



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

JEANDERSON SANTOS BULHÕES DE JESUS

**MARIA PEQUENA DE OGUM DE RONDA:
COSMOSONORIDADES AFRODIASPÓRICAS E PROTAGONISMO
FEMININO NA UMBANDA (FEIRA DE SANTANA - BA)**

Salvador
2025

JEANDERSON SANTOS BULHÕES DE JESUS

MARIA PEQUENA DE OGUM DE RONDA:
COSMOSONORIDADES AFRODIASPÓRICAS E PROTAGONISMO
FEMININO NA UMBANDA (FEIRA DE SANTANA - BA)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, na Área de Concentração Etnomusicologia, Linha de Pesquisa Práticas culturais musicais em perspectiva crítica.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Laila Andresa Cavalcante Rosa

Coorientador: Prof. Dr. Luan Sodré Souza

Salvador

2025

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

J58 Santos, Jeanderson Bulhões de Jesus
Maria Pequena de Ogum de Ronda: cosmosonoridades
afrodiaspóricas e protagonismo feminino na Umbanda (Feira de
Santana – BA) / Jeanderson Santos Bulhões de Jesus.- Salvador, 2025.
235 f. : il. Color.

Orientador: Profa. Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa
Co-orientador: Prof. Dr. Luan Sodré Souza
Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de
Música, 2025.

1. Etnomusicologia. 2. Umbanda - Música. 3. Análise musical -
Terreiro de Umbanda de Mãe Maria Pequena de Ogum (Feira de
Santana, BA). I. Rosa, Laila Andresa Cavalcante. II. Souza, Luan Sodré
. III. Universidade Federal da Bahia. IV. Título.

CDD: 780.89

Bibliotecário: Levi Santos - CRB5:1319

**ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**MARIA PEQUENA DE OGUM DE RONDA: COSMO-SONORIDADES
AFRO-DIASPÓRICAS E PROTAGONISMO FEMININO NA UMBANDA
(FEIRA DE SANTANA-BA)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, na Área de Concentração Etnomusicologia, pelo doutorando Jeanderson Santos Bulhões de Jesus, perante esta Banca Examinadora.

Aprovada em Salvador, 10 de janeiro de 2025.

Laila Andresa Cavalcante Rosa – Orientador
Doutora em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Luan Sodré de Souza - Coorientador
Doutor em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Estadual de Feira de Santana

Anni de Novais Carneiro
Doutora em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo
pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Salvador

Marcos dos Santos Santos
Doutor em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Laurisabel Maria de Ana Silva
Doutor em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Pedro Fernando Acosta da Rosa
Doutor em Etnomusicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Universidade Federal da Bahia

Dedico esse trabalho a minha avó Maria Lúcia de Jesus Miranda (em memória), a mainha Edileusa Bispo dos Santos e a Mãe Maria Pequena de Ogum de Ronda, mulheres que atualizaram e atualizam o feminino em mim, com amor e com afeto. A toda comunidade de matriz africana, ao bairro dos Olhos D'água e ao terreiro de Mãe Maria. Ao meu pai Manoel Bomfim Bulhões de Jesus (em memória).

AGRADECIMENTOS

A conclusão desta tese representa não apenas a realização de um sonho, mas também a concretização de uma jornada construída com o apoio, incentivo e colaboração de muitas pessoas. É com imensa gratidão que registro meus agradecimentos a todas, todes e todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.

Em primeiro lugar, agradeço aos Orixás - especialmente a Obatala, guardião do meu ori - por guiarem meus passos e me concederem força e sabedoria para superar os desafios ao longo deste caminho.

À minha família que é minha base, meu porto seguro, agradeço por cada momento de união, pelas risadas, pelos desafios compartilhados e pelo apoio incondicional. Somos fortes porque somos juntos, e essa força vem das raízes profundas que minha mãe plantou em cada um de nós. À minha mãe, Edileusa Bispo dos Santos, que me trouxe ao mundo e é a personificação do amor incondicional e da força que me guia diariamente; e ao meu pai, Manoel Bomfim Bulhões de Jesus, em memória, que desde cedo me ensinou o valor da educação, da perseverança e da fé. Sou profundamente grato por serem o alicerce que sustentou cada fase da minha vida. À minha irmã mais velha, Jeanne Santos Bulhões de Jesus, pelos cuidados dedicados desde a minha infância até hoje, e aos meus irmãos: Leandro Santos Bulhões de Jesus, que tem sido uma inspiração constante, uma força vital e um colaborador indispensável para esta pesquisa e para este texto; e Ofakeran, pelo significado profundo de irmandade, pela inspiração artística e pelo incentivo contínuo que sempre me impulsiona a avançar. A todos, meu eterno agradecimento e amor. À minha esposa, Gabriela Santos de Santana, que esteve ao meu lado em cada momento, oferecendo amor, paciência e compreensão. Sua presença e apoio constante foram fundamentais para que eu conseguisse concluir esta jornada. À minha filha, Melissa, que, com seu carinho e alegria, me trouxe luz nos momentos mais difíceis e renovou minhas energias sempre que precisei. E ao meu filho que ainda está sendo gestado, mas já sacudiu toda minha vida para que o terreno esteja o mais propício para a sua chegada.

À Mãe Maria Pequena de Ogum e Babá Jô de Osun têm sido para mim verdadeiros pilares de força, carinho e cuidado ao longo da minha jornada espiritual. Em cada gesto de amor e em cada palavra de orientação, sinto a presença de uma ancestralidade que se manifesta através deles com a potência de Ogum e a força de Osun. Ambos têm sido muito mais do que lideranças espirituais; são família, referência, porto seguro. Eles me ensinam que o axé não é apenas uma força que nos atravessa, mas também o alicerce sobre o qual construímos nossas relações, cuidando uns dos outros com respeito, amor e muita fé.

À Mãe Maria Pequena de Ogum, minha profunda gratidão por ter transformado completamente minha vida. Sua presença marcou um divisor de águas, delineando minha existência em dois momentos distintos: antes e depois de sua chegada. Agradeço pelos ensinamentos preciosos, pelos cuidados dedicados e pelo amor incondicional. Sou imensamente grato por ter sido acolhido como parte de sua família de sangue espiritual, um vínculo que carrego com honra e reverência.

Aos meus professores e orientadores ao longo da minha vida acadêmica, em especial a minha orientadora Laila Andresa Cavalcante Rosa, e ao meu parceiro e coorientador Luan Sodré, pela confiança depositada em mim, pela paciência, pelas valiosas orientações e pelo apoio incondicional ao longo do desenvolvimento desta pesquisa e da vida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, e ao Grupo de Pesquisa e Experimentos Sonoros "Feminaria Musical", cujas trocas de ideias, reflexões e colaborações enriqueceram imensamente meu processo de aprendizado enquanto homem cis-hetero, e por assim ser, enquanto pesquisador.

Aos amigos de longa data e novos amigos que fiz ao longo desta caminhada acadêmica, quero expressar minha gratidão pela amizade, pelas conversas encorajadoras e pela compreensão durante os momentos de ausência, especialmente nos períodos mais intensos da pesquisa. Aos que direta ou indiretamente contribuíram para este trabalho, seja com palavras de apoio, seja oferecendo sua presença em momentos importantes, meu muito obrigado. Sem o suporte de todos vocês, esta tese não teria sido possível.

SANTOS, Jeanderson Bulhões de Jesus. **Maria Pequena de Ogum de Ronda: Cosmosonoridades Afrodiaspóricas e protagonismo feminino na umbanda (Feira de Santana - BA).** 2025. 246 f. il. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

RESUMO

Esta pesquisa trata das sonoridades do terreiro de Umbanda de Mãe Maria Pequena de Ogum, localizado em Feira de Santana, Bahia, explorando as intersecções entre raça, gênero, espiritualidade e cosmopercepção, no contexto das religiões de matrizes africanas. A proposta foi compreender o universo sonoro do terreiro a partir da trajetória de Mãe Maria Pequena de Ogum, cujas vivências são profundamente marcadas por diálogos e intercâmbios com lideranças dos candomblés de nação Angola e Ketu, analisando como essas interações contribuíram significativamente para a africanização das práticas rituais e para a ressignificação do seu cotidiano. Fundamentada na Etnomusicologia, dialogo com campos que tensionam os cânones ocidentais, incluindo a Etnomusicologia brasileira, feminista, negra e africana, reconhecendo essas epistemologias como fundamentais para a compreensão das práticas sonoras em contextos afrodiaspóricos. Adoto uma abordagem metodológica que transita entre a escrevivência, transgeracionalidade e autoetnografia, incluindo conversas e entrevistas com membros do terreiro e registros audiovisuais. A investigação sobre o repertório sonoro e o calendário festivo do terreiro revela uma conexão profunda entre essas sonoridades e as cosmopercepções africanas, afrodiaspóricas e indígenas, articulando memórias, identidades e pertencimentos plurais. Destaco como as sonoridades desempenham um papel pedagógico central no compartilhamento dos saberes e na comunicação de Mãe Maria com suas filhas, seus filhos e a comunidade, o que eu denomino como "pedagogia das sonoridades", entendida como uma via de transmissão de saberes e práticas culturais que preservam, atualizam e reconfiguram os legados africanos em diálogo com as dinâmicas contemporâneas. Nesse contexto, apresento o conceito de Cosmosonoridade, que representa a convergência entre espiritualidade, ancestralidade e sonoridades, entrecruzando a conexão entre dimensões cosmoperceptivas e as expressões sonoras próprias das tradições afro-brasileiras. Além disso, enfatizo a centralidade da liderança de Mãe Maria Pequena de Ogum, como fundamental para a preservação, atualização e recriação das sonoridades e práticas culturais e espirituais, analisando como sua força desafia o racismo estrutural e o patriarcado, reconfigurando narrativas de resistência e de autodeterminação. A pesquisa contribui para a valorização das cosmopercepções afrodiaspóricas, oferecendo uma reflexão crítica sobre como a trajetória de Mãe Maria, dada pelo encontro com lideranças de candomblé de Angola e Ketu, é pautada no protagonismo feminino na manutenção e recriação das heranças culturais africanas, afro-brasileira e indígenas por meio de confluências perceptíveis no universo sensível de práticas de cuidados e curas que têm, na expressão sonora, um patrimônio próprio. Ao entrelaçar sonoridades e espiritualidade, a tese revela como os terreiros se configuram como espaços de resistência, destacando a riqueza das tradições afro-brasileiras e seu papel na construção de práticas autônomas e na defesa de outros projetos de sociedade.

Palavras-chave: etnomusicologia; umbanda; sonoridades de terreiro; feminismo negro; pedagogia das sonoridades.

SANTOS, Jeanderson Bulhões de Jesus. **Maria Pequena de Ogum de Ronda:** afro-diasporic cosmo-sonorities and female protagonism in Umbanda (Feira de Santana - BA). 2025. 246 s. ill. Doctor's Degree Thesis (Ethnomusicology) – School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2025.

ABSTRACT

This research explores the soundscapes of the Umbanda terreiro of Mãe Maria Pequena de Ogum, located in Feira de Santana, Bahia, examining the intersections of race, gender, spirituality, and cosmoperception within the context of African-derived religions. The study aims to understand the terreiro's sonic universe through the life trajectory of Mãe Maria Pequena de Ogum, whose experiences are profoundly shaped by dialogues and exchanges with leaders from Angola and Ketu candomblé traditions. These interactions have significantly contributed to the Africanization of ritual practices and the redefinition of daily life. Grounded in Ethnomusicology, this research engages with fields that challenge Western canons, including Brazilian, feminist, Black, and African ethnomusicological perspectives, recognizing these epistemologies as crucial for understanding sonic practices in Afro-diasporic contexts. The methodological approach combines *escrivência*, transgenerationality, and autoethnography, incorporating conversations and interviews with terreiro members as well as audiovisual recordings. The investigation into the terreiro's sonic repertoire and festive calendar reveals a profound connection between these sounds and African, Afro-diasporic, and Indigenous cosmoperceptions, articulating plural memories, identities, and senses of belonging. The study highlights how sonorities play a central pedagogical role in the transmission of knowledge and communication between Mãe Maria, her children, and the broader community—a dynamic I define as the "pedagogy of sonorities." This pedagogy serves as a means to transmit cultural knowledge and practices, preserving, updating, and reconfiguring African legacies in dialogue with contemporary dynamics. In this context, I introduce the concept of *cosmosonority*, which represents the convergence of spirituality, ancestry, and sound, intertwining cosmoperceptive dimensions with the sonic expressions inherent to Afro-Brazilian traditions. Furthermore, I emphasize the pivotal leadership of Mãe Maria Pequena de Ogum in preserving, updating, and re-creating cultural and spiritual practices. Her strength challenges structural racism and patriarchy, reconfiguring narratives of resistance and self-determination. This research contributes to the appreciation of Afro-diasporic cosmoperceptions, offering a critical reflection on how Mãe Maria's trajectory, informed by her engagements with Angola and Ketu candomblé leaders, is rooted in female protagonism. This protagonism sustains and reimagines African, Afro-Brazilian, and Indigenous cultural heritages through perceptible confluences in the sensitive universe of care and healing practices, with sonic expressions as a distinctive cultural heritage. By intertwining sonorities and spirituality, this thesis reveals how terreiros function as spaces of resistance, highlighting the richness of Afro-Brazilian traditions and their role in constructing autonomous practices and advocating for alternative societal projects.

Keywords: ethnomusicology; umbanda; terreiro soundscapes; black feminism; pedagogy of sonorities.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Foto de Maria José Pereira de Carvalho, conhecida como Maria Pequena.....	17
Figura 2	Foto frontal do meu rosto.	29
Figura 3	Foto de Maria Lúcia de Jesus Miranda – minha avó materna.	31
Figura 4	Capa e fundo do livro "Fazer música no sertão - O curso de Licenciatura em Música da UEFS em seus primeiros dez anos".	49
Figura 5	Identidade visual do documentário Maria Pequena de Ogum de todos os tempos.	55
Figura 6	Imagem promocional do documentário <i>Ewe - Saber Ancestral, Conhecimento Sagrado</i>	57
Figura 7	Foto da Capela de Sant'Ana.	62
Figura 8	Feira semanal em Feira de Santana.....	63
Figura 9	Casarão em Feira de Santana.	63
Figura 10	Distribuição percentual da população por raça/cor em Feira de Santana (1950)	64
Figura 11	Distribuição percentual da população por gênero em Feira de Santana (1950)	65
Figura 12	Distribuição percentual da população por religião em Feira de Santana (1950)	65
Figura 13	As “umbandas”	78
Figura 14	As “umbandas”	79
Figura 15	As “umbandas”	80
Figura 16	Levantamento de terreiros de Umbanda de Salvador.....	82
Figura 17	Levantamento de terreiros de Umbanda de Salvador.....	83
Figura 18	Levantamento de terreiros de Umbanda de Salvador.....	84
Figura 19	Certidão de personalidade jurídica	85
Figura 20	Diploma de Umbanda de Mãe Maria Pequena	86
Figura 21	Certidão de registro e alvará de licença.....	87
Figura 22	Distribuição Religiosa em Feira de Santana (2010).....	88
Figura 23	Foto do altar do barracão de Mãe Maria Pequena.....	89
Figura 24	Imagem do Orixá Obaluaiê.....	90
Figura 25	Foto do Peji.....	90
Figura 26	Orixá Oxum e Oxaguian	91
Figura 27	Orixá Oxalufan e Iemanjá.....	91
Figura 28	Orixá Obaluaiê e Iemanjá	92
Figura 29	Quadros de orixás.....	93

Figura 30	Santos católicos	94
Figura 31	Foto de Mãe Maria Pequena de Ogum	116
Figura 32	Foto de Mãe Maria Pequena de Ogum	118
Figura 33	Foto de Mãe Maria Pequena de Ogum	119
Figura 34	Jaciara Carvalho, filha de Mãe Maria	119
Figura 35	Paula Roseane, filha adotiva de Mãe Maria	120
Figura 36	Foto de Dona Sônia, cliente mais antiga de Mãe Maria	121
Figura 37	Foto de Mãe Maria Pequena segurando a imagem de Ogum Punhal	121
Figura 38	Foto da Ebomi Ekedji Ofomin	122
Figura 39	Foto de Mãe Maria Pequena	122
Figura 40	Babá Egídio	126
Figura 41	Mãe Cláudia	127
Figura 42	Mãe Maria em frente ao seu Terreiro	133
Figura 43	família de Mãe Maria: Cleide, Carlinhos, Mãe Maria, Vera, Anildo e Vanessa - Lançamento do documentário no terreiro	137
Figura 44	Adriele Paixão, Mãe Maria e Eu. Lançamento do documentário no terreiro	138
Figura 45	Mariazinha, Mãe Maria, Elisson e Dona Nini. Lançamento do documentário	138
Figura 46	Irene, Mãe Maria, Luciana, Dona Nini e Valentina - Lançamento do documentário	139
Figura 47	Mãe Maria, Taísa e Paula - Lançamento do documentário	139
Figura 48	Capa de divulgação do documentário - feito por designer Caburé Art's.	140
Figura 49	Equipe de trabalho do documentário - Atrás: Gabriela, eu, Ravel, Babá Jô, Jorginho e Caetano); Frente: Kauã, Adriele e Aline	141
Figura 50	Mãe Maria e Babá Omijide durante a gravação do documentário	142
Figura 51	Atabaques do terreiro.	154
Figura 52	Instrumento <i>Gã</i>	156
Figura 53	Atabaques do terreiro de Mãe Maria Pequena - Rum, rumpi e lé	157
Figura 54	Instrumento caxixi e instrumento adjá	158
Figura 55	Foto da Feijoadade Ogum de 2018 -	172
Figura 56	Comidas secas a serem ofertadas para as divindades	173
Figura 57	Foto da Feijoadade Ogum	175
Figura 58	Foto dos responsáveis pelos toques dos atabaques: Eu, Gil e Roberto.	176
Figura 59	Mãe Cláudia - Ekedji Ebomi iniciada em candomblé de nação Ketu	176
Figura 60	Foto do Presente das Águas 2019	184

Figura 61	Foto do Presente das Águas 2019	185
Figura 62	Foto do Tabuleiro de São Roque/Omolu	200
Figura 63	Princípio epistemológico afrobrasileiro a partir de Santos (2015)	204

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
GT	Grupo de Trabalho
PMFS	Prefeitura Municipal de Feira de Santana
PPGMUS	Programa de Pós-graduação em Música
PPGMUS-UFBA	Programa de Pós-graduação em Música da UFBA
SECEL	Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas
FENACAB	Federação Nacional do Culto Afro-Brasileiro
SIDRA	Sistema IBGE de Recuperação Automática
URCAB	Federação Nacional dos Cultos Afros Umbandistas do Brasil

SUMÁRIO DE SONORIDADES

Tipo de Sonoridades	Link de Playlists
Ogum de Ronda	https://on.soundcloud.com/Vwwrx
São Cosme e Damião	https://on.soundcloud.com/ksXRU
Divindades	https://on.soundcloud.com/utXwW
Cabocos	https://on.soundcloud.com/CgBef
Rezas	https://on.soundcloud.com/aPDPP
Abertura de trabalhos	https://on.soundcloud.com/CfCLH
Bença	https://on.soundcloud.com/5WW3y
Despedida	https://on.soundcloud.com/EGULZ
Samba Baiano	https://on.soundcloud.com/jLXi
Oferenda	https://on.soundcloud.com/FJ6T1
Instrumentais	https://on.soundcloud.com/7nw61
Histórias	https://on.soundcloud.com/HyARG

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	CAPÍTULO I – SONS DA MINHA HISTÓRIA: DA FONTE DE ÁGUA DO PAU MIÚDO ÀS ENCRUZILHADAS DAS FEIRAS.	25
2.1	Aprendizados ancestrais entre águas de fontes, braços femininos fortes, fios, tecidos, roupas, anis e patchouli.....	30
2.1.1	Lava, lava, lavadeira, quanto mais lava mais cheira: Memórias sonoras de Vó e de Mainha.	36
2.2	O péda de amolar, ô péda de amolação”: memórias dos sons, sonoridades e músicas da Feira Livre de Santo Antônio de Jesus-BA e Bar de Bomfim do torresmo.	39
2.3	Feminária Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros.....	44
2.4	Produções acadêmicas.....	46
2.4.1	Trajetória e Formação: contribuições, encontros e diálogos entre Educação Musical e Etnomusicologia.....	49
2.4.2	Maria Pequena de Ogum, de todos os tempos: matrilinearidade, ancestralidade, espiritualidade e sonoridades-musicalidades	50
2.4.3	Louvando aos Santo Gêmeos: aspectos estruturais sonoros e socioculturais dos Sambas de Caruru de São Cosme e Damião.....	50
2.5	Produções artísticas	51
2.5.1	Atlântico – Festival da Educadora FM.....	52
2.5.2	Documentário Maria Pequena de Ogum: de todos os tempos	55
2.5.3	Documentário Ewe: saber popular, conhecimento sagrado	57
2.6	Autoreflexões entre memórias, vivências, escrevivências, autoetnografia e transgeracionalidade negras.....	59
3	CAPÍTULO 2 – TERREIROS DE UMBANDA: CRUZAMENTOS HISTÓRICOS E EPISTEMOLÓGICOS ENTRE MATRIZES DE DIFERENTES COSMOVISÕES E COSMOPERCEPÇÕES	61
3.1	Formação de terreiro de matrizes africanas: encontros entre cosmovisão e cosmopercepção	70
3.2	As diferentes linhagens de Umbanda	75
3.3	Apresentação, relações e reflexões sobre o Terreiro de Umbanda de Mãe Maria.....	89
4	CAPÍTULO 3 – ESTUDO DAS SONORIDADES DE TERREIRO: SONORIDADES MESTIÇAS E AFRICANIZAÇÃO DE SÍMBOLOS CRISTÃOS NO TERREIRO DE MÃE MARIA PEQUENA DE OGUM DE RONDA	98

4.1	Estudos das sonoridades de terreiro: diálogos epistemológicos com a etnomusicologia brasileira, negra, africana e feminista.....	102
4.2	Apresentação etnográfica de Mãe Maria Pequena de Ogum de Ronda: de todos os tempos	116
4.2.1	Mãe Maria Pequena: trajetória de vida, raça, gênero, religiosidade, contracolonialidade e liderança comunitária	118
4.3	Pedagogia do canto: Mãe Maria Pequena, a mãe que educa com sons.....	129
4.4	Compartilhamento de resultados da pesquisa: interação entre imagens e sonoridades.....	132
4.4.1	Mãe Maria Pequena de Ogum: de todos os tempos	133
4.4.2	EWE - Saber Popular, Conhecimento Sagrado	140
5	CAPÍTULO 4 - COSMOSONORIDADES AFRODIASPÓRICAS - CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A COMPREENSÃO DE SONORIDADES EM CONTEXTOS DE MATRIZES AFRICANAS	143
5.1	Sonoridades do terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum.....	148
5.2	Estrutura hierárquicas: cargos e funções do terreiro de Mãe Maria	150
5.3	Sonoridades dos instrumentos	154
5.4	Sonoridades das Línguas	158
5.5	Sonoridades específicas durante performances ritualísticas	160
5.6	Sonoridades das festividades e rezas na comunidade dos Olhos D'água.....	165
5.6.1	Sessão de Giro - geralmente posterior à sessão de mesa branca. Pode acontecer a qualquer momento do ano, dada a necessidade.....	167
5.6.2	A Feijoada de Ogum	172
5.6.3	Festa dos Caboclos - 2 de Julho	177
5.6.4	Caruru de São Cosme e Damião	178
5.6.5	A Festa das Águas.....	183
5.6.6	Sessão de Mesa Branca	185
5.6.7	Reza de Santo Antônio.....	190
5.6.8	A Reza de São Roque.....	195
6	CONSIDERAÇÕES CIRCULARES	204
	REFERÊNCIAS	213
	GLOSSÁRIO	220
	APÊNDICES	221

1 INTRODUÇÃO

*Ogum de Ronda
Ele veio rondar
Passar a mira em seu canzuá
Passar a mira em seu canzuá
Gostou de mim porque não veio me ver
Sou um bom filho venho obedecer
Sou um bom filho venho obedecer*

E assim, cantamos no terreiro de Mãe Maria Pequena convidando Ogum de Ronda, o dono da casa, para vir ao canzuá, trabalhar e auxiliar sua comunidade.

Mãe Maria Pequena, uma mulher negra de 84 anos, nasceu no município de São Gonçalo, Bahia. Após alcançar a maioridade, mudou-se para Feira de Santana, também na Bahia, para viver com sua irmã mais velha, Anita. Na nova cidade, dedicou-se a trabalhos domésticos, cozinhando, lavando e passando roupas, em um período que antecedeu sua jornada como liderança espiritual.

Figura 1 - Foto de Maria José Pereira de Carvalho, conhecida como Maria Pequena



Fotógrafa: Adriele Paixão¹.

¹ Adriele Paixão é artista visual, estudante de Comunicação Social Rádio e TV, fotógrafa, videomaker, poeta. Trabalha com roteirização, direção, coordenação, gestão e produção da criação de conteúdos para diversas mídias.

Foi em um contexto de desafios espirituais pessoais que Mãe Maria Pequena de Ogum teve seu primeiro contato com um terreiro de Umbanda, um encontro que marcaria profundamente sua trajetória. Durante esse momento, ocorreu a incorporação de Ogum, que, ao manifestar-se, deixou claro que sua missão na Terra seria realizada através de Mãe Maria, a quem chamou de seu “cavalo”, termo que simboliza o papel de médium e canal para as forças espirituais. Esse marco inicial deu início a uma jornada que já se estende por cinco décadas, repleta de dedicação e serviço à comunidade.

Desde então, Mãe Maria Pequena de Ogum se tornou uma figura central na comunidade de Feira de Santana-BA, reconhecida pelo impacto social e espiritual de suas práticas como curandeira, rezadeira e mãe de santo, entre outros papéis fundamentais. Sua trajetória e influência motivaram-me, enquanto seu filho de santo, a participar do edital da Lei Aldir Blanc no município, propondo a realização de um documentário sobre sua história. Este projeto audiovisual foi desenvolvido em diálogo direto com minha pesquisa de doutorado em etnomusicologia na Universidade Federal da Bahia (UFBA), que analisa as sonoridades vinculadas aos papéis protagonizados por mulheres, majoritariamente negras, em contextos afrodiaspóricos.

A produção do documentário, como fruto do trabalho de campo, levou-me a reconfigurar os rumos inicialmente propostos no anteprojeto apresentado como requisito para ingresso no programa de Pós-Graduação. Minha pesquisa anterior, desenvolvida ao longo da dissertação de mestrado, estava centrada nos diálogos com sambadeiras e sambadores da comunidade rural do Benfica, no município de Santo Antônio de Jesus-BA. Foi nesse contexto que explorei práticas musicais e culturais profundamente enraizadas nas tradições locais, decidindo também dialogar com o terreiro de Mãe Maria.

Esse trabalho me motiva a partir de laços afetivos de três mulheres negras muito importantes na minha trajetória de vida, ancestral, espiritual e sonora: Vó (Maria Lúcia de Jesus Miranda), Mainha (Edileusa Bispo dos Santos) e Mãe Maria (Maria José Pereira de Carvalho). Estudar, aprender e escrever sobre essas mulheres é uma forma de reatualizar em mim a importância das potências matrilineares e sonoras que foi Vó, e que são Mainha Edileusa e Mãe Maria, a partir de memórias que eu trago das minhas vivências com elas e outras memórias que buscarei descobrir com as conversas com elas, parentes familiares e pessoas que conviveram com as mesmas.

A realização desta pesquisa sobre o terreiro de Umbanda de Mãe Maria Pequena de Ogum está intrinsecamente ligada à relação pessoal e afetiva que desenvolvi com Mãe Maria e com a comunidade que frequenta o terreiro. Desde 2014, minha proximidade com o espaço sagrado

não se limita ao âmbito acadêmico; ela se constrói a partir de laços familiares e afetivos consolidados através de vivências compartilhadas. Dada a sólida relação de confiança e respeito mútuo construída ao longo dos anos, as permissões para a realização desta pesquisa foram concedidas diretamente por Mãe Maria.

Na minha atuação desempenho funções essenciais nas dinâmicas rituais, assumindo responsabilidades que reforçam minha integração com o espaço sagrado, como na preparação das comidas das divindades, a realização de ebós junto a Mãe Maria, a limpeza dos assentamentos e o preparo coletivo de pratos simbólicos como o caruru e o vatapá nos festejos de São Cosme e Damião. Nesse contexto, Mãe Maria me concedeu total liberdade para compor esta autoetnografia, com a certeza de que compreendo os limites do que pode ser compartilhado academicamente, resguardando os segredos e preceitos que são exclusivos à intimidade do terreiro.

Além das funções rituais e práticas que desempenho no terreiro, minha responsabilidade se estende de forma significativa às questões sonoras, abrangendo desde os instrumentos até as cantigas entoadas nos momentos de fundamento. Essa responsabilidade envolve cuidados com a limpeza e a manutenção desses instrumentos, assegurando que suas estruturas estejam em perfeito estado e que os couros sejam preservados e preparados adequadamente. Antes de cada ritual, realizo uma verificação rigorosa para assegurar que os três atabaques estejam em condições plenas de uso e também inclui afinação de cada um deles.

As conversas realizadas durante a pesquisa são, assim, entendidas como momentos de troca e aprendizado mútuo, onde as histórias, os saberes e as vivências das pessoas que fazem parte do terreiro são valorizados em sua plenitude, reconhecendo-as como coautoras na construção do conhecimento que este trabalho se propõe a registrar e interpretar. Esta pesquisa explora as sonoridades do terreiro de Umbanda de Mãe Maria Pequena de Ogum, com foco nas intersecções entre raça, gênero, espiritualidade e cosmopercepção no contexto das religiões de matrizes africanas. A investigação busca compreender como o universo sonoro do terreiro se constrói e se transforma a partir da trajetória de Mãe Maria Pequena de Ogum, uma liderança cuja vivência é profundamente marcada por diálogos e intercâmbios com lideranças dos candomblés de nação Angola e Ketu. Essas interações não apenas enriqueceram as práticas religiosas do terreiro, mas também desempenharam um papel crucial na africanização das práticas rituais, promovendo um profundo processo de ressignificação cultural, espiritual e social no cotidiano da comunidade. Além disso, o estudo evidencia como essas sonoridades atuam como ferramentas de resistência e preservação das tradições afro-brasileiras, reafirmando a

centralidade das mulheres negras no fortalecimento das heranças culturais e espirituais no cenário religioso.

A salvaguarda dos saberes sonoros assume aqui uma dimensão especial, pois as sonoridades também representam um veículo de transmissão de conhecimentos, memórias e espiritualidades. Cada canto, toque ou som carrega em si significados que transcendem o momento ritualístico, funcionando como um elo com a ancestralidade, com a história da diáspora africana e com as especificidades da comunidade do terreiro. Até o presente momento, foram coletadas 130 sonoridades que permeiam as práticas do terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum.

Fundamentada no campo da etnomusicologia, esta pesquisa estabelece diálogos com abordagens que desafiam e tensionam os cânones ocidentais tradicionalmente dominantes na disciplina. Entre essas abordagens, destaco a Etnomusicologia brasileira, feminista, negra e africana, cujas epistemologias oferecem perspectivas críticas e inovadoras para compreender as práticas sonoras em contextos afrodiaspóricos. Ao incorporar esses referenciais, reconheço a importância de adotar uma visão que privilegie as cosmopercepções e as narrativas dos povos africanos e afrodescendentes, enfatizando a centralidade da experiência histórica, cultural e social dessas comunidades na produção e circulação de suas sonoridades. Essas epistemologias permitem problematizar as relações de poder subjacentes às estruturas coloniais e raciais, ao mesmo tempo em que valorizam saberes e práticas que desafiam as hegemonias epistêmicas ocidentais, buscando contribuir para o avanço de uma etnomusicologia crítica, plural e comprometida com o reconhecimento dos legados afrodiaspóricos no campo das sonoridades.

Adoto uma abordagem metodológica que transita entre a escrivência, a transgeracionalidade e a autoetnografia, fundamentado em perspectivas que valorizam as experiências vividas e a transmissão de saberes entre gerações. Essa metodologia combina práticas narrativas e reflexivas com o registro de conversas e entrevistas realizadas com membros do terreiro, além da utilização de registros audiovisuais para capturar as dinâmicas sonoras, culturais e espirituais do espaço. Por meio dessa abordagem, procuro articular as dimensões individuais e coletivas das experiências no terreiro, destacando como as práticas e saberes são ressignificados e transmitidos no cotidiano e nas cerimônias, em diálogo constante com a ancestralidade e as cosmopercepções afro-brasileiras.

A investigação sobre o repertório sonoro e o calendário festivo do terreiro evidencia uma conexão profunda entre essas sonoridades e as cosmopercepções africanas, afrodiaspóricas e indígenas. Essas sonoridades, inseridas em um contexto de espiritualidade e ancestralidade, articulam memórias coletivas, constroem identidades múltiplas e fortalecem pertencimentos plurais. Diante do exposto, questiono: como o estudo revela que essas práticas sonoras

conseguem transcender barreiras temporais e espaciais, entrecruzando dinâmicas ancestrais e dialogando com as dinâmicas contemporâneas, onde o repertório sonoro e as celebrações festivas tornam-se espaços vivos que preservam e renovam saberes culturais e espirituais?

Nesse contexto, introduzo o conceito de cosmosonoridade, que simboliza a convergência entre espiritualidade, ancestralidade e sonoridades, articulando as dimensões cosmoperceptivas com as expressões sonoras características das tradições afro-brasileiras. A cosmosonoridade emerge como uma categoria que integra as experiências sensoriais e espirituais, refletindo a interconexão entre os mundos visível e invisível mediada pelas práticas sonoras, permitindo as compreensões de como os sons transcendem o campo acústico, funcionando como veículos de transmissão de saberes, memória e pertencimento, ao mesmo tempo em que reafirmam as cosmologias africanas e afrodiaspóricas em suas múltiplas camadas simbólicas e rituais. Nessa perspectiva, destaco o papel central das sonoridades como uma ferramenta pedagógica fundamental no compartilhamento de saberes e na comunicação entre Mãe Maria, suas filhas, seus filhos e a comunidade do terreiro, a qual denomino de *pedagogia das sonoridades*, representando um processo de atualização e reconfiguração dos legados e saberes africanos.

Esta tese é estruturada em quatro capítulos. Nesse capítulo, dedico-me à apresentação das memórias pessoais e familiares que moldaram minha trajetória acadêmica e artística em diálogo com os conceitos de escrevivência, autoetnografia e transgeracionalidade, apresentando sobre como experiências vividas e memórias herdadas influenciam a construção do conhecimento e a escolha de percursos investigativos. Mulheres fundamentais na minha história, como minha avó, Maria dos Santos, minha mãe, Edileusa Bispo dos Santos, e Mãe Maria Pequena, são centrais para essa reflexão. Por meio de suas vivências, atualizam-se em mim as potências femininas, cuja influência emerge das memórias que compartilho com elas, bem como das relações entre essas vivências e a escolha de estudar as sonoridades que permeiam este contexto de pesquisa.

Essas potências femininas não apenas moldaram meu olhar, mas também sustentam a conexão entre minhas experiências pessoais e a investigação sobre as sonoridades. Esse vínculo é aprofundado ao analisar como as sonoridades que marcaram minha infância e juventude na Feira Livre de Santo Antônio de Jesus contribuíram para minha formação musical. Os sons, ritmos e expressões culturais desse espaço não apenas despertaram meu gosto musical, mas também orientaram escolhas que moldaram tanto minhas pesquisas acadêmicas quanto minhas produções culturais e musicais ao longo dos anos.

No segundo capítulo interessa-me compreender as complexidades dos universos religiosos e sonoros que compõem o terreiro de Umbanda de Mãe Maria, visto que, apesar de ser considerada uma religião de matriz africana, há uma presença forte de imagens, símbolos,

sonoridades cristãs católicas e também espíritas, me sinto conduzido a refletir sobre cosmovisões e cosmopercepções, ou seja, as especificidades do contexto que envolvem religiões de cunho monoteísta e politeísta. Nesse contexto, busco em bibliografias locais entender a formação desses terreiros de matriz africana em Feira de Santana-BA, em dados históricos do IBGE sobre a formação do município, dados históricos do IBGE sobre raça, gênero e religião, considerando a dimensão territorializada.

