, de Omulu. Com o seu falecimento em 1938, sua sucessora, Agripina de Souza - de Xangô - , transfere o axé para Coelho da Rocha. Falecendo Agripina, assumiu a chefia da casa Cantulina Pacheco, filha-de-santo de Aninha e neta carnal de Obá Saniá. Em 1989, Cantulina retorna a Salvador. (Miranda, 1994: 33)

É um vasto repertório musical que caracteriza a cultura religiosa tradicional destes terreiros. Os cânticos são formas sonoras que permeiam todas as religiosidades afro-brasileiras. De acordo com Prandi (2005), no Candomblé se canta para praticamente tudo: ao acordar, ao comer, ao se ajoelhar, para cada Orixá existe uma cantiga específica correspondente. Um processo longo de aprendizagem musical é imposto aos seus membros, uma parcela valiosa de obtenção de *Axé*. Depois de décadas de seu lançamento, averiguamos que estes discos ganharam em historicidade e relevância. São documentos sonoros da cultura tradicional daquela época, realizados por personalidades dos cultos afro-brasileiros do Brasil.

A musicalidade sagrada dos terreiros afro

A música dos terreiros, inicialmente era restrita para iniciados e convidados dos rituais, passando por fortes concessões ao ganhar o suporte físico do disco: a gravação dos cânticos sagrados implicou em uma autorização do sagrado, uma permissão dos líderes dos cultos na escolha de *quais cânticos* poderiam ser gravados e *quais ritos* poderiam ser divulgados para além do espaço religioso. Destacamos que na década de 1930 à 1950 houve uma intensa consolidação do povo de santo, realizando trânsitos e trocas de *Axé* entre as cidades de Salvador, Rio de Janeiro e Recife. Estrategicamente, são estas cidades que abrigam ideologias modernistas, pesquisadores e o desenvolvimento de movimentos culturais a partir das culturas negras, posteriormente entra em cena São Paulo.

No antigo Rio de Janeiro, os artistas Sinhô, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Getúlio Marinho e JB de Carvalho tinham como repertório os cânticos rituais e vivenciaram os territórios sagrados de líderes religiosos: Assumano, Joao Alabá, Abaca, Tio Sanin e Abedé. Nestes terreiros de religiosidade africana se arquitetaram os tambores que estão presentes nos primeiros registros. Entender as cosmovisões é fator crucial nos estudos das culturas tradicionais, pois são elementos ontológicos de povos e comunidades africanas no Brasil. Através da música simbolizam e ritualizam seus modos de ser, fazer e existir.

O grande público, ao adquirirem estes registros, levaram estas tradições para suas casas: assim, os tambores e cânticos foram se expandindo, gerando novas audiências e influenciando novas culturas musicais ao longo das décadas seguintes.

> Nas proximidades da famosa praça, coração da Cidade Nova, residiram Sani, Abú, Alabás Adioê, Abedé, Tia Ciata, Tia Oiabumim, Dudú, Assumano, e o Barão de Ergonte, poeta e escritor, cujas profecias eram publicadas pelos jornais e acatadas com respeito; muitos outros adeptos dos velhos cultos oriundos da milenária Africa, tiveram os seus terreiros instalados em ruas proximas do antigo Largo do Rossio Pequeno. (Carlos Estevam. "Praca Onze de Junho". Brasil Revista, junho de 1958)

No estado de São Paulo, as "Missões Folclóricas de Mário de Andrade", seguramente foram um dos marcos da pesquisa e registro da música de terreiro. A missão foi concebida e coordenada em 1938 por Mário de Andrade, poeta, historiador e folclorista, que ocupava o cargo de chefe do departamento de cultura da cidade de São Paulo naquela época. Durante esse intervalo de tempo, uma equipe de especialistas percorreu as regiões Norte e Nordeste do Brasil com a finalidade de documentar suas expressões culturais e folclóricas, motivadas pelo pensamento de salvaguarda das tradições brasileiras. Muito importante a conferência "Música de Feitiçaria no Brasil", originalmente uma conferência realizada em 1933 na Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro, e publicada em livro pela primeira vez em 1963.