Ao abordar a trajetória histórica, epistemológica e cosmológica das religiões de matriz africana, com foco na Umbanda, investigo suas ressignificações e deslocamentos em contextos socioculturais diversos. A narrativa tem como ponto de partida a análise da formação histórica de Feira de Santana e o papel das práticas religiosas afro-brasileiras na construção do tecido social local, destacando a relação entre repressão legal e imaginário racista, que marginalizou religiões como a Umbanda e o Candomblé. No entanto, o texto também evidencia a resistência dessas práticas, que se institucionalizaram e se adaptaram a partir das experiências diaspóricas africanas, estabelecendo os terreiros como espaços de preservação e atualização de práticas culturais.

A Umbanda é apresentada como resultado de um sincretismo que transcende categorizações simplistas, incorporando elementos africanos, indígenas e cristãos. Entretanto, questiono as interpretações lineares e colonialistas sobre essa religiosidade, propondo uma análise mais ampla e crítica que reconheça sua complexidade enquanto fenômeno diaspórico e processo de reconstrução identitária. A relação entre cosmopercepções africanas (politeísta) e cosmovisão europeias (monoteístas) é central para compreender a Umbanda como uma resposta criativa às violências históricas, refletindo tensões epistemológicas e processos de ressignificação que moldam sua prática até os dias atuais.

No terceiro capítulo busco discutir e refletir sobre a produção de diferenças, análises racistas das sonoridades dos povos não-europeus, a partir de uma cronologia que envolve o surgimento da Etnomusicologia na Europa e o quanto influenciou a área a partir do desenvolvimento dos estudos culturais advindas da antropologia cultural do século XX. Trata-se de pensar a etnomusicologia brasileira enquanto campo que desde o início buscou diferenciar-se de sua matriz ainda que as amarras epistemológicas e teórico-metodológicas dificultem o avanço para perspectivas mais diversas e contextualizadas alinhadas com as interseccionalidades que permeiam os corpos que produzem as diversas sonoridades e a criação do termo e concepção teórico-epistemológico da chamada etnomusicologia negra, pensando-a como campo que busca reconhecimento de autonomia e autogestão.

Por meio de um diálogo crítico com as epistemologias afro-brasileiras e afrodiaspóricas, destaco as interseccionalidades de raça, gênero, espiritualidade e memória presentes nesse

espaço. As sonoridades do terreiro, que abrangem cânticos, toques e performances corporais, são concebidas não apenas como manifestações estéticas, mas como práticas contracoloniais que resistem às narrativas hegemônicas, reafirmando identidades culturais e espirituais. A análise propõe a noção de "Sonoridades de Terreiro" como uma abordagem específica no campo da etnomusicologia, ressaltando o papel central das mulheres negras, como Mãe Maria, na liderança e preservação dessas práticas.

As dinâmicas sonoras do terreiro são abordadas como elementos pedagógicos e espirituais que transmitem saberes ancestrais, conectando os praticantes às suas raízes africanas enquanto ressignificam tradições no contexto da diáspora. A partir de discussões levantadas pela minha orientadora, profa. Dra. Laila Rosa, e componente curriculares obrigatório do doutorado, levanto questionamento a respeito do uso de terminologias eurocentradas, como "etnomusicologia", propondo uma reflexão sobre o potencial da etnomusicologia brasileira para construir abordagens que valorizem epistemologias locais e modos de conhecimento descolonizados.

O capítulo quatro apresento a cosmosonoridade afrodiaspórica enquanto conceito para a área da música para pesquisas inseridas em contextos afrodiaspóricos. Este campo se estrutura epistemologicamente com conceitos e/ou fenômenos sem os quais não se é possível compreender a centralidade das sonoridades nos contextos em que estão desmarcadas processos civilizatórios africanos reatualizados, recriados e ressignificado em diáspora, simbolizando(endo) a convergência entre espiritualidade, ancestralidade, circularidade e sonoridades, em articulações com dimensões cosmoperceptivas com as expressões sonoras características das tradições afro-brasileiras.

Este conceito buscar compreender as sonoridades como forças organizadoras do mundo, do território, da memória e da pedagogia em contextos afrodiaspóricos. Mais do que uma proposta terminológica, trata-se de uma estrutura conceitual que articula e é articulada com outros conceitos, metodologias, campos, abordagens que dialogam com as formas de existir, resistir, atualizar, criar mundos a partir de sua cosmopercepção.

Abordo também as sonoridades no terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum como centrais na configuração espiritual, pedagógica e comunitária desse espaço, através de cânticos, línguas e instrumentos. Funcionam como um veículo de transmissão de saberes, afetos e espiritualidade dada a sua importância nos rituais, celebrações e práticas cotidianas, ao revelar a pluralidade e a complexidade das tradições de matrizes africanas que moldaram/moldam o terreiro. A africanização das práticas do terreiro, resultado das vivências e articulações de Mãe Maria com diversas tradições do candomblé fica evidente na introdução de cânticos em línguas africanas, como o iorubá e o kimbundu, e na incorporação de rituais como o Bori, o Obi e o Orô. Os

instrumentos, como os atabaques, o gã, o adjá e o caxixi, desempenham um papel essencial na configuração das dinâmicas sonoras dos rituais, enquanto as variações linguísticas e musicais refletem a pluralidade e a adaptabilidade das práticas de Mãe Maria.

Por fim, o capítulo aborda as festividades e rezas realizadas no terreiro, como a Feijoadá de Ogum, a Festa dos Caboclos e o Caruru de São Cosme e Damião, demonstrando como cada evento é marcado por sonoridades específicas que estruturam as celebrações e fortalecem os laços comunitários. A classificação das práticas em mais ou menos africanizadas evidencia a relação entre as tradições ancestrais e as adaptações ao contexto diaspórico, presente nas Sessões de Mesa Branca, na Reza de Santo Antônio e na Reza de São Roque. Assim, as sonoridades constituem elementos que conectam passado, presente e futuro, salvaguardando memórias e reafirmando identidades no espaço sagrado do terreiro

2 CAPÍTULO I - SONS DA MINHA HISTÓRIA: DA FONTE DE ÁGUA DO PAU MIÚDO ÀS ENCRUZILHADAS DAS FEIRAS.

Nesse capítulo, incentivado por minha orientadora prof.^a dra. Laila Rosa e inspirado por Glauce Souza Santos (2021)², relatarei e refletirei um pouco sobre a minha trajetória de vida, relacionando-a com as interseccionalidades, a partir de Carla Akotirene (2020), que envolvem os meus caminhos trilhados com a escolha do referido tema de pesquisa, minhas produções acadêmicas e artísticas durante o doutorado, e contribuições dos componentes curriculares cursados como forma de autocritica e reflexão, entendendo que todo esse movimento reflete e é refletido pelas decisões tomadas.

Em seu memorial, *Que menina preta é esta!?*: um memorial autorreflexivo, Glauce Santos (2021) reflete criticamente sobre sua trajetória pessoal e quais as influências que a fizeram optar pela área do conhecimento em que se inseriu e sua formação acadêmica, num escrito que “embora detalhista, está disposto a não ser tradicionalmente autobiográfico mas minha voz autodefinida, o registro do meu pensamento intelectual analítico, costurado por minhas travessias”.

Já a prof.^a dra. Laila Rosa, desde meu contato enquanto orientando dela no mestrado em etnomusicologia, também realizado na Universidade Federal de Bahia (UFBA), em 2018, sempre vem me incentivando a realizar uma escrita situada e criativa, buscando a própria inserção no texto e refletindo sobre processos próprios, caminhos e escolhas.

Referenciando Patrícia Hill Collins (1986), a autora acima aponta para a necessidade de vincular a trajetória da pesquisadora à investigação científica, desbancando a ideia de imparcialidade e de afastamento da cientista em relação a sua investigação. Ela sugere que experiências de opressão, discriminação e desigualdade podem ser compartilhadas entre os sujeitos de um coletivo, fazendo necessário deslocar a perspectiva antropológica para os processos pelos quais as diferenças são construídas.

O rompimento da ideia de neutralidade do pesquisador, entendendo-o como responsável por introduzir os atores sociais com uma participação ativa e dinâmica no processo modificador das estruturas sociais, bem como a mudança de “objeto de pesquisa” para “sujeitos” e/ou “interlocutoras e interlocutores da pesquisa”, delineia a integração dialética que há entre “pesquisador” e “pesquisado”, ou seja, a quebra do entendimento hierárquico, no caso específico de quem está em uma situação de privilégio social, a qual se encontra o pesquisador/a ou

² Glauce Santos (2021), teve Memorial apresentado ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como parte do processo de qualificação do doutorado, sob orientadora Prof.^a Dra. Livia Maria Natália.

pesquisador enquanto acadêmico/a em relação às pessoas participantes/interlocutoras da pesquisa (MATTOS, 2001).

A presença material do corpo deve ser pensada em seu entendimento holístico, no qual ocupa um determinado espaço, que se move, que possui uma certa linguagem e que expressa as mais diversas interseccionalidades, como gênero, sexualidade, geração, raça/etnia, região, nacionalidade, entre outras, provocando efeitos em interações que ocorrem durante o campo entre as antropólogas(os) e suas(seus) interlocutoras(es), onde, nesse entendimento, a invisibilidade ou neutralidade não é possível (NASCIMENTO, 2019).

Silvana Nascimento (2019) aponta como o corpo é central nas pesquisas de campo e sobre como afeta e produz a escrita etnográfica, ou seja, como as(os) pesquisadoras(es) produzem lugares de fala específicos, que afetam os modos de ver, fazer, pensar e escrever que se deixa marcar pela sua biografia, pelos contextos históricos, pelas escolhas teóricas e pelas interações nas experiências de campo.

Esse entendimento também abarca as questões que passam por mudanças radicais na escrita etnográfica, enfatizando o processo de dominação do pensamento ocidental colonizador, para que se produzam outros modos de fazer antropológico, por meio de novas formas de escrita e autoria, descentralizadas da figura de um único autor e uma única narrativa, incluindo as subjetividades e a ficção na confecção do texto antropológico. Nessa perspectiva, a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie - em seu texto *O perigo de uma história única*³ - destaca que o maior perigo de contar apenas uma versão da história é o poder que essa narrativa única tem de estereotipar e reduzir a complexidade das experiências humanas (ADICHIE, 2019). Para ela, quando uma única história prevalece, ela se torna a única verdade possível, apagando outras perspectivas e silenciando vozes alternativas. Já o pensador quilombola Nego Bispo nos convida a pensar na figura do participante ou do copesquisador, considerando que são exatamente as “pessoas em análises” as verdadeiras mestras e doutoras dos seus conhecimentos.

Esse tipo de narrativa única, conforme registrou Adichie, cria imagens simplificadas de povos, culturas e identidades, consolidando relações de poder desiguais, nas quais uma visão - geralmente a do colonizador ou do sujeito cientista envolve nas suas fabulações e práticas de poder - sobrepõe-se às demais. Dessa forma, é fundamental que múltiplas narrativas sejam valorizadas e ouvidas, pois apenas assim é possível construir uma visão mais rica e diversificada do mundo, onde todas as histórias têm espaço para coexistir e enriquecer o entendimento sobre as realidades sociais e culturais.

³ *O perigo de uma história única* é uma adaptação da primeira palestra proferida por Chimamanda Ngozi Adichie no TED Talk, em 2009.

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espolar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. [...] quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso (ADICHIE, 2019, p. 16).

A partir dessas concepções, me lanço para estruturar uma escrita em primeira pessoa, reconhecendo a relevância de expor aspectos fundamentais da minha trajetória de vida, não como registro descritivo, mas como um ato de reflexividade que alicerça e orienta meu processo de pesquisa numa perspectiva autobiográfica. Entendo que minha história pessoal está imbricada nas escolhas que faço enquanto pesquisador, e que os ambientes sonoros e sociais em que fui formado tiveram papel decisivo na constituição das minhas decisões acadêmicas e artísticas.

Assim, a composição deste capítulo apresenta possibilidades de diálogo com múltiplas abordagens teóricas e metodológicas que se entrelaçam, formando uma narrativa reflexiva que pode dialogar diretamente com os conceitos de *escrevivência*, *autoetnografia* e *transgeracionalidade*. Ao lançar mão dessas ferramentas, busco tecer uma teia de interações entre minhas memórias e vivências pessoais e as histórias e legados de Maria dos Santos, minha avó, e Edileusa Bispo dos Santos, minha mãe. Essas mulheres, cujas experiências de vida são profundamente marcadas por lutas, resistências e afeto, ocupam um lugar central na minha escrita, como pensadoras, articuladores e transmissoras de saberes e memórias que atravessam gerações.

A *escrevivência*⁴ permite que a narrativa seja construída como uma prática de resistência, onde o ato de contar a própria história é também o ato de contar a história de um povo, especialmente das mulheres negras que, historicamente, tiveram suas vozes silenciadas (EVARISTO, 2017). Ao incorporar essa perspectiva, estou engajado em uma escrita que traz para o centro as vozes de minha mãe e minha avó, reconhecendo que suas memórias são parte indissociável da minha própria, e que considerar suas histórias é um ato de manutenção e resistência das nossas ancestralidades. A *escrevivência*, então, não apenas atravessa minha experiência, mas também reverbera os legados dessas mulheres, ampliando a dimensão coletiva da minha trajetória.

Além disso, o uso da *autoetnografia*⁵ como metodologia permite posicionar meu corpo, minhas experiências e meus afetos no centro da narrativa, transformando minha própria história em um campo de investigação. Como afirma Silvio Matheus Alves Santos (2017), a *autoetnografia* é um método de pesquisa qualitativa que utiliza a experiência pessoal do pesquisador para

⁴ O conceito de *escrevivência* foi cunhado pela escritora e intelectual brasileira Conceição Evaristo, uma das vozes mais influentes da literatura afro-brasileira.

⁵ O conceito de *autoetnografia* é amplamente associado à socióloga e escritora Carolyn Ellis, que foi uma das pioneiras no desenvolvimento dessa abordagem metodológica.

descrever e analisar crenças, práticas e experiências culturais. Ele argumenta que a autoetnografia é uma metodologia científica e crítica, que, por meio da autorreflexão, pode revelar caminhos significativos para a pesquisa sociológica ao permitir que o pesquisador explore suas próprias experiências como fonte de dados, possibilitando a compreensão de aspectos culturais e sociais a partir de uma perspectiva pessoal e relacional, envolvendo memória, autobiografia e histórias de vida (SANTOS, 2017).

Ao explorar como os ambientes sonoros e culturais de Santo Antônio de Jesus moldaram minhas escolhas enquanto músico e educador, faço uma análise crítica das interseções entre o pessoal e o cultural, reconhecendo que minha biografia está inserida em contextos mais amplos de raça, classe, gênero e espiritualidade. A autoetnografia, assim, me permite dialogar com minhas memórias e refletir sobre como elas impactam minhas práticas acadêmicas e artísticas, fazendo da minha trajetória um ponto de partida para a compreensão das dinâmicas sociais e culturais que permeiam meu trabalho.

Por fim, a transgeracionalidade⁶ permite que eu reconheça a forma como os legados e traumas, bem como as resistências, são transmitidos entre gerações. É o conceito que descreve a transmissão de experiências, traumas, memórias e padrões de comportamento de uma geração para outra, de forma inconsciente. Essa transmissão ocorre principalmente no nível psíquico e emocional, sendo um fenômeno que afeta tanto indivíduos quanto grupos familiares. Como afirmam Mauro Rehbein e Daniela Chatelard (2017),

[...] a família é o espaço privilegiado para a transmissão transgeracional, nela se articulam diversos mecanismos de identificação. As funções de contenção e elaboração do grupo familiar, como por exemplo, nas situações de violência ficam comprometidas em duas dimensões: na intrafamiliar, com as agressões de todas as ordens, e na político-social, com as guerras, ditaduras, genocídios e miséria. (REHBEIN; CHATELARD, 2013, p. 565)

A transgeracionalidade envolve a passagem de conteúdos que não foram completamente elaborados ou resolvidos por uma geração e que, por meio de mecanismos inconscientes, são transmitidos às gerações subsequentes, influenciando suas vidas e comportamentos.

No Brasil, estudiosos como Ecléa Bosi (1994), Joel Birman (2006), e Regina Herzog (2006) trouxeram importantes contribuições sobre a transgeracionalidade, especialmente no que tange à transmissão de memórias traumáticas em contextos familiares e sociais, e em situações de violência e opressão. A memória social e coletiva, e as narrativas orais, são fundamentais para

⁶ O conceito de transgeracionalidade foi desenvolvido inicialmente na psicologia e nas ciências sociais, com importantes contribuições de Anne Ancelin Schützenberger, uma psicóloga e terapeuta francesa. Cf. REHBEIN, Mauro; CHATELARD, Daniela. Transgeracionalidade psíquica: uma revisão de literatura. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 25, p. 563-583, 2013.

entender como esse processo se desenrola no Brasil, especialmente em comunidades que vivenciaram grandes traumas históricos, como a escravidão, ditaduras e genocídios.

Quem sou eu? Me chamo Jeanderson Santos Bulhões de Jesus. Também sou conhecido como Nininho, apelido de infância, como Bob, na universidade, e como Cigarra, nome de capoeira. Nasci em 1990, em Santo Antônio de Jesus, município situado ao sul do Recôncavo Baiano, região marcada por uma história profunda de resistência negra e uma cultura riquíssima, enraizada nas tradições afro-brasileiras. Sou fruto de um encontro inter-racial que moldou não só minha aparência, mas também minhas experiências sociais e identitárias. Filho de Edileusa Bispo dos Santos, uma mulher negra, forte e trabalhadora, pobre, periférica, ensino médio completo, que desempenhou a função de lavadeira da infância até a maioridade, e de Manoel Bomfim Bulhões de Jesus, um homem branco, pobre, semi alfabetizado, feirante e dono de bar. Minha mestiçagem, esse corpo pardo que carrego, não é apenas uma questão biológica, mas uma representação das sociabilidades que transito e das interseccionalidades que atravessam minha vida, o que se reflete diretamente na minha pesquisa e nas minhas produções artísticas.

Figura 2- Foto frontal do meu rosto.



Fonte: acervo próprio. 2024.

Neto e filho de lavadeiras e feirantes, cresci cercado por uma realidade em que o trabalho duro e a resistência eram elementos centrais. A Feira Livre, onde minha família trabalhava, tornou-se uma metáfora viva da polifonia que define minha identidade. Aprendi a ouvir os sons das vozes em diálogo, dos tambores que ecoavam nas festas populares, do movimento das mercadorias e das histórias que se entrelaçavam naquele espaço. Esses sons não foram apenas sons, eles moldaram meu sentido de pertencimento e a minha relação com a música. A partir

dessas vivências, me tornei músico, violonista e percussionista, reconhecendo que cada batida, cada melodia é uma herança ancestral que me foi legada pelas minhas e pelos meus. Tornei-me educador musical, etnomusicólogo, compositor e produtor cultural, sempre buscando formas de honrar essas raízes e traduzir em meu trabalho o que meu corpo, socialmente, carrega.

Minha formação também passa pelo universo da capoeira angola, um espaço de resistência cultural e espiritualidade, onde corpo e mente se alinham em uma prática que me conecta diretamente às tradições afro-brasileiras. Além disso, sou umbandista e candomblecista, o que reforça ainda mais a minha conexão com as religiosidades de matriz africana e a maneira como essas espiritualidades se manifestam na minha vida e na minha produção acadêmica e artística. Em tudo que faço, trago comigo essas diversas identidades e presenças – elas formam a base do meu ser, do meu fazer, e da minha constante busca por uma epistemologia que valorize e centralize o saber e a experiência negra, em especial o protagonismo feminino, que sempre foi parte indissociável da minha formação pessoal e acadêmica.

2.1 Aprendizados ancestrais entre águas de fontes, braços femininos fortes, fios, tecidos, roupas, anis e patchouli.

*Venho de um útero negro
Banhado de sons
Coberto com fios e linhas
Macios e bem cuidados
Lavados por água de fonte
Carregadas por braços
Femininos fortes*

*Mãos que se atritam
E que se ferem
De tanto esfregar
Bocas que cantam
E línguas afiadas
De tanto amolar
Nas durezas da vida
Para levá-la assim:
Limpando sujeiras.*

*Roupas lavadas
Quaradas, engomadas
Alvejadas com anil
Perfumadas com patchuli*

*Lava, Lava, Lavadeira!
Quanto mais lava,
Mais cheira!*

(Jeanderson Santos)
10 de maio de 2021

Licença e bença. “A bença, vó”. “A bença, mainha”. Foi assim que aprendi a fazer antes de me referir ou começar qualquer conversa com elas. “Licença!”.

Maria Lúcia Miranda dos Santos, minha avó materna, conhecida como Dona Maria, nasceu em Cachoeira-BA, Recôncavo Baiano, em 1924. Fez sua passagem em 17 de maio de 2005, em Salvador-BA, porém foi sepultada em Santo Antônio de Jesus-BA.

Figura 3 - Foto de Maria Lúcia de Jesus Miranda - minha avó materna.



Fonte: acervo próprio, data desconhecida.

Mainha, Edileusa Bispo dos Santos, nascida em Salvador-BA, em 15 de junho de 1962. Filha caçula de Vó Maria. Desde 1983 foi morar em Santo Antônio de Jesus-BA com meu pai, Manoel Bomfim Bulhões de Jesus, onde reside até o atual momento.

Figura 4- Foto de Edileusa Bispo dos Santos - Mainha



Fonte: acervo próprio, 2022

Minha avó materna foi a única ancestre próxima que pude conhecer. Eu costumava ficar em sua casa, localizada no bairro do Pau Miúdo, em Salvador, quando ia para fazer exames e tratar do meu problema de reumatismo ou quando acompanhava mainha Edileusa em uma de suas visitas em datas ou situações especiais.

Vó nos falava sempre que ela não teve família e que era sozinha no mundo. Isso instigava mainha, que buscava entender a complexidade de como é uma pessoa que não tem família, como

a pessoa é só no mundo. Isso também me instigou porque, à medida em que me fui me tornando adulto, quis saber das histórias da minha família materna. Assim conta Mainha:

Ela disse que não conheceu ninguém da família dela. Ninguém. Deram ela. Pra ela trabalhar e ter o que comer. E naquele tempo não é que nem hoje que você bota uma pessoa dentro de casa e não deu certo, toma aqui e vai embora não. Era escravidão. Tinha que apanhar pra fazer. Não sei a idade, mas ela era bem pequena. Se pra casar ela teve que aumentar a idade. Foi logo quando a mãe dela morreu e ela era pequena. Ficaram com ela e tiveram que dar pra poder se virar. Trabalhar pra comer. E ali era virou uma escrava. Ela me dizia que era escrava. Que não tinha nada de regalia. Recebia muita porrada. (EDILEUSA BISPO DOS SANTOS, 2020)

Esse relato de mainha nos ajuda a dar a dimensão de como família pretas foram e são ainda destroçadas pelo colonialismo. Histórias como a de Vó põem em xeque a dita abolição da escravatura de 1888, à medida que ela, mulher preta, nascida 36 anos após esse marco, viveu em condições que reproduzem e identificam a continuidade do processo escravagista colonial, imperial e até republicano. A história continua a se repetir. Vó foi dada quando criança. Foi tirada dela a possibilidade de viver dignamente, de ter uma família, de ter amor, de ter afeto. Sofreu todas as formas de violência possíveis, subjetivas, físicas, psicológicas e sexuais.

Mãe sofreu demais. Ela tinha uma natureza muito rígida. Ela era de agir, de falar, de botar pra fora alguém se fosse possível. Era carrasca. Mas sabia agir quando queria. Ela só não era aquela mãe amorosa de botar no colo, de dar carinho. Era aquele abraço rápido e pronto. Mas também né, uma pessoa criada sem mãe. Perdeu a mãe pequena. Foi trabalhar na casa dos outros pra poder ter o que comer. Não era nem pra ganhar dinheiro. Era pra comer porque quando a mãe dela morreu ela ficou sozinha. (EDILEUSA BISPO DOS SANTOS, 2020, Informação verbal)

É necessário, portanto, compreender a colonização como um fenômeno que não se encerra enquanto um regime jurídico que foi seguido do império e república e continua sendo reiterada em “colonialidades”, em dimensões políticas, culturais, econômicas, de forte impacto subjetivo nas pessoas que passaram/passam por suas experiências (GROSFOGUEL, 2013).

Continuando a história, Vó engravidou vinte e cinco vezes. Das vinte e cinco filhas e filhos, perdeu doze e treze nasceram. Segundo Mainha, naquela época, para a população periférica, os contraceptivos eram inacessíveis e Vó não tinha domínio total sobre o seu próprio corpo. Tinha que estar sempre acessível para satisfazer todas as vontades do marido, inclusive sexuais Lélia Gonzalez (1983) nos ensina que os papéis sociais ligados às mulheres negras estavam direcionados à servidão, sexo e cuidado do outro. Como pode ser notado abaixo.

Tive essas filharada toda porque eu não sabia. Eu era inocente. E eu precisava. Eu tinha que ficar subalterna, apanhava do marido e tudo e tinha que ficar ali, por causa de comida. Até o dia que eu tomei uma decisão de dar os filhos tudo. Igual a filho de cachorro. Depois ela teve que explicar pra eles. Uns entenderam, outras não. Achou que ela desprezou. Ela deu pra não morrer de fome. Ela dizia “filha, quantas vezes eu deixava de comer pra dividir com os filhos? Marido saía pra trabalhar, todo grosso, só

sabia espancar, com aquelas ignorância. Na hora que ele queria (fazer sexo). Pariu que nem uma rata. (EDILEUSA BISPO DOS SANTOS, 2020. Informação verbal)

“Pariu que nem uma rata”. Mainha me falou que era com essas palavras que Vó autodenominava a sua condição subalterna. Enquanto neto, analiso que nessa fala Vó se compara a um animal, se colocando e afirmando o seu lugar de desumanização. Para tentar interromper, Vó tomava remédios e chás que outras mulheres ensinavam a ela.

Dos treze que “vingaram”, ela teve condições de criar apenas quatro: as três últimas filhas, incluindo mainha, e mais um filho, que fugiu de casa após tomar uma surra do seu pai, meu avô, que não tive oportunidade de conhecer. Mainha, Edileusa Bispo dos Santos, foi a caçula entre as(os) sobreviventes. Segundo ela, Vó ainda teve mais seis gravidezes, porém todas elas interrompidas.

Ali, aonde eu lhe falei que era uma fossa, dizem que tem coisa enterrada. Foi aborto. Porque depois de mim, ela ainda teve mais 6 filhos, totalizando 25 gravidez. Ela disse que já tava cansada, esvaída de ter filho. Como ela não perdia, ela começou a tomar remédio que ensinaram a ela. Ela era muito fértil. Batia e ficava. E ela dizia, todo mundo perde filho, por que eu não? Aí ensinaram a ela e depois daí, pronto, não ficou mais nenhum. E tinha tudo dentro de casa porque não tinha hospital. (EDILEUSA BISPO DOS SANTOS, 2020. Informação verbal)

Complementando o que Mainha relatou acima, havia hospital em Salvador. O seu relato enfatiza a localização social que Vó se encontrava, era inacessível. Tudo acontecia em casa. Os partos eram feitos por parteiras do bairro. Todas as filhas e filhos de Vó nasceram em casa.

Como neto, sinto de contar a sua história por um laço de compromisso afetivo e ancestral, que nos aproxima pelo sangue, pela descendência, porém nos distancia à medida que habito em outro tempo e em outro corpo. E quando se trata de corpos, centrado numa perspectiva social crítica, estes localizam, identificam, caracterizam e carregam as mais variadas interseccionalidades. Entendo a interseccionalidade através da concepção de Carla Akotirene, que apresentarei mais abaixo.

Essas posturas tocam diretamente na perspectiva de descolonização do conhecimento, entendendo-o enquanto processo que integra um conjunto de exercícios de localização das pretensões universalistas que marcaram e ainda marcam expressivamente as formas pelas quais os conhecimentos são produzidos, circulados e consumidos no ocidente (CÉSAIRE, 1955; FANON, 1968, GROSFOGUEL, 2013).

Assim, descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e de poder. Ou seja, faz-se necessário relembrar que a teoria não é universal nem neutra, mas sempre localizada em algum lugar e sempre escrita por alguém, e que este alguém tem uma história (KILOMBA, 2016).

Um dos pontos cruciais para o desenvolvimento desse texto é a memória, compreendendo-a como uma ferramenta política, afinal, busco com esse texto garantir o registro escrito de como o colonialismo incide subjetivamente diante das escolhas dos referenciais teóricos que trouxe para o texto para conversar comigo, com Mainha e com Vó.

Inclusive, Vó morreu com sua memória comprometida, sem conseguir distinguir alguns familiares e sem conseguir se localizar geograficamente. Ficava procurando filhas(os) no guarda-roupa, da dor de ter que dá-las(os) por não ter escolha de não as(os) ter - dada a violência sexual que sofria -, e por não ter reais condições financeiras de poder criá-las(os), o que me faz pensar que as memórias dela ficaram localizadas mais fortemente nas suas maiores dores.

A memória é uma ferramenta política essencial para os processos de resistência e reconstrução identitária, particularmente no caso das populações negras no Brasil. A articulação entre história, memória e passado emerge como uma estratégia poderosa para reparar os estilhaços deixados pela colonização, pelo regime escravocrata e pelas dinâmicas racistas que sustentam a chamada democracia racial brasileira". (NASCIMENTO, 1989)

Complementando essa perspectiva, Phelipe Cunha Paz (2019, p. 30) dialoga com duas autoras, Neusa de Sousa Santos (1983) e Maria Antonieta Antonnaci (2014), trazendo propostas e reflexões sobre o direito do lembrar e do narrar do povo negro como reparação, como agência de reconstrução do ser destruído pela colonização, pela escravidão e pelo racismo no pós-abolição.

Para Cunha Paz (2019), analisar a memória a partir de uma filosofia africana ou de perspectiva africana no Brasil é pensar numa constituição de mundo atemporal e, dessa forma, a memória situa-se como um território de conflito dinâmico, não estando apenas relacionada aos fatos de um passado distante, mas a uma continuidade de antigas e novas experiências que constituem as experiências dos povos negros na diáspora.

Trago, deste modo, a importância dessa escrita em articular minha memória afetiva e sonora com as vivências com minha vó e Mainha, conversas cotidianas com as mesmas e canto de lavadeiras. Enquanto neto e filho de lavadeiras, trago para o texto as potências matrilineares que são, à medida que gerenciaram, organizaram e protagonizaram, politicamente, afetivamente, socialmente e economicamente, a família.

2.1.1 Lava, lava, lavadeira, quanto mais lava mais cheira: Memórias sonoras de Vó e de Mainha.

<p>Lava, lava, lavadeira quanto mais lava mais cheira</p> <p>Lava, lava, lavadeira quanto mais lava mais cheira</p> <p>O sol por aí assim Chegou uma menina assim Com uma trouxa de roupa assim</p> <p>A trouxa era destamanho E a água um tintinho assim A trouxa era destamanho E o dinheiro um pouquinho assim</p>

Assim cantava Mainha, Edileusa Bispo dos Santos, quando lavava roupa. Cantiga que minha vó, Maria dos Santos, lhe ensinara quando criança.

Esse canto era o que mais Mainha entoava quando lavava roupa em casa. Porém, quando nasci, já havia alguns anos que ela não lavava roupa mais como profissão/ofício, e sim como uma das quase todas as funções que cumpria na casa. Uma das minhas tias, no entanto, das três que vó conseguiu criar ainda vive lavando roupa em Salvador.

Conta Mainha que quando nasceu a casa ainda era de taipa. Ela não recorda quando foi a reforma da casa para tijolo e cimento. Vó fazia orgulho de dizer que ela levantou a casa dela com o dinheiro do ofício de lavadeira. Mainha contou que Vó, para ganhar um dinheiro a mais, ainda tomava conta de crianças de outras pessoas. Quando elas chegavam, Vó tomava a frente das lavagens das roupas e Mainha, tia Liu e tia Dal, ficavam mais atentas às crianças.

Conta Mainha que na infância, final da década de 1960, não havia calçamento e nem asfaltamento no bairro do Pau Miúdo, em Salvador-BA. As ruas eram de barro. Essa lembrança a marcou muito, pois como não havia água encanada, ela, juntamente com as duas irmãs, tinha que descer e subir grandes ladeiras e caminhar até o chafariz para buscar água. Era uma atividade comum no bairro. E para coleta da água a fila era grande. Ainda indagou que pelo fato de serem crianças, alguns adultos não as respeitavam e cortavam a fila. E como a rua era o trânsito para essas pessoas, a parte próxima do chafariz ficava em lama devido a baldes que as vezes caíam das

cabeças ou viravam no chão, causando muitas dificuldades para quem tinha que caminhar pela lama, como medo de escorregar e com o balde cheio de água na cabeça para equilibrar.

Assim, pode-se perceber a importância do ofício das lavadeiras para a o sustento econômico da família. Junto à atividade de lavar estava a música. Durante a lavagem das roupas, era muito comum a entoação de cantos, sendo esses indissociáveis ao ofício. Mainha afirma que Vó a ensinou a trabalhar lavando roupa cantando, como pode ser lido abaixo.

Quando nós estávamos no ofício de lavar roupa que nossa mãe ensinava. Então ela ensinava a gente também. No momento que está lavando a roupa cantar. Porque cantar é um ato muito favorável. Quando a gente canta, a gente faz as coisas com mais amor, com mais alegria, com mais satisfação. Então, a gente fazia aquilo cantando. É como se fosse brincando. Ela passava isso pra gente. Tem que fazer as coisas com muito amor, com muita alegria e com vontade, que é pras coisas saírem bem feitas. Então, de repente, quando pensava que não, as roupinhas estavam todas lavadas, tudo sequinhas do sol. Botava pra quarar. Ficava tudo cheirosa. Botava aquele antigo patchuxilin, porque hoje usa o amaciante, mas antigamente era patchuxilin que botava. Essa folhinha. Era como se fosse o amaciante hoje. Ficava aquela roupa perfumada. E aí depois era só engomar, que era ferro de carvão e tava tudo limpinho. Aí a gente foi aprendendo a lavar, a cantar e seguimos a vida dessa maneira. Lavando as roupas e ganhando dinheiro. Mesmo pouquinho, mas foi o meio da nossa sobrevivência. (EDILEUSA BISPO DOS SANTOS, 2020. Informação verbal)

O outro canto entoado por Vó e Mainha era um trecho pequeno de uma música chamada Juventude Transviada, do cantor e compositor Luiz Melodia: “Lava roupa todo dia, que agonia”. Essa música fez parte da trilha sonora da novela Pecado Capital, em 1975. Porém, só foi lançada no disco Maravilhas Contemporâneas, do ano seguinte, em 1976.

<p>Lava roupa todo dia, que agonia</p> <p>Na quebrada da soleira, que chovia</p> <p>Até sonhar de madrugada,</p> <p>Uma moça sem mancada</p> <p>Uma mulher não deve vacilar</p> <p>(...)</p>

Segundo Mainha, esse trecho da música “Lava roupa todo dia, que agonia” representava a labuta diária, o cansaço do ofício, presente no trecho do canto *Lava, lava, lavadeira*: “a trouxa era destamanho e a água um tintinho assim, a trouxa era destamanho e o dinheiro um pouquinho assim”.

Interpretando este último trecho, Mainha afirmava o quanto era cansativo o ato de buscar água, subindo e descendo ladeira com o balde cheio de água na cabeça e a grande quantidade de roupa, inversamente proporcional à quantidade de dinheiro. Ela revela o quanto a música era

importante durante o ofício de lavadeira, e como a profissão possibilitou que quatro mulheres pretas construíssem uma casa e gerenciassem o sustento de uma família.

É nesse sentido que recuperar os sentidos de matrilinearidade africana em território brasileiro ainda presentes em vários espaços considerados negros, como os terreiros, quilombos e os milhares de lares das famílias negras geridos por mulheres, é também uma forma de localizar o patriarcado enquanto um fenômeno que tem limites, que pode ser datado e situado geograficamente, como nos ensina Cheik Anta Diop (2015), quando nos abre os caminhos para pensarmos nas forças que a matrilinearidade tem na configuração possível de novas interpretações em diáspora (LARKIM NASCIMENTO, 2016).

As musicalidades dos povos negros em diáspora tem sido um *locus* especial de salvaguarda e de patrimonialização de suas matrizes culturais, de modo que nos últimos vinte, trinta anos, uma série de trabalhos tem colocado no centro de suas preocupações o necessário “giro epistêmico”, tentando retirar dos corpos das mulheres e homens negros a associação histórica de África/escravidão/ desumanização/ servilismo (CUNHA PAZ, 2019; FLOR DO NASCIMENTO, 2018).

Diante disso, quais reflexões a etnomusicologia, enquanto campo do conhecimento que está centrado em perspectivas musicológicas e antropológicas, ampliada diante das possibilidades interdisciplinares que as tocam, pode suscitar para analisar, interpretar e teorizar as relações entre as músicas/os cantos e as complexidades sociais que tocam marcadores e interseccionalidades?

Se pensarmos nas narrativas calcadas numa historiografia centrada nas histórias dos colonizadores, muito pouco nos informam sobre os agenciamentos dos povos negros e indígenas da região que, a despeito de todas as violências e perseguições sofridas, ainda assim conseguiram disputar e demarcar seus marcos civilizatórios, inclusive nas musicalidades, corporeidades, alimentação, espiritualidades, matrilinearidade, gastronomia, territorialidades etc.

Ao situar a dimensão eurocêntrica das epistemologias chamadas modernas, temos a possibilidade de aberturas de outras lógicas e percepções das realidades analisadas, deslocando conceitos, metodologias, abordagens que mudam as elaborações das perguntas e os caminhos das “respostas” das nossas pesquisas.

É importante que sejam discutidos e refletidos outros possíveis lugares e sentidos para a construção de uma memória que se alinhe com a filosofia e a visão de mundo de povos, grupos e pessoas que sofreram durante seu percurso processos exaustivos de violência que passam pela negação das suas formas de ver, ser, pensar, cantar, dançar e organizar o mundo.

Escritos como esse, que narram e problematizam as histórias de mulheres historicamente colocadas em situação de várias subordinações sociais, nos ensinam com seus olhares e suas

vivências. Nesse sentido, pude perceber nos ensinamentos de Vó e de Mainha o quanto era importante a presença da música durante a prática do ofício, atrelando o canto ao trabalho como uma forma de fazer o trabalho “bem feito, com mais amor, entendendo-a como uma coisa favorável” (EDILEUSA BISPO DOS SANTOS, 2020. Informação verbal).

2.2 O péda de amolar, ô péda de amolação”: memórias dos sons, sonoridades e músicas da Feira Livre de Santo Antônio de Jesus-BA e Bar de Bomfim do torresmo.

Pocotó, pocotó, pocotó,
uôhhhhhh,
pocotó, pocotó, pocotó...
uôhhhhh, uôhhhhh...

Era 2:00 da madrugada. Na encruzilhada da Rua do Cajueiro, nº 200, passavam muitos bovinos acompanhados por vaqueiros que direcionavam o rebanho para a Feira Livre do município de Santo Antônio de Jesus, sul do Recôncavo Baiano. Volto a dormir.

Pibibibi, pibibibi,
pibibibi, pibibibi,
pibibibi...

Era 4:30 da madrugada. Toca o despertador daqueles antigos que o ponteiro vermelho aponta o horário em que o som será produzido. Em alguns segundos, meu pai, Manoel Bomfim, levantava-se imediatamente para ir ao banheiro tomar banho. Ao sair do quarto dele, passava pelo corredor da casa, onde ficava o quarto de Jeanne, a mais velha. Leandro é o do meio, e eu, o caçula. Na entrada do quarto, fechado pela cortina, ele anunciava: “Tá na hora, viu!”, e seguia seu caminho para o banheiro, que ficava ao lado do mesmo. Sonolenta e sonolentos, às vezes não conseguíamos levantar ao primeiro chamado. Voltando do banheiro, dizia: “Não vou chamar de novo”. Sabíamos naquele momento que ele não falaria mais e a surra era certa. Meu pai não era de duas palavras.

Após a família toda pronta, saíamos em direção a Feira Livre com várias sacolas na mão. Roupas, toalhas, e principalmente, os bolos que vendíamos de diferentes sabores: ovos, puba, formigueiro etc. Como eu estudava pela manhã, já tinha que levar também na sacola a farda da escola. Ao chegar no box onde trabalhávamos, meu pai logo em seguida saía para comprar os couros de porco para fazer torresmo e comprar as carnes e vísceras para fazer as comidas, enquanto ficávamos tirando as mesas, cadeiras, fogão, grades de cerveja, caixotes de batata,

pimentão, tomate, botijão de gás, fogão, para o lado de fora, arrumando os bolos, fazendo café, entre as mais variadas atividades. Perto das 7:00 horas, tinha que me arrumar para ir à escola. Lembro de uma mesa grande de madeira que Mainha segurava um lençol em volta, fazendo o papel de uma cortina, para que eu pudesse tomar banho com “privacidade”.

Ao terminar a aula, tinha que voltar diretamente para a Feira, jamais poderia desviar o caminho. Enquanto alguns colegas iam almoçar na casa um do outro, marcavam para se encontrar para brincar, passear, meu pai era irredutível. Para ele, criança tinha que trabalhar, ter responsabilidade, pois é de menino que se faz o homem. Ficava a tarde toda na Feira até as 17:30. Após fecharmos o box, partíamos direto para a casa onde ficava localizado o nosso bar, chamado de “Bar de Bomfim do Torresmo”, para continuarmos a rotina de trabalho. O bar ficava localizado colado com a nossa casa. Era bem pequeno, a ponto de ser considerado um boteco.

Nem dava para tirar um descanso, pois o horário já estava próximo das 18:00 horas, momento em que a maioria dos homens que consumiam estavam saindo do trabalho e faziam sua parada obrigatória para tomar a famosa bebida de jiló, que, por ser considerada muito boa, meu pai o apelidara de “wiskló”, e comer os tira-gostos: peixe (sardinha ou cavalinha) frito, passarinha frita, moela de galinha, coração de boi, peixe cavalinha, fígado de boi, ovo cozido e farofa de carne de charque.

Estudava sempre nos momentos em que tinha pouco movimento. Geralmente estudava em cima do freezer. Era muito difícil manter a concentração, pois sempre tinha som ligado e clientes conversando ou fazendo pedidos. Essa rotina se repetia de domingo a domingo. No box da Feira, trabalhávamos de segunda a sábado. No bar, era de segunda a sábado e apenas a partir das 18:00 horas, e domingo durante todo o dia e noite, sem horário definido para fechar. Enquanto tinha cliente o bar estava aberto. Às vezes chegava a totalizar 20 horas de trabalhos diários.

Era muito cansativo. Painho dizia que bar não pode fechar nunca, pois se não, não consegue ter clientela. Dizia, não exatamente com essas palavras: “o cliente chega e vê o bar fechado, ele vai procurar outro que esteja aberto. Pode ser que numa dessa não volte mais”. Assim, a gente trabalha em todas as festividades e feriados, Semana Santa, Carnaval, São João, Natal, Ano Novo. Sempre. A única exceção do ano era a sexta-feira santa. Este é o único dia que sentávamos juntos para comer.

Essa rotina de trabalho durou até meus 19 anos. Meu pai veio a falecer em 2006, quando tive que assumir o bar sozinho, com ajuda de Mainha. Apesar de ter convivido 16 anos com meu pai, tivemos poucas conversas sobre o seu passado. Os marcadores das memórias da minha relação com meu pai são: trabalho, autoridade, força, honestidade e estudo.

Meu irmão, Leandro, ao compartilhar um memorial feito para uma seleção, complementa as informações sobre a memória da família em um momento em que era recém-nascido e a família viajava para outros municípios para vender acessórios, roupas e bebidas.

Meu pai era de Castro Alves-BA, de família branca, pobre e caminhoneiro; minha mãe negra, lavadeira e nasceu e cresceu no bairro do Pau Miúdo, nas periferias da capital. Na época em que eu nasci, os dois trabalhavam na feira livre de saí e vendiam vísceras de porco, torresmo e diversos tipos de compostos de cachaça e folhas. Em tempos de festas de largo das outras localidades do recôncavo – como Nazaré das farinhas, Maragogipe, Conceição do Almeida, Muniz Ferreira e Varzedo –, eu e meus irmãos acompanhávamos nossos pais vendendo aparelhinhos chineses que vinham do Paraguai, panos de prato e caldo de cana. Em nossa casa, na rua do Cajueiro, havia ainda um pequeno bar, onde se vendiam bebidas e pratos de caças: tatu, paca, gato do mato, jiboia e galinha de quintal. (BULHÕES, 2023)

Nessa trajetória de infância até meus 19 anos tive muitas experiências sonoras, tanto de sons de carros de som anunciando produtos, facas amolando, ambulantes vendendo produtos, vendedores de roupa e dos mais variados acessórios, quanto de repertórios musicais.

Na Feira, além de um lugar com muita variedade de timbres sonoros citados acima, havia também muitas barracas que vendiam fita e, nelas, as caixas de som, com volume bem intenso, chamavam atenção de quem passava. O repertório bastante comum era sertanejo, Zezé de Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo; Padre Zezinho pelas manhãs; reggae, principalmente Edson Gomes; e forró, que sempre foi um gênero característico da festa de São João, em junho. Painho também tinham dois toca fitas. Um ficava no box da Feira e outro ficava no bar. O do bar era muito velho e meio cabeçudo. Dizíamos que ele tinha herdado o som da segunda guerra mundial. Com isso ele ria muito e não trocava seu aparelho/

Essa rotina de trabalho durou até meus 19 anos de idade, quando eu passei no vestibular da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB) para cursar o bacharelado em Ciências Exatas e Tecnológicas (BCET). Desisti de cursá-lo no final de 2011. Em 2013, consegui entrar no curso de licenciatura em Música na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

Refletindo sobre minhas memórias, recordações e vivências com o som durante a escrita desse texto, lembrei que durante o 5º semestre da graduação cursei um componente curricular chamado Psicologia da Música e uma informação me deixou impressionado. Pesquisas da referida área afirmam que a relação com as sonoridades em seres humanos se dá antes do nascimento, ou seja, ainda no período de gestação os bebês já começam a ter suas primeiras experiências sonoras de escuta. Como afirma Beatriz Ilari (2002, p. 84):

O ouvido humano se desenvolve por volta do 22º (vigésimo segundo) dia de gestação, mas passa a ter função somente a partir da 25ª (vigésima quinta) semana de gravidez (Woodward *et al.*, 1992)⁷. Contudo, é a partir da 32ª (trigésima segunda) semana de

⁷ WOODWARD, Sheila *et al.* Discoveries in the fetal and neonatal worlds of music. **International Society for Music Education Yearbook**, 1992. p. 58-66.

gestação que o feto tem o sistema auditivo completo e escuta relativamente bem, ainda dentro do útero.

Essa informação me faz refletir quais sonoridades fizeram/fazem parte da minha formação sonoro/musical e como elas se relacionam com a minha formação, com meus gostos musicais e com as escolhas profissionais, artísticas e de vida. Desse modo, quais as primeiras sonoridades que ouvi? Quais gêneros musicais? Quais timbres?

Quando Mainha estava gestante de mim, a família vivia de venda de roupas da feira. Barracas armadas com estruturas de ferro e base feita com cordas trançadas. Ou seja, um ambiente composto totalmente de sons dos mais diversos timbres. Vozes de vendedoras e vendedores fazendo propagandas de suas peças de roupas ao lado vários galpões que separavam as diversas mercadorias. Pessoas vendendo frutas, verduras, legumes. Pessoas passando com carrinhos vendendo mingau, café, suco, bolos, lanches. Pessoas vendendo carne. Sons de facas sendo amoladas, machados cortando ossos, pedintes e rogadores de praga. Pessoas vendendo farinha. Pessoas com carrinhos de som, vendendo fitas dos mais variados gêneros musicais reproduzidos em toca-fitas.

Essa miscelânea de sons, constituíram minhas primeiras escutas. Pensando bem, hoje me pergunto: será que minha dificuldade, ligada à falta de interesse em reconhecer e reproduzir sons de alturas definidas da música ocidental tem correlação com isso?

Durante a graduação, eu era motivo de chacota entre muitos da turma que estudaram em filarmônicas, escolas de músicas e conservatórios, que desde novos tiveram suas experiências com o ensino das teorias e práticas da música ocidental e, por assim ser, conseguiam reproduzir escalas, cantar afinados, executar bem os seus instrumentos, as escalas etc. Eu não tive professor de música (formal, acadêmico, profissional) antes de entrar no curso. Não fui de filarmônica, nem de conservatório e nada do tipo. Minhas primeiras experiências foram com o violão de um amigo (Leandro, conhecido como Léo) de meu primo Igor, sobrinho de meu pai, que o emprestava. Quando tinha oportunidade, Igor me ensinava algum solo que ele estava aprendendo com Léo. Lembro que os primeiros que aprendi foram *La Bamba* e *No, Woman no Cry*.

Enquanto isso, minhas referências eram alguns clientes do bar da família que gostavam de tocar enquanto bebiam, fazendo a festa de outros clientes. Tocando músicas de gênero brega, seresta e forró. Então foram essas pessoas que me ensinaram minhas primeiras melodias, meus primeiros acordes, minhas primeiras músicas.

Aos 14 anos, meu interesse em aprender violão só aumentava, até que resolvi pedir um de presente ao meu pai. A situação financeira da família era baixa e me parece também que ele não considerava o violão como um bom investimento. Porém, minha vontade era tamanha que tive

a ideia de fazer uma rifa com uma bicicleta que tinha ganhado de minha madrinha. Com o dinheiro obtido da venda dos bilhetes da rifa, finalmente consegui comprar um violão Tonantes, o famoso da época e com boa relação custo-benefício.

Aproveitava os intervalos de obrigações de trabalho no bar, que eram bem poucos, para treinar o que tinham me ensinado. Não tinha grana para comprar afinador, tampouco um violão já com esse recurso; eu sofria com o violão desafinado. Apenas um cliente do bar, que ia jogar baralho, o afinava de ouvido. Eu ficava impressionado como ele conseguia afinar. Ele só sabia alguns acordes e fazia uma levada tipo samba de roda. Ele me explicou como afinava o violão. Utilizando o som produzido na 5ª casa de uma corda e comparando com a corda abaixo buscando obter o mesmo som. Tentava, mas não conseguia. Não conseguia perceber quando estava afinado, e por não ter referência, me sentia perdido, inseguro.

Apesar da dificuldade com as questões de percepção melódica, minha percepção rítmica era boa. Durante o dia a dia gostava de executar ritmicamente consciente as tarefas do trabalho tanto da feira quanto do bar. Por exemplo: amolar a faca na chaira seguindo um pulso, um bit. O corte do toucinho para fazer o torresmo, seguindo um pulso padrão. Tudo para mim era uma possibilidade de fazer som. Além disso, na escola, ficava observando meus colegas batucarem no quadro e nas cadeiras música do gênero pagode baiano e funk.

Então, desde cedo, havia comigo uma ligação muito estreita com os sons, com músicas. Porém, dada as circunstâncias da minha vida, jamais imaginaria a possibilidade de ser artista, de ser universitário, de conviver com atividades intelectuais. A Feira Livre de Santo Antônio de Jesus, portanto, foi um dos lugares de formação mais expressivos da minha vida, até hoje. Foi onde aprendi a ter força para enfrentar as dificuldades, as adversidades da vida, a lutar por outros caminhos e trajetórias.

Por muito tempo eu achava que estava fadado a dar continuidade à vida a qual minha família teve na base da sua subsistência, os trabalhos da feira e do bar: cortar couro de porco, vísceras para sarapatel, raspar cana-de-açúcar para vender o caldo, vender rabada, ensopados, mocofato, caldo de mocotó, vender cachaças de folhas, jiló, coco seco, etc.

Trazer a memória da minha família, da minha vó, a constituição da minha família matrilinear de lavadeiras e de Feirantes e donos de bar, são faces da minha trajetória e da minha ancestralidade, portanto. O meu compromisso com a continuidade e com a perspectiva política de luta contra o racismo, a desigualdade, a sexismo, a misoginia, se dá de forma efetiva. É um compromisso com a história e memória das mulheres que me criaram, me educaram e me deram força para seguir os melhores caminhos. Conte a história da minha vó não para expor o seu sofrimento, mas como uma forma de enfatizar o quanto o sofrimento e a dor foram

transformados e ressignificados em força, em luta, e o meu dever e compromisso em salvaguarda a sua memória de força e de luta. Ela me orientava a estudar para ser “alguém na vida”.

É nesse sentido de sucessão, continuação, valores africanos aqui continuados em diáspora, que meu posicionamento e minha ação do mundo não se separam, não se aparta das minhas escolhas, das ações. Assim, ser artista profissional, músico violonista e percussionista, compositor, produtor cultural, candomblecista, umbandista, capoeirista angola, universitário, intelectual, pesquisador, educador musical, etnomusicólogo, faz parte do protagonismo em um outro rumo possível.

2.3 Feminária Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros.

A *Feminária Musical*: grupo de pesquisa e experimentos sonoros vem desenvolvendo pesquisas sobre epistemologias feministas em música no Brasil desde 2012. Coordenado pela professora doutora Laila Rosa, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), constitui-se como um espaço acadêmico e artístico dedicado ao estudo e à produção de sonoridades a partir de uma perspectiva feminista e decolonial. Este grupo se destaca por buscar visibilizar as práticas musicais e sonoras de mulheres e pessoas de gênero dissidente, refletindo sobre as dinâmicas de poder, exclusão e resistência que atravessam a história da música e suas tradições. Tem promovido discussões teóricas e práticas que tensionam os limites das representações de gênero nas artes sonoras, além de proporcionar um espaço seguro para a experimentação e a criação coletiva.

O trabalho desenvolvido pela Feminária Musical encontra eco na pesquisa sobre o protagonismo feminino em contextos afrodiaspóricos, especialmente na música. A iniciativa de Laila Rosa dialoga com a necessidade de construir novas epistemologias musicais que partam de mulheres e pessoas dissidentes, reconhecendo e sublinhando suas contribuições históricas e contemporâneas. Esse grupo de pesquisa, ao experimentar sonoridades e práticas musicais diversas, amplia a compreensão do papel das mulheres na música, quebrando com a invisibilidade que por muito tempo limitou a presença feminina e não-binária nos espaços de produção musical, especialmente em gêneros que são predominantemente associados a masculinidades.

Desde a minha entrada no mestrado, integro o grupo de pesquisa e experimentos sonoros Feminária Musical, e essa experiência tem sido fundamental para a construção da minha consciência em torno das questões de raça e gênero, tanto na música quanto em outras esferas

⁸ Redes sociais: Instagram: <https://www.instagram.com/feminariamusical/>; Facebook: https://www.facebook.com/feminariamusical?locale=pt_BR

sociais. A Feminária não é apenas um espaço de estudo e experimentação; é um ambiente onde, de maneira crítica e coletiva, questionamos e discutimos as estruturas de poder e as desigualdades que atravessam o campo da música, especialmente em relação a mulheres e pessoas negras.

Dentro do grupo, explorei como os marcadores de raça e gênero influenciam diretamente o acesso à música, a legitimidade das produções artísticas e os espaços de poder, seja na academia ou nos palcos. Através das discussões e pesquisas realizadas na Feminária, pude perceber o quanto a música, como expressão cultural, é atravessada por essas desigualdades, mas também o quanto pode ser uma ferramenta potente de resistência e transformação.

O grupo também tem sido fundamental para o desenvolvimento de uma prática musical crítica, que não apenas reconhece essas opressões, mas busca formas de subvertê-las. Cada participante da Feminária traz consigo uma história e uma trajetória que contribui para enriquecer o debate sobre gênero e raça na música, e a troca de experiências tem sido um processo de aprendizado constante. Juntos, compartilhamos nossos desafios e conquistas, e buscamos formas de criar práticas musicais que acolham e amplifiquem vozes historicamente marginalizadas.

Através das pesquisas e dos experimentos sonoros que realizamos, a Feminária tem ampliado o campo de discussão sobre a presença das mulheres na música, suas produções e suas trajetórias, sempre inserindo as questões raciais como parte indissociável desse debate. Esse espaço não apenas me transformou como pesquisador e músico, mas também tem impactado de maneira significativa as pessoas que participam, ao oferecer um ambiente de suporte, criação e crítica que fortalece a luta por uma música mais inclusiva e consciente.

Além disso, a Feminária Musical também propõe um olhar crítico sobre as formas de ensinar música, considerando as práticas pedagógicas que perpetuam ou desafiam as normativas de gênero. Isso é especialmente relevante para minha própria pesquisa, que investiga as sonoridades em terreiros de matriz africana, onde o protagonismo feminino tem sido essencial tanto na transmissão de saberes musicais quanto na sustentação das tradições culturais. No terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum, por exemplo, as mulheres não só preservam as práticas musicais como as recriam e as moldam de acordo com suas experiências e visões de mundo. A relação entre os estudos desenvolvidos pela Feminária Musical e essas tradições evidencia a potência das mulheres como figuras centrais na produção e manutenção de músicas rituais e culturais.

A abordagem experimental e inclusiva da Feminária Musical também fortalece a ideia de que a música é um espaço de transformação social e política. O grupo, ao promover experimentações sonoras que rompem com os paradigmas eurocêtricos, estabelece uma ligação direta com as práticas musicais de mulheres negras e indígenas que, ao longo da história, têm utilizado a música como uma ferramenta de resistência e preservação e atualização de suas culturas. Esse aspecto

se relaciona profundamente com minha investigação acadêmica, que visa destacar como as mulheres em contextos afrodiaspóricos, como o terreiro de Mãe Maria, utilizam a música não só como um veículo espiritual, mas também como uma forma de resistência às opressões históricas que, em larga medida, buscam silenciá-las.

Portanto, o trabalho da *Feminária Musical* e sua proposta de reimaginar o fazer musical sob uma ótica feminista e decolonial oferece uma importante contribuição para as discussões sobre o papel das mulheres nas práticas musicais afrodiaspóricas e suas conexões com o sagrado. A partir dessa perspectiva, minha própria pesquisa pode ser enriquecida ao dialogar com as questões que o grupo de Laila Rosa levanta, especialmente no que diz respeito à criação de espaços sonoros que priorizem as vozes e os corpos historicamente marginalizados, tal como acontece no Samba de Caruru e em outras tradições musicais do terreiro.

2.4 Produções acadêmicas

Minhas produções acadêmicas têm sido fundamentais para o aprofundamento da minha compreensão sobre as mais diversas sonoridades. Ao longo dos anos, minha trajetória acadêmica, desde a graduação até o doutorado, proporcionou-me as ferramentas teóricas e metodológicas necessárias para articular minhas vivências artísticas com reflexões críticas e análises profundas.

Ao ingressar no doutorado em 2020, no auge da pandemia do corona vírus, fui confrontado com desafios inéditos que moldaram profundamente a maneira como conduzi minhas pesquisas e produções acadêmicas. A pandemia de COVID-19, que teve início em março de 2020, foi um momento desafiador em minha trajetória acadêmica e pessoal. Naquele momento, eu havia qualificado recentemente no mestrado em etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e me encontrava na fase final da minha pesquisa. Assim, grande parte do meu mestrado foi desenvolvida durante a pandemia, o que exigiu uma reorganização das minhas atividades acadêmicas e pessoais. Apesar das dificuldades, consegui defender minha dissertação em outubro de 2020. Pouco tempo depois, fui aprovado no processo seletivo para o doutorado em etnomusicologia na mesma universidade.

A pandemia trouxe inúmeras adaptações. Todos os componentes que cursei durante o doutorado foram em formato remoto, o que, apesar de possibilitar a continuidade dos estudos, gerou uma saturação decorrente da constante exposição às atividades online. O cansaço provocado pelas longas horas diante da tela não se limitava às disciplinas; somava-se às orientações, congressos virtuais, *lives* e fóruns, que faziam parte da rotina acadêmica nesse período. Além disso, a tensão constante da possibilidade de contrair o vírus — que se agravava à

medida que pessoas próximas adoeciam ou faziam a passagem — permeou todo o processo, adicionando uma carga emocional significativa ao momento.

Outro aspecto relevante foi a dificuldade técnica que surgiu com o ensino remoto. Problemas de conexão de internet eram recorrentes, tanto para mim quanto para colegas e professores. Além disso, desafios com softwares de edição e apresentação tornaram-se uma constante, já que dependíamos de ferramentas audiovisuais que, por vezes, não respondiam como esperado.

A pandemia de COVID-19 impactou diretamente o desenvolvimento da minha pesquisa, especialmente porque muitos dos meus interlocutores eram idosos, o que exigiu cuidados redobrados com o distanciamento social. Isso limitou significativamente os encontros presenciais e as visitas de campo, essenciais para a coleta de dados em contextos culturais e rituais. O distanciamento impediu a observação direta de práticas e performances musicais, reduzindo a profundidade das interações e a captura de nuances que só poderiam ser percebidas presencialmente.

Apesar de todas essas dificuldades, a pandemia, com suas adversidades, acabou moldando minha experiência no doutorado de uma maneira única. O cenário de incertezas e limitações me levou a repensar metodologias e formas de conduzir minhas pesquisas, o que certamente impactou minha formação acadêmica e humana. Ao enfrentar essas questões, pude expandir minha visão sobre as relações entre música, cultura e sociedade, especialmente no contexto afrodiaspórico, em que as tradições musicais resistem e se reinventam, mesmo em tempos de crise.

É importante também refletir, enquanto pesquisador, sobre os impactos positivos que surgiram com a imposição das atividades virtuais durante a pandemia. A virtualização das práticas acadêmicas gerou uma interconexão mais ampla entre universidades, permitindo a participação de professoras e professores de diferentes instituições, localizados em diversos estados e regiões, em bancas de graduação e pós-graduação. Essa quebra de barreiras geográficas facilitou a formação de bancas mais diversas, enriquecendo as discussões e fortalecendo o diálogo entre pesquisadores de diferentes áreas e contextos.

Além disso, a virtualidade permitiu um intercâmbio mais ágil e dinâmico com movimentos sociais e organizações que, muitas vezes, enfrentam dificuldades para participar de debates presenciais. A difusão de materiais acadêmicos, através de plataformas digitais, e a realização de *lives*, gravações de conversas e debates entre autoras e autores tornaram-se estratégias acessíveis para a troca de conhecimento, possibilitando uma maior disseminação de ideias e a ampliação de espaços de discussão.

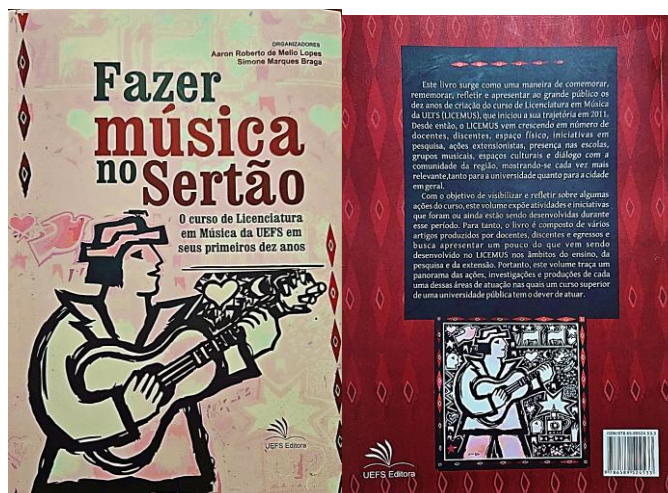
Do ponto de vista metodológico, o cenário virtual também nos levou a explorar novos métodos de coleta de dados para a pesquisa de campo, incluindo a etnografia mediada por tecnologia. Embora houvesse limitações, especialmente no contato direto com os interlocutores, essas ferramentas virtuais ofereceram novas possibilidades para a realização de entrevistas, observações e interações que, de outra forma, seriam impossíveis devido às restrições de deslocamento e contato físico. Assim, mesmo com os desafios, a pandemia nos forçou a reavaliar e adaptar as práticas de pesquisa, o que resultou em um avanço nas formas de produzir e compartilhar conhecimento.

Como exemplo do último acontecimento citado acima, eu pude viver essa experiência em minha pesquisa de mestrado. A pandemia aconteceu exatamente no momento da qualificação, influenciando completamente a minha pesquisa à medida que se iniciara a atuação no campo. Eu morava (e ainda moro) em Feira de Santana-BA, e a comunidade rural com a qual trabalhei, denominada Benfica, fica localizada em Santo Antônio de Jesus-BA. Além da distância física não ter possibilitado a realização da pesquisa devido à suspensão dos serviços de transportes públicos intermunicipais, outra questão era a idade das pensadoras e pensadores das comunidades com os quais eu precisava fazer as entrevistas e as conversas. Como consegui fazer minha etnografia e defender a minha dissertação? Minha irmã Jeanne, a mais velha, por ter uma casa na comunidade do Benfica e ser vizinha delas e deles, que fez as entrevistas para mim. Eu e a minha orientadora, Laila Rosa, decidimos pela possibilidade de minha irmã realizar as entrevistas. Em conversa com ela no aplicativo do *Whatsapp*, enviei para as perguntas e em seguida tive uma longa conversa para explicar como fazer e tirar suas dúvidas.

Assim foi feito. Os aspectos finais importantes do campo para a conclusão da minha dissertação foi minha irmã quem fez. A defesa também foi realizada virtualmente devido à pandemia do COVID-19. Tive que defender com urgência pois precisava da declaração de concluinte para poder participar da seleção de doutorado nesse mesmo programa. Fiz a seleção e passei. Emendei uma formação seguida da outra, o que me trouxe muito cansaço devido aos ajustes que tinha que fazer no texto ao mesmo tempo que já cursava alguns componentes do doutorado. Mesmo com o isolamento social, durante o doutorado participei de muitos eventos, ministrei palestras, escrevi artigos, propus projetos culturais, gravei música para festival, produzi documentário.

2.4.1 Trajetória e Formação: contribuições, encontros e diálogos entre Educação Musical e Etnomusicologia

Figura 4 - Capa e fundo do livro "Fazer música no sertão - O curso de Licenciatura em Música da UEFS em seus primeiros dez anos".



Fonte: acervo próprio

O texto intitulado “Trajetória e Formação: contribuições, encontros e diálogos entre Educação Musical e Etnomusicologia”, foi escrito para o livro *Fazer música no Sertão: o curso de Licenciatura em Música da UEFS em seus primeiros dez anos*. Esse livro comemora uma década de criação do curso de Licenciatura em Música (LICEMUS) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), e busca rememorar, refletir e apresentar ao público as conquistas e os desafios dessa jornada.

No meu artigo, faço uma análise reflexiva da minha trajetória acadêmica e formação, que se iniciou no campo da educação musical e, posteriormente, estreitou diálogos com a etnomusicologia. Através desse percurso, exploro como as duas áreas foram se entrelaçando ao longo dos anos, moldando minha visão e prática como educador e pesquisador. Trago à tona as concepções e narrativas que marcaram meu desenvolvimento, desde a graduação até os estudos mais avançados, destacando como esses diálogos impactaram diretamente meu trabalho de conclusão de curso e, posteriormente, as discussões que me acompanham na carreira enquanto mestre e doutorando.

Além de revisitar essas experiências, busco também atualizar algumas reflexões e contribuições que emergiram durante minha trajetória acadêmica. Ao longo do artigo, enfatizo a importância do diálogo constante entre a educação musical e a etnomusicologia, não apenas como campos de conhecimento isolados, mas como áreas que se complementam, oferecendo novas perspectivas sobre epistemologias e metodologias. Através dessas interações, destaco como esses encontros têm potencial para contribuir significativamente para a formação do educador

musical, oferecendo caminhos mais amplos e integrados de atuação. Minha experiência pessoal, enquanto graduado, especialista, etnomusicólogo e educador ocupa o centro das discussões, servindo como exemplo vivo de como a fusão entre essas áreas pode gerar avanços no campo da música e da educação.

2.4.2 Maria Pequena de Ogum, de todos os tempos: matrilinearidade, ancestralidade, espiritualidade e sonoridades-musicalidades

“Maria Pequena de Ogum, de todos os tempos: matrilinearidade, ancestralidade, espiritualidade e sonoridades-musicalidades” foi um texto escrito para o livro em finalização, e que celebra os 10 anos da Feminária Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros. Nesse capítulo, através de perspectivas etnomusicológicas, busco compreender e analisar as sonoridades/musicalidades como elementos centrais de espiritualidade, ancestralidade e matrilinearidade da sacerdotisa Maria Pequena de Ogum de Ronda, mulher negra que cuida, lidera e agência seus trabalhos espirituais no município de Feira de Santana-BA. Esse texto é desdobramento de uma pesquisa que realizei para a feitura de documentário, como filho de santo dela e integrante do terreiro desde 2014, em que busquei apresentar a importância da condução espiritual, cultural e social matrilinear de Mãe Maria Pequena a partir das musicalidades que passam pelas diversas sonoridades de rezas, cantos, toques e ritmos.

2.4.3 Louvando aos Santo Gêmeos: aspectos estruturais sonoros e socioculturais dos Sambas de Caruru de São Cosme e Damião

O curso de extensão “Louvando aos Santos Gêmeos: aspectos estruturais sonoros e socioculturais dos sambas de caruru de São Cosme e Damião” representou uma oportunidade valiosa de compartilhar conhecimentos e vivências acumulados ao longo dos anos em comunidades que preservam tradições afro-brasileiras. Com o apoio da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e da Universidade Federal da Bahia (UFBA), esse curso de 10 horas aprofundou tanto a compreensão estrutural dos sambas de caruru quanto seu contexto sociocultural.

Durante o curso, exploramos a complexidade de suas estruturas rítmicas, melódicas e poéticas, que revelam a profundidade das tradições afro-brasileiras e seu papel na preservação e atualização das identidades negras no Brasil. Além dos aspectos musicais, foram abordados as dimensões socioculturais do caruru a partir de reflexões sobre como as festas de São Cosme e Damião, com seus cantos e danças, funcionam como espaços de encontro, partilha e fortalecimento dos laços comunitários. O ato de preparar e compartilhar o caruru transcende o

momento festivo e se transforma em uma prática de solidariedade, onde a música e a comida desempenham um papel integrador, reafirmando os vínculos culturais e históricos que conectam as comunidades.

Um dos principais focos foi destacar o protagonismo feminino dentro dessas tradições, uma vez que as mulheres têm um papel central nas celebrações e na execução dos sambas. Elas muitas vezes conduzem as festas e desempenham funções essenciais na transmissão dessas tradições, reforçando a importância de discutir a música como um espaço de poder e participação para as mulheres nas comunidades afro-brasileiras. Ao mesmo tempo, importa registrar, que se trata de uma festa também que celebra o processo de formação das masculinidades, marcado por valores comunitários, respeito aos mais velhos, anterioridades. Para muitos povos africanos os gêneros são compreendidos dentro de uma lógica de complementariedade e não de disputas acirradas, uma verdadeira guerra, como tem sido no ocidente (OYĚWÙMÍ, 2021)

Por fim, foi discutido como o samba de caruru tem se atualizado ao longo das gerações, (re) adaptando-se, (re) significando - dada as mudanças sociais, aspectos ligados à urbanização e a dinâmicas familiares contemporâneas - os desafios para que haja a continuidade dessas tradições, porém sem perder suas raízes ancestrais.

2.5 Produções artísticas

Ao longo da minha trajetória como músico, educador musical, etnomusicólogo e produtor cultural, percebo de maneira clara como a prática artística e a pesquisa acadêmica na música estão intrinsecamente ligadas. No campo da música, essas dimensões não podem ser dissociadas, pois a produção e a performance musical são, por si só, práticas que envolvem e refletem uma série de aspectos culturais, sociais, políticos, econômicos, espirituais etc. A música, mais do que uma manifestação artística, é um veículo por meio do qual identidades são construídas, narrativas são compartilhadas e saberes ancestrais e contemporâneos são perpetuados.

Enquanto músico e pesquisador, compreendo que o fazer musical não é apenas a execução de uma técnica ou estilo, mas um processo profundo de construção do sujeito. O corpo que performa carrega em si marcas e memórias culturais, experiências de vida e vivências corporais que moldam a forma como esse sujeito entende, interpreta e transmite a música. Meu percurso como percussionista, compositor e educador é impregnado por essas vivências, que se entrelaçam com minha produção intelectual, formando um ciclo de retroalimentação: a prática artística informa minha pesquisa, e a pesquisa, por sua vez, refina e contextualiza minha atuação artística.