> "Música de feitiçaria no Brasil" é fruto das pesquisas realizadas na viagem de 1928-29 sobre práticas religiosas e mágicas hoje conhecidas no nordeste como "jurema sagrada" (Assunção, 2006). Nos anos 1920 e 1930, pesquisadores se referem a estas práticas como "catimbó", palavra usada por Mário de Andrade. Refletindo preconceitos da época, ele emprega a palavra "feitiçaria" para se referir ao conjunto das práticas que estuda, sem distinguir magia de religião. (Sandroni, 2024: 18)

Em Salvador, na Bahia, no começo da década de 1960, observamos o lançamento de vários Lps contando com personalidades como: Mãe Menininha do *Gantois*, Mãe Olga do *Alaketu*, Joãozinho da Goméia e Camafeu de Oxóssi todos são personalidades vinculadas ao Candomblé da cidade. Um importante trabalho de produção musical ficou a cargo do experiente João Melo, produtor da gravadora Philips, que logo gravou a mãe de santo de Candomblé Olga de Alaketu, o babalorixá Luís da Muriçoca e o mestre de capoeira Pastinha.

Todos estes discos obtiveram sucesso comercial (para a gravadora) e evidência perante a sociedade, criando um cenário de destaque para estas personalidades negras e levando para outras audiências a cultura de terreiro, na maioria das negociações dos discos não houve repasses das vendagens aos terreiros e seus representantes.

Para entender a dimensão desta indústria cultural (capitalista e neocolonial) sempre em expansão, compartilho a matéria "Para Inglês Ver" do jornal Diário de Notícias (RJ)[37], do dia 19 de março de 1969. No 3º paragrafo, o jornalista (identificado pelas iniciais F.Q.) relata sobre o investimento da gravadora Philips, que a "[...] gravadora mandou para a Bahia, de avião, toda uma complicada aparelhagem de gravação e garantiu assim, até o mês de outubro, um disco por mês [...]". Camafeu de Oxóssi, que foi uma personalidade ímpar da cultura da capoeira, *Obá de Xangô* do Opô Afonjá, cantado e admirado pelo povo da Bahia, relatou em entrevista que "pelo primeiro disco, gravado em 1964 na Continental, nada recebeu".[38]

Os discos internacionais das tradições afrobrasileiras

As expressões religiosas afrobrasileiras causaram interesse das instituições internacionais na década de 1940, uma série de estudos escolheram o Candomblé da Bahia como *locus* da ação de etnólogos americanos e franceses. Os trabalhos de Angela Lühning (1990), Livio Sansone (2012) e Xavier Vatin (2019)[39] possibilitaram um profundo arcabouço teórico sobre estes pesquisadores estrangeiros em solo nacional. Lorenzo Turner chega ao Brasil em 1940, um ano depois Herskovits, em 1941. Simone Dreyfus-Roche chega em Salvador em 1955 e e outro francês Gerard Béhague grava terreiros a partir da década de 1960. As gravações de campo em terreiros se caracterizam por serem realizadas *in loco*, ao vivo, e sequer foram difundidas no Brasil. Com exceção de Lorenzo Turner, as outras gravações foram comercializadas no mercado europeu e americano em 78 e 33 rotações nos anos seguintes.

O primeiro estudo que destacamos é do linguista americano Lorenzo Dow Turner, que chega no dia 8 de dezembro de 1940 em Salvador, estado da Bahia. O objetivo da sua pesquisa sobre línguas africanas seria a relação entre o "*gullah*", idioma criolo falado na região da Carolina do Sul e Georgia, nos EUA, e os idiomas *fon* e *yoruba*, presentes nos terreiros de Candomblé. A pesquisa de Turner[40] realizou vários apontamentos e sua permanência no Brasil possibilitou a gravação de lideranças do candomblé baiano: Mãe Menininha do Gantois, Martiniano Eliseu Bonfim, Manuel Cerqueira do Amorim, o Nelsinho de Muritiba (no Recôncavo baiano), Joãozinho da Goméia entre outros.