A performance, particularmente em contextos como os que vivencio – nos terreiros de religiões de matriz africana, nas rodas de capoeira e de samba, ou em outras performances musicais afro-brasileiras – é uma forma de comunicação individual e coletiva. Através da música, eu me conecto com saberes ancestrais que transcendem a técnica e invadem o campo do simbólico, reforçando a importância do corpo como veículo de transmissão de conhecimento. Este corpo que performa é o mesmo corpo que vivencia e interpreta o mundo, tornando impossível separar o artista do pesquisador.

Dentro desse contexto, minha atuação como pesquisador não pode ser vista como uma atividade puramente acadêmica ou distanciada da realidade. Pelo contrário, minha análise das sonoridades afro-brasileiras e afrodiaspóricas está fundamentada nas minhas vivências diretas e na minha corporeidade como músico. A minha prática enquanto percussionista nos projetos que realizei, seja nos palcos de festivais ou em oficinas de samba de roda, sempre envolveu uma interseção entre o saber acadêmico e o fazer musical conectado com as experiências da Feira Livre, do bar da família, dos terreiros, das festas populares, entre vários outros espaços, como expressei nas páginas anteriores. Esses espaços de criação e performance se tornam, então, não apenas lugares de expressão artística, mas também de construção de conhecimento, nos quais o som, o movimento e a espiritualidade se fundem para formar uma compreensão holística da música e suas dinâmicas culturais. Assim, ao estudar a música, estou também estudando a mim mesmo, as comunidades que me formaram e as tradições que preservo, sempre consciente de que a música, em suas dimensões mais amplas, é uma ferramenta poderosa para a construção do sujeito e para a transmissão de saberes, tanto acadêmicos quanto culturais.

As três maiores produções artísticas de maior relevância durante o doutorado foi a gravação do fonograma *Atlântico*, para a participação do 18º Festival da Educadora FM, em 2020, a produção do documentário *Maria Pequena de Ogum de Ronda: de todos os tempos*, em 2020, por via do edital cultural da Lei Aldir Blanc do município de Feira de Santana-BA, e a produção do documentário *EWE – Saber ancestral, conhecimento sagrado*, em 2023, por via do edital cultural da Lei Paulo Gustavo do município de Feira de Santana-BA.

2.5.1 Atlântico – Festival da Educadora FM

Atlântico tem em sua construção um trânsito dado pela minha trajetória entre territórios que abrangem Recôncavo e Portal do Sertão. Seu nascimento se deu em Feira de Santana com a parceria de Rogério Ferrer, arranjador e instrumentista. É uma reunião de saberes, histórias e memórias afrodiaspóricas do interior da Bahia.

*Atlântico*⁹ foi finalista do 18º Festival da Educadora FM 2020, na categoria “música instrumental” e terceiro lugar entre as mais ouvidas do Festival da Educadora FM, 2020. A avaliação dos fonogramas foi realizada pela comissão julgadora composta pelas artistas Margareth Menezes, Mariella Santiago, e pelos artistas Letieres Leite, Tiganá Santana e Paulo Alcoforado.

Busco oferecer através das poéticas musicais e corporais, (re)leituras e diálogos do fenômeno da diáspora, possibilitando interpretações centradas numa visão subversiva de força, dignidade e potência apartadas das origens que não nos definem. A orientação está direcionada para a reconstituição das lacunas de memória, dos elos perdidos, de uma rede de apagamentos e lembranças, imagens e sombras, de fotografias e sonoridades não reveladas do nosso passado, mas gravadas em nossa subjetividade e memória ancestral.

Tem em sua construção uma possível superação do padrão hegemônico vigente na música ocidental que dita o princípio dual entre repouso x suspensão. Nele, o centro, o repouso, o conforto melódico, são sempre sucedidos e precedidos tecnicamente da relação de dominação de graus sobre o repouso, não importa para onde você caminhe ou decida caminhar, não há fuga para esta relação de interdependência binária dos graus melódicos. Em *Atlântico*, o dominante, aquele que sugere uma “boa cama” para quem está cansado repousar, se transforma numa pergunta, da qual a melhor resposta só pode ser ofertada pelo grau (I).

Ao fugir desta dualidade, o uso da *tonalidade expandida*, o primeiro ato da composição, propõe ser uma muriçoca aos pés do ouvido, uma pedra aos sapatos, propõe uma quebra dicotômica de sensações antonímicas. Mesmo utilizando uma técnica localizada dentro do mesmo seio da produção ocidental, se apresenta como uma reivindicação/resistência sonora aos ouvidos colonizados historicamente adestrados pelas dicotomias entre interpretações duais de tensão e repouso.

O segundo ato, por sua vez, não utiliza a tonalidade expandida. Já em terras americanas, as estruturas musicais de *Atlântico* são modificadas à medida em que encontros de diferentes concepções de mundo, aqui nas musicalidades e sonoridades, são confrontadas num fluxo contínuo de negociações entre trânsitos de garantias de existências e resistências, dores e ressignificações de terras distantes de sua matriz.

As levadas de rumba, presentes na bateria e nas percussões, trazem o balanço, o swing, a alegria. Em contraponto, a linha do baixo, construída a partir de um conceito rítmico (clave) e

⁹ Ouvir em: https://soundcloud.com/nininho-caju/atlantico/s-zoPbZGdBHm6?si=ad6d666f9ec04e9c832965399790a446&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing. Acesso em: 15 de novembro de 2023.

com estrutura de escala diminuta, produz uma sonoridade que remete ao incômodo, estranheza e tensão causadas pelo grave.

O incômodo ou estranhamento sonoro proposto por *Atlântico* não pretende apenas atingir os ouvidos, mas sim oferecer aos ouvintes a angústia histórica desses povos como possibilidade interpretativa e sensitiva de velejos e pelejas, testemunhados por este oceano, principal portal de ancestralidades africanas. É uma jangada oferecida para navegação sobre as suas águas, onde pessoas arrancadas de suas raízes se sentiam amarradas na dor da certeza do que ficava para trás e do desconhecimento do que os esperavam na costa do além-mar.

Atlântico remonta uma travessia sonora e performática no fluxo contínuo de vinda e retorno das águas do Oceano Atlântico. É uma carta de despedida e de saudades da terra mãe Africana em solo diaspórico. Uma forma de manter viva as memórias de um tempo passado que se ressignifica no tempo presente. Através das sonoridades e corporeidades transcendentais ao tempo desenvolvidas do lado de cá, pelo povo preto das américas, na musicalidade Afro Cubana, Afro Americana, Afro Brasileira unida a expressão do corpo enquanto ginga, malemolência, superação e criatividade de corpos que se expressam artisticamente enquanto decisão de não sucumbir a um destino traçado por mãos outras que não a nossa. É uma decisão diaspórica de não sucumbir à dor no desterritório brasileiro na lida cotidiana destes corpos neste Brasil. É uma dimensão profunda de memórias e de reinvenções poéticas em textos corporais e audíveis. É um retorno em ondas sonoras, swing, balanço, Rumba, Jazz, acordes percussivos, arpejos ocidentais, para não deixar esquecer a saída forçada e a inteligência criativa das transvivências a-temporais de emancipação sobre os sons nos corpos em desterritório. (OFAKERAN, 2020)

2.5.2 Documentário Maria Pequena de Ogum: de todos os tempos

Figura 5 - Identidade visual do documentário Maria Pequena de Ogum de todos os tempos.



Fonte: acervo próprio

O documentário¹⁰ tem como tema a trajetória espiritual de Mãe Maria Pequena de Ogum de Ronda, cujas vivências na cidade de Feira de Santana-BA são profundamente marcadas por autonomia, caridade e diferentes forças ancestrais. Ao longo de oitenta anos atualizou em suas experiências, práticas antigas que nos ajudam a compreender variadas estratégias que mulheres negras e indígenas utilizaram e utilizam para salvaguardar conhecimentos, mobilizar comunidades e gerar redes femininas de proteção. Nesse filme, acessamos os patrimônios materiais, musicais, afetivos e sonoros por ela trabalhados em décadas de experiências como mãe, orientadora espiritual, tia e avó, revelando uma encruzilhada de conhecimentos em torno de questões que transformaram as dinâmicas sociais das moradoras e dos moradores do bairro Olhos D'Água.

O projeto teve apoio financeiro da prefeitura municipal de Feira de Santana através da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer via Aldir Blanc, direcionado pela Secretaria

¹⁰ Disponível em: <https://youtu.be/ww9cqNge1Y0>. Acesso em: 08 de outubro em 2022.

Especial de Cultura do Ministério do Turismo, Governo Federal. Eu fui o proponente do projeto, dividindo a produção com Adrielle Paixão¹¹ e o roteiro com Leandro Bulhões¹². O documentário tem duração de 37:32 (trinta e sete minutos e trinta e dois segundos).

O mesmo se deu como desdobramento da minha pesquisa da tese de doutorado em etnomusicologia, proponente e também filho do terreiro, pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (PPGMUS-UFBA), que observa/analisa como as lideranças femininas negras gerenciam um perfil de pertencimento, de construção de sentidos, de autonomias, de gestão de comunidade, articulando relações de territórios, identidades e agenciamentos femininos a partir das musicalidades que passam pelas diversas sonoridades de cantos, toques e ritmos.

Para a confecção do documentário, em relação às sonoridades/musicalidades, Mãe Maria disse que ficasse por minha conta, mas que sua única exigência era que sete músicas para Ogum estivessem presentes, músicas que serão apresentadas abaixo.

De início foi feito um levantamento bibliográfico e ampliação de bibliografia em banco de dissertações e teses de universidades, artigos em periódicos, livros, filmes, documentários, que servirão de base teórica para estruturação da pesquisa. Para a coleta de dados serão aplicadas entrevistas semiestruturadas utilizando gravador de áudio e câmera como recursos digitais. Serão escritos diários de campo para as anotações das vivências com a comunidade liderada pela sacerdotisa.

As entrevistas semiestruturadas serão feitas com Mãe Maria Pequena de Ogum de Ronda, a sacerdotisa, e com a ekedji Ofomim, sua sobrinha, que a auxilia na gestão do terreiro. Com elas, queremos compreender como se dá o protagonismo feminino no espaço sagrado do terreiro. Também serão feitas entrevistas com os frequentadores e com a comunidade residente no entorno do terreiro no intuito de perceber as contribuições culturais sociais e musicais deste espaço nesta comunidade.

A coleta, descrição, análise e a interpretação dos dados das entrevistas serão utilizados para a construção do roteiro de gravação do documentário. A partir da transcrição destas, será confeccionado o relatório da pesquisa, em consonância com as observações e experiências vividas no terreiro e com a bibliografia consultada.

¹¹ Possui graduação em andamento em Comunicação Social - Radio e Televisão pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Link do lattes: <http://lattes.cnpq.br/2001919602464529>. Acesso em: 08 de Outubro de 2022.

¹² É historiador, professor da graduação e das pós-graduações em História e do Mestrado Profissional em Ensino de História da Universidade Federal do Ceará (UFC). Link do lattes: <http://lattes.cnpq.br/1892221694481474>. Acesso em 08 de outubro de 2022.

O roteiro da pesquisa para o documentário foi estruturado em quatro principais blocos. No Bloco 1 - **Mãe Maria: mulher negra, mãe, sacerdotisa** - busquei conhecer a história desta mulher negra, sua constituição familiar, seu desenvolvimento pessoal, os desafios e conquistas de uma vida antes do começo de sua trajetória sacerdotal em meio a uma sociedade patriarcal e racista.

No Bloco 2 - **A sacerdotisa** - busquei explorar o olhar de Mãe Maria para o sacerdócio de matriz africana, sua entrada no culto aos orixás, aos caboclos, se vem acompanhada de uma herança sucessória tradicional de família, quando começou a exercer o sacerdócio, quantos anos já trabalha neste ofício, como ela encara a sua missão, o que é e/ou significa ser uma liderança enquanto uma mulher negra.

No Bloco 3 - **Síntese matrilinear** - busquei compreender como se dá a transmissão de saberes ancestrais pelas mulheres pretas considerando o protagonismo feminino nos aspectos político, social e econômico, na gestão e autonomia do terreiro e como a comunidade feirense reage a esta condução.

No Bloco 4 - **Legado** - busquei identificar qual legado a sacerdotisa deixa para sua família, para o povo do terreiro, para o bairro e para a comunidade feirense, além de perceber também como se dá o processo de formação e resistência proporcionada pelo seu trabalho frente a um terreiro, e a sua contribuição para a manutenção da cultura negra.

2.5.3 Documentário Ewe: saber popular, conhecimento sagrado

Figura 6 - Imagem promocional do documentário *Ewe - Saber Ancestral, Conhecimento Sagrado*



Fonte: acervo próprio.

Ewe - Saber Ancestral, Conhecimento Sagrado mergulha no universo dos saberes das folhas, guiado pelas experiências de Mãe Maria Pequena de Ogum de Ronda e Babá Jô de Oxum em Feira de Santana, Bahia. O documentário revela como ambos preservam, atualizam e compartilham as tradições afro-indígenas presentes nas religiões de matrizes africanas,

conectando conhecimentos ancestrais das ervas de cura, proteção e de manutenção da espiritualidade. Por meio de suas trajetórias, o filme registra a força da autonomia, da autogestão e da soberania que os povos indígenas e negros manifestam em torno de crenças e de dimensões de sagrados compartilhados, manifestada nos sacerdotes, numa jornada profunda que celebra o poder das folhas, atravessando gerações e espaços, fortalecendo o elo entre temporalidades.

O documentário *Ewe - Saber popular, conhecimento sagrado*, busca identificar as similaridades e diferenças de saberes e usos das folhas entre a sabedoria popular, negro-indígena, e das religiões de matriz africana. Enquanto uma utiliza as folhas como meio de tratamento e cura de doenças, a outra acrescenta o valor espiritual contida em determinadas ervas.

O projeto prevê a pesquisa e registro em audiovisual dos conhecimentos sagrados e populares presentes na memória dos anciãos e anciãs dos povos negros e de sacerdotes e sacerdotisas dos cultos africanos e afrobrasileiros, culminando com o lançamento do documentário *Ewe - Saber popular, conhecimento sagrado*. A busca é registrar uma série de saberes e experiências com as folhas sagradas a partir das memórias das vivências de Maria Pequena, mãe de santo de umbanda, e Babá Omijidê, babalorixá de candomblé de nação Ketu, contadas por essas lideranças religiosas que se entrecruzam com outras atividades, como religiosidade, música, canto, dança e contação de história.

O uso popular e religioso das folhas feito pelas comunidades afrobrasileiras não são conhecimentos carentes de sabedoria e investigação. Para as comunidades de terreiro as folhas trazem consigo muito sentido. Ela é o próprio orixá, uma divindade, que tem nome, horário para ser retirada, cânticos específicos para encantá-la – a fim de que o poder de cura contido nelas possa ser despertado – saberes esses de domínio do *Babalossaim*, cargo dado a uma pessoa do terreiro.

Registrar esses saberes é uma forma de compreender como as populações negras gerenciam de forma autônoma a construção de sentidos, de pertencimento, gestão de comunidade e suas relações de identidades e da produção e perpetuação dos saberes. A partir da garantia do registro e da circulação das memórias de Mãe Maria Pequena e Baba Omijidê presentes no documentário, pretende-se disponibilizar a obra para todos os públicos, buscando ampliar as possibilidades de compreensão e de circulação das múltiplas manifestações culturais do município. Também servirá de desdobramento para a pesquisa, considerando que há cursos universitários na cidade com pesquisadoras/es recorrentemente interessados no tema abordado.

A equipe de trabalho é em sua maioria composta por pessoas negras e membros de religiosidade africana que compreendem que os saberes orais relacionados ao uso das folhas são de máxima importância para os cuidados com a saúde mental, física e espiritual da comunidade,

e que essas práticas se afirmam como contraponto à lógica ocidental de medicamentos da indústria farmacêutica, que se apropriam destes saberes numa perspectiva de lucro.

2.6 Autoreflexões entre memórias, vivências, escrevivências, autoetnografia e transgeracionalidade negras

Trazer minha avó e minha mãe, mulheres negras, para o centro deste texto é um ato não apenas de reconhecimento, mas de resistência e de reafirmação das memórias e histórias que moldaram e moldam a minha existência. Dedicadas não apenas à manutenção da própria sobrevivência, mas também à preservação de sua família e de seus saberes ancestrais, se inserem em uma longa linha de mulheres negras que usaram suas mãos para muito mais do que o trabalho material: usaram-nas para moldar gerações, para fortalecer vínculos e para assegurar a transmissão de uma história que resiste às tentativas de apagamento.

Reconheço que minha própria trajetória de vida está profundamente conectada com a delas, e que, como neto e filho, carrego a responsabilidade de contar essas histórias com o respeito e o carinho que elas merecem. Essa memória não é apenas uma recordação passiva; é uma memória de resistência, de sobrevivência e de afeto. É através dessas histórias que posso entender melhor o meu papel no mundo e a importância de manter vivas as tradições, os ensinamentos e os valores que me foram passados.

A Feira Livre de Santo Antônio de Jesus, por exemplo, não é apenas um espaço de mercado; ela representa a confluência de sons – desde o amolar das facas até o canto das lavadeiras –, um palco sonoro e cultural onde as expressões musicais e corporais afro-brasileiras se entrelaçam com as práticas cotidianas do povo. Ambiente que moldou minha sensibilidade musical e artística e formou minha escuta, meu corpo e minha percepção do mundo, sendo um ponto de partida para minhas explorações acadêmicas e musicais, e funcionando como um canal de expressão da minha ancestralidade e das histórias não contadas dos meus ancestrais.

A escolha do tema da tese – que busca investigar as sonoridades do terreiro de Mãe Maria Pequena e o protagonismo feminino em contexto afrodiaspórico – dialoga diretamente com as suas memórias familiares e com a feira, ambos espaços dominados pela presença de mulheres negras. A feira, assim como o terreiro, é um espaço de resistência, onde as mulheres agenciam a sua sobrevivência e a das suas famílias, usando suas vozes e corpos como ferramentas de criação, sustentação e transformação.

Refletir sobre o próprio processo de pesquisa é fundamental principalmente quando estamos lidando com temas que envolvem questões identitárias, culturais e de subjetividade. Essa prática fortalece a crítica acadêmica e a integridade da pesquisa, além de promover uma maior

compreensão dos fatores que influenciam os rumos do trabalho. É um exercício de autocrítica que permite ao pesquisador observar como suas experiências, escolhas e vivências influenciam diretamente o desenvolvimento da pesquisa. Ao incluir a minha história pessoal, familiar e acadêmica, assumo uma postura crítica e consciente, reconhecendo que a pesquisa nunca é neutra, principalmente quando estamos tratando de temas relacionados à cultura, raça, gênero, ancestralidade, espiritualidade etc.

Este capítulo se relaciona diretamente com a pesquisa, pois contextualiza as raízes das minhas investigações sobre as sonoridades e o protagonismo feminino no terreiro de Mãe Maria Pequena ao compartilhar memórias, vivências e caminhos percorridos, revelando as múltiplas influências que moldaram meu interesse pelo tema e o direcionaram para a etnomusicologia e as questões de gênero em contextos afrodiaspóricos.

3 CAPÍTULO 2 - TERREIROS DE UMBANDA: CRUZAMENTOS HISTÓRICOS E EPISTEMOLÓGICOS ENTRE MATRIZES DE DIFERENTES COSMOVISÕES E COSMOPERCEPÇÕES

Figura 7 - Frente do Terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum



Fonte: print do Google Maps, 2024

O terreiro de Mãe Maria de Ogum de Ronda fica localizado na rua Doutor Araújo Pinho, nº 993, no bairro Olhos D'água, em Feira de Santana-BA. A história desse bairro se confunde com a história da origem do município, como consta na *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), publicado em 1958,

[...] originou-se, no começo do século XVIII, da fazenda Santana dos Olhos d'Água, conhecida por Olhos d'Água de propriedade do português Domingos Barbosa de Araújo, que construiu uma capela, sob as invocações de São Domingos e Santana, em torno da qual surgiu a povoação. (IBGE, 1958, p. 226)

Como evento comum na história do Brasil, os jesuítas fizeram surgir as mais diversas casas de oração, capelas e igrejas no país – processo que constituía uma das mais variadas estratégias de colonização dos portugueses. Parte expressiva destes centros religiosos se transformou em núcleos de sociabilidades, como vilas e cidades. Em Feira de Santana não foi diferente. A Capela de Sant'anna foi construída em homenagem à devoção dos proprietários pela Senhora Sant'Anna.

Figura 7 – Foto da Capela de Sant'Ana.



Fonte: Gov.br¹³, sem data.

Foi nestas terras, em torno da capela, que instituiu-se uma feira, que se tornou um centro de trocas de mercadorias e, por sua localização privilegiada, passou a ser ponto de referência para aqueles que trafegavam naquela região, como viajantes e tropeiros “procedentes do alto sertão baiano e de outros Estados a caminho do porto de Cachoeira, então a vila mais importante da Bahia”¹⁴. Ainda na primeira metade do mesmo século,

a povoação já era centro de permutas e escambos. Daí à formação do arraial – o arraial de Santana da Feira – foi um passo. Do comércio incipiente originou-se pequena feira-livre, realizada no primeiro dia da semana. O seu desenvolvimento forçou a abertura de ruas adequadas ao trânsito de feirante de toda parte (IBGE, 1958, p. 226).

¹³ Disponível em: <https://www.feiradesantana.ba.gov.br/servicos.asp?titulo=SOBRE%20A%20ORIGEM%20DA%20FEIRA&id=38&link=secom/noticias.asp&idn=1445>. Acesso em 02 de março de 2023.

¹⁴ Disponível em: <http://www.feiradesantana.ba.gov.br/servicos.asp?id=2&link=segov/cidade.asp>. Acesso em 02 de março de 2023.

Figura 8 - Feira semanal em Feira de Santana



Fonte: IBGE¹⁵, sem data.

Figura 9 - Casarão em Feira de Santana.



Fonte: IBGE, sem data.

O seu desenvolvimento econômico levou os habitantes a pedirem a criação do município e a primeira medida tomada foi a criação da vila, concretizado pelo Decreto de 13 de novembro de 1832, com território desmembrado do município de Cachoeira. Só na segunda metade do século

¹⁵ Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/feira-de-santana/historico>. Acesso em 02 de março de 2023.

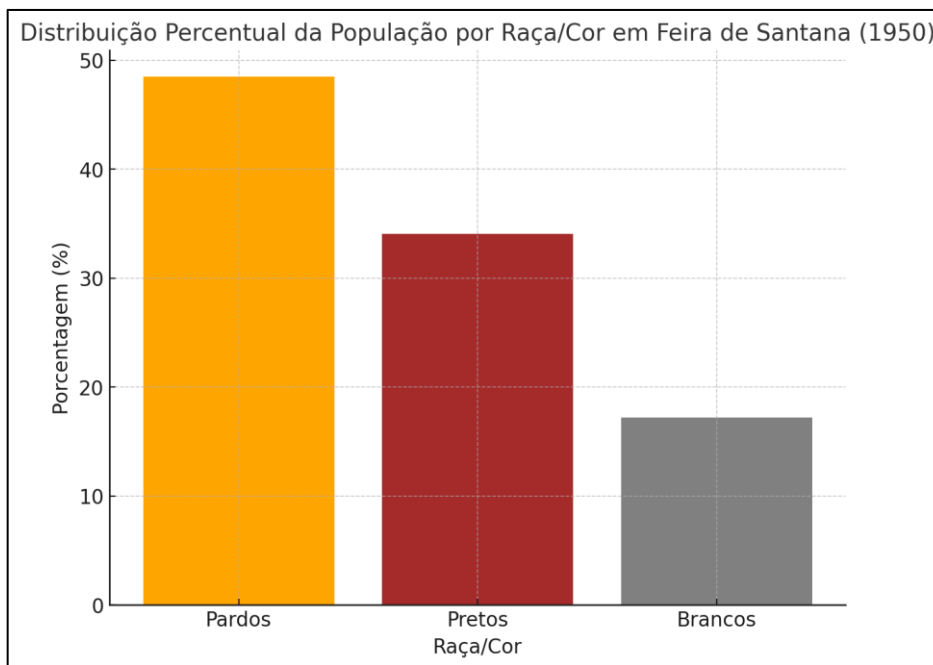
XIX o município foi elevado à condição de cidade, com a denominação de Cidade Comercial da Feira de Santana, pela Lei Provincial n.º 1.320, de 16 de junho de 1873 (IBGE, 1958, p. 226).

Ainda ocorreram mais duas modificações do seu nome, oficializado por decretos estaduais. Os decretos estaduais 7.455 e 7.479, de 23 de junho e 8 de agosto de 1931, respectivamente, simplificaram o nome para Feira. Sete anos após este último, foi oficializado a denominação do município como Feira de Santana, pelo decreto estadual nº 11.089, de 30 de novembro de 1938. (IBGE, 1958, p. 226)

De acordo com o recenseamento de 1950, realizado pelo IBGE, o município de Feira de Santana contava com 107.205 habitantes, tornando-se o quarto município mais populoso da Bahia. Para a compreensão dos processos históricos ligados à formação e à trajetória da população negra e parda e das mulheres na construção e composição das religiões de matrizes africanas, em especial a Umbanda - foco central desta pesquisa - me atentarei apenas para os marcadores sociais de raça/cor, gênero e religião.

A população de Feira de Santana em 1950 era composta por 51.991 pessoas que se declararam pardas, 36.517 pretas e 18.467 brancas.

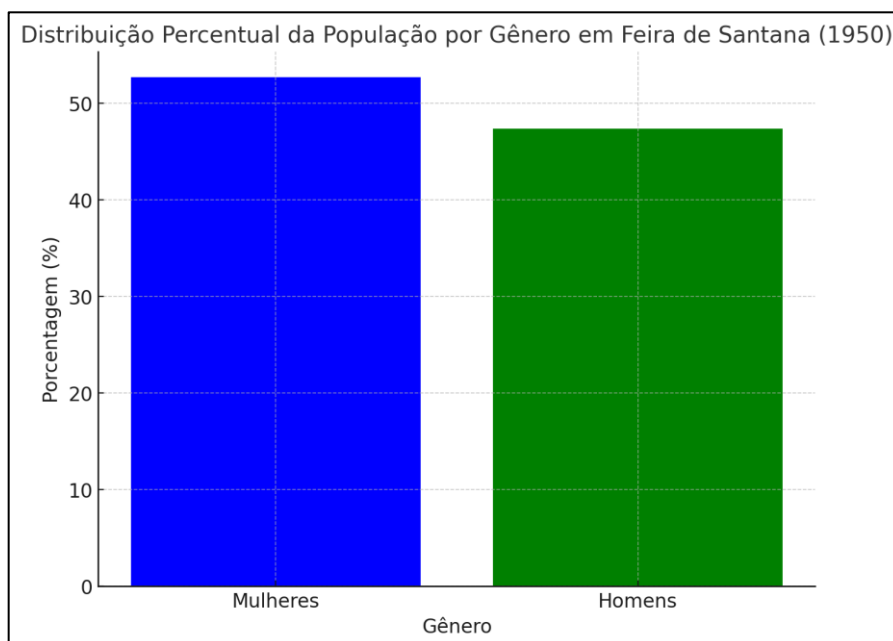
Figura 10 - Distribuição percentual da população por raça/cor em Feira de Santana (1950)



Fonte: Elaboração própria a partir de dados do IBGE (1950).

Em termos de gênero, a população feirense era composta por 56.459 mulheres e 50.746 homens.

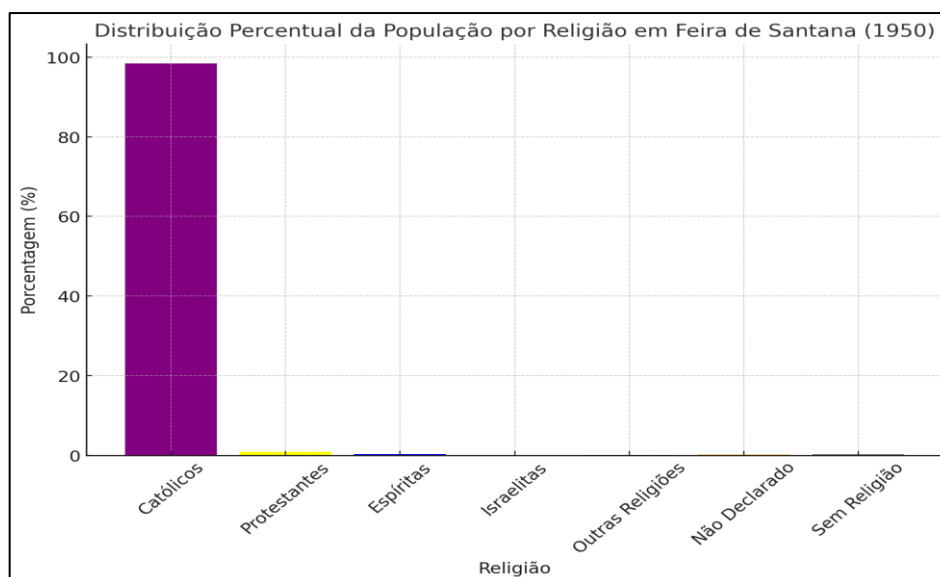
Figura 11 - Distribuição percentual da população por gênero em Feira de Santana (1950)



Fonte: elaboração própria a partir de dados do IBGE (1950).

Quanto à religião, 105.543 habitantes se declararam católicos romanos, 866 protestantes, 298 espíritas, 5 israelitas, 72 pessoas seguiam outras religiões, 149 não declararam religião e 272 pessoas não tinham religião.

Figura 12 - Distribuição percentual da população por religião em Feira de Santana (1950)



Fonte: Elaboração própria a partir de dados do IBGE (1950).

Ao fazer o levantamento dos dados, temos como resultado um tecido social composto majoritariamente por pessoas pardas, por mulheres e católicas/os. Porém, os dados apresentados por esse recenseamento não contém informações cruzadas que interliguem tais marcadores

sociais. Ou seja, das pessoas que se declaram católicas, a maioria era composta mais por homens ou mulheres? Por pessoas pardas, pretas ou brancas?

Antes de dar segmento às reflexões e às possibilidades de análise dos dados, é importante salientar que o entendimento da "população negra" como o conjunto de pessoas que se autodeclaram pretas e pardas foi um marco importante para a compreensão da raça negra no Brasil, mas, à época do censo de 1950, as experiências sociais sobre pertencimento raciais eram outras. No que se refere a uma organização normativa, este processo aconteceu através da Lei nº 12.288, de 20 de Julho de 2010, no Art. 1, inciso IV, a saber:

IV - população negra: o conjunto de pessoas que se autodeclaram pretas e pardas, conforme o quesito cor ou raça usado pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), ou que adotam autodefinição análoga; (BRASIL, 2010)

É interessante que no marcador social religião não há a presença de religiões de matrizes africanas como Umbanda, Candomblé de Ketu, Candomblé de Angola, Candomblé Jeje, entre outros. Por qual motivo? No período do censo em Feira de Santana não existiam ainda instituições religiosas de matrizes africanas? Ou porque havia leis e códigos de postura que proibiam as práticas dessas religiões?

Outro ponto de reflexão é o alto número de pessoas que se declararam católicas (98% da população), mesmo que 82,5% da população fosse composta por pessoas pardas e pretas. Isso pode sugerir a influência histórica do processo de catequização durante a colonização, que utilizou a religião católica como uma forma de controle social sobre negros e indígenas. Será que a vergonha ou o medo de se identificarem como praticantes de religiões de matrizes africanas, devido ao racismo e à repressão, fez com que muitos declarassem o catolicismo no censo?

Não há como negar que a repressão às práticas religiosas afro-brasileiras tem origem histórica e não se restringia apenas às normas institucionais; ela também se manifestava por meio de um imaginário coletivo profundamente marcado pelo racismo. Conforme aponta a historiadora Lima (2013), na transição entre os séculos XIX e XX, leis e códigos de postura foram implementados para suprimir as práticas culturais e religiosas da população negra no período pós-abolição. Além da repressão legal, a visão depreciativa sobre essas práticas também reforçava o controle social. Nesse sentido, o historiador Denilson Santos (2005) ressalta que curandeiros e curandeiras, ligados aos cultos domésticos de caboclos ou orixás, enfrentavam não só a perseguição institucional até o início dos anos 1960, mas também eram alvos de preconceitos e insultos racistas, sendo associados a termos pejorativos como bruxo, feitiçeiro, negro sujo, negro do bozó, macumbeiro.

Segundo Santos (2005, p. 16), a repressão aos praticantes da arte de cura (curandeiras(os), benzedoras(os), rezadeiras e rezadores) se intensificou em 1925, após a institucionalização do

Código Sanitário. Foi reforçada pelo Decreto nº 20.931, de 1932, que culminou na criação do Conselho Federal de Medicina em 1945. O objetivo dessas medidas era normatizar a profissão médica, disciplinando e legalizando os profissionais habilitados nas artes de curar, enquanto criminalizavam os saberes populares e práticas tradicionais de cura, classificando-os como exercício ilícito da medicina. O Código Penal de 1940¹⁶ também contribuiu para essa repressão, com artigos que tratavam de crimes como charlatanismo e curanderismo, penalizando essas práticas com prisão e multas. A saber:

Artigo 282 - Exercício ilegal da medicina. Exercer, ainda que a título gratuito, a profissão de médico, dentista ou farmacêutico, sem autorização legal ou excedendo-lhe os limites. Pena detenção de seis meses a dois anos. Parágrafo único: se o crime é praticado com o fim de lucro, aplica-se também multa de mil a cinco mil cruzeiros.

Artigo 283 - Charlatanismo. Inculcar ou anunciar cura por meio secreto ou infalível. Pena: detenção de três meses a 1 ano e multa de 1 a 10 mil cruzeiros.

Artigo 284 - Curanderismo. Exercer o curanderismo. I prescrevendo, ministrando ou aplicando habitualmente qualquer substância; II usando gestos, palavras ou qualquer outro meio; III fazendo diagnósticos. Pena: detenção de 6 meses a 2 anos. Parágrafo único: se o crime é praticado mediante remuneração, o agente fica também sujeito a multa de 2 a 10 mil cruzeiros. (BRASIL, 1940)

Essa repressão às práticas populares de cura não se restringia apenas ao campo legal; o papel da Igreja Católica foi fundamental para legitimar os ataques aos curandeiros. A Igreja Católica, que mantinha uma forte influência sobre o Estado brasileiro, atuou como uma aliada crucial nas campanhas contra o curandeirismo e o espiritismo, utilizando seu poder institucional para moldar políticas públicas que visavam combater essas práticas. A dificuldade em laicizar o Estado no período republicano garantiu a hegemonia da Igreja sobre as esferas de poder, permitindo que sua influência persistisse nas políticas de saúde e moralidade. (CAMPOS, LORENZONI e LIMA, 2020)

Para Campos, Lorenzoni e Lima (2020, p. 234) a preponderância da Igreja pode ser observada desde o Império, quando o catolicismo foi imposto como religião oficial pela Constituição de 1824¹⁷, Artigo 5º:

A Religião Catholica Apostolica Romana continuará a ser a Religião do Imperio. Todas as outras Religiões serão permitidas com seu culto domestico, ou particular em casas para isso destinadas, sem fórma alguma exterior do Templo. (BRASIL, 1824).

¹⁶ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 20 de outubro de 2024.

¹⁷ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm#:~:text=5.,f%C3%B3rma%20alguma%20exterior%20do%20Templo. Acesso em: 20 de outubro de 2024.

Esse poder permitiu que a Igreja influenciasse diretamente legislações como o Código Criminal de 1830¹⁸, que, em seu Capítulo 1 intitulado “Offensas da Religião, da Moral, e Bons Costumes”, através do Artigo 276, inferia:

Celebrar em casa, ou edificio, que tenha alguma fôrma exterior de Templo, ou publicamente em qualquer lugar, o culto de outra Religião, que não seja a do Estado. Penas - de serem dispersos pelo Juiz de Paz os que estiverem reunidos para o culto; da demolição da fôrma exterior; e de multa de dous a doze mil réis, que pagará cada um. (BRASIL, 1830).

Mesmo com a chegada da República, a Igreja continuou a desempenhar um papel ativo no combate às práticas que considerava heréticas ou perigosas, como o curandeirismo, sustentando seu poder em um Estado que não havia se laicizado por completo. Campos, Lorenzoni e Lima (2020) apontam como exemplo uma publicação da época, do jornal *A Ação* – órgão da Ação Católica, de 1942 (edição 00040) –, intitulada *Higiene Pessoal*, que evidencia as repressões ocorridas as tais.

Iniciou-se há pouco, na capital do país, uma repressão às práticas de espiritismo. [...] Atesta aquela autoridade que, desde 1938, com o fechamento desses centros de feitiçaria e superstição, Recife não mais conta, para a honra dos seus créditos de cidade adiantada, os ‘terreiros’ e consultorias para o exercício da medicina ilegal (grifo das autoras). (CAMPOS, LORENZONI e LIMA, 2020, sem p.)

Tais repressões às práticas religiosas de matriz africana não foram um fenômeno isolado, mas uma tendência que se estendeu por diversas regiões do Brasil, reforçada tanto pela Igreja quanto pelo Estado. Não diferente, em Feira de Santana, as práticas culturais de matrizes africanas também eram vistas como ameaças à moralidade e à ordem pública, sendo tratadas de forma semelhante e frequentemente confundidas com o curandeirismo, entre outras atividades consideradas “supersticiosas”.

A historiadora Gabriela Nasciento Silva, em seu texto “*É proibido bater tambor: candomblé em Feira de Santana (1889-1940)*” aborda aspectos da visão predominante sobre o negro na Bahia entre 1889 e 1940, discutindo a bibliografia, fontes impressas, processos criminais e jornais locais sobre as questões raciais e o modo como a sociedade percebia os afrodescendentes, especialmente no que se refere à sua prática religiosa. Como afirma a autora, no contexto de Feira de Santana, a documentação e estudos acadêmicos sobre o Candomblé são escassos. (SILVA, 2012)

Como bem demonstram os registros analisados por Clóvis Frederico Ramaiana Oliveira (2000), o autor evidencia que os jornais locais, como *O Município (1893)*, *O Progresso (1901)* e

¹⁸ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm. Acesso em: 20 de outubro de 2024.

Folha do Norte (1912)¹⁹, eram utilizados como ferramenta para propagar a perseguição às religiões de matrizes africanas, utilizando uma linguagem que desconsiderava a distinção entre as práticas religiosas do Candomblé e o curandeirismo.

Geralmente as pessoas apontadas por promoverem candomblés eram chamadas de curandeiros, bruxos, feiticeiros, entre outros termos para designar os seguidores da religião na cidade, os mesmos termos pejorativos são encontrados em processos crimes, que qualificam os fiéis do Candomblé enquanto curandeiros. (SILVA, 2012, sem p.)

Pode-se perceber que além das leis e códigos de postura criados para criminalizar as práticas culturais da população negra, os veículos de comunicação da época serviram também ao Estado e às elites locais dos municípios para a propagação de discurso de ódio, construção de um imaginário coletivo racista e de demonização do candomblé, que nas publicações era sinônimo de bruxaria e feitiçaria (SILVA, 2012). De acordo com Josivaldo Oliveira (2010), a repressão em Feira de Santana estava fortemente vinculada à ação policial, que atuava com o respaldo de leis como o Código Penal de 1890, que já havia tipificado práticas relacionadas ao candomblé e curandeirismo como crimes. Esse processo de perseguição culminou na prisão de líderes religiosos, chamados pejorativamente de "adeptos da mandinga", conforme era relatado nos jornais da época.

Josivaldo Oliveira (2010) relata um evento de grande destaque que ocorreu em 1946, quando o jornal Folha do Norte registrou um embate entre o poeta Aloísio Resende, que defendia as tradições do candomblé, e outro colaborador do jornal que criticava as práticas como atrasadas e não civilizadas. É interessante notar que, apesar da repressão, em 1966, o mesmo jornal publicou uma lista com 28 terreiros de candomblé que funcionavam na cidade, sugerindo uma relação ambígua entre a repressão e a tolerância, na qual as religiões afro-brasileiras continuavam a existir e resistir sob constante vigilância.

Com o passar do tempo, essa repressão não se limitou apenas ao candomblé, mas também se estendeu a Umbanda, que começou a ganhar maior visibilidade na cidade a partir das décadas de 1950 e 1960. A presença de terreiros de umbanda e candomblé em Feira de Santana se consolidou como parte da resistência cultural da população afrodescendente, que lutava para manter suas tradições vivas em meio às adversidades impostas pelas autoridades locais (OLIVEIRA, 2010).

Os dados apontados na pesquisa de Josivaldo Oliveira (2010) trazem luz a alguns questionamentos que fiz acima sobre a ausência das religiões de matrizes africanas no censo do IBGE, de 1950, na medida que o mesmo afirma que nesse período já havia terreiros, enquanto

¹⁹ O Jornal Folha do Norte foi fundado em 17 de setembro de 1909, contando com diversos colaboradores. Circulava semanalmente, e como outros jornais, foi criado para servir de escudo político. Disponível em: <https://www.folhadonortejournal.com.br>. Acesso em: 28 de outubro de 2024.

espaços institucionalizados de candomblé e/ou de umbanda, no município de Feira de Santana. O registro histórico presente na pesquisa de Oliveira (2010) já aponta para a presença de terreiros em Feira de Santana quatro anos antes do senso. Ou seja, a ausência de religiões de matrizes africanas nos dados do senso não se justifica pela não institucionalização dos terreiros. O que não tem como saber é se o IGBE perguntava às pessoas sobre qual religião elas pertenciam ou se o instituto já apresentava uma lista de religiões, excluindo as de matrizes africanas.

O fato incontestável é que o processo de colonização interferiu completamente nas construções das subjetividades e das identidades de pessoas africanas em diáspora dada a imposição do cristianismo, não apenas aqui no Brasil; algumas/alguns já eram batizados nos portos em território africano. Como já apresentado, a institucionalização da religião católica como a única e oficial do Império, bem como as leis e códigos de postura e os meios de comunicação na República, que funcionavam como aparatos ideológicos e legais para a proibição e repressão das práticas culturais da população negra, formaram um conjunto/arcação histórico de rejeição, negação ou readaptação dos cultos religiosos, com a criação e institucionalização de terreiros de candomblé ou terreiros de umbanda.

3.1 Formação de terreiro de matrizes africanas: encontros entre cosmovisão e cosmopercepção

No processo pós abolição, a construção do terreiros apresentou novas formas e novos rumos para a população negra enquanto o espaço legítimo de força, resistência, preservação e atualização das práticas diaspóricas africanas no Brasil, dada a institucionalização do Candomblé e, posteriormente, da Umbanda. Para Muniz Sodré (2019, p. 52),

[...] o terreiro pode ser entendido como um patrimônio simbólico do negro brasileiro à memória cultural da África que se afirma em território como um espaço político mítico religioso para sua transmissão preservação e atualização.

Rufino (2019) amplia a compreensão da noção de terreiro enquanto um fenômeno que se pluraliza e excede a compreensão material para abranger os sentidos, as poéticas e as políticas da vida em sua diversidade. Para ele,

Nesse mesmo movimento, emerge o conceito de terreiro, a ambivalente condição dos seres em dispersão marca o nó que se ata entre a perda do território e a invenção do outro. Assim, o terreiro aqui inscrito não se limita às dimensões físicas do que se compreende como espaço de culto das ritualísticas religiosas de matrizes africanas, mas sim como todo o "campo inventivo", seja ele material ou não, emergente da criatividade e da necessidade de reinvenção e encantamento do tempo/espaço. (RUFINO, 2019, p. 101)

De acordo com Sodré (2019), a visão africana do terreiro não busca afastar outras pessoas, como brancos e mestiços, nem recusar o ambiente em que se encontra, ao contrário, a posição litúrgico-existencial do elemento negro foi sempre a de trocar com as diferenças, desde que pudesse assegurar as suas identidades e expandir-se. Seu objetivo é “[...] permitir a prática de

uma cosmovisão exilada a cultura” e isso era feito em uma “reconstrução vitalista, para ensejar uma comunidade, geradora de identidade” (SODRÉ, 2019, p. 56).

As diferenças, transações, acertos, negociações que marcaram os processos das sociabilidades negras, bem como a aproximação forçada ou não com os seus contrários, produziram encontros que resultaram em adaptações e atualizações de práticas culturais junto a outros universos religiosos de origem cristã e indígena. Para Muniz Sodré (2019), a partir dessa perspectiva pode-se melhor entender o fenômeno que observadores apressados denominaram de "sincretismo religioso" no Brasil.

Sincretismo implica uma troca de influências, uma afetação recíproca entre dois termos distintos. O processo sincrético é normal da história de qualquer religião. O cristianismo, por exemplo, assimilou influências judaicas, gregas, romanas e outras, ao mesmo tempo que penetrou e reformulou cultos das mais diversas civilizações. O culto nagô por sua vez, sincretizou-se com rituais oriundos de outras etnias africanas, também através de complexas elaborações e interpretações. (SODRÉ, 2019, p. 59)

Seguindo essa compreensão, é possível inferir que o sincretismo não é uma particularidade exclusiva das experiências vividas pelos povos negros no Brasil sob as imposições colonialistas. Trata-se de um fenômeno comum nas formações, criações e recriações de religiões ao longo da história. No entanto, é igualmente fundamental reconhecer as especificidades de cada ocorrência, considerando seu contexto histórico, sua formação e as interseccionalidades e marcadores sociais que atravessam a construção de cada estrutura e organização religiosa.

Não se trata de quantificar o grau de violências envolvidas nos processos de construção das diversas religiosidades resultantes dos encontros entre povos, mas sim de adotar olhares mais atentos e sensíveis às particularidades de cada contexto. Essas especificidades, frequentemente, são moldadas por cosmovisões e cosmopercepções distintas. Nesse sentido, surge uma reflexão instigante: quais diferenças podem ser observadas quando as confluências ocorrem entre povos com cosmovisões e cosmopercepções semelhantes, em contraste com aqueles cujas perspectivas e percepções do cosmos são diferentes?

Tais reflexões são genéricas e, por isso, as fiz para que me ajudassem a compreender o contexto da Umbanda, religião que permeia o corpo dessa pesquisa. Quando Muniz Sodré afirmou que o “[...] o culto nagô por sua vez, sincretizou-se com rituais oriundos de outras etnias africanas, também através de complexas elaborações e interpretações”, surgiram as reflexões acima. Ora, sincretizar a partir de uma necessidade comum de aquilombar-se para enfrentar as estratégias coloniais de tentativas de apagamento de saberes e de corpos negros gera outras implicações diferentes – mesmo que esses povos africanos em seus territórios tivessem conflitos históricos – de ter que lidar com imagens e símbolos do algoz, do colonizador.

Nesse sentido, como pensar as tais implicações estruturais da Umbanda como retrato do fenômeno diaspórico e colonial resultante dos cruzamentos que envolvem os três grandes grupos (brancos, indígenas e negros) criados, classificados e denominados pelos colonizadores europeus? Mesmo com esses encontros cosmológicos/cosmoperceptivos entre os respectivos grupos, por que a Umbanda é considerada de matriz africana? Qual estratégia em classificá-la com um recorte de negritude, mesmo sendo formada também por elementos considerados brancos (catolicismo e espiritismo) e indígena (culto aos caboclos)?

As respostas para essas perguntas não são simples, tampouco inalcançáveis, como aponta Muniz Sodré ao problematizar a classificação da Umbanda, numa perspectiva linear e cartesiana, apenas como sincrética. Imagino que a centralidade da perspectiva africana está no fato de que, apesar da presença dos elementos católicos, espíritas e indígenas no mesmo espaço, esses foram ressignificados pelos povos negros a partir de sua cosmopercepção de mundo, do entendimento da vida e da forma como se relacionam com o tempo e o espaço, elementos vistos como interligados e complementares.

Em diáspora, os povos africanos empregaram diversas estratégias para preservar e ressignificar suas tradições, mantendo-as vivas e adaptadas ao longo do tempo. Essas práticas foram sabiamente preservadas e atualizadas durante o processo de formação e construção da chamada civilização brasileira. Como afirma Rufino (2019, p. 100),

[...] a diáspora africana é uma encruzilhada, um acontecimento marcado pela tragédia, mas ressignificado pela necessidade de invenção. Assim, configura-se também como um acontecimento que venha a encruzar inúmeros saberes, recolhe-se os muitos fios das experiências negro africanas que foram desalinhados forçadamente para realinhá-los. Trança-se uma esteira de conhecimentos e identidades, fios múltiplos, modificados pelo sofrimento e a necessidade de criação da vida nas travessias, rotas e passagens por novos portos, cais, mercados e mundos. A diáspora africana é trânsito contínuo, é curso que se constitui de forma ambivalente, é, ao mesmo tempo, experiência de despedaçamento e de reconstrução [...]

As narrativas construídas acima têm como objetivo evidenciar as complexidades envolvidas na compreensão da Umbanda, uma vez que considero impossível analisá-la ou mesmo abordá-la sem levar em conta o contexto da diáspora africana. Definí-la, no entanto, não é meu propósito, pois o foco está em seu caráter dinâmico. Enquanto fenômeno diaspórico, como expõe Rufino, a Umbanda pode ser entendida como uma religião que carrega em si experiências de despedaçamento e reconstrução, refletindo os desafios e as reinvenções que marcaram a trajetória dos povos africanos em diáspora.

No fluxo de despedaçamento e reconstrução, a Umbanda encontra-se situada nas diversas formas de compreensão de mundo entre os povos brancos, indígenas e africanos: cosmovisão e cosmopercepção. Essas diferentes maneiras de compreender a realidade refletem, portanto,

variações epistemológicas entre as sociedades, revelando como cada cultura constrói e organiza seu conhecimento a partir de suas próprias perspectivas, experiências e contextos históricos.

A cosmovisão pode ser compreendida como um conjunto de crenças, valores, percepções e perspectivas que orientam a interpretação e compreensão do mundo e da realidade. Funciona como uma "lente" através da qual os indivíduos e as culturas atribuem significado às suas experiências, conectando-se a questões filosóficas, religiosas, científicas, culturais e sociais. Nas sociedades ocidentais, essa perspectiva está predominantemente centrada no poder atribuído ao ato de "ver", privilegiando a visão como o principal sentido na construção do conhecimento e na percepção do mundo.

Para as sociedades africanas, a relação com o cosmos está intrinsecamente ligada à maneira como indivíduos ou grupos percebem, sentem e se conectam com o universo por meio de percepções subjetivas e profundamente sensoriais. Esse entendimento é ampliado pelo conceito de cosmopercepção, introduzido pela socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí. Ela descreve como diferentes culturas percebem e interpretam o mundo, ressaltando que essa percepção não se limita ao sentido da visão — como sugere o termo "cosmovisão" (do alemão *Weltanschauung*) —, mas envolve uma integração de múltiplos sentidos, destacando um modo de compreender a realidade que é mais holístico e experiencial.

O termo "cosmovisão", que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo "cosmopercepção" é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos. (OYẸWÙMÍ, 2002, p. 393)

As análises a partir de Muniz Sodré sobre o sincretismo religioso, em diálogo com o conceito de cosmopercepção proposto por Oyèrónkẹ Oyěwùmí, revelam a complexidade dos processos de adaptação e ressignificação culturais realizados pelos povos africanos em diáspora. Esses processos não podem ser reduzidos a trocas simples, pois refletem embates epistemológicos entre diferentes formas de perceber e se relacionar com o cosmos. Nessa perspectiva, torna-se evidente que as práticas religiosas africanas foram reconfiguradas não apenas em resposta à violência colonial, mas também como estratégias de sobrevivência, recriação, resistência e, sobretudo, de afirmação. O sincretismo, portanto, emerge como uma dinâmica inevitável no encontro forçado entre cosmovisões distintas, mas sempre atravessado pela imposição de hegemonias culturais e religiosas.

Esse panorama dialoga com as reflexões de Nego Bispo²⁰ (2015), que insere o processo de colonização como uma estratégia sistemática de tentativas de destruição das bases cosmológicas e epistemológicas dos povos africanos e indígenas, atacando suas identidades individuais e coletivas, a começar pela tentativa de substituir o paganismo politeísta pelo cristianismo monoteísta. Para Nego Bispo, a colonização é pensada a partir de uma perspectiva unilateral e linear que afeta todas as formas de vida que não seja cis-hetero-patriarcal.

O povo eurocristão monoteísta, por ter um Deus onipotente, onisciente e onipresente, portanto único, inatingível, desterritorializado, acima de tudo e de todos, tende a se organizar de maneira exclusivista, vertical e/ou linear. Isso pelo fato de ao tentarem ver o seu Deus, olharem apenas em uma única direção. Por esse Deus ser masculino, também tendem a desenvolver sociedades mais homogêneas e patriarcais. Como acreditam em um Deus que não pode ser visto materialmente, se apegam muito em monismos objetivos e abstratos. Quanto aos povos pagãos politeístas que cultuam várias deusas e deuses pluripotentes, pluricientes e pluripresentes, materializados através dos elementos da natureza que formam o universo, é dizer, por terem deusas e deuses territorializados, tendem a se organizar de forma circular e/ou horizontal, porque conseguem olhar para as suas deusas e deuses em todas as direções. Por terem deusas e deuses tendem a construir comunidades heterogêneas, onde o matriarcado e/ou patriarcado se desenvolvem de acordo com os contextos históricos. (SANTOS, 2015, p. 38)

Tendo a religiosidade se apresentado como fator preponderante no processo de colonização e também por acreditar que a religião é uma dimensão privilegiada para o entendimento das diversas maneiras de viver, sentir e pensar a vida entre os diferentes povos e sociedades, busquei compreender as diferenças e a interlocução entre a cosmovisão monoteísta dos colonizadores e a cosmovisão politeísta dos contra colonizadores, refletindo sobre os seus efeitos e consequências nos processos de colonização e de contra colonização. (SANTOS, 2015, p. 20)

Um documento fundamental para compreender a arquitetura montada para a atuação nas colônias apontado por Nego Bispo é a bula papal *Dum diversas*, emitida a 18 de junho de 1452 pelo Papa Nicolau V e dirigida ao rei Afonso V de Portugal, acompanhada pelo breve apostólico *Divino Amore Communiti*, exposta abaixo:

[...] Nós lhe concedemos, por estes presentes documentos, com nossa autoridade apostólica, plena e livre permissão de invadir, buscar, capturar e subjugar os sarracenos e pagãos e quaisquer outros incrédulos e inimigos de cristo, onde quer que estejam, como também seus reinos, ducados, condados, principados e outras propriedades [...] e reduzir suas pessoas à perpétua escravidão, e apropriar e converter em seu uso e proveito e de seus sucessores, os reis de portugal, em perpétuo, os supramencionados reinos, ducados, condados, principados e outras propriedades, possessões e bens semelhantes [...]. (Papa Nicolau V, 08 de janeiro de 1455)

Esta bula papal é um registro histórico que apresenta objetivamente e estruturalmente como a Igreja Católica, de base monoteísta, tinha o objetivo de expandir o cristianismo em detrimento

²⁰ Antônio Bispo dos Santos, popularmente conhecido como Nego Bispo é escritor, mestre quilombola, lavrador, formado por mestras e mestres de ofícios, morador do Quilombo do Saco-Curtume (São João do Piauí), no Brasil. É autor de artigos, poemas e dos livros *Quilombos, modos e significados* (2007); e *Colonização, Quilombos: modos e significados* (2015).

de povos africanos e indígenas, que tem em sua constituição cosmológica politeísta, deusas e deuses. Ela representa uma etapa da cronologia do conflito entre monoteísmo e politeísmo, e podemos dizer que ela é mesmo parte da criação do que depois ficou conhecido como raça, termo central para a escravização dos povos indígenas e africanos. Para Santos (2015), o conflito gerado pelos colonizadores entre cosmologias monoteístas e politeístas com tais povos foram marcados pela força e imposição física e ideológica/epistemológica.

A análise de Bispo ilumina a maneira como o monoteísmo, ao centralizar um único Deus, masculino e inatingível, se posicionou como instrumento de dominação ideológica, sendo legitimado por documentos como a bula papal *Dum Diversas*. Assim, a colonização é uma empresa que buscava transcender a dimensão física da exploração, buscando estabelecer uma hegemonia ontológica e epistemológica que visava anular as cosmologias plurais e territorializadas dos povos colonizados.

Essa sobreposição de cosmologias não eliminou, contudo, as resistências criativas dos povos africanos e indígenas, que reelaboraram suas práticas e crenças diante da opressão. A Umbanda, nesse contexto, exemplifica como uma religião estruturada em diáspora carrega os traços de um encontro violento entre cosmovisões, mas também reflete as estratégias de ressignificação e recriação do vasto repertório de espiritualidades que se manifestavam em solo brasileiro. Enquanto fenômeno diaspórico, sua existência aponta para a persistência de cosmopercepções africanas que, mesmo diante da imposição cristã, continuaram a dialogar com elementos indígenas e europeus, resultando em uma complexa esteira de adaptações culturais e espirituais.

3.2 As diferentes linhagens de Umbanda

A Umbanda, enquanto um fenômeno compreendido na chave do sincretismo religioso, teria suas raízes iniciais na convivência entre os povos bantus e os indígenas, marcada por trocas culturais e espirituais, isto é, por confluências cosmológicas. Contudo, esse fenômeno foi intensificado e moldado pela necropolítica colonial, que instaurou, na modernidade, um dos mais atrozes sistemas de escravidão. Nesse contexto de opressão e apagamento, os caboclos começaram a ser incorporados aos cultos dos calundus²¹, em um processo gradual que refletia o entrelaçamento das relações entre os ameríndios e os bantus, evidenciando a complexidade e a resiliência dessas práticas religiosas frente à violência colonial (SILVEIRA, 2005).

Para Renato Silveira (2005), a adesão ao catolicismo de pessoas pertencentes aos grupos bantu e jeje, “[...] acabou contribuindo para o aparecimento de uma forma que colocava, num mesmo

²¹ Renato da Silveira define o calundu como um conjunto de cultos de origem africana praticados no Brasil colonial, especialmente entre os séculos XVII e XVIII.

ritual, as tradições africanas, católicas e indígenas, “dando origem ao que se convencionou chamar de umbanda” (SILVEIRA, 2005, p. 19). Assim, tem-se um estado de fusão complexa e, não sem conflitos, que inclui universos do culto católico do branco colonizador, das espiritualidades africanas, afrodiaspóricas e indígenas e, em muitos casos, práticas do espiritismo kardecista; ou seja, a umbanda se configura numa dimensão híbrida, marca central da sua identidade. (ARAÚJO, 2021, p. 366)

Pode-se afirmar, portanto, que, embora a Umbanda seja amplamente reconhecida e divulgada por sua flexibilidade e encontros religiosos, essa religião tem se ressignificado ao longo do tempo. Mayara Araújo e Mayara Amorim (2023), afirmam que o processo de ressignificação ocorre em resposta aos acontecimentos culturais e conflitos vivenciados, bem como por meio de sua capacidade de adaptação às transformações sociais, políticas e econômicas no contexto brasileiro. Assim,

[...] compreender a diversidade religiosa afro-brasileira numa sociedade que habita nesse país-continente é importante, mas apesar disso a intenção aqui é tentar trazer as origens da Umbanda. Assim, vale lembrar que desde 1720 já existia no Brasil, não só no Rio de Janeiro, cultos que traziam o sincretismo e elementos indígenas, portugueses e africanos, que tinham como objetivo realizar curas, adivinhações e limpezas espirituais; e que tinham, em seu ritual, cânticos e danças embalados pelo som de atabaques, com a incorporação de entidades espirituais (NASCIMENTO, 2020 *apud* ARAÚJO e AMORIM, 2023, p. 174).

Mayara Araújo e Mayara Amorim (2023) expõem que os primeiros terreiros de Umbanda identificados no Brasil incluem a Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade, fundada por Zélio Fernandino de Moraes, além de outras sete tendas estabelecidas por umbandistas que frequentavam a referida Tenda. Sua fundação é constituída de uma narrativa “oficial” presente em vários trabalhos acadêmicos, livros, jornais. A saber:

A data tida como marco “oficial” do nascimento da Umbanda foi o 15 de novembro de 1908, quando, em uma sessão espírita kardecista, “manifestou-se” pela primeira vez, no Estado do Rio de Janeiro, o Caboclo das Sete Encruzilhadas. Essa entidade traria a mensagem fundadora da Umbanda, através da mediunidade de um homem comum, residente na cidade de Neves, no Rio de Janeiro: Zélio Fernandino de Moraes. Zélio, egresso do kardecismo, teria sofrido uma grave enfermidade que o tornara paraplégico. O relato de sua cura, da manifestação do Caboclo das Sete Encruzilhadas revelando a missão de Zélio de fundar uma nova religião, forma o que Brown denomina de “mito de origem” da Umbanda [...] Se, como Brown observa, não se pode, com certeza absoluta, afirmar-se que Zélio de Moraes tenha “fundado” a Umbanda, a data da primeira manifestação do Caboclo das Sete Encruzilhadas passou a ser aceita pela maioria dos umbandistas como o marco inicial da nova religião, corroborando a ideia de “mito de origem” (ISAIA, s.d.[b], não paginado *apud* ROHDE, 2010, p. 37).

O “mito” de fundação da Umbanda tem sido amplamente narrado e referenciado em diversos contextos, incluindo vários materiais tais como os diversos sites e apostilas elaboradas por terreiros e federações. Em âmbito acadêmico, não é tão comum encontrar um texto que trate da Umbanda sem mencionar direta ou indiretamente esse mito, exceto quando aborda questões muito específicas. Para Rohde (2010) tal recorrência evidencia a preocupação em situar o

surgimento da Umbanda em um período histórico determinado. Para alguns, o mito funciona como uma metáfora desse momento histórico, representando o ápice de um processo embrionário que culminou no surgimento da religião pelo Caboclo das Sete Encruzilhadas, quando foram estabelecidos seu nome e seus rituais; já para outros, a narrativa é interpretada como um registro histórico, atribuindo-lhe um caráter mais factual do que mitológico.

Rohde (2010) evidencia que a necessidade de delimitar temporalmente a criação da Umbanda reflete uma preocupação em estabilizar sua identidade em um contexto marcado pela pluralidade cultural e espiritual. No entanto, ele contesta a ideia da Umbanda possuir uma origem única ou fixa, destacando que seus fundamentos filosóficos e espirituais têm raízes muito anteriores ao período de institucionalização no Rio de Janeiro, em um processo contínuo e dinâmico abrangendo os múltiplos contextos históricos e culturais que influenciaram sua constituição. E com este autor concordamos.

As provocações tecidas por Rohde (2010) suscitam a necessidade de ampliação de estudos sobre a Umbanda para compreensões menos engessadas da sua criação, buscando entender os processos históricos e socioculturais que estruturaram e deram alicerce para a sua formação enquanto uma religião constituída de complexidades, inclusive raciais, nas quais cosmovisão e cosmo percepção distintas se encontram, se entrelaçam ou se chocam em um mesmo espaço.

Nos lugares iniciais, possivelmente influenciados pela herança kardecista, as práticas culturais não refletiam a diversidade ritualística que caracteriza a Umbanda contemporânea (BROWN *et al.*, 1985). O processo dinâmico de construção da Umbanda, tanto no campo da ciência quanto no religioso, tem repercutido diretamente em suas diferentes ramificações, como expostas na tabela abaixo, elaborada pelas autoras Mayara Araújo e Mayara Amorim (2023) com base em Barbosa Júnior (2014) e Pinheiro (2009).

Figura 13 - As “umbandas”

Ramificações	Umbandas	Descrição
Umbanda Cruzada	Umbanda Popular	É uma das mais antigas vertentes, resultado do processo de transformação em Umbanda (umbandização) de antigas casas de Macumba dos morros cariocas. Como o próprio nome já diz, é uma das formas mais abertas a novidades e praticadas no Brasil, pois é possível adotar práticas místico-religiosas que mais convêm associando a duas ou mais religiões.
	Umbanda de Preto-Velho	Forma de Umbanda na qual o comando cabe aos Pretos-Velhos.
	Umbanda de Caboclo	Forma de Umbanda na qual o foco são os Caboclos, prevalecendo a influência das culturas indígenas.
	Umbanda Sagrada	Foi fundamentada por Pai Benedito de Aruanda e pelo Ogum Sete Espadas da Lei e da Vida, através do médium Rubens Saraceni, em São Paulo, no ano 1966, com a criação do Curso de Teologia da Umbanda. Seus principais divulgadores são: o Colégio de Umbanda Sagrada Pai Benedito de Aruanda, fundado em 1999; o Instituto Cultural Colégio Tradição de Magia Divina, de 2001; a Associação Umbandista e Espiritualista de São Paulo, de 2004. Além dos livros escritos pelo próprio Rubens Saraceni, do Jornal de Umbanda Sagrada (editado por Alexandre Cumino), do programa radiofônico Magia da Vida e dos colégios e terreiros criados pelos discípulos de Saraceni.

Fonte: (ARAUJO; AMORIM, 2023, p. 178)

Figura 14 - As “umbandas”

Ramificações	Umbandas	Descrição
Umbanda Branca*	Umbanda Tradicional	Genericamente, refere-se à Umbanda organizada por Zélio Fernandino. É a vertente fundamentada pelo Caboclo das Sete Encruzilhadas, Pai Antônio e Orixá Malê, através do médium Zélio Fernandino de Moraes (1891 – 1975). É considerada a primeira e mais tradicional Umbanda, pois através dela, a religião começou a ser fundamentada com a criação da Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade em São Gonçalo/RJ (16/11/1908). Trabalha basicamente com as linhas de Caboclos e Pretos-velhos, unindo seus mistérios, magias e sabedoria. Empenhada em prestar a caridade.
	Umbanda de Mesa Branca ou Kardecista	Geralmente, não utilizam elementos africanos (em algumas casas, nem mesmo o culto direto aos Orixás) não trabalham diretamente com Exus e Pombogiras nem se utilizam de fumo, álcool, imagens e atabaques. Por outro lado, trabalham com Caboclos, Pretos-Velhos e Crianças, bem como se valem de livros espíritas como base doutrinária. Essa vertente tem uma forte influência do Espiritismo (Kardecismo), também chamada Umbanda de Caridade - porque abre as sessões com a Prece de Caridade, é praticada em centros espíritas que passaram a desenvolver giras de Umbanda junto com as tradicionais sessões espíritas. Usa roupa e sapatos brancos, mesa, sobre assoalhos de madeira e se preocupa muito em praticar a caridade material e espiritual.
Umbanda Esotérica	Umbanda Esotérica	Seu maior representante é W. W. Mata Pires (Mestre Yacapan). A Umbanda por essa perspectiva estuda as forças sutis da natureza pelas quais Deus, seus Anjos, Orixás, gênios e espíritos se manifestam. Estuda também a astrologia, a parapsicologia, a grafologia, a quiromancia, as propriedades medicinais e espirituais das plantas, a simbologia que envolve pontos riscados, talismãs, amuletos. Assim, adota ritos mágicos europeus, o que a torna mais aberta à presença de brancos e membros de classes mais altas.

Fonte: (ARAÚJO; AMORIM, 2023, p.176)

Figura 15 - As “umbandas”

Ramificações	Umbandas	Descrição
Umbanda Esotérica	Umbanda Iniciática	Derivada da Umbanda Esotérica, foi fundamentada por Pai Rivas (Mestre Arhapiagha), com grande influência oriental, como uso de mantras indianos e do sânscrito.
	Umbanda Mística	Tem por base a religião e a fé. Diz o místico que, quando todos os recursos materiais se esgotarem, restará a fé. Em outras palavras: quanto toda a sabedoria humana e todos os remédios falharem, a fé faz o milagre.
Umbanda Branca Esotérica	Umbanda Mirim	É fundamentada pelo Caboclo Mirim com o seu médium Benjamin Figueiredo (26/12/1902 – 03/12/1986), surgida em 1924 com a fundação da Tenda Espírita Mirim, no Rio de Janeiro e responsável pela criação do Primado de Umbanda, fundado em 1952.
Umbanda Traçada	Umbanda Omolocô	Genericamente conjugação do culto africanista aos Orixás ao culto dos Guias e das Linhas de Umbanda. Essa vertente vem com o processo de “umbandização” das casas de Omolocô e começou a ser fundamentada em 1950 no Rio de Janeiro pelo médium Tancredo da Silva Pinto, Tãtã Tancredo (10/08/1904 – 01/09/1979).
	Umbanda de Almas e Angola	Em linhas gerais, conjuga a Umbanda Tradicional e os ritos africanistas do Candomblé Angola, praticado em Santa Catarina e que teve sua origem no Rio de Janeiro. É também o resultado da transformação (umbandização) de antigos terreiros de Almas e Angola. Existe um forte sincretismo entre os Orixás e os santos católicos vinculados às tradições africanas, incluindo obrigações internas denominadas feitura de Orixá ou camarinhas. Nessas atividades o médium tem sua cabeça raspada, fica recluso no Terreiro, deitado numa esteira por sete dias e, como ocorre no Candomblé, oferece menga – sangue de animais – aos Orixás.
	Umbandomblé**	O sacerdote ora toca para Umbanda, ora para Candomblé, em sessões com dias e horários diferenciados. Casas de Candomblé que se identificaram com o movimento da Umbanda, mais especificamente Candomblé de Caboclo, começaram a adotar em suas práticas, também as giras de Umbanda alternando com o culto do Candomblé em sessões diferentes (dias e horários).
Umbanda Cruzada	Umbanda Popular	Praticada antes do trabalho de Zélio Fernandino, conhecida também como macumba, de forte sincretismo entre Orixás e santos católicos. Alguns consideram o chamado Candomblé de Caboclo também uma forma de Umbanda Popular.

Fonte: (ARAUJO; AMORIM, 2023, p.177)

Apesar da diversidade presente na formação e constituição das várias ramificações como expressão religiosa afro-brasileira, a Umbanda tem enfrentado uma significativa lacuna de estudos

acadêmicos que explorem sua diversidade e especificidades territorializadas. Mesmo havendo um significativo avanço nas pesquisas sobre religiões afro-brasileiras, a Umbanda segue sendo menos investigada em relação a outras tradições. Essa ausência não se refere à comparação com outras práticas, mas sim à necessidade de lançar luz sobre os contextos sociais, culturais e espirituais que envolvem a Umbanda, suas dinâmicas locais e sua relação com as comunidades que a praticam, ampliando, assim, o campo de estudos das religiosidades afro-brasileiras.

Mariana Moura, em sua pesquisa de mestrado em antropologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), afirma que investigar a Umbanda em Salvador-BA constituiu um desafio significativo, considerando-se tratar de um campo de pesquisa ainda pouco explorado. Moura (2013) refere-se,

[...] ao lugar acadêmico ocupado pela Umbanda numa cidade onde, de forma imponente, a maioria dos estudos afro-brasileiros vislumbrou a formação de uma segunda África, pós-diáspora, no Brasil. E à religião foram atribuídos o poder e o caráter de representar o maior foco de resistência cultural, mais especificamente no Candomblé. (MOURA, 2013, p. 1)

Ao fazer levantamento bibliográfico há onze anos atrás, a autora constatou apenas quatro trabalhos sobre a Umbanda no acervo de teses e dissertação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), desses, três dissertações de mestrado e uma tese de doutorado. Para a mesma, o espaço ocupado pela Umbanda em Salvador ainda é limitado, mas sua presença é inegável e merece reconhecimento e representatividade onde ainda há muito a ser explorado e compreendido nesse universo, se apresentando um campo fértil para investigações mais profundas e amplas (MOURA, 2013).

Com o objetivo de identificar e documentar os terreiros de religiões de matriz africana na cidade, visando à implementação de políticas públicas de valorização e preservação dessas tradições culturais, em 2008 foi realizado um mapeamento abrangente dos terreiros de Salvador, resultado de uma parceria entre a Secretaria Municipal da Reparação (SEMUR), a Secretaria Municipal da Habitação (SEHAB) e o Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO/UFBA). No total foram registrados 1.165 terreiros, dos quais apenas 24 (2,1%) se declararam de Umbanda (ARAUJO; AMORIM, 2023, p. 172).

Mayara Araujo e Nayara Amorim (2023) fizeram um levantamento de terreiros de Umbanda em Salvador, dada a lacuna de pesquisas como já mencionados, constando as seguintes informações: inicial dos terreiros de Umbanda, por bairro, ano de fundação e status de funcionamento, em Salvador. Utilizaram como fonte sua própria elaboração (2021), com base em Santos (2008); Moura (2013); Paz (2019); Google Maps, redes sociais dos locais levantados e entrevistas informais.