> Dispunha de um equipamento sonoro sofisticado que permitiu a gravação de muitas horas de entrevistas com sacerdotes e sacerdotisas do candomblé, assim como de música, lendas e contos. Turner também tirou cerca de duzentas fotografias, incluindo muitos dos informantes de

[37] http://memoria.bn.gov.br/docreader/093718_04/81981
[38] http://memoria.bn.gov.br/docreader/213659/8324
[39] Em sua pesquisa de pós-doutorado realizada com apoio da Capes na Indiana University entre 2012 e 2013, Xavier Vatin analisou o conteúdo linguístico e musical de Lorenzo Turner, promovendo a devida restituição para as comunidades religiosas envolvidas, através da produção de CDs e de um *ebook* intitulado Memórias Afro-Atlânticas, lançado em 2019.
[40] As gravações de campo de Lorenzo Dow Turner estão disponíveis no Museu Afro-Digital da Memória Africana e Afro-Brasileira (https://museuafrodigital.ufba.br/lorenzo-turner-1940-1941) e no projeto Memórias Afro-Atlânticas (https://soundcloud.com/memoriasafroatlanticas)

> Frazier. Nos anos seguintes, Turner, com a ajuda de assistentes africanos, transcreveu centenas de páginas de lendas em línguas africanas, a maioria em iorubá, que tinha coletado no Brasil. Essa pesquisa tomaria mais tarde a forma de três artigos (Turner, 1943, 1957, 1958), além das gravações, das transcrições de lendas e das fotografias. É uma pena que, por conta de diversas limitações, inclusive financeiras, e apesar de diversas tentativas, Turner nunca tenha conseguido publicar aquelas transcrições únicas em formato de livro. (Sansone, 2012: 15)

O americano Melville Herskovits em 1941 gravou ogãs "num tipo de estúdio improvisado na antiga Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, onde as pessoas de candomblé tocaram e cantaram para ele" (Luhning, 1990: 117). Em janeiro de 1947 lançou o *"Folk Music Of Brasil Afro-Bahian Religious Songs"*[41] que reuniu as gravações em 5 discos no formato de 78 rotações, comercializado pela *The Library Of Congress*, e posteriormente relançado em Lp na década de 1960.

O francês Gerard Béhague tem "sua estada na Bahia, na década de 1970, que despertou seu interesse pelo candomblé, ao qual foi iniciado" (Volpe, 2010: 168), realizando gravações durante o período de 1967 a 1975, divulgou em 1977 o disco "*Afro-Brazilian religious songs: cantigas de Candomblé from Salvador, Bahia*" pelo selo americano *Lyrichord*.

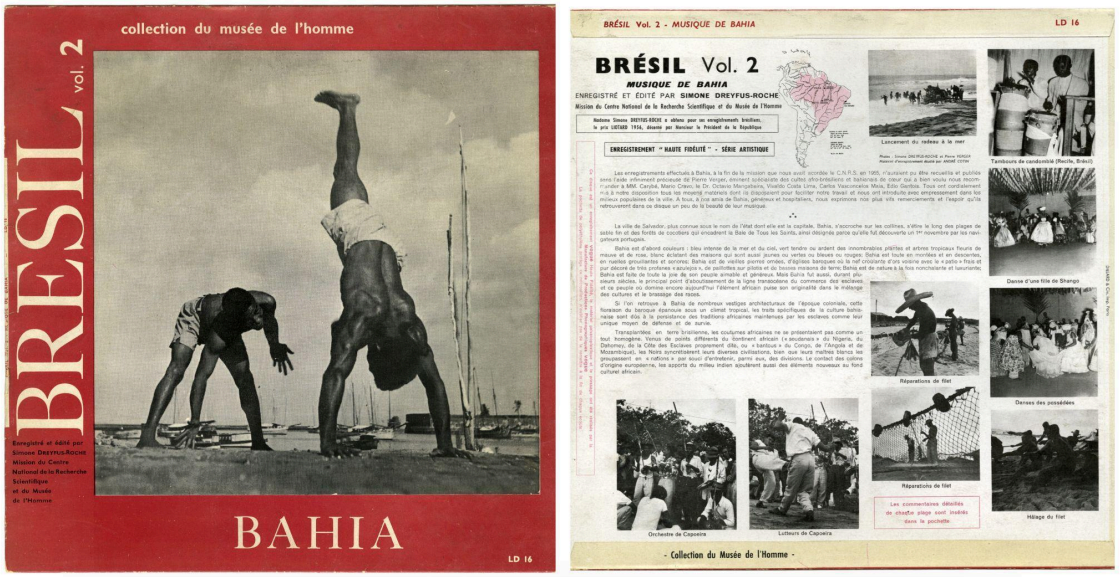

Figura 8. Gravações de uma Cerimonia de Xangô no Opô Afonjá. Lp *Bresil Vol.2*, editado em 1955 pelo *Musée de l'Homme*.

A francesa Simone Dreyfus-Roche[42] vem ao Brasil em 1955 através do convite de Darcy Ribeiro para trabalho etnográfico como os povos *Kayapó*. Ao finalizar este trabalho

[41] Disponivel no link https://soundcloud.com/boebis7/sets/folk-music-of-brazil-afro-bahian-religious-songs
[42] O trabalho etnográfico de Simone Dreyfus-Roche esta acessível no endereço: https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_E_1957_012_001/

recebe o convite de seu amigo Pierre Verger, que morava na Bahia e era Babalaô, para conhecer o Candomblé. A passagem da antropóloga no Brasil contou com a estrutura de um gravador, que usou para várias gravações de campo, incluindo o registro de uma cerimônia de Xangô, em Salvador:

> Tomei um barco no Rio para Salvador. Havia escrito aos amigos de Verger, todos brasileiros brancos, mas membros do candomblé, que não era nada turístico, aliás era fechado aos turistas. Quando cheguei a Salvador, um jovem me apresentou, dizendo que eu havia sido enviada por Verger e, durante três noites, pude fazer o registro de um candomblé. Na terceira noite, a Mãe de Santo disse: "acabou, você não pode mais gravar, porque os espíritos não querem mais". Fiz portanto um registro parcial deste candomblé. Gravei também músicas dos pescadores na praia, e de capoeira nas ruas. Elas foram editadas e gravadas em discos pelo Musée de l'Homme, assim como os cantos kayapó e os do alto Xingu. Depois da Bahia, tomei um barco de volta para a Europa. (Capiberibe, Artionka, e Oiara Bonilla. 2008: 352)

Todo o registro fonográfico realizado nesta ocasião pela antropóloga está presente no Lp *Bresil Vol.2,* editado em 1955 pelo *Musée de l'Homme*. O "Acervo dos Santos" possui uma cópia do disco e constatamos os créditos de colaboração e fotos de Pierre Verger. Ao traduzir o encarte do disco obtemos as notas da gravação e observações. O Candomblé visitado foi o Opô Afonjá, na época sob a liderança de Mãe Senhora. A gravação que consta no *lado B* é a cerimônia do Candomblé, descrita no encarte como: uma cerimônia para Xangô. O *lado A* é bem procurado pelos capoeiristas por ser um raro registro de Mestre Waldemar[43]. Segue abaixo trechos da tradução do encarte:

> As gravações feitas na Bahia, no final da missão que nos foi concedida pelo C.N.R.S. em 1955, não poderiam ter sido reunidas e publicadas sem a ajuda inestimável de Pierre Verger, eminente especialista em cultos afro-brasileiros e baiano de coração, que gentilmente nos recomendou aos Srs. Carybé, Mario Cravo, Dr. Octavio Mangabeira, Vivaldo Costa Lima, Carlos Vasconcelos Maia e Edio Gantois. Todos eles nos colocaram cordialmente à disposição todos os recursos materiais de que dispunham para facilitar o nosso trabalho, e nos apresentaram com entusiasmo às classes populares da cidade. A todos os nossos amigos baianos, generosos e hospitaleiros, expressamos os nossos mais sinceros agradecimentos e a esperança de que redescubram neste disco um pouco da beleza de sua música. (Simone Dreyfus-Roche, Bresil Vol.2, Encarte do disco, 1955, Musée de l'Homme. Tradução dos autores)

[43] Trechos do registro estão disponíveis no link: https://www.youtube.com/watch?v=R-5oxSFzwPc

Considerações finais

Este artigo revela uma ampla análise sobre as particularidades da música de terreiros afro religiosos e o registro de parte destas tradições, inicialmente no suporte físico dos discos de cera e, posteriormente, em formato *long play* ou disco de vinil. Temos fonogramas que há décadas difundem os saberes ancestrais das comunidades-terreiro de todo o Brasil, registros da década de 1970 que até hoje são referência para o povo de santo. Estes discos merecem ser mais conhecidos, e parte desta memória musical está em acervos particulares, no Brasil e exterior, com acesso público limitado. Atualmente, estes discos são procurados em lojas especializadas de discos e sebos, comercializados por alto valor econômico, por serem raridades. Apenas uma parte reduzida dos títulos que identificamos foi disponibilizada em suporte digital, em plataformas musicais ou redes sociais.