Figura 16 - Levantamento de terreiros de Umbanda de Salvador

nº	Nome	Bairro	Ano de Fundação	Em funcionamento
1	Centro Umbanda São Jorge Ogum de Ronda	INE**	1922*	Não
2	Terreiro Gagá Umbanda Afuramã	Engenho Velho de Brotas	1927*	Não
3	Umbanda	Castelo Branco	1950	INE**
4	Centro de Umbanda	Pernambués	1956	INE**
5	Ogum de Ronda Rei dos Astros	Amaralina	1956	Sim
6	Terreiro de Umbanda São Jorge Guerreiro	Sete de Abril	1960	Sim
7	Centro de Caboclo Serra Negra da Aldeia de Jequitirica	Dom Avelar	1962	INE**
8	Centro de Umbanda Ogum de Ronda	Cajazeiras IV	1964	INE**
9	Centro Luz do Mestre	INE**	1969*	Não
10	Centro de Umbanda Oxóssi Guerreiro	Águas Claras	1970	Não
11	Centro de Umbanda Mística Oxum Apará - CUMOA	Piatã	1971	Sim
12	Centro de Umbanda Ogum Estrela	Barbalho	1974	Não

Fonte: (ARAUJO; AMORIM, 2023, p. 186)

Figura 17 - Levantamento de terreiros de Umbanda de Salvador

n	Nome	Bairro	Ano de Fundação	Em funcionamento
13	União de Umbanda da Bahia	Nazaré	1974	Não
14	Centro de Oxalá	São Marcos	1976	INE"
15	Sultão das Matas	Luis Anselmo	1976	INE"
16	Casa de Lus Cheia	Cabula	1977	Sim
17	Centro Umbandista Rei de Bizara	Brotas	1977	INE"
18	Centro de Umbanda Caboclo Pena Branca	Ribeira	1978	INE"
19	(não informado)	Boa Vista do Lobato	1978	INE"
20	Ylê Axé Ojassi	Fazenda Coutos	1979	INE"
21	Centro de Umbanda Obalusiê	Boa Vista de São Caetano	1981	INE"
22	Centro de Umbanda Imão Carlos	Alto de Coutos	1981'	Sim
23	Centro de Caboclo Sete Flechas	Vasco da Gama	1983	INE"
24	Centro de Umbanda Jequiriça Sultão das Matas - CEUJSM	Praia Grande	1987	Sim
25	Centro de Umbanda Juriti (Razão social: Associação Universalista para o Desenvolvimento da Humanidade)	Cabula VI	1988	Sim
26	Centro Espirita Caboclo Tumba Jussara	Bairro da Paz	1991	INE"
27	Centro Umbandista Paz e Justiça	Luis Anselmo	1995	Sim
28	Centro Casa de Mesa Branca Raio de Sol	Cabula V	1997	INE"
29	Ogum de Kariri	Nordeste de Amaralina	1998	INE"
30	Casa de Umbanda Giro de Caboclo	Fazenda Grande II	1999	INE"
31	Casa de Umbanda Santa Rita de Cássia - CUSRS Abassá de Oxum das Pedras	IAPÍ	2000	Sim
32	Centro de Umbanda Cultural Oficina Mediúnica - CUCOM	Boa Vista de São Caetano	2001	Sim
33	Umbanda	Jardim Nova Esperança	2002	INE"
34	Centro Cigana Maguidala	Alto das Pombas	2003	Não
35	Templo e Escola Umbandista Mata Virgem	Pituaçu	2007	Sim
36	Fraternidade Umbandista Cavaleiros de Aruanda e Templo e Escola Caboclo Tupinambá e Vovó Benedita	São Cristóvão	2008	Sim
37	Lar Umbandista Mensageiros da Esperança - LUME	Vale dos Lagos/ Canabrava	2010	Sim
38	Casa de Caridade Caboclo Boiadeiro (Razão social: Centro de Umbanda Casa de Caridade Caboclo Boiadeiro)	Amaralina	2012	Sim
39	Lar Umbandista Espirita de Oração e Caridade - LUEOC	Pelourinho	2012'	Sim
40	Templo Aldeia Umbandista Amor e Caridade - TUAC	Cassange - São Cristóvão	2012'	Sim

Fonte: (ARAUJO; AMORIM, 2023, p.187)

Figura 18 - Levantamento de terreiros de Umbanda de Salvador

nº	Nome	Bairro	Ano de Fundação	Em funcionamento
41	Abassá de Yemanjá (Nome anterior: Tenda de Umbanda da Preta Velha Maria Conga)	Pero Vaz	2014*	Sim
42	Casa de Umbanda União e Caridade	Bonfim	2014*	Sim
43	Centro Espirita Renascer na Umbanda	Pernambués	2014*	Sim
44	Centro de Umbanda Estrela de Aruanda	Praia do Flamengo	2014	INE**
45	Centro de Umbanda Caboclo Taperoá	Boca do Rio	2014	Sim
46	Tenda Umbandista Jornada Espiritual - TUJE	Jardim das Margaridas	2014	Sim
47	Terreiro de Umbanda Força e Luz	Eng. Velho de Brotas	2014	Sim
48	Centro de Umbanda Mãe Iansã - CUMI	São Caetano	2015*	Sim
49	Casa de Oração Irmãos e Fé - COIF (Razão social: Centro de Umbanda Casa de Oração Irmãos e Fé)	Lapinha/Liberdade	2016	Sim
50	Templo de Umbanda Estrela Guia	Itapuã	2016	Sim
51	Templo e Escola de Umbanda Pai José de Aruanda	Boca do Rio	2017	Sim
52	Templo e Escola de Umbanda Flecharuanda	Boca do Rio	2018	Sim
53	Templo Universalista Luz de Aruanda -TULAR	Garcia	2018	Sim
54	Tenda de Umbanda Pai Cipriano de Angola e Ogum de Ronda	Mussurunga I	2018*	Sim
55	Terreiro de Umbanda Casa das Almas - TUCA e Escola Dominical de Umbanda Casa das Almas	INE**	2018*	Sim
56	Terreiro Filhos de Oxalá ou Tenda Umbandista Filhos de Oxalá	Mussurunga I	2018*	Sim
57	Centro de Umbanda 7 Caminhos de Aruanda	Stella Maris	2019*	Sim
58	Terreiro de Umbanda Aldeia Tupyara	Nova Brasília	2020	Sim

Fonte: (ARAUJO; AMORIM, 2023, p.188)

Esse levantamento, além de ampliar os dados de mapeamento dos terreiros, realizado em 2008, se apresenta como um registro e memória para a história da Umbanda em Salvador, demarcando um intervalo temporal de 1922 a 2020. Resumindo:

No Mapeamento dos Terreiros de Salvador, como já mencionado, identificou-se a presença de apenas 24 terreiros umbandistas na cidade. Já o levantamento realizado pela Fenacab, e que antecede o realizado em 2008, citado por Borges (2006), relatou a presença de 53 terreiros de Umbanda em Salvador. Metodologicamente, no mapeamento foram identificados todos aqueles fundados ou registrados em órgãos oficiais, e o segundo levantamento provavelmente não se restringiu aos terreiros fundados, com registros oficiais. Já o levantamento apresentado neste artigo identificou 58 terreiros umbandistas, terreiros e escolas, 32 deles fundados antes de 2008. (ARAUJO; AMORIM, 2023, p. 191)

Fazendo um recorte sobre a Umbanda em Feira de Santana-BA, município onde fica localizado o terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum de Ronda, a situação é bem parecida, guardadas as devidas proporções. Encontrei apenas um trabalho que tem foco no estudo da

religião no município, a dissertação de mestrado em arqueologia e patrimônio cultural da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), de Públio Jorge Santos, denominado “Exu e as memórias marginais de um samba na Umbanda em Feira de Santana”, de 2022. Alguns outros trabalhos presentes em anais de congressos e revistas tratam da Umbanda compreendendo-a a partir de territórios de identidade, do sertão e região sisaleira.

Na busca de bibliografias sobre Umbanda em Feira de Santana, encontrei o site de uma instituição afro-religiosa, chamada União Religiosa dos Cultos Afros Umbandistas do Brasil (URCAB), que surgiu de uma necessidade de expansão jurisdicional para todo o território nacional. Verifiquei no site se encontrava dados sobre registros de terreiros e também não obtive sucesso. A instituição é devidamente registrada juridicamente, como pode ser notado abaixo:

Figura 19 - Certidão de personalidade jurídica



Fonte: print do site.

Busquei informações também na Federação Nacional de Cultos Afrobrasileiros (FENACAB). Trata-se de uma entidade de utilidade pública em âmbito municipal e estadual, devidamente registrada no Conselho Nacional de Assistência Social. A organização congrega casas de culto em todo o território nacional, regidas pela Constituição Estadual de 1989, artigo 275, que reconhece oficialmente o Candomblé como religião, fazendo da Bahia o primeiro estado a conceder esse status.

Os registros da FENACAB, em Feira de Santana-BA, tiveram início em 2018. Lembro-me muito bem quando Mãe Maria me procurou para comunicar que iria dar entrada e cadastrar o seu terreiro na instituição. Nessa conversa, ela expôs o porquê da decisão:

Meu filho, eu já tenho mais de 40 anos de barracão aberto e nunca tive problema com ninguém; nem com vizinho, nem com polícia, são todos meus amigos porque eu tenho minha sabedoria dada por Deus e Ogum de Ronda. Mas, minha caminhada é firme e segura na vida material e espiritual. Caso aconteça alguma coisa, meu barracão é registrado. (MÃE MARIA PEQUENA. Informação verbal)

Assim ela fez. Quando os documentos chegaram, me ligou e pediu que fosse ao terreiro colocá-los na parede do barracão, todos eles emoldurados. São três documentos: “Alvará de licença”, “Diploma de Umbanda” e “Certidão de Registro”.

Figura 20 - Diploma de Umbanda de Mãe Maria Pequena



Fonte: acervo próprio.

Figura 21 - Certidão de registro e alvará de licença



Fonte: acervo próprio

Como demonstrado acima, a FENACAB tem atribuições de conceder certificação da existência de terreiros e centros religiosos por meio da emissão de alvarás de funcionamento, garantindo autonomia e legalidade às práticas religiosas, além de registrar formalmente a vida religiosa tanto dos líderes espirituais quanto de seus adeptos. Em Feira de Santana, mais de 200 casas (não tem informação sobre os números diferenciando candomblé e umbanda), entre terreiros e casas de axé, são associadas à Federação Nacional do Culto Afro-Brasileiro (FENACAB)²². Essas informações eu obtive no site da Prefeitura Municipal de Feira de Santana, pois o site da Federação encontra-se fora do ar. Da FENACAB de Feira de Santana só tem disponível o perfil do Facebook²³.

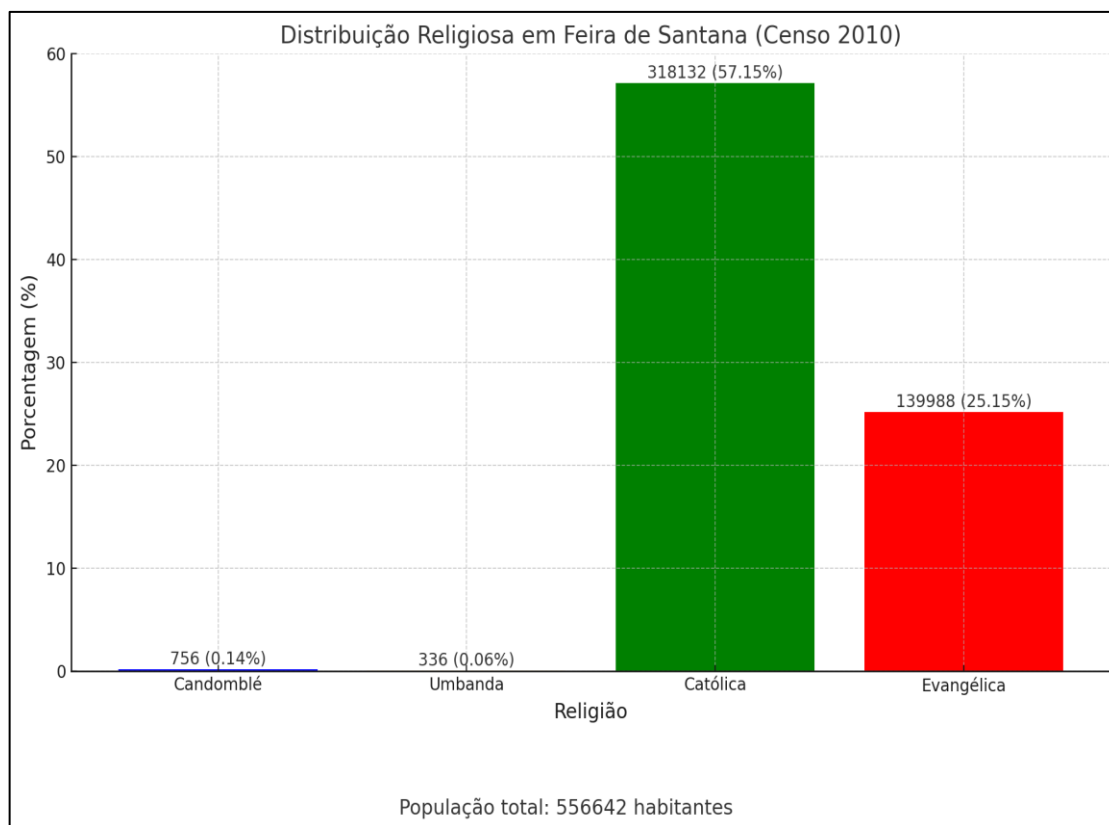
Além das bibliografias e instituições já mencionadas, tentei encontrar informações sobre a umbanda em feira de santana-ba, no último senso do IBGE, 2022, e não encontrei. Como alternativa utilizei o Sistema IBGE de Recuperação Automática (SIDRA). É uma plataforma digital desenvolvida com o objetivo de disponibilizar ao público amplo acesso aos dados

²² Informação compartilhada disponível em: <https://www.feiradesantana.ba.gov.br/servicos.asp?titulo=Terreiros%20de%20candombl%20e%20Feira%20come%20am%20a%20ser%20cadastrados&id=9&link=secom/noticias.asp&idn=19456>. Acesso em 23 de novembro de 2024;

²³ Perfil: <https://www.facebook.com/fenacab.feira>. Acesso em 23 de novembro de 2024

estatísticos produzidos pela instituição. Na pesquisa realizada só estava disponível o senso de 2010. Obtive os seguintes dados:

Figura 22 - Distribuição Religiosa em Feira de Santana (2010)



Fonte: Elaboração própria a partir de dados do IBGE (2010).

Retomando as informações já apontadas nesse texto, do recenseamento de 1950, realizado pelo IBGE, Feira de Santana contava com a população com um pouco mais de 100 mil habitante e no banco de dados coletados não constavam pessoas que se declaravam pertencentes às religiões de matriz africana. Passados 60 anos, os dados do senso de 2010 mostram uma população com mais de 500 mil habitantes, onde apenas 1.092 declararam pertencer a alguma religião de matriz africana, somados candomblé e umbanda. Sendo que os adeptos da Umbanda correspondem a menos da metade de adeptos do Candomblé.

Com as informações contidas nas pesquisas bibliográficas e dados de instituições, foi possível constatar uma significativa lacuna de estudos que abordem sua presença na Bahia, especialmente em Feira de Santana, onde a religiosidade popular, marcada pela pluralidade de influências, carece de maior sistematização e aprofundamento em estudos que analisem suas práticas, sonoridades e dinâmicas sociais. Essa ausência sublinha a necessidade de investigar a especificidade da Umbanda na região, suas particularidades culturais e seu papel nas

comunidades locais, contribuindo para uma compreensão mais ampla e plural das religiões afro-brasileiras no município e no Estado.

3.3 Apresentação, relações e reflexões sobre o Terreiro de Umbanda de Mãe Maria

Figura 23 - Foto do altar do barracão de Mãe Maria Pequena



Fonte: acervo próprio.

O terreiro de Mãe Maria constituiu meu primeiro contato com a Umbanda, abrindo caminho para uma experiência que transcende o âmbito religioso e se insere em uma complexa tessitura de questões político-raciais. Nas leituras, produções audiovisuais, diálogos e debates com interlocutores negros, a indissociabilidade entre espiritualidade e política emergia como um elemento central. Embora reconhecida como uma religião de matriz africana, a Umbanda carrega as marcas do embranquecimento, perceptível tanto na significativa presença de pessoas brancas quanto na incorporação de elementos oriundos do cristianismo. Esses traços, entretanto, remetem a estratégias coloniais de embranquecimento da população e das práticas culturais negras, que se concretizaram na negação compulsória da espiritualidade afrodescendente e na imposição violenta da religiosidade cristã.

Nessa trilha, e considerando as minhas experiências individuais, preciso registrar que foi em março de 2013 que deixei minha cidade natal, Santo Antônio de Jesus, para residir em Feira de Santana, com o objetivo de ingressar na licenciatura em música da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Ainda nesse mesmo ano, conheci o Ilê Asé Igjifárômim, um terreiro

de nação Ketu localizado no bairro Campo Limpo, Feira de Santana-BA, o mesmo bairro onde está situada a universidade. Fiquei encantado com a beleza do terreiro. O barracão, espaço destinado aos rituais públicos no Ilê Asé Igijáfômim, destacava-se pelas representações dos orixás esculpidas em cimento nas paredes por várias outras esculturas. Após conhecê-lo, passei a frequentar assiduamente os rituais públicos, o que ampliou meu envolvimento e interesse pelas práticas religiosas. Foi nesse terreiro que realizei minha primeira pesquisa acadêmica sobre a festa de Caboclo Boiadeiro, para o componente curricular Elementos de etnomusicologia, que mais tarde fundamentaria meu trabalho de conclusão de curso.

Figura 24 - Imagem do Orixá Obaluaiê



Fonte: acervo próprio.

Figura 25 - Foto do Peji



Fonte: acervo próprio.

Figura 26 - Orixá Oxum e Oxaguian



Fonte: acervo próprio.

Figura 27 - Orixá Oxalufan e Iemanjá



Fonte: acervo próprio

Figura 28 - Orixá Obaluaîê e Iemanjá



Fonte: acervo próprio

Meu primeiro encontro com Mãe Maria aconteceu em maio de 2014, por meio de uma amiga, Elaine Pretinha, que me convidou para conhecer o terreiro. Essa experiência marcou profundamente minha memória, trazendo uma série de reminiscências afetivas. O espaço do terreiro, com sua simplicidade, evocava as lembranças da minha infância nas casas da zona rural do Benfica, em Santo Antônio de Jesus. Elementos como a porta de madeira adornada com um sino interno para anunciar a chegada dos visitantes, o telhado de eternit, o piso de mosaicos de azulejos e as paredes pintadas com tinta de cal, além do fogão a lenha, compunham um cenário que dialogava diretamente com o cotidiano rural que já conhecia. O aroma suave de fumaça misturava-se à atmosfera acolhedora do lugar, criando uma sensação de pertencimento e uma imediata conexão entre o espaço do terreiro e as minhas raízes culturais.

Finalmente conheci Mãe Maria. Recebi sua bênção e passei o dia inteiro em conversa com ela, admirando profundamente sua leveza e a forma cuidadosa com que compartilhava fragmentos de sua história. Sua presença transmitia uma combinação de cuidado e afeto que ressoava com minha própria busca por sentido naquele espaço. Durante o dia no terreiro, fui tomado por sentimentos contrastantes: de um lado, o ambiente simples e acolhedor me transmitia calor, identificação e pertencimento; de outro, a presença de alguns símbolos

provocava inquietação, desestabilizando meu conforto inicial e suscitando reflexões sobre as complexidades daquele universo.

Lembro-me com clareza dos quadros de orixás que adornavam as paredes, em convivência simbólica com uma imagem de Iemanjá representada com feições brancas, posicionada ao lado de Nossa Senhora Aparecida, de um quadro de Jesus Cristo e outro de Padre Marcelo Rossi. No altar principal, logo à entrada, destacavam-se figuras de santos católicos, como Santo Antônio, Santa Bárbara, Nossa Senhora do Monte Serrado, Padre Cícero e São Jorge. Essa justaposição de elementos religiosos tão distintos, ao mesmo tempo fascinante e desafiadora, evidenciava a complexidade simbólica e as camadas históricas e culturais profundamente enraizadas naquele espaço, sugerindo uma dinâmica fluida e confluyente que ultrapassa categorizações religiosas rígidas.

A pesquisa recém lançada “A cor da devoção: protagonismo negro e tradição romeira no Cariri”, da autoria de Telvira Conceição e Leandro Bulhões (2024) é uma obra com a qual podemos ampliar o nosso repertório de experiências sobre o tema. A autora e o autor mergulham na tradição romeira na região do Cariri cearense interessados em compreender os múltiplos agenciamentos do povo negro desde o período do pós-abolição, problematizando as formas pelas quais as pessoas mobilizaram e mobilizam seus universos simbólicos de crenças, articulando elementos de diferentes matrizes, temporalidades, tradições dos mundos africanos, afro-brasileiros, indígenas e europeus. Por meio de formulários, entrevistas, fotografias, análise de jornais, revistas, entre outros documentos, Bulhões e Conceição apresentam-nos a dimensão incontornável das apropriações e reelaborações das subjetividades das pessoas em contexto de aquilombamentos e de reorganização da fé, explorando o mundo sensível para além dos limites que o discurso religioso de pretensão hegemônica gostaria de ver respeitados.

Figura 29 - Quadros de orixás



Fonte: acervo próprio

Figura 30 - Santos católicos



Fonte: acervo próprio

No fundo do terreiro, deparei-me com o que Mãe Maria chamava de "casas das mulheres", onde se encontravam figuras como Cigana, 7 Saia, Zé Pilintra e 7 Rosas. Próximo a esse espaço, observei o assentamento do Caboclo Boiadeiro e do Caboclo 7 Flechas, além de imagens de outros caboclos e representações de pretos velhos. Essa diversidade me chamou profundamente a atenção: orixás, santos católicos, as entidades que Mãe Maria referia como exus ou escravos, caboclos e pretos velhos compartilhavam o mesmo ambiente. Essa pluralidade evidenciava a complexidade religiosa daquele espaço, onde diferentes tradições, narrativas e entidades convergiam, formando um mosaico de significados que desafiava categorizações e reafirmava a trajetória e prática espiritual de Mãe Maria.

Certa vez, Mãe Maria me convidou a participar de uma Sessão de Mesa Branca, algo completamente novo para mim até então. Aceitei o convite e me preparei para a experiência. Era um domingo à tarde, sob um calor intenso, e Mãe Maria havia solicitado que eu chegasse mais cedo do que o horário previsto para o início, com o intuito de me dar tempo para respirar, refrescar o corpo e observar um pouco dos preparativos. Apesar de estar aberto à vivência, minha percepção ainda estava ancorada em uma visão nagocêntrica, o que tornava esse universo particular um tanto desconfortável para mim. Quando a sessão começou, Mãe Maria iniciou a abertura da mesa com um canto católico, uma escolha que imediatamente revelou a intersecção de elementos religiosos distintos e que marcou a experiência que estava por vir.

<p>A nós descei a divina luz</p> <p>A nós descei a divina luz</p> <p>Em nossas almas acendei</p> <p>O amor, o amor de Jesus</p> <p>O amor, o amor de Jesus</p>

Em seguida, Mãe Maria nos convidou a rezar um Pai Nosso e uma Ave Maria. Além das imagens e dos cânticos entoados, essas orações despertaram em mim uma experiência profundamente complexa: um (re)encontro com o universo católico que eu havia deixado guardado em um lugar muito delicado de minha memória. Durante a infância, fui forçado a frequentar catequese, crisma e eucaristia, e, ao completar 12 anos, quando adquiri autonomia para decidir, nunca mais voltei a pisar em uma igreja.

Anos depois, com uma consciência política mais aguçada sobre o histórico de violências perpetradas pela Igreja Católica durante o processo de colonização, meu incômodo com essa instituição apenas se intensificou. Assim, ouvir novamente o Pai Nosso foi uma experiência deveras estranha, pois ele surgia agora em um tempo, espaço e contexto completamente diferentes. Era o mesmo cântico, porém inserido numa rede de ressignificação que envolvia diferentes corpos, cheiros, timbres de vozes, imagens, estruturas – óbvio, afinal não era uma igreja e sim, um terreiro. Após as orações, Mãe Maria alegou que os trabalhos estavam abertos e convidou Ogum de Ronda, seu mensageiro, para vir ao barracão assumir as demandas necessárias das e dos filhos de santo e das pessoas presentes. Durante o percurso do trabalho, houve outras incorporações: Oxóssi e caboclos.

Essa justaposição entre o catolicismo e os elementos afro-brasileiros e indígenas desafiava minhas referências religiosas e culturais, ao mesmo tempo que evidenciava a riqueza e a complexidade das práticas daquele lugar. A convivência simbólica de diferentes tradições religiosas naquele espaço parecia dialogar diretamente com um tema que há algum tempo tenho explorado em minhas leituras e discussões: a descolonização do conhecimento. Essa abordagem, amplamente debatida nas ciências sociais, problematiza as estruturas epistêmicas coloniais e propõe a valorização e revitalização de saberes indígenas, afro-brasileiros e não ocidentais.

No terreiro, essa pluralidade de saberes e práticas tornava-se evidente, não apenas como uma resistência às epistemologias hegemônicas, mas também como um espaço de criação e reinvenção, onde diferentes cosmologias coexistiam, reafirmando suas potências e singularidades. Essas dinâmicas de violência, resultantes do choque cultural e religioso,

reverberam profundamente em meu *ori* enquanto analiso, como acadêmico, o terreiro de Mãe Maria Pequena.

Nesse contexto, a convivência entre santos católicos, divindades africanas e entidades indígenas no mesmo espaço ritualístico torna-se evidente, revelando a complexidade simbólica dessa interação. Essa coexistência suscita reflexões sobre as tensões e contradições que permeiam o ambiente do terreiro, frequentemente expressas em dualismos simbólicos, como religião monoteísta *versus* religião politeísta, ou religião do opressor *versus* religião do oprimido. Tais expressões evidenciam os processos contínuos de negociação e de ressignificação que atravessam o campo religioso afro-brasileiro, em um esforço constante para subverter e rearticular as hierarquias coloniais ainda presentes.

Embora Mãe Maria demonstre habilidade em incorporar práticas de origem cristã-católica no contexto de seu terreiro, as tensões históricas entre essas tradições dificultam a reciprocidade. Essa assimetria reflete o peso das relações de poder que marcaram a interação entre religiosidades afro-brasileiras e o catolicismo ao longo da história. Em uma conversa com Naldinho, amigo de longa data de Mãe Maria, e Mariazinha, sua segunda filha de santo mais antiga, o tema das rezas de São Roque e Santo Antônio foi abordado. Enquanto tentávamos recordar alguns dos benditos dedicados a esses santos, Mãe Maria interveio, perguntando: “Por que não pegam esses benditos na igreja?”. Naldinho prontamente respondeu: “Não tem, Dona Maria. Não tem porque esses hinos foram criados pelos afrodescendentes, era a única forma de refúgio que encontramos; é tanto que a Igreja não reconhece esses hinos”.

A presença de imagens de santos católicos e o culto a alguns deles no terreiro não o caracterizam como um espaço de prática católica. Esse fenômeno deve ser compreendido à luz dos deslocamentos políticos, sociais, culturais e raciais que resultam na ressignificação dessas práticas. Mãe Maria, a partir de sua perspectiva singular e de seu lugar de fala, transforma essas práticas em experiências que refletem seu modo de compreender a vida, a espiritualidade e a religiosidade. Com sabedoria e habilidade, ela articula e harmoniza os diversos universos simbólicos presentes no terreiro, promovendo um equilíbrio dinâmico entre cosmologias monoteístas e politeístas, exercitando sua autodeterminação.

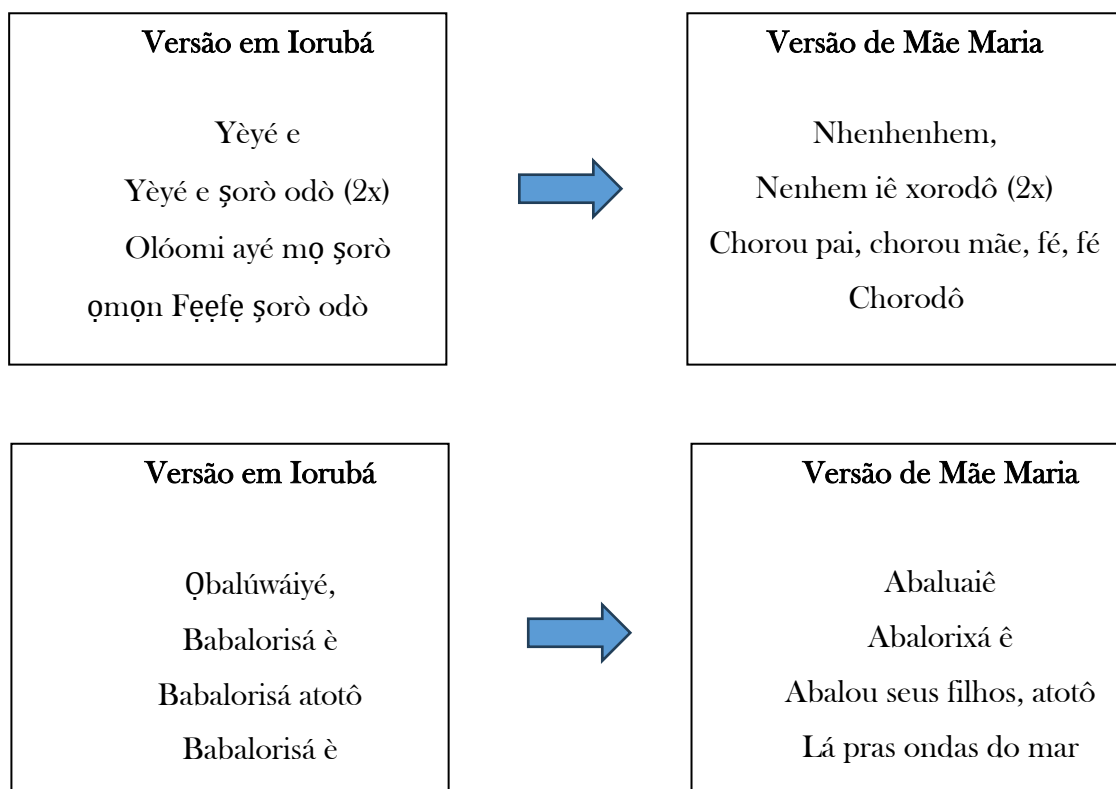
Com o passar do tempo, o meu amadurecimento na relação com o terreiro e com Mãe Maria foi acontecendo e facilitou que eu tivesse uma outra compreensão analítica do processo. O carinho, o cuidado, o afeto de Mãe Maria o tempo todo colocava minhas questões particulares de infância e adolescência com a Igreja e meu posicionamento político em xeque. O papel que ela desempenha na e para comunidade com tanto amor, com tanta dedicação, fez fluir outras

dimensões para continuar seguindo com ela. Dito isso, já tenho mais de 10 anos de caminhada no terreiro de Mãe Maria.

Com o amadurecimento de minha relação com Mãe Maria e com o terreiro, consegui resolver minhas questões internas, porém, enquanto pesquisador, tinha dificuldades de fazer uma leitura ampla sem que o meu ranço do catolicismo atrapalhasse o processo. Isso começou a ser resolvido em conversa com meu irmão, Leandro Bulhões, historiador, e com meu co-orientador Luan Sodré, educador musical, com os quais pude acessar outras possibilidades de leitura. Me fizeram enxergar que apesar de existir no espaço as imagens, as rezas, os sons, das santas e santos católicos, no terreiro estes eram ressignificados a partir da compreensão e dos saberes africanos, com outros formatos, outras formas de fazer acontecer a celebração. São incorporados valores afro-indígenas no processo de fazer, de praticar: a celebração, a alegria, o cantar, a bebida, a roda etc.

A festa de São Cosme e Damião, para mim, é um dos exemplos mais marcantes da ressignificação dos elementos católicos no terreiro de Mãe Maria Pequena. Nesse contexto, o único vestígio explicitamente católico é a imagem dos santos gêmeos. Todos os outros elementos presentes na celebração refletem valores e dimensões afrodescendentes, evidenciando um processo de africanização desses símbolos. A culinária, por exemplo, tem origens africanas, enquanto as músicas são executadas no formato comum do Candomblé, com o uso de atabaques que estabelecem uma conexão direta com a ancestralidade. Além disso, o rito incorpora erês e caboclos, reforçando a presença de cosmologias africanas e indígenas na festividade. Essa reelaboração simbólica transcende formas corriqueiras de se pensar o chamado sincretismo e reafirma o protagonismo das e dos sacerdotas das tradições afro-brasileiras, que reinterpretam e ressignificam inúmeros elementos dentro de suas práticas e celebrações.

4 CAPÍTULO 3 - ESTUDO DAS SONORIDADES DE TERREIRO: SONORIDADES MESTIÇAS E AFRICANIZAÇÃO DE SÍMBOLOS CRISTÃOS NO TERREIRO DE MÃE MARIA PEQUENA DE OGUM DE RONDA



As cantigas acima são sonoridades de descendência iorubá destinadas à orixá Oxum e ao orixá Obaluaiê. Abrir este capítulo com as respectivas cantigas não é apenas uma escolha estética, mas uma estratégia para conectar a leitora e o leitor diretamente às sonoridades que permeiam o terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum. A cantiga, apresentada em sua versão “original” em iorubá e na versão adaptada por Mãe Maria, aportuguesada, simboliza as camadas sonoras, linguísticas e culturais que constituem o espaço do terreiro. Enquanto a versão em iorubá nos transporta para as tradições ancestrais preservadas e atualizadas na diáspora africana, a versão adaptada reflete o trânsito contínuo entre diferentes tradições que moldaram a prática espiritual e musical de Mãe Maria.

A história e a trajetória de Mãe Maria são fundamentais para esta análise. Como sacerdotisa, sua vivência espiritual, marcada por encontros com as tradições do Candomblé de Angola e Ketu, somadas às práticas da Umbanda, moldou não apenas sua visão de mundo, mas também as sonoridades que compõem o terreiro. O entrelaçamento dessas vivências reflete um campo de tensões e convergências que atravessam sua prática religiosa e, conseqüentemente, a musicalidade

do espaço. Essas sonoridades, ao mesmo tempo singulares e plurais, são atravessadas por marcadores sociais como raça, gênero, território e religiosidade, que não apenas configuram a identidade de Mãe Maria, mas também ressoam nos cantos, ritmos e performances do terreiro, que é um corpo vivo e em movimento.

Minha pesquisa está ancorada em diálogos com as epistemologias africanas e afro-brasileiras, ao mesmo tempo que busco tensionar as análises através de perspectivas feministas negras, que permitem problematizar a trajetória de Mãe Maria e a construção do terreiro sob o prisma da interseccionalidade. As categorias de raça, gênero e religiosidade não são analisadas de forma isolada, mas como dimensões entrelaçadas que estruturam as práticas e os discursos presentes no terreiro. Esses referenciais permitem compreender como as práticas sonoras do terreiro transcendem as limitações impostas pelas experiências coloniais, articulando-se como formas de resistência e afirmação identitária, na medida em que compreendemos a sua trajetória também enquanto um campo político de autodeterminação num país marcado pelo racismo religioso.

Ao criarem novas possibilidades de existência e pertencimento no contexto da diáspora, as sonoridades são registros que carregam saberes, significados, trajetórias, memórias; são chaves interpretativas para acessar os múltiplos significados que emergem das práticas religiosas e culturais do terreiro. Cada canto, cada ritmo, cada adaptação revela camadas de histórias e epistemologias que desafiam as estruturas coloniais e apontam para modos de conhecimento e existência que afirmam a força das tradições africanas, indígenas e afro-brasileiras em diálogo com o presente. É a partir dessa perspectiva que prossigo na análise das sonoridades do terreiro, entendendo-as como um campo fértil para a construção de narrativas feministas, contracoloniais e descolonizadoras.

Nos terreiros, as práticas sonoras são também instrumentos de transmissão de saberes ancestrais. Cada canto e toque carregam histórias, ensinamentos e valores que conectam os praticantes às suas origens africanas, ressignificando essas tradições no contexto da diáspora. Esse caráter pedagógico e espiritual das sonoridades faz com que o terreiro seja um espaço privilegiado para a etnomusicologia, pois nele as músicas se tornam mediadoras de temporalidades, mobilizando dimensões do individual e do coletivo, do humano e do divino. Assim, estudar as sonoridades dos terreiros permite compreender não apenas as práticas musicais em si, mas também as cosmologias e as estruturas sociais que as sustentam.