A propósito das definições e referenciais das religiosidades afrobrasileiras, identificamos um número bastante expressivo de livros, artigos e trabalhos acadêmicos, entretanto, quando delimitamos os autores que versam sobre algum aspecto da cultura musical afro religiosa obtivemos um grupo restrito de autores, avaliamos que este é um campo de saberes em franca expansão e que necessita de suporte científico coletivo numa abordagem multidisciplinar. O ponto de partida da pesquisa é a música de terreiro em documentos sonoros.

O disco, como suporte midiático, sob uma perspectiva de artefato educacional, possibilitou levar as tradições musicais das casas de culto afro para diversas regiões do Brasil. Disseminando o conhecimento musical das casas matrizes dos templos baianos para outros Candomblés das regiões Sudeste e Sul, as casas "irmãs" e casas "filhas" em distantes regiões como o sudeste e sul do país. Até mesmo os templos que não tinham relação de vínculo familiar ou estrutural com as casas originárias/tradicionais assumiram para si essa referência, a da orientação e o modo da liturgia dos cânticos na forma musical religiosa vinda dos discos gravados em templos baianos.

A indústria musical nacional e a radiodifusão das músicas de terreiro, redefiniu alguns olhares da sociedade aos terreiros de Macumba, Umbanda e Candomblé, evidenciando novos artistas negros vinculados aos selos musicais e permitindo uma inserção em outros nichos sociais. Se constitui neste período, na década de 1930, uma nova forma de ascensão social da população negra: os artistas do Samba, do Choro e da Macumba, além dos outros 45 gêneros musicais listados.

Os gêneros afro que compartilhamos foram novas sementes das culturas negras no antigo Rio de Janeiro, originadas dos terreiros e seus líderes religiosos africanos.

A sociedade racista, de mentalidade colonial, dificultava o acesso da população negra aos segmentos sociais de poder e destaque. Estes fonogramas foram arquitetados numa dinâmica de interesses mútuos, certamente, mas numa equação injusta e exploratória aos povos de santo e a população negra. Fragmentando a cultura de povos africanos em diáspora em um artefato cultural, voltado para o uso das classes dominantes.

Na escuta dos Lps aprendemos, relembramos e compartilhamos o *Axé* musical que ali está gravado. Parte expressiva do acervo que levantamos é conhecida por várias gerações de fiéis do Candomblé e Umbanda, servindo como suporte educacional destas

tradições, cânticos que antes aprendiam exclusivamente no terreiro, e atualmente, com as gravações destes registros de quase meio século de idade, são fonte de consulta para os novos adeptos e pesquisadores.

É neste cenário que o processo de pesquisa "Do terreiro ao vinil" propôs trajetos e investigações, refazendo o itinerário de gravações, buscando as personalidades e o coletivo envolvido nestes processos. Dos percursos, estudos e aquisições percebemos a importância do acervo de discos que se condensou e dos desdobramentos para outras pesquisas e pesquisadores, assim nasce o perfil *Saravah Soundz* e o "Acervo dos Santos", iniciativas de pesquisa, catalogação, salvaguarda e difusão dos discos de música de terreiro.

Referências

Amaral, Rita, e Vagner Gonçalves da Silva. 2006. "Foi Conta Para Todo Canto: As Religiões Afro-Brasileiras nas Letras do repertório Musical Popular Brasileiro". *Afro-Ásia*, nº 34 (janeiro). Salvador. https://doi.org/10.9771/aa.v0i34.21117

Augras, Monique. 1983. *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô.* Petrópolis: Vozes.

Azevedo, Mauricio. 1970. "Camafeu de Oxóssi". *Revista Realidade*. Janeiro de 1970. Página 153. http://memoria.bn.gov.br/docreader/213659/8328

Azevedo, Miguel Ângelo; Barbalho, Grácio; Santos, Alcino; Severiano, Jairo. 1982. *Discografia brasileira: 78 rpm: 1902-1964.* 5 Volumes. Rio de Janeiro: Funarte.

Azevedo, Miguel Ângelo. 2012. *A História Cantada no Brasil em 78 Rotações.* Fortaleza: Editora UFC.

Barbosa, Éden dos Santos; Vasconcelos, José Gerardo; Barbosa, Madelyne dos Santos. 2023. "É de Axé e de Saravá: Presença Afro-Religiosa no Acervo Fonográfico do Arquivo Nirez." In *Educação & Educações: Unidade na Multiplicidade*, 95–107. Curitiba: Editora CRV.

Barradas, Fernando da Conceição. 2017. "MPB - A época do ouro (1929-1945) e a Pré-Bossa (1946-1957)". *Akrópolis Umuarama*, v. 25, n. 1, p. 69-79, jan./jun. DOI:10.25110/akropolis.v25i1.6676

Bastide, Roger. 1945. *Imagens do nordeste místico em branco e preto.* Rio de Janeiro: O Cruzeiro.

Bastide, Roger. 1971. *As religiões africanas no Brasil.* São Paulo: Livraria Pioneira.

Bião, Armindo. 2009. *Etnocenologia e a cena baiana- textos reunidos.* EDUFBA.

Birman, Patrícia. 1985. *O que é umbanda.* São Paulo: Abril Cultural.

Cacciatore, Olga Gudolle. 1988. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: Com a indicação da origem das palavras.* Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

Capiberibe, Artionka, e Oiara Bonilla. 2008. "Simone Dreyfus E a Antropologia: Um Tropismo Pela América Do Sul ". *Revista De Antropologia* 51 (1): 336-72. https://doi.org/10.1590/S0034-77012008000100016.

Capone, Stefania. 2004. *A busca da África no Candomblé: tradição e poder no Brasil.* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Pallas.

Carneiro, Edson. 1936. *Religiões negras: Notas de etnografia religiosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

Castro, Yeda Pessoa de. 2005. *Falares Africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro.* Rio de Janeiro: Topbooks.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. 2023. "Mano Elói." Acessado em novembro 10, 2024. https://dicionariompb.com.br/artista/mano-eloi/ .

Discografia Brasileira. 2024. "Playlist É de Axé e de Saravá: Presença afro-religiosa em 78 rotações". Acessado em novembro 10, 2024. https://discografiabrasileira.com.br/playlists/246580/e-de-axe-e-de-sarava-presenca-afro-religiosa-em-78-rotacoes

Estevam, Carlos. 1958 "Praca Onze De Junho". *Brasil Revista*, Junho de 1958. Rio de Janeiro. https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/081558/per081558_1958_00045.pdf

Evangelista, Ronaldo. 2014. "As mais antigas gravações de temas afrobrasileiros." Acessado em novembro 10, 2024. https://goma-laca.com/p/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros/#

F.Q. 1969. "Para Inglês Ver". *Diário de Notícias*. 19 de março de 1969. Rio de Janeiro. http://memoria.bn.gov.br/docreader/093718_04/81981

Freire, Paulo. 2011. *Pedagogia do oprimido*. 50. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Franceschi, Humberto. 2002. *A Casa Edison e seu tempo.* Rio de Janeiro: Sarapuí.

Herskovits, Melville J. 1943. *Pesquisas etnológicas na Bahia*. Publicações do Museu da Bahia Nº 3. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde.

Herskovits, Melville J. 1967. "Pesquisas etnológicas na Bahia." *Afro-Ásia*, nº 4-5 (novembro). Salvador. https://doi.org/10.9771/aa.v0i4-5.20355

Instituto Memória Musical Brasileira. 2023. "Immub". Acessado em novembro 10, 2024. https://immub.org/.

Instituto Moreira Salles. 2023. "Nirez". Acessado em novembro 10, 2024. https://ims.com.br/titular-colecao/nirez/

Landes, Ruth. 1967. *A cidade das mulheres.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

Leal, João. 2022. "Octávio Eduardo, René Ribeiro e Melville Herskovits. Religiões afro-brasileiras, aculturação e sincretismo". *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 28, n. 62, p. 145-177, jan./abr. 2022. https://doi.org/10.1590/S0104-71832022000100005

Lühning, Angela. 1990. "Música: Coração Do Candomblé". *Revista USP*, nº 7 (novembro): 115-24. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i7p115-124.