As religiões de matrizes africanas desempenham um papel central e indispensável para a etnomusicologia, especialmente no contexto brasileiro. Sua riqueza cultural, espiritualidade e práticas sonoras oferecem um vasto campo para análises que ultrapassam a dimensão musical e penetram em aspectos sociais, históricos, políticos e identitários. A etnomusicologia, como

disciplina voltada ao estudo da música em seu contexto sociocultural, encontra nas religiões afro-brasileiras uma fonte inestimável para entender as relações entre música, ritualidade, resistência e identidade cultural.

Nas religiões de matrizes africanas, como o Candomblé e a Umbanda, universo que conheço e convivo, as sonoridades são elementos centrais. Os cânticos, sons dos atabaques, a dança, entre outras, são expressões fundamentais dessas práticas religiosas. Os instrumentos não têm apenas funções rítmicas, mas também papéis simbólicos e espirituais, conectando os praticantes a divindades e entidades, sendo um veículo de comunicação entre o mundo humano e o divino.

As sonoridades organizam o tempo ritual, dão corpo à estrutura das cerimônias e reforçam os laços comunitários. Cada toque e cada cântico possui significados específicos, narram histórias ancestrais e evocam as forças espirituais. A indissociabilidade entre as sonoridades e raça, gênero, memória, trajetória, território, sexualidade, religiosidade, espiritualidade, cosmovisão, cosmo percepção, entre outras interseccionalidades e marcadores sociais, é um convite para a etnomusicologia ampliar suas perspectivas, reconhecendo que as sonoridades não são apenas uma manifestação artística, mas também um componente crucial da vivência religiosa e da cosmologia.

Dada a importância histórica do terreiro enquanto um lugar, espaço temporal e atemporal de continuação e atualização de práticas culturais de matrizes africanas, estudar as sonoridades que compõem os diferentes espaços afro-religiosos requer da etnomusicologia abordagens que possam entender a fundo as particularidades que as envolvem. Antes de prosseguir com a narrativa, faço questão de compartilhar uma discussão que fazíamos durante os componentes obrigatórios da área, levantado e orientado pela prof^a Laila Rosa, sobre as problemáticas da utilização do termo etnomusicologia. Sua construção e aplicação histórica, especialmente no século XIX, foi usado para referir-se a culturas "não europeias" ou "não ocidentais", muitas vezes associadas a povos considerados "exóticos" ou "primitivos". O uso reflete uma visão colonialista que situava a Europa como centro da civilização e relegava outras culturas a uma posição inferior, estudadas como "objetos" de curiosidade ou exotismo, em vez de como sujeitos de conhecimento.

Aqui no Brasil, a etnomusicologia desenvolve suas abordagens a partir das necessidades históricas, políticas, sociais etc., dialogando com a diversidade cultural presente no país. Assim, a etnomusicologia brasileira se torna um campo fértil para os estudos de culturas indígenas e negras com olhar voltado para nossas próprias tradições e criações. Ou seja, não existe "o outro", e sim, "nós". Diante disso, qual/quais sentido/s em continuar com a utilização do termo? Suponhamos que a resposta seja "não", como podemos chamá-la? Musicologia é um termo complicado devido ao sentido e a construção da área, já consolidada, voltada para os estudos

históricos e documentais da música ocidental européia. Durante as aulas não conseguimos definir um nome que pudesse substituir etnomusicologia, mesmo que não fosse associado a uma proposta de mudança institucional.

No sentido político, o sufixo “logia” presente na denominação da área, vem do grego “*logos*” e apresenta-se como um deslocamento quando à centralidade da perspectiva é africana, afrobrasileira, anticolonialista e contracolonial. Em conversa com meu irmão e amigo Ofakeran²⁴, meu mais velho no candomblé e filósofo, sobre as questões que debato e discuto na etnomusicologia, me trouxe uma perspectiva interessante. Para ele,

O *logos* foi criado, sistematizado por Aristóteles, nessa perspectiva ocidental, pra diferir a razão... as percepções da inteligibilidade. Aristóteles afirma que a gente percebe as coisas do mundo a partir dos sentidos. E o sentido mais confiável é a visão porque a partir dela a gente pode enxergar uma realidade e pensar sobre ela num período posterior para verificar se aquilo de fato é percepção apenas ou se aquilo de fato é um conceito, uma ideia, uma verdade. (OFAKERAN, 2024)

Em contraponto, a cosmopercepção, por sua vez, segundo Oyèrónkẹ Oyěwùmí, atribui a nossa capacidade de absorção das coisas do mundo por qualquer outro sentido ou por qualquer outra forma que lhes seja própria... Tudo que advem do *logos* tem como princípio básico a colocação da visão como um sentido privilegiado e por conseguinte a capacidade intelectual do ser humano de perceber as coisas (OFAKERAN, 2024).

Outro ponto importante foi a minha qualificação de doutorado. O prof. dr. Pedro Rosa, membro da banca, ao ler o meu texto, convidou-me a refletir sobre uma questão muito interessante: a importância dos estudos e das pesquisas realizadas por etnomusicólogas e etnomusicólogos no Brasil. Propondo, de repente, um campo específico da etnomusicologia que tem na sua episteme os conhecimentos, saberes, sentidos e significados específicos dos terreiros, construídos e ressignificados pela população negra em diáspora.

A consideração de Pedro Rosa foi por uma “etnomusicologia de terreiro”. Porém, após as considerações que fiz acima sobre a problemática do termo “etno”, como poderia denominar? Sinto de denominar como “sonoridades de terreiro”, já que também não utilizo o termo música, bem como seus derivados, quando me refiro às músicas não-ocidentais, não-brancas, na tentativa de evitar epistemicídios e violências simbólicas e sonoras para as populações das quais descendem as suas matrizes.

Assim, o conceito de “sonoridades de terreiro” propõe um campo específico dentro da etnomusicologia brasileira, direcionado ao estudo das sonoridades nos espaços sagrados das religiões afro-brasileiras. Essa abordagem considera que as práticas musicais nos terreiros estão profundamente integradas aos seus contextos rituais, sociais e políticos, demandando, portanto,

²⁴ Ofakeran é filósofo africano e em formação acadêmica na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

uma perspectiva interseccional que contemple dimensões como raça, gênero, espiritualidade, território e poder. Nos terreiros, as músicas e os ritmos transcendem o papel de ferramentas rituais, constituindo expressões multifacetadas de memória, espiritualidade e identidade que ressoam como marcadores culturais e históricos.

Nesse contexto, as cantigas, os toques de tambor, os instrumentos e as performances corporais são elementos centrais que articulam as conexões entre o mundo espiritual e a vida terrena, não dual, construindo uma rede de significados culturais e cosmológicos. Assim, as sonoridades de terreiro não se limitam à análise estética da música, mas participam de um circuito de compreensão das manutenção das relações sociais, culturais e espirituais nesses espaços. Essa perspectiva amplia o escopo da etnomusicologia, reconhecendo os terreiros como lugares de produção, transmissão e atualização de saberes complexos, onde a música desempenha um papel fundamental na organização das práticas religiosas e na afirmação de identidades coletivas.

Estudar as músicas de terreiro é também confrontar os desafios do racismo religioso, da intolerância e da marginalização. A pesquisa etnomusicológica nesse campo deve ser comprometida com a valorização e a proteção dessas tradições, que sofrem ataques constantes em um cenário de crescente hostilidade às religiões de matrizes africanas. Para conseguir estruturar epistemologicamente e teoricamente o que pode vir a ser um campo da área que se debruça a entender a constituição das “sonoridades de terreiro”, considero fundamental estabelecer diálogos e cruzamentos com outros campos que se alinhem politicamente com propostas anticoloniais, contracoloniais e antiracistas e feministas. Considero, desse modo, o entrecruzamento entre a etnomusicologia brasileira, em específico a etnomusicologia negra, e a etnomusicologia africana.

4.1 Estudos das sonoridades de terreiro: diálogos epistemológicos com a etnomusicologia brasileira, negra, africana e feminista

A etnomusicologia brasileira, desde a sua fundação, propôs diálogos com as expressões musicais a partir das reflexões sobre as práticas musicais brasileiras em busca de “conceitos próprios”. Até então, as tradições e expressões musicais do país eram tratadas apenas como “folclore” ou de “cunho comercial” ou não percebida como merecedora de reflexões. Como afirma Luhning (2014, p. 13),

[...] desde 1990 a etnomusicologia acabou propondo algo diferente do que vimos na Europa e nos EUA, assumindo o papel de uma área que dialoga com as expressões de música a partir da reflexão sobre práticas musicais brasileiras em busca dos seus conceitos próprios. Isso tem gerado, inicialmente, até críticas de colegas de ofício, definindo a etnomusicologia brasileira como descritiva (Béhague, 1999), porém, subestimando o gradual desenvolvimento de seu potencial crítico e político.

Para esta autora, a etnomusicologia possibilitou tanto a percepção de música como a discussão sobre a diversidade das tradições brasileiras a partir de outros ângulos. A implantação de políticas públicas específicas - UNESCO, Minc e Projeto Encontro dos Saberes (INCTI/Minc) - se apresenta como fator importante para o surgimento de uma proposta conceitual que permite perceber e discutir a diversidade das tradições musicais brasileiras através da visibilidade de mestras e mestres pertencentes às suas respectivas culturas musicais. O caráter metodológico - próximo principalmente da antropologia - e a interdisciplinaridade (incluindo uma grande aproximação com a educação musical) também são fortes marcas da etnomusicologia brasileira.

Nos últimos anos tem aumentado o número de trabalhos que buscam um diálogo “mais direto” com os (as) protagonistas das pesquisas, o que também gerou reflexões relacionadas à autoridade e representatividade do (a) pesquisador (a) - discussão bastante característica da antropologia - e, conseqüentemente, a busca por novas possibilidades de interlocução, representação, participação e colaboração. (LUHNING, 2014, p. 14)

Outro importante evento foi o Encontro Internacional de Músicas Africanas e Indígenas, em Minas Gerais, organizado por Rosângela Pereira de Tugny, em 2002, que foi o ponto de partida para que, posteriormente, a partir da realização de encontros nacionais, após a convocação de uma assembleia de fundação, se desse a criação do I Encontro Nacional da ABET, a ser realizado no Recife, em novembro de 2002 (SANDRONI, 2008; BARROS, SILVA, 2017). Segundo estes autores, esse evento foi o ponto de partida para a demarcação do viés participativo e decolonial que veio a acompanhar a etnomusicologia no Brasil.

Segundo Luhning (2014, p. 16), nos últimos quinze anos a pesquisa etnomusicológica tem passado por novas exigências e responsabilidades políticas e sociais, principalmente por meio da Lei nº 10.639/03, que gerou obrigatoriedade do ensino de história e cultura africanas; a Lei nº 11.645/08 que, em relação à anterior, acrescenta o ensino da cultura indígena; e a Lei nº 11.769/08²⁵ que trata da obrigatoriedade do ensino de música nas escolas. Mesmo que as leis não estejam em funcionamento efetivo, possibilitaram importante diálogo entre a etnomusicologia, a educação musical e instâncias que trabalham com políticas públicas, a partir da compreensão e do interesse em trabalhar a diversidade cultural brasileira.

²⁵ Substituída pela Lei 13.278/16 que altera o § 6º, do art. 26, da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. "As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo". (BRASIL, 2016). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm. Acesso 15 de outubro de 2020.

Outro ponto importante colocado por essa autora está relacionado à relevância dos temas de pesquisa, que devem ser definidos a partir da sua necessidade política, como inserção dos segmentos sociais, identidades, políticas educacionais e culturais, direitos coletivos de propriedade, questões de gênero, entre outros, ou seja, o estudo de minorias sociais e políticas do país. Dessa forma, segunda ela, devido a seu potencial e papel social, permite chamá-la de etnomusicologia brasileira.

Rosa e Nogueira (2015), a partir de referências musicais e feministas pós-coloniais, levantam discussões sobre a produção de conhecimento heteronormativa, branca, sexista e classista que nega e exclui as mulheres desses lugares, entre outros, e, nesse sentido, propõe o rompimento desses processos dominantes que desqualificam suas produções, trazendo a produção feminina para o centro do discurso através de reflexões sobre seus próprios processos, motivações e desejos. Em sua pesquisa de doutorado, “As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada”, de 2009, Laila Rosa oferece uma importante contribuição para o aprofundamento da relação entre gênero, etnomusicologia e performance. A autora traz uma discussão inicial acerca dos estudos pioneiros no campo da etnomusicologia brasileira, como os trabalhos de Rita Laura Segato (1995), Maria Ignez Cruz Mello (2005) e Laila Rosa (2005), evidenciando a inserção das questões de gênero no estudo das práticas musicais afro-brasileiras, um campo que, embora ainda restrito, tem se consolidado nas últimas décadas. O enfoque em práticas religiosas como o xangô pernambucano, os rituais do Alto Xingu e o culto de Iansã, estabelece um contexto teórico relevante para a compreensão das sonoridades no terreiro de Mãe Maria Pequena. Esse recorte permite inserir minha pesquisa em um panorama mais amplo, no qual as discussões sobre representações, sexualidade e violência específica contra mulheres são abordadas em suas intersecções com raça, geração e classe. Como afirma Laila Rosa (2009):

Na etnomusicologia brasileira hoje já se discute os estudos de gênero com mais naturalidade e respeito. Contudo, o panorama de estudos de gênero na etnomusicologia no Brasil ainda é restrito. O foco maior ainda é a questão racial e políticas públicas, muitas vezes sem considerar as especificidades de gênero, como a questão das representações, da sexualidade, e da violência que se configuram de forma específica para mulheres e homens a depender de diversos outros fatores (e suas relações) como raça/etnia, sexualidade, geração e classe. Felizmente, ao analisar os anais dos encontros da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia), pude constatar que desde o primeiro encontro em 2002, as temáticas vêm mudando e se politizando em relação a questões raciais, de gênero e de políticas públicas nas formulações teóricas e na aplicabilidade da pesquisa (ROSA, 2009, p. 48)

As mudanças do panorama das pesquisas apontadas por Laila Rosa (2009), dada a politização de raça e gênero nos estudos de música, contribuíram de maneira significativa para minha tese, ao trazer bases teóricas e metodológicas que enriquecem a análise das práticas sonoras no terreiro de Mãe Maria Pequena. Ao abordar questões como gênero e representações sonoras, o texto estabelece possibilidade de diálogo com minha pesquisa, reforçando a relevância do protagonismo feminino e das práticas musicais como expressões de identidade, resistência e pertencimento no contexto afrodiaspórico.

Eurides de Souza Santos e Erivan Silva apontam para algumas inquietações que emergem de estudos interseccionais entre música e relações de gênero, culminando na busca por uma compreensão acerca do que pode ser definido como etnomusicologia feminista. Essa abordagem fornece uma base teórica sólida para a reflexão sobre os problemas históricos que causaram a invisibilidade das mulheres em grande parte dos estudos sobre culturas musicais, configurando-se como um campo valioso permeado por questionamentos imprescindíveis para pesquisadores e pesquisadoras interessados em explorar as interseções entre música e gênero. (SANTOS; SILVA, 2020, p. 4)

No caso específico de investigações voltadas às mulheres negras, como no caso da pesquisa dessa tese, destaca-se a relevância de integrar os estudos do feminismo negro com os da etnomusicologia feminista.

Nessa direção, é importante salientar que a atuação do feminismo negro a partir de pensamentos como os de: Bell Hooks, que defende a ideia de que o feminismo é para todos (HOOKS, 2019); Angela Davis, para quem raça, classe e gênero devem ser entendidos nos seus entrelaçamentos (DAVIS, 2016); no Brasil, Djamila Ribeiro, para quem é fundamental perceber e explicitar as distâncias que ainda separam homens e mulheres de etnias negras de homens e mulheres de etnias brancas no Brasil (RIBEIRO, 2018) e Sueli Carneiro, para quem é importante o enegrecimento do feminismo no Brasil, para assim melhor compreendermos as discrepâncias étnicas a que são submetidas as mulheres negras. (SANTOS; SILVA, 2020, p. 4)

Nesse trilha, segue a tese de doutorado de Jorgete Maria Portal Lago, “Mestras da cultura popular em Belém-PA: narrativas de vida, ativismos culturais e protagonismos musicais”, defendida em 2017, que apresenta uma análise detalhada e interseccional das práticas culturais lideradas por mulheres em Belém-PA, abordando as categorias de gênero, raça e classe como centrais para compreender a atuação dessas lideranças em manifestações da cultura popular. Sua pesquisa enfatiza como essas mulheres, muitas vezes invisibilizadas pela sociedade, exercem protagonismos em contextos marcados por desigualdades estruturais, enfrentando desafios relacionados à manutenção de seus grupos culturais, como a escassez de recursos, o desinteresse social e a falta de reconhecimento institucional. Conforme apresenta Jorgete Lago (2017),

[...] algumas situações de enfrentamento são comuns a estas Mestras no que se refere às dificuldades em manter seus grupos ativos, tais como a falta de recursos financeiros, falta de maior incentivo governamental, ausência de informação da sociedade em geral,

desinteresse das pessoas em se tornarem brincantes, ausência de divulgação nos veículos de comunicação e indisponibilidade de mais espaços para apresentações. (LAGO, 2017, p. 171)

O estudo de Lago (2017) evidencia a centralidade das mulheres como líderes em manifestações populares, desafiando noções hegemônicas que tendem a marginalizar ou subvalorizar suas contribuições. A autora utiliza as categorias de gênero, raça e classe de maneira interseccional para discutir como as mestras enfrentam o racismo, sexismo e a desigualdade social. Sua pesquisa é desenvolvida através de uma etnografia participativa e engajada, aliada a uma abordagem feminista negra e decolonial que valoriza a corporeidade e a subjetividade da pesquisadora.

Laurisabel Maria de Ana da Silva (2022) analisa em sua tese o carnaval do Nordeste de Amaralina como um espaço de afirmação das populações negras, suas políticas e filosofias de vida. A autora destaca que a presença e participação das populações negras nesses festejos são formas de resistência e reafirmação cultural, como o protagonismo racial e feminino, reforçando a importância das expressões culturais como ferramentas de visibilidade e contestação de tentativas de apagamentos históricos. A autora chama atenção para como a iniciativa de formação de grupos criados e gerenciados pelas mulheres apontam para a importância em demonstrar o protagonismo das mulheres no ambiente carnavalesco como ponto de partida e como meio para construir ambientes de luta por direitos, convocando-nos a refletir sobre outras possibilidades de caminhos para que o compartilhamento de estudos acadêmicos se tornem mais acessíveis.

Experimentar outros caminhos para pensar os direitos civis das mulheres também pode implicar, em algumas ocasiões, repensar o modo de discursar sobre essas buscas. Em muitos momentos, a maneira de falar e escrever usada nos ambientes acadêmicos não alcança de forma efetiva quem não participa dessas lutas, quer dialogar com as questões e estabelecer pontes entre os ambientes onde a luta por direito das mulheres se desenvolve. (SILVA, 2022, p. 157)

As formas de fazer pesquisa apresentadas pelas autoras recém citadas ampliam bastante o debate acadêmico, pois reconhecem a importância do posicionamento crítico das pesquisadoras e contrapõem as lógicas coloniais do lugar de autoridade intelectual masculina. O aumento do número de trabalhos que buscam um diálogo “mais direto” com as (os) protagonistas das pesquisas são características que têm marcado a pesquisa na etnomusicologia brasileira nos últimos anos, gerando reflexões relacionadas à autoridade e representatividade do (a) pesquisador (a) – discussão bastante característica da antropologia – e, consequentemente, a busca por novas possibilidades de interlocução, representação, participação e colaboração. (LUHNING, 2014)

O trabalho colaborativo em etnomusicologia aponta para elementos importantes para diversas contribuições na área, como aponta Barros e Silva (2017, p. 5), que são: “[...] a produção

do conhecimento em música com os grupos em colaboração; o compartilhamento autoral; a inserção política e retorno social das pesquisas; a abertura epistemológica; o fortalecimento das populações envolvidas”. Dialogando com essa perspectiva, Araújo (2006) afirma que quanto maior a negação de um papel mais ativo ao pesquisado ou ao educando, maior a violência simbólica da cultura dominante sobre as subalternas. Nesse sentido,

[...] as muitas formas de classificação e rótulos, teorias, conceitos e abordagens empregadas no interior da etnomusicologia ensejam dilemas e desafios que precisam ser superados para que os sujeitos (pesquisadores/as e pesquisandos/as) sejam pensados e representados nos termos de suas próprias culturas ao invés de serem enquadrados pela moldura canônica. Essas reflexões servem para provocar a crítica à reprodução estereotípica do cânone etnomusicológico eurocêntrico em regiões periféricas. (BARROS E SILVA, 2017, p. 4)

Diante da amplitude de temas que envolvem maiorias minorizadas e políticas, perspectivas de pesquisas participativas, colaborativas, bem como diálogos com outras áreas de conhecimento e abordagens decoloniais, quilombolas, indígenas, feministas, a etnomusicologia brasileira parece estar caminhando, mesmo que ainda com discussões e compreensões consideradas pouco robustas e/ou tardias, para expandir o seu potencial social e político. Porém, os estudos e reflexões precisam ser ainda mais sistemáticos no combate a determinadas narrativas históricas que afirmam e reafirmam os padrões hegemônicos e relações de poder dos mais variados âmbitos sociais, políticos, econômicos e acadêmicos.

Dessa forma, após discorrer brevemente sobre o percurso histórico da etnomusicologia no Brasil e da etnomusicologia brasileira, como também os primórdios dos estudos e das gravações fonográficas que podem ser lidas como os embriões para o viés etnomusicológico no país, fica mais evidente o porquê da minha escolha em trilhar por esse campo de estudo. Considero necessário enfatizar os estudos feitos aqui no Brasil, como foi apresentado pelas autoras e autores acima, sobre as concepções epistemológicas da área no país, que a fez diferenciar do seu homólogo na Europa, ao voltar os seus olhos para dentro de suas próprias práticas, proporcionando assim características peculiares que perpassam pelos compromissos com os interlocutores da pesquisa, relevância social e política, bem como as produções que estão alinhadas aos estudos antirracistas, feministas, afrodiaspóricos, decoloniais e pós-coloniais.

A etnomusicologia brasileira se consolidou como um campo que, embora tenha raízes em sua matriz europeia, desenvolveu características próprias a partir das realidades socioculturais e históricas do Brasil. Diferentemente da abordagem europeia tradicional, que muitas vezes enfatizou a análise estrutural e estética da música, a etnomusicologia brasileira adota uma perspectiva mais contextual e crítica, reconhecendo a música como um fenômeno social, histórico, territorializado e político profundamente ligado às dinâmicas culturais e identitárias do país. Nesse sentido, as práticas sonoras investigadas em diálogo com questões de raça, gênero,

classe e religiosidade, em especial nos contextos de comunidades afrodescendentes, como os terreiros de matriz africana, desvia-se de uma visão eurocêntrica para valorizar epistemologias locais, abrindo espaço para novos horizontes de pesquisa, incluindo os diálogos com a etnomusicologia negra e etnomusicologia africana.

Um horizonte fundamental é entender o marcador social *raça* como quesito primeiro, estrutural e estruturante da sociedade brasileira, sem o qual não se é possível construir análises honestas das sonoridades em diáspora. Enquanto proposta de um subcampo dentro da etnomusicologia, Pedro Fernando Acosta da Rosa, em sua tese "Sopapo poético e etnomusicologia negra: agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre", defendida em 2020, propõe uma análise das relações entre música, poesia e raça, ressaltando como a musicalidade e a performance são utilizadas como ferramentas de conscientização racial e de resistência cultural. Esse enfoque destaca a importância de considerar os sujeitos negros como protagonistas de suas próprias histórias, subvertendo o papel histórico do negro como objeto de estudo para posicioná-lo como agente criador e crítico da sua realidade social.

Pedro Rosa (2020) estabelece diálogos entre os trabalhos de intelectuais africanos como J.H. Kwabena Nketia e Kazadi Mukuna, que reivindicam uma abordagem integrada entre música e cultura para compreender os significados das práticas musicais negras através da valorização das práticas performativas enquanto espaços de resistência e transformação social. Pedro situa o Sopapo Poético, a roda de poesia, como um território de produção de consciência racial e de enfrentamento ao racismo, articulando elementos musicais, políticos e culturais de maneira integrada, dialogando com a centralidade das práticas sonoras como formas de agência coletiva, em que os saberes ancestrais são perpetuados e ressignificados, constituindo-se também como estratégias de afirmação racial e comunitária.

O sopapo poético se ocupa da musicalidade, da poesia, da luta política, da religiosidade negra e afro-brasileira para produzir seu pensamento sopapeiro, na busca de sua agência e alteridade como dobras. De um lado agência que busca revelar a si como potência criadora, inventiva, política e de outro a alteridade, que busca reconhecer na branquitude sua potência negativa, racista, reacionária, conservadora, liberal, mas que mesmo assim, acredita que a práxis da roda de poesia pelos seus afetos que produz possam transformá-los. (ROSA, 2020, p. 317)

A concepção de etnomusicologia negra proposta por Pedro Rosa enfatiza a importância de um comprometimento político e epistemológico que transcenda as limitações das tradições acadêmicas eurocentradas, ressaltando que o campo da etnomusicologia deve se abrir para epistemologias locais e narrativas decoloniais, reconhecendo a potência criativa e crítica das comunidades negras. Assim, o autor propõe a etnomusicologia negra como,

[...] um lugar de agência, potência, alteridade, onde tanto os praticantes sopapeiros quanto qualquer pessoa negra ou não negra, pode utilizar para pensar, agir, interagir com a própria experiência histórica na cidade utilizando o musicar, imaginar e politizar com ações práticas baseadas na poesia, na literatura negra e na luta antirracista (ROSA, 2020, p. 322).

A abordagem da etnomusicologia negra, conforme delineada pelo autor, configura-se como uma ferramenta analítica para compreender as dinâmicas de atuação da população negra e dos movimentos negros, bem como enfatiza o papel da música como mediadora de seus propósitos políticos. Tal perspectiva busca investigar os mecanismos empregados para a disseminação de ideias e pensamentos, analisando simultaneamente os impactos do racismo na limitação e impedimento dessas expressões. Nesse sentido, torna-se imprescindível um estudo aprofundado das experiências artísticas negras, com ênfase nos períodos históricos que sucedem a abolição (ROSA, 2020).

Esta compreensão é fundamental para a entendimento dos desdobramentos de construções de sentidos e de percepção de mundo fundamentado em valores orientados pela ancestralidade na preservação e atualização das práticas culturais africanas em território brasileiro. Um dos grandes nomes da área é Joseph Hanson Kwabena Nketia²⁶, etnomusicólogo e compositor ganês, que através de suas pesquisas enfatizou a importância de compreender a música africana em seus contextos culturais, sociais e históricos, promovendo uma abordagem que valoriza as perspectivas e epistemologias africanas. Sua contribuição foi crucial para a descolonização da etnomusicologia, desafiando narrativas eurocêntricas e estabelecendo uma base sólida para pesquisas que respeitam e refletem as complexidades das culturas musicais africanas. Além do impacto acadêmico do conteúdo de suas obras, Nketia desempenhou um papel vital na preservação e promoção das tradições musicais africanas, tanto no continente quanto na diáspora. Seu trabalho influenciou gerações de pesquisadores e músicos, consolidando a etnomusicologia africana como um campo de estudo respeitado e autônomo.

Um dado interessante é a presença de Nketia, aos 70 anos, no I Simpósio Brasileiro de Música, promovido pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1991, no qual proferiu uma conferência, participou de debates e ministrou um curso sobre música africana. Na ocasião, ele destacou e enfatizou alguns pontos que passam pela pluralidade de culturas que coexistem no território africano, a influência das inflexões lingüísticas sobre a criação musical e o forte sentido comunitário de suas músicas tradicionais, que possuem grande envolvimento do grupo social onde elas estão inseridas.

²⁶ Joseph Hanson Kwabena Nketia nasceu em Gana, em 22 de junho de 1921. Foi um etnomusicólogo e compositor ganês, considerado o principal musicólogo da África, reverenciado por ter sido a maior estudioso mundial das tradições musicais africanas. Ele compôs 42 obras musicais e é autor de mais de 200 publicações.

Sobre esse último ponto referido, “o forte sentido comunitário”, Nketia pôde identificar essa característica quando teve a oportunidade de presenciar uma apresentação da banda Olodum, sobre a qual destacou as raízes africanas presentes na riqueza rítmica dos tambores. Porém, em contraponto, questionou a utilização de elementos afro-brasileiros por compositores estrangeiros com objetivo apenas de atingir os mercados, sem trazer sequer algum retorno para os países nos quais encontram fincadas suas raízes.

Em entrevista realizada a Ricardo Tacuchian, Nketia responde algumas perguntas sobre questões históricas da área da etnomusicologia, rumos de pesquisa, abordagens que envolvem a relação entre perspectivas africanas, europeias, norte-americanas e latino-americanas, bem como algumas orientações para pesquisadoras/es brasileiras/os. Compilando suas respostas, Nketia comenta brevemente sobre as mudanças de perspectiva da área, que até os anos de 1950 tinha inclinação predominantemente historicista, havendo muitas especulações, sendo que, após a referida data, a tendência passou a ser mais antropológica. Inclusive esta tendência foi consolidada pelas abordagens norte-americanas, ou seja, o estudo da música sob um ponto de vista da interpretação, diferentemente dos europeus que, de um modo geral, dão mais ênfase a uma abordagem sistemática, características dos estudos das estruturas e sistemas musicais.

Essas diferenças de ênfases e abordagens também estão presentes nos estudos etnomusicológicos africanos, em que a preocupação não está apenas em publicações ditas qualificadas, mas nas aplicações práticas das diferenças existentes, pelas quais há um interesse em aplicações diretas na educação musical, entendendo-a como “[...] a compreensão que um povo tem de sua própria música.” (NKETIA, 1991, p. 4)

Outro ponto importante são as possíveis contribuições teóricas e metodológicas que pesquisadoras/es latino-americanos podem oferecer a partir das formulações teóricas e interpretativas que podem vir a surgir de suas pesquisas, através das evidências obtidas da tradição oral e dentro de uma específica condição social. Especificamente sobre as/os pesquisadoras/es brasileiros, Nketia acredita que manter correlações interdisciplinares com outras culturas e diferentes áreas do conhecimento, especificamente através intercâmbios com africanas/os, seria benéfico para ambas as partes.

Complementando e buscando estabelecer diálogos, Nketia, em seu texto chamado “O problema do significado na música africana”, faz um breve traçado sobre os mais diversos significados e definições que passam pelo histórico da área, a partir de clássicos com Anthony Seeger, Alan Meriam, entre outros. A localização da etnomusicologia como uma área que está na intersecção/cruzamento entre a musicologia e a antropologia - como propõe Willard Rhodes (1956, apud NKETIA, 1962, p. 1) - “reflete” o estudo da música na cultura, ou seja, para a

compreensão de significados, tanto da música quanto da cultura, ambas devem ser consideradas de forma integrada, evitando uma abordagem unilateral, visto que há enormes possibilidades de entendimentos, integrações, extensões e profundidades que envolvem as pesquisas da área. Assim,

[...] a importância de uma abordagem integrada no estudo da música africana não reside apenas no fato de que a música é organizada como parte do processo de convivência, mas também no fato de que a estrutura formal e os contextos de uso frequentemente interagem. Como se sabe, a música ocorre como um evento em um contexto social. (NKETIA, 1962, p. 5, tradução minha)

Essa integração/simbiose entre música e cultura para a compreensão de significados das músicas africanas é de fundamental importância, pois as tradições africanas já têm em seu cerne o interesse pelos significados e pela estreita relação da música com a vida social. Para o autor, a análise de escala, modos, intervalos, harmonia, fornece um tipo de significado específico para os grupos que estruturam e valorizam tais aspectos (no caso as que são ou descendem de origem europeia), sendo diferente para o intérprete africano e seus colaboradores, pois a música tem significado muito mais amplo, constituindo parte de um modo de vida.

Nketia afirma que assim como as áreas de estudos da música se voltaram para a acústica, para a análise, fenômenos de propriedade de som, para a psicologia, para o estudo de aptidões musicais, a etnomusicologia deve aprender mais com a antropologia, principalmente quando se trata da música africana, pois exige da/o etnomusicólogo/a uma atenção aos aspectos da cultura e da vida social, não sendo uma questão de escolha, mas sim de necessidade, atentando-se para as questões e os processos que moldam e envolvem os significados dos tais eventos musicais.

Nketia retoma, de certo modo, o olhar de Willard Rhodes, quando define a etnomusicologia como uma área que está entre a musicologia e a antropologia, e traça dois – sem pretensão de separá-los e/ou entendê-los de forma linear/sequencial – procedimentos metodológicos pelos quais pesquisadoras/es devem ter atenção se quiserem analisar e compreender significados da música em um determinado contexto cultural. O primeiro procedimento trazido por Nketia envolve os processos musicológicos, como identificação das/os participantes (músicos, dançarinos); percepção de movimentos entre dança e música; instrumentos musicais e/ou objetos de produção sonora; e análise de textos de canções. No segundo procedimento, a atenção está direcionada para aspectos antropológicos voltados para a análise e síntese dos usos e significados das relações dos eventos musicais com outros aspectos da cultura, bem como dos fatores que se interrelacionam com a prática musical. Nketia conclui que os aspectos do significado na música africana são expressos em declarações que lidam com as inter-relações de estrutura e função,

estrutura e contexto, sendo assim amplo e multifacetado, onde a compreensão da “música na cultura” é a que melhor se adequa e atende as necessidades da natureza do material africano.

Mukuna (2008, p. 14), dialogando com Alan Merriam, traz a importância de estudiosos da área da música de responder a uma questão primária nas atividades musicais, o “porquê da música ser como é”. Além disso, coloca como uma disciplina que se localiza entre as ciências sociais, enquanto eixo temático, e humanidades, pelo aspecto da existência humana (MERRIAM, 1964). Segundo Mukuna (2008), a alteração de perspectiva trazida por Merriam (1964), de caráter antropológico, quando diz que “[...] a música é um produto do comportamento humano e possui estrutura, mas sua estrutura não pode ter existência própria se divorciada do comportamento que a produz”, rompe com as tentativas de definição da música de caráter eurocêntrico que predominava, inclusive no século XVIII.

Assim, tanto Nketia (1991) quanto Mukuna (2008) dialogam com Merriam (1964) e situam o papel da/o etnomusicóloga/o em empenhar-se em decifrar os significados do fenômeno musical atrelado aos aspectos sociais e não apenas o elemento sonoro, exigindo uma investigação meticulosa além do estudo da música em seus próprios termos.

Em uma parte do texto, Mukuna (2008, p. 16) apresenta uma teoria utilizada por Meki Nzewi, em 1991, chamada teoria da “refletividade”. Nzewi defendeu que a música espelha elementos do contexto no qual foi produzida, fornecendo assim elementos de análise que elucidam algumas características do estudo da etnomusicologia, ao conceber o porquê da música de certa cultura ser da maneira que é. Outro conceito trazido por esse autor é o de semiologia musical. Segundo ele, para explorá-lo é preciso que haja o entendimento da música como um signo, sendo este um ponto de partida que pode ser traduzido em outros sistemas de comunicação fora da linguagem verbal. Para Blacking, a abordagem ideal da semiologia da música está na observação das diferentes estruturas entre seus contingentes. “É somente dessa maneira que se pode alcançar um entendimento de sua realidade. Assim, o conceito musical é o produto dos processos de interação nos quais seu significante/sentido é conseguido com a soma de seus significados/interpretantes em uma comunidade” (1981, *apud* MUKUNA, 2008, p. 18). Isso justifica a preocupação com o desenvolvimento da semiologia da música, definindo o que é considerado música e o que não é, como expõe Chales Boilès:

[...] a semiologia musical tem se ocupado principalmente com o que os estudiosos da Europa ocidental consideram como música, ou seja, música de arte. Eles se propõem a estudar os signos da música da forma como a conhecem, não da forma como é em todas as culturas do mundo ou mesmo em subgrupos de sua própria cultura. (CHARLES BOILÈS, 1982, p. 27 *apud* MUKUNA, 2008, p. 17)

Entretanto, a semiologia é uma entre outras ferramentas aplicadas em etnomusicologia, podendo ser percebida na relação da música com os seres humanos e criada a partir de um contexto cultural específico, onde o estudo dos signos musicais leva à compreensão do produto musical. A partir da semiologia, a semântica passou a ser aplicada também pela etnomusicologia, objetivando explicar o processo criativo de sentidos dos signos musicais, identificados semiologicamente onde “os aspectos não-sonoros incorporados na música são importantes nesse processo por serem referenciais ao contexto no qual a música é produzida” (MUKUNA, 2008, p. 19). Assim, Mukuna (2008) afirma que a etnomusicologia possui permissão para transitar livremente por teorias e metodologias de disciplinas ditas pelo mesmo como irmãs, sendo que é preciso atentar-se antes de aplicá-las ao contexto, buscando adequá-las aos objetivos da pesquisa e da referida área.