Maggie, Yvonne. 1975. *Guerra de orixá: um estudo de ritual e conflito.* Rio de Janeiro: Zahar.

Martini, Gerlaine. 2017. "Apontamentos sobre o campo das religiões Afro-brasileiras e seus autores revisitados". *Revista Calundu* - vol. 1, n.1, jan-jun 2017. DOI: https://doi.org/10.26512/revistacalundu.v1i1.7625

Mbembe, Achille. 2020. *Crítica da razão negra.* São Paulo: n-1 edições.

Napolitano, Marcos. 2010. "A Música Brasileira Na década De 1950". *Revista USP*, nº 87 (novembro): 56-73. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i87p56-73

Ortiz, Renato. 1978. *A morte branca do feiticeiro negro: Umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes.* Petrópolis: Editora Vozes.

Pierson, Donald. 1945. *Brancos e Pretos na Bahia Estudo de Contacto Racial.* Companhia Nacional.

Prandi, Reginaldo. 2005. *Segredos Guardados: orixás na alma brasileira.* São Paulo: Companhia das Letras.

Querino, Manuel, 1955. A raça africana, Salvador: Progresso.

Rafael, Ulisses Neves. 2009. "O Não Dito Na Obra De Arhur Ramos." *Sociedade e Estado.* Brasília, v. 24, p. 491-507, maio/ago. 2009. DOI: 10.1590/S0102-69922009000200006

Ramos, Arthur. 1934. *O Negro Brasileiro - Ethnographia Religiosa e Psychanalyse.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Rio, João do. 1904. "As religiões no Rio". *Gazeta de Notícias.* Janeiro a março, 1904. Rio de Janeiro.

Rio, João do. 1906. *As religiões no Rio.* Rio de Janeiro: H. Garnier.

Rodrigues, Raymundo Nina, 1932. *Os Africanos no Brasil.* São Paulo: Editora Nacional.

Sandroni, Carlos, 2024. "Feiticeiro do modernismo brasileiro: música e etnografia no percurso de Mário de Andrade", *Encyclopédie Bérose des histoires de l'anthropologie.*

Sansone, Livio. 2012. "Estados Unidos e Brasil no Gantois: o poder e a origem transnacional dos estudos Afro-brasileiros" *Revista Brasileira de Ciências Sociais.* 27 (79), junho 2012. https://doi.org/10.1590/S0102-69092012000200002

Santos, Maria Stella de Azevedo. 2010. *Meu tempo é agora.* 2ª ed. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia.

Severiano, Jairo. 2013. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade.* São Paulo: Editora 34.

Simas, Luiz Antonio. 2021. *Umbandas: Uma história do Brasil.* 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Soares, Fernanda Epaminondas. 2021. *Fui o criador de macumbas em discos: Protagonismo negro e a trajetória de Getúlio Marinho da Silva no pós-abolição carioca (1895–1964).* Curitiba: CRV.

Tinhorão, José Ramos. 1998. *História Social da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Editora 34.

Verger, Pierre. 1981. *Orixás: Deuses iorubás na África e no Novo Mundo.* Salvador: Corrupio.

Volpe, Maria Alice. 2010. "O legado de Gerard Béhague (1937-2005)" *Revista Brasileira de Música*, PPGM/UFRJ, v. 23, n. 1.

Yin, Robert K. 1994. *Pesquisa Estudo de Caso - Desenho e Métodos.* Porto Alegre: Bookman

sobre os autores

Éden Barbosa Graduado em Pedagogia pela UFC. Mestre em Sociologia pela UECE e Doutorando em Educação na UFC. Servidor técnico-administrativo no Memorial da Universidade Federal do Ceará. Atua como fotógrafo e pesquisa com povos e comunidades de terreiro dos cultos de matriz africana.

José Gerardo Vasconcelos Pós-doutor em História da Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor Titular da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará (UFC); Coordenador do Núcleo de História e Memória da Educação (NHIME).

Autoria: Os autores são responsáveis pela coleta de dados, sistematização e síntese dos argumentos apresentados ao longo do texto, bem como por sua escrita.

Financiamento: Não houve financiamento.

Recebido em 17/03/2025
Aprovado para publicação em: 16/05/2025