A articulação entre as sonoridades, trajetórias, memórias, e seus entrecruzamentos interseccionados por raça, gênero, religião e espiritualidade, sustentam aspectos fundamentais para a compreensão das práticas sonoras e culturais dos terreiros de matrizes africanas, constituindo uma episteme que transcende abordagens tradicionais e aponta para caminhos possíveis de contrução de novas perspectivas teóricas e metodológicas para a análise das sonoridades afrodiaspóricas.

Neste caso específico, é preciso levar para dentro do terreiro – enquanto espaço sagrado que está dentro de uma lógica de produção de conhecimento de matrizes africanas, a qual possui todo um conjunto de sentidos, de organização e reorganização do mundo – outros tensionamentos, outros questionamentos, ou seja, olhares atentos voltados para o reconhecimento de que as práticas de outros povos precisam ser tratadas com outros cuidados, fazendo-se necessária uma compreensão de dentro para dentro (CUNHA PAZ, 2019), para que os mesmos possam afirmar e reafirmar as particularidades e sentidos que dão à memória.

Para estabelecer tais contrapontos, o trabalho de Cunha Paz (2019) contribuiu bastante, pois esse autor discute como as comunidades negras pensam e estruturam outros sentidos de memória ancorados por conversas e diálogos estabelecidos entre filosofia africana, filosofia afrodiaspórica e filosofia construída pelo povo de terreiro a partir da perspectiva de descolonização do pensamento, antirracista, contracolonial, e amparada nos estudos pós-coloniais, decoloniais, estudos do feminismo negro e da filosofia africana. Esses são movimentos que podem desfazer a ideia de que a captura, a comercialização e o tráfico fizeram com que as africanas e africanos chegassem às américas como seres sem memórias, como no mito do escravo amnésico, gestado sobretudo em torno da conhecida história das voltas que os negros davam em torno da árvore do esquecimento. Para Cunha Paz (2019), no contexto das experiências da diáspora africana a

apropriação da memória é um poderoso instrumento de manutenção do imaginário colonialista e racista.

Para ele, analisar a memória a partir de uma filosofia africana ou de perspectiva africana no Brasil é pensar numa constituição de mundo atemporal, e, dessa forma, a memória situa-se como um território de conflito dinâmico, não estando apenas relacionada aos fatos de um passado distante, mas sim a uma continuidade de antigas e novas experiências que constituem as experiências dos povos negros na diáspora.

São esses alguns dos diversos pontos importantes da dissertação de Cunha Paz (2019) para que sejam discutidos em outros possíveis lugares e sentidos para a construção de uma memória que se alinhe com a filosofia, a visão de mundo de povos, grupos e pessoas que sofreram durante seu percurso processos exaustivos de violência, inclusive intelectual, através da negação das suas formas de ver, ser, pensar e organizar o mundo.

Nesse contextos, as práticas musicais adquirem dimensões ainda mais complexas, funcionando como mediadoras entre o mundo material e espiritual. Como apontam estudos de Laila Rosa (2009), os terreiros não apenas preservam tradições musicais, mas também reconfiguram as relações de gênero e poder. Em sua análise sobre as juremeiras do Xambá, Rosa evidencia como as performances musicais expressam narrativas de resistência e pertencimento, ao mesmo tempo em que questionam as representações de gênero e raça. Essa abordagem encontra eco em autores como Nketia (1991), que enfatiza a importância de compreender a música em seu contexto social e cultural, considerando as interações entre estrutura, função e significado. Nketia propõe uma integração entre a musicologia e a antropologia, abordando a música como parte indissociável da vida social. Essa perspectiva é essencial para a etnomusicologia de terreiro, que se alicerça no entendimento de que as práticas musicais dos terreiros são formas de expressão de uma cosmologia própria, nas quais os sons, os corpos e os rituais estão profundamente interligados.

A contribuição de autoras como Sueli Carneiro (2011) e Djamila Ribeiro (2016), ao discutirem o feminismo negro e a necessidade de enegrecer as epistemologias, também se faz presente nesse campo. Nos terreiros, as mulheres negras desempenham papéis centrais como líderes espirituais e guardiãs das tradições musicais, enfrentando desafios relacionados ao racismo e ao sexismo. O estudo das sonoridades de terreiro, portanto, propõe uma análise interseccional que valoriza essas trajetórias e questiona as dinâmicas de poder que historicamente marginalizaram suas vozes.

Por fim, a proposta de estudo das sonoridades de terreiro não se limita à análise das práticas musicais, mas busca compreender os terreiros como espaços de resistência e produção de

conhecimento. Nesse sentido, ela dialoga com abordagens decoloniais, feministas e afrodiaspóricas, e reconhece a centralidade das sonoridades e espiritualidades afro-brasileiras na construção de novas epistemologias. Essa perspectiva amplia o campo da etnomusicologia, inserindo-o em debates contemporâneos sobre identidade, memória e transformação social.

Desse modo, a etnomusicologia pode assim caminhar para uma visão ampla em que métodos e abordagens não se tornem padrão e, conseqüentemente, se pluralize, evitando epistemicídios e diversas outras formas de violência simbólica. Ou seja, é preciso deixar de utilizar o termo 'etno' – entendido como a música do outro – e assumir as responsabilidades e co-responsabilidades que nos cabem enquanto produtores de conhecimento científico-acadêmico. Isso implica reconhecer que todo grupo social produz sua própria ciência, sua maneira de ver o mundo, e que essa produção deve ser (re)conhecida como legítima.

4.2 Apresentação etnográfica de Mãe Maria Pequena de Ogum de Ronda: de todos os tempos

Figura 31 - Foto de Mãe Maria Pequena de Ogum



Fotógrafa: Adrielle Paixão

Eu sou Umbandista. Sou umbandista dou sessão, dou passe, gosto muito de rezar o povo, me sinto feliz. Sou muito procurada para rezar o povo e todos os pessoais se dão bem pela minha fé, pelo meu amor ao Orixá e pela sabedoria que Deus me deu e Ogum de Ronda. Ele se assumiu e ele abriu o barracão dele sozinho e Deus. Caminhei sem um pai de santo e sem uma mãe de santo, guiada por Deus e Ogum de Ronda (MÃE MARIA PEQUENA DE OGUM. Informação verbal)

Mãe Maria Pequena de Ogum é uma das mães de santo mais antigas e respeitadas de Feira de Santana. Seu trabalho espiritual é reconhecido não apenas entre os terreiros de umbanda, mas também por líderes religiosos de nações Angola e Ketu. Ao longo de quase 50 anos de trabalho, ela construiu um legado que transcende as barreiras religiosas, recebendo em suas celebrações lideranças e participantes de diferentes tradições, o que reflete sua habilidade de unir pessoas em torno da valorização das raízes afro-brasileiras.

A trajetória espiritual de Mãe Maria teve início na década de 1970, quando buscava respostas para desafios espirituais e encontrou nas práticas de matriz africana o caminho para sua missão. Ao longo de sua formação, recebeu ensinamentos de Mãe Neuza, sacerdotisa da nação Angola, e de Babá Egídio, sacerdote da nação Ketu, que a introduziram a saberes como ebós, cânticos, toques, rezas, culinária e línguas africanas, como iorubá e kimbundu.

O terreiro de Mãe Maria, localizado no bairro Olhos D'Água, é mais do que um espaço religioso, é um centro cultural, social e espiritual. Fundado por ela, o terreiro se tornou um campo inventivo de práticas, saberes e sociabilidades, transcendendo as dimensões materiais e

oferecendo uma compreensão plural das identidades afro-brasileiras. Além de ser um espaço de culto, o terreiro é um local de ensino, onde Mãe Maria transmite os valores e saberes ancestrais que consolidam o pertencimento cultural de sua comunidade.

As celebrações anuais no terreiro, como a Festa de Caboclo, Feijoadade Ogum, Reza de Santo Antônio, Caruru de São Cosme e Damião e Presente das Águas, integram diversas sonoridades, danças, cânticos e gastronomia. Essas festividades atraem pessoas de diversas origens e crenças, criando um espaço de encontro e celebração que fortalece os vínculos sociais e a memória ancestral. As práticas realizadas no terreiro preservam a oralidade como meio de transmissão de conhecimentos entre gerações, reafirmando a cultura e a resistência afro-brasileira.

Além das celebrações, Mãe Maria desempenha um papel central como líder espiritual e social. Ela oferece apoio emocional e espiritual às pessoas em situação de vulnerabilidade, muitas vezes estendendo essa assistência a ajudas materiais. Mulheres que enfrentam violência de gênero encontram no terreiro um refúgio, onde recebem orientação e proteção. Em situações extremas, o espaço se abre para abrigar pessoas em situação de rua, proporcionando alimento, cuidado e dignidade.

O trabalho de Mãe Maria também inclui a promoção de um modelo de saúde holístico, fundamentado nos saberes das ervas e folhas. Como retratado nos documentários *Ewê - Saber Ancestral*, *Conhecimento Sagrado* (2024) e *Mãe Maria Pequena de Ogum de todos os tempos* (2021), ela aplica conhecimentos técnicos e espirituais na manipulação das folhas, respeitando horários específicos de colheita e cânticos sagrados.

A atuação de Mãe Maria Pequena como educadora também é significativa. Ela ensina jovens e adultos sobre a cultura e a espiritualidade afro-brasileira, fortalecendo a identidade e a autoestima da comunidade. Esse processo educativo preserva a memória histórica, consolida o pertencimento cultural e inspira as novas gerações a valorizar suas raízes africanas.

Com uma trajetória marcada pela preservação, atualização, valorização e transmissão da cultura afro-brasileira. Sua liderança espiritual e cultural contribui para a coesão da comunidade de Feira de Santana, especialmente no bairro Olhos D'Água, e para a valorização das tradições afro-brasileiras em um contexto de luta por reconhecimento e igualdade.

4.2.1 Mãe Maria Pequena: trajetória de vida, raça, gênero, religiosidade, contracolonialidade e liderança comunitária

Figura 32 - Foto de Mãe Maria Pequena de Ogum



Fotógrafa: Adrielle Paixão.

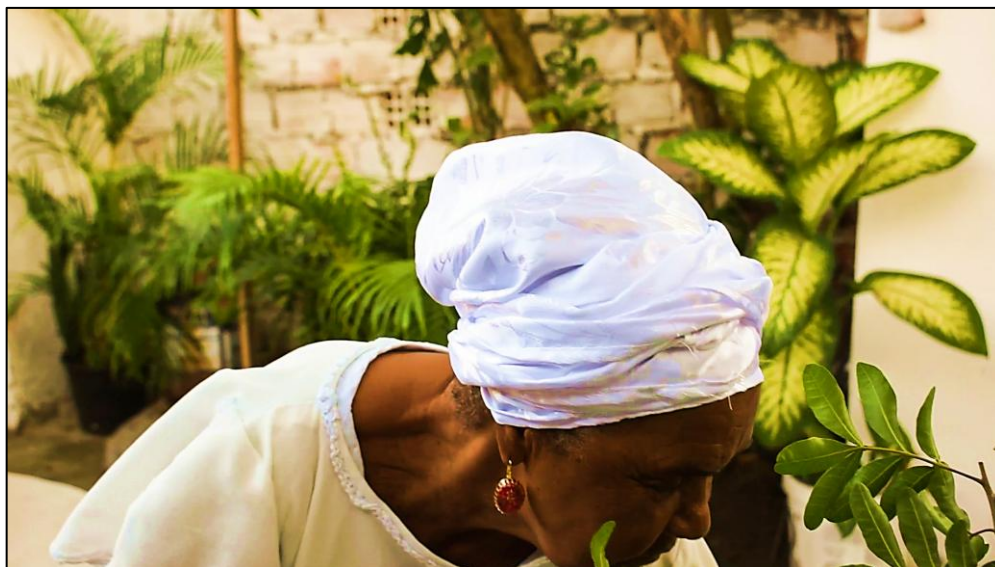
Maria José Pereira de Carvalho, e hoje eu conhecida como Maria pequena de Ogum, filha de Ogum meu mensageiro. Não tive infância, minha infância foi trabalhar, mas sou feliz. Nasci em São Gonçalo dos Campos, mexi muita farinha, não tinha casa. Morava na casa de farinha porque não tinha tempo de ir pra casa, ajudando a minha mãe. Depois eu vim trabalhar em Feira (Feira de Santana-BA). Ficar com Dona Nita, minha irmã. Aí fui trabalhar nas casas dos outros, fui lavar roupa, passar ferro, porque de tudo eu sei fazer um pouco. (Maria Pequena de Ogum. Informação verbal)

Conforme observado no trecho "não tive infância, minha infância foi trabalhar...", evidencia-se a profunda marca que o trabalho deixou na vida de Mãe Maria desde a infância. Tal afirmação ecoa com as experiências de pessoas negras no período pós-abolição, que foram atravessadas por condições sociais, políticas e econômicas que forçavam crianças a contribuir para a renda familiar. Além do trabalho árduo desempenhado em atividades como a roça e a casa de farinha, Mãe Maria, por ser mulher, enfrentou ainda o peso adicional de dedicar-se intensamente aos cuidados de suas irmãs e irmãos, assumindo responsabilidades que ampliavam sua jornada cotidiana.

Mãe Maria, sendo uma das irmãs mais velhas, assumiu desde cedo a responsabilidade de contribuir para os cuidados e a criação de seus irmãos mais novos, experiência que ela reconhece como determinante para seu caminho espiritual, marcado pela vocação de ser mãe e cuidar. Essa trajetória maternal não se restringiu apenas à sua família biológica, mas se expandiu para os muitos encontros de vida que a tornaram mãe espiritual de inúmeras pessoas. No âmbito familiar, Mãe Maria teve seis filhos biológicos: três mulheres e três homens. Desses, quatro já faleceram: José Pereira de Carvalho, Edmundo Pereira de Carvalho, Jandira Pereira Mendes (que morreu

com um ano e meio de idade) e uma outra filha que não chegou a nascer. Atualmente, sobrevivem dois de seus filhos: Jaciara Carvalho Santos e Roque Pereira de Carvalho.

Figura 33 - Foto de Mãe Maria Pequena de Ogum



Fotógrafa: Adrielle Paixão

Foram onze irmãos. Aí os mais velhos iam ajudando a criar. Por isso que eu não tive infância. Minha infância foi casa de farinha, trabalho e roça. Trabalhava na roça pra ajudar comprar comida. Quatro horas da manhã a gente já tava na roça trabalhando, raspando mandioca, arrancando feijão. (MARIA PEQUENA DE OGUM. Informação verbal)

Figura 34 - Jaciara Carvalho, filha de Mãe Maria



Fonte: acervo próprio.

Jaciara Carvalho (Jaci) considera sua mãe como um exemplo de mulher, e que apesar de entender suas imperfeições, considera que Mãe Maria consegue acertar nas coisas pelo que ela luta, inclusive ao abdicar de muitas coisas da vida dela, tanto por ela, que é filha, quanto aos

outros filhos que ela considera do coração. Como se não bastasse, Mãe Maria ainda adotou em torno de quatorze crianças, como afirma Paula Roseane, uma de suas filhas adotivas.

Figura 35 - Paula Roseane, filha adotiva de Mãe Maria



Fonte: acervo próprio

Sou uma das filhas adotivas de dona Maria Pequena. Nessa caminhada, além de cuidar das pessoas que vem aqui em busca de amparo, ela também criou muitos filhos que não são de sangue dela. Eu sou uma das treze ou quatorze que ela criou. (Paula Roseane Marquês Vilela. Informação verbal)

Além de ter sido mãe de sangue e mãe adotiva, Mãe Maria afirma que se encontrou em “ser mãe”, ainda mais quando começou a desempenhar trabalhos espirituais. Por questões pessoais, começou a frequentar um terreiro de umbanda já no município de Feira de Santana. Ela conta que foi durante uma sessão de mesa branca que Ogum a incorporou. A partir desse momento, ela descobriu a sua caminhada espiritual.

Em um caminho bem particular, sem pai de santo e sem mãe de santo, Ogum tomou a frente, abriu seu terreiro e assumiu a sua missão em trabalhar em prol da comunidade, fazendo caridades para pessoas necessitadas. Como conta Dona Sônia, sua cliente mais velha:

Figura 36- Foto de Dona Sônia, cliente mais antiga de Mãe Maria



Fotógrafa: Adrielle Paixão

Conheci Dona Maria em 1973 pra 1974. Vim por uma necessidade e fui vitoriosa no que vim buscar. E aí comecei a frequentar sessão que tinha gente, muita gente. E aí vinha toda quinta-feira, que era sessão, vinha de noite. Saía do trabalho correndo. Uma paixão louca por Ogum Punhal que ela tinha. Hoje é Ogum de Ronda. (Sônia Maria de Jesus Silva. Informação verbal)

Figura 37 - Foto de Mãe Maria Pequena segurando a imagem de Ogum Punhal



Fotógrafa: Adrielle Paixão

Ogum Punhal foi o primeiro guia espiritual de Mãe Maria Pequena. Ele desceu para trabalhar na linha de umbanda, desenvolvendo seu caminho centrado na caridade e trabalhou por 7 anos apenas com mesa branca, orações, águas, luzes e velas. Mãe afirma que ao completar o seu tempo

de trabalho, se desligou, e a partir desse momento Ogum de Ronda passou a incorporá-la e a trabalhar com ela.

Figura 38 - Foto da Ebomi Ekedji Ofomin



Fotógrafa: Adrielle Paixão

Ela é uma pessoa muito coerente com o que faz. Trabalha na linha de umbanda há muitos anos. E nós estamos aqui para abraçá-la como uma mãe de santo, como uma zeladora de Orixá e vamos seguindo em frente, dando auxílio, apoio, suporte para que a cada momento nessa sua caminhada, de muitos anos, hoje ela é uma pessoa de 81 anos. 81 anos não são 81 dias. E mesmo assim ela ainda está na luta, está batalhando pelos seus filhos. É um amor com seu povo que não pode deixar eles de lado em momento algum. E graças a Orumilá tem feito um trabalho muito quisto pela sociedade, pelos seus clientes e pessoas que vem aqui e que acompanha seus trabalhos, suas festas e o desenvolvimento do seu axé. (Cláudia Pereira de Carvalho. Informação verbal)

Figura 39 - Foto de Mãe Maria Pequena



Fotógrafa: Adrielle Paixão.

Conversando com Mãe Maria, ela me contou de forma bastante efervescente como seu caminho espiritual guiado por Ogum foi central para sua vida, já que as dificuldades que teve no

convívio familiar, na educação escolar, com saúde, trabalho, dinheiro, foram todas superadas através da força e da segurança possibilitada pelo seu mensageiro. Vejamos abaixo:

Porque eu não tenho vergonha de falar que eu não sei ler e nem escrever, mas sou muito sábia. E nas minhas caminhadas sou feliz, pois nunca fiz nada de errado e nem Ogum. Ogum é tudo na minha vida. É meu pai, meu mensageiro que me orienta as coisas. Ele me orienta porque realmente tudo que eu faço de trabalhos espirituais, eu faço guiada por ele. Deus, primeiramente é ele. (Maria Pequena de Ogum. Informação verbal)

Histórias como essas nos ajudam a pensar na profundidade da discussão sobre ancestralidade e sua capilaridade nas vidas dos sujeitos, de modo que afeto, solidariedade e sociabilidades são palavras que se interconectam e podem revelar o novo hoje, a partir de novas perguntas (FLOR DO NASCIMENTO, 2018). Numa perspectiva etnomusicológica, essas categorias não estão isoladas, pelo contrário: um terreiro de umbanda gerido por uma mulher negra, constituído por uma série de símbolos e práticas aqui ressignificadas pelas africanas e africanos em diáspora em meio aos rituais apresenta um caleidoscópio com o qual outras cosmopercepções e bases epistêmicas são mobilizadas, contrariando lógicas coloniais de percepção de mundo pretensamente hegemônicas.

É pela necessidade de compreender as dinâmicas sociais das mulheres negras como potência matrilinear da comunidade que se faz, importância da memória como reveladora do conjunto de experiências dos povos negros, atualizadas no presente, e que têm nos terreiros um *locus* material de reflexão em que transitam temas como: sonoridades, musicalidades, identidade, ancestralidade, oralidade, matrilinearidade, território, religiosidades, espiritualidades e descolonização.

Compreendo a descolonização do conhecimento enquanto um processo que integra um conjunto de exercícios de localização das pretensões universalistas que marcaram e ainda marcam expressivamente as formas pelas quais os conhecimentos são produzidos, circulados e consumidos no ocidente (CÉSAIRE, 1955; FANON, 1968, GROSGOUEL, 2013). Ao situar a dimensão eurocêntrica das epistemologias chamadas modernas, temos a possibilidade de aberturas de outras lógicas e percepções das realidades analisadas, deslocando conceitos, metodologias, abordagens que mudam as elaborações das perguntas e os caminhos das “respostas” de pesquisas. Dessa forma, faz-se necessário construir outra forma de pensar e produzir conhecimento, onde a relação da memória com a história contribua para a elaboração de outros aportes teóricos e metodológicos que dialoguem com epistemes e cosmovisões africanas e afro-brasileira, a partir da perspectiva de descolonização do pensamento e antirracista.

Neste caso específico, o terreiro está dentro de uma lógica de produção de conhecimento de matrizes africanas, onde possui todo um conjunto de sentidos, de organização e reorganização

do mundo. É preciso direcionar os olhares para um reconhecimento de que as práticas dos povos de terreiro precisam ser compreendidas de dentro para dentro, para que os mesmos possam afirmar e reafirmar as particularidades e sentidos que dão à memória, contrapondo a perspectiva colonial, branca e euroreferenciada.

Cientes disso, faz-se necessário um giro epistêmico que ecoe os corpos das mulheres e homens negros. Se para as mulheres negras os papéis sociais estavam direcionados à servidão, sexo e cuidado do outro, como nos ensina Lélia Gonzalez (1983), não se pode perder de vista o avanço dos estudos dos chamados feminismos negros que, nas últimas décadas, têm tensionado o cânone ocidental, trazendo à tona novos sujeitos, fontes, registros, perguntas. É nesse sentido que recuperar os sentidos de matrilinearidade africana ainda presentes em vários espaços considerados negros é também uma forma de abrir os caminhos para pensarmos nas forças que a matrilinearidade têm na configuração possível de novas interpretações em diáspora (LARKIM NASCIMENTO, 2016).

Nesse sentido, a pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí, em seu livro *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, nos oferece uma outra maneira de compreender o papel social da mulher a partir de referências africanas, especificamente da cultura iorubá. A importância de sua obra consta principalmente em suas contribuições para pensar a teoria feminista nos estudos contra-hegemônicos, uma vez que a autora discute sobre como o gênero foi construído socialmente, sendo uma categoria de organização colonial, revelando como a ideologia do determinismo biológico está no cerne das categorias sociais ocidentais. “Portanto, o colonizador diferenciava os corpos masculinos e femininos e agia de acordo com tal distinção” (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 186). Em oposição, a autora mostra como conceitos baseados no corpo não eram centrais na organização das sociedades iorubás antes da colonização. Por isso, para Oyěwùmí (2021) se faz necessário recuperar conceitos africanos apagados pela experiência colonial, contrapondo a tradição ocidental que alterou o modo como os estudos de gênero se articulam, expandindo significativamente o seu campo de análise.

As histórias do colonizado e do colonizador foram escritas do ponto de vista masculino – as mulheres são periféricas, quando aparecem. Embora os estudos sobre a colonização escritos sob esse ângulo não sejam necessariamente irrelevantes para a compreensão do que aconteceu com as nativas, devemos reconhecer que a colonização afetou homens e mulheres de maneiras semelhantes e diferentes. (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 185)

É importante frisar que o cristianismo e a educação ocidental foram ferramentas indissociáveis do processo de colonização, tanto na posição de classe quanto na de gênero. Dessa forma, houve uma desvantagem inicial das mulheres no sistema educacional, tornando-se o

principal determinante da inferioridade das mulheres e da falta de acesso a recursos no período colonial, refletindo na contemporaneidade.

Além da educação, outro ponto trazido por Oyěwùmí (2021) em que as mulheres foram prejudicadas refere-se ao efeito da mercantilização da terra no processo de transição dos direitos coletivos para o acesso à propriedade privada, pois nos territórios iorubás do século XIX, como na maior parte da África, a terra não era uma mercadoria a ser possuída, comprada e vendida individualmente.

Além disso, no caso iorubá, se as terras corporativas deveriam ser divididas, isso não era feito com base na distinção entre os sexos. Como observei anteriormente, os povos iorubás não fizeram uma distinção social entre membros anafêmeas e anamachos da família. (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 214)

Os direitos de uso da terra eram universais. No entanto, na literatura recente sobre mulheres e desenvolvimento, foram feitas tentativas de reinterpretar os direitos de uso das mulheres como inferiores, de alguma forma, aos direitos dos homens. (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 213)

Assim, faz-se necessário compreender o protagonismo feminino nas articulações do território de terreiro, dado pela expressiva presença das mulheres negras nos agenciamentos dos rituais e nas atividades cotidianas realizadas ali. Nessa experiência afrodiaspórica, encontra-se a sacerdotisa Mãe Maria Pequena, que aos seus 80 anos de idade e quase 50 anos de trabalho comunitário junto às mais velhas, detém o comando de um espaço e o compromisso de passagem dos saberes ancestrais africanos para os mais novos, ensinados geração após geração.

Isso pode ser notado pelo caminho trilhado por Mãe Maria durante seu caminho espiritual. Devido ao fato de possuir algumas limitações, visto que ela não teve um processo de iniciação no candomblé, buscou estabelecer diálogos e interações com mães de santo e pais de santo que contribuíram para a sua caminhada, como a mesma afirma:

Porque com Ogum de Ronda eu já entrei em dois caminhos: a mesa branca que é a sessão, as orações, as rezas e as limpezas espirituais na parte da Angola. O Angola eu aprendi junto com uma mãe de santo de Salvador. Ela já cufou²⁷. Eu fui vendo as coisas que eu sou muito curiosa. Eu olhava, via e Ogum aí assumiu. Eu não me assumo, que assume dos meus trabalhos, se chama meu pai mensageiro Ogum de Ronda. (Maria Pequena de Ogum de Ronda. Informação verbal)

Nesse trecho pode ser identificado que a mudança de seu mensageiro Ogum Punhal para Ogum de Ronda trouxe abertura para o desenvolvimento dos conhecimentos da nação Angola. Segundo Mãe Maria, em uma conversa antiga comigo, quando ainda estava me apresentando a sua caminhada, ela conviveu por cinco anos com a mãe de santo citada acima, mas, por motivos pessoais, Mãe Maria não informou o seu nome.

²⁷ O termo “cufou” significa “morreu”.

Além dessa mãe de santo de Angola, estabeleceu relação próxima com Babá Egídio de Ogum, babalorixá de nação Ketu, que há muito tempo vem auxiliando em obrigações, oferendas e trabalhos espirituais, os quais Mãe Maria não pode desempenhar devido a sua não entrada/iniciação no culto aos Orixás em terreiro de candomblé.

Figura 40 - Babá Egídio



Fonte: acervo próprio

Eu sou um sacerdote de Ketu. Tenho 45 cinco anos de sacerdote, porque fui iniciado em 75. E tenho 69 anos de idade. A minha convivência com Dona Maria Pequena, é uma convivência amigável. Ela me conhece derna de pequeno e nós estamos sempre junto. Quando tem qualquer coisa aqui que ela precisa de minha ajuda, estamos juntos sem nenhum problema. Estamos aqui sempre quando tem, as oferendas, as festas, tudo aqui nós estamos juntos. (Babá Egídio. Informação verbal)

Assim, como Babá Egídio, a sua sobrinha Ebomi Ekedí Ofomim, conhecida como Cláudia, teve seu processo iniciático também no candomblé de nação Ketu e está sempre presente durante os rituais para auxiliar nos trabalhos do terreiro. Ela afirma que não se incomoda em estar também trabalhando em um terreiro de Umbanda devido ao respeito que a mesma tem ao caminho espiritual de sua tia e por entender que apesar das diferenças, a fé e o amor ao Orixá é o mais importante.

Figura 41 - Mãe Cláudia



Fonte: acervo próprio.

Eu sou sobrinha dela, consanguínea, e há muitos anos eu fui iniciada na religiosidade de matriz africana. Tenho 14 anos de feita e vim acompanhando também o trajeto, o desenvolvimento da minha tia aos 30 e tantos anos. E nós estamos a todo momento procurando adaptar e reconhecer que não existe só uma religiosidade, só uma nação. São várias nações interligadas. Existem pessoas que são adaptas a Umbanda, outras pessoas se adaptam no Ketu, mas se nós formos levar pela fé e consideração ao Orixá, nós temos umas interligações entre religiões muito importante a qual nós devemos ter o respeito ao Orixá. (Cláudia Pereira de Carvalho. Informação verbal)

Quando eu comecei a frequentar o terreiro de Mãe Maria, isso confluiu exatamente com a presença de Mãe Cláudia, Ofomim, a sua sobrinha, iniciada no candomblé de Ketu como Ekedji de Oxum há mais de 7 anos. Devido ao cargo que lhes foi concedido, possuía uma grande autoridade diante de todas e todos os filhos do terreiro, pois era iniciada e tinha seu reconhecimento ratificado por Mãe Maria que, como demonstração, lhe tomava a benção e ensinava todos nós a respeitá-la como tal.

Sua presença no terreiro acabava por modificar e acrescentar alguns elementos de sua vivência, afinal não se tinha como anular seus aprendizados, já trazidos de sua trajetória no candomblé. Até por que ela mesmo se posicionava conversando com Mãe Maria que não poderia se eximir em trazer alguns fundamentos, pois ela não poderia negar a sua raiz. Essa sua influência abrangia várias comidas que eram feitas de formas diferentes, as rezas, os orikis, os ensinamentos, entre outros.

Esses encontros com sacerdotisas e sacerdotes de candomblé de diferentes nações tornou o espaço do terreiro de Mãe Maria múltiplo, diverso, em que no seu convívio se fazem presentes todos esses universos, composto de sabedorias advindas de diferentes povos a partir de suas cosmo percepções²⁸, que abrangem os mais variados aspectos socioculturais, inclusive as sonoridades/musicalidades, à medida que em vários momentos e situações do terreiro o trânsito entre repertórios Ketu (iorubá), Angola (kimbundu) e Umbanda (português) é bastante comum.

Entram em cena, portanto, as questões relacionadas à diáspora africana, isto é, às inúmeras formas não lineares de atualização de referenciais civilizatórios que não são abandonados ou esquecidos, como pretendiam os colonizadores em terras além do atlântico. Suas identidades entram em múltiplas conexões, fragmentações, recusas e negociações, sendo parte fundamental das estruturas subjetivas destes indivíduos e coletividades (HALL, 2004; GILROY, 2003).

As religiosidades e musicalidades dos povos negros em diáspora têm sido um *locus* especial de salvaguarda e de patrimonialização de suas matrizes culturais, de modo que nos últimos vinte, trinta anos, uma série de trabalhos tem colocado no centro de suas preocupações o necessário “giro epistêmico”, tentando retirar dos corpos das mulheres e homens negros a associação histórica de África-escravidão-desumanização-servilismo (CUNHA PAZ, 2019; FLOR DO NASCIMENTO, 2018)

Como já exposto, o terreiro de Mãe Maria de Ogum é justamente esse lugar de encontro entre diversas matrizes africanas, que apesar de serem mais presentes, não exclui a experiência de sua trajetória com elementos católicos e indígenas, onde as sonoridades são centrais para entender a sua compreensão particular de espiritualidade e religiosidade que abarca todos esses universos. Como expõe a própria:

As músicas é força; primeiro lugar sabedoria e força no axé! A música sempre tá presente no barracão pros filhos pra quem chega ouvir as músicas. Cantar para abrir a casa, cantar pra ogum! Eu sempre canto e meus trabalhos sempre dão certo! Eu canto pra arriar os trabalhos, cantos para todos os orixás, para todo mundo. (MARIA PEQUENA DE OGUM, 2023. Informação verbal)

²⁸ Ver: OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J.(eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 391-415.

4.3 Pedagogia do canto: Mãe Maria Pequena, a mãe que educa com sons.

No terreiro de Mãe Maria Pequena, o saber pulsa no ritmo do tambor, ecoa no canto ancestral e manifesta-se como um gesto pedagógico que transcende a oralidade. Aqui, os sons não são apenas vibrações acústicas; eles são portadores de sentidos, articuladores de mundos, pontes entre o humano e o divino. A pedagogia dos sons emerge como um conceito que reúne a escuta, o sentir e o aprendizado, revelando-se como uma prática educativa profundamente enraizada nas tradições afrodiaspóricas.

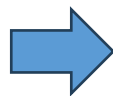
Sob a voz de Mãe Maria, a educação vibra. Cada palavra entoada carrega lições sobre ancestralidade, espiritualidade e coletividade. Trata-se de uma pedagogia viva, transmitida através das experiências, dos corpos em movimento e das memórias que habitam as sonoridades do terreiro. É uma educação que resiste às formas hegemônicas de saber, instaurando-se como uma prática contra-hegemônica. No contexto da pedagogia dos sons, o tambor é ferramenta didática, o cântico é texto, e o corpo é o *locus* do aprendizado. O tambor dialoga com os pés que pisam o chão, o canto encontra ressonância nas vozes que o respondem. Essa prática educativa é comunitária, coletiva e circular, evocando uma epistemologia que rompe com a linearidade cartesiana, afirmando, em seu lugar, uma lógica relacional e performática.

Mãe Maria utiliza o som como ferramenta de cura, como ato político e como resistência cultural. Cada canto entoado por ela carrega em si a memória dos que vieram antes, enquanto se abre ao futuro de quem aprende. Nesse sentido, a pedagogia dos sons é também uma pedagogia do pertencimento, uma prática que reconecta indivíduos às suas raízes e os posiciona como agentes no mundo. Seu terreiro torna-se um espaço em que os saberes ancestrais são atualizados, suas sonoridades codificam histórias e sua pedagogia dos sons constitui-se como prática de resistência epistemológica. Nesse espaço, os sons não apenas ensinam sobre o mundo, eles criam mundos.

Mãe Maria Pequena educa com sons, mas também com silêncios, com pausas que ensinam a escuta atenta, com a vibração que faz o corpo sentir. Sua pedagogia é a pedagogia do terreiro, da roda, do tambor, onde o aprendizado é uma experiência sensorial, emocional e espiritual. É por meio dessa pedagogia dos sons que Mãe Maria Pequena nos ensina que aprender é, antes de tudo, ouvir com o coração.

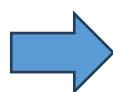
Os exemplos abaixo demonstram a aplicabilidade da pedagogia utilizada por Mãe Maria no seu dia-a-dia.

Pai Oxalá, ê ê
Tá me chamando nessa aldeia pra quê?
Tá me chamando nessa aldeia pra quê?
Tá me chamando nessa aldeia pra quê?



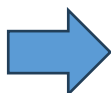
Quando eu chego no terreiro,
Mãe Maria canta essa sonoridade
anunciando a minha chegada e
saudando o orixá da minha
cabeça

Se pensa que seu Ogum está
dormindo
Seu Ogum não está dormindo não
Eu vi, eu vi,



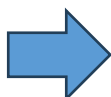
Quando a pessoa tenta
esconder algo de Mãe Maria ou
de Ogum. É um aviso para
saber que Ogum está atento e
está sabendo da situação.

Quem pensa que o céu é perto,
e nas nuvens quer pegar,
os anjos ficam sorrindo,
da queda que vai levar!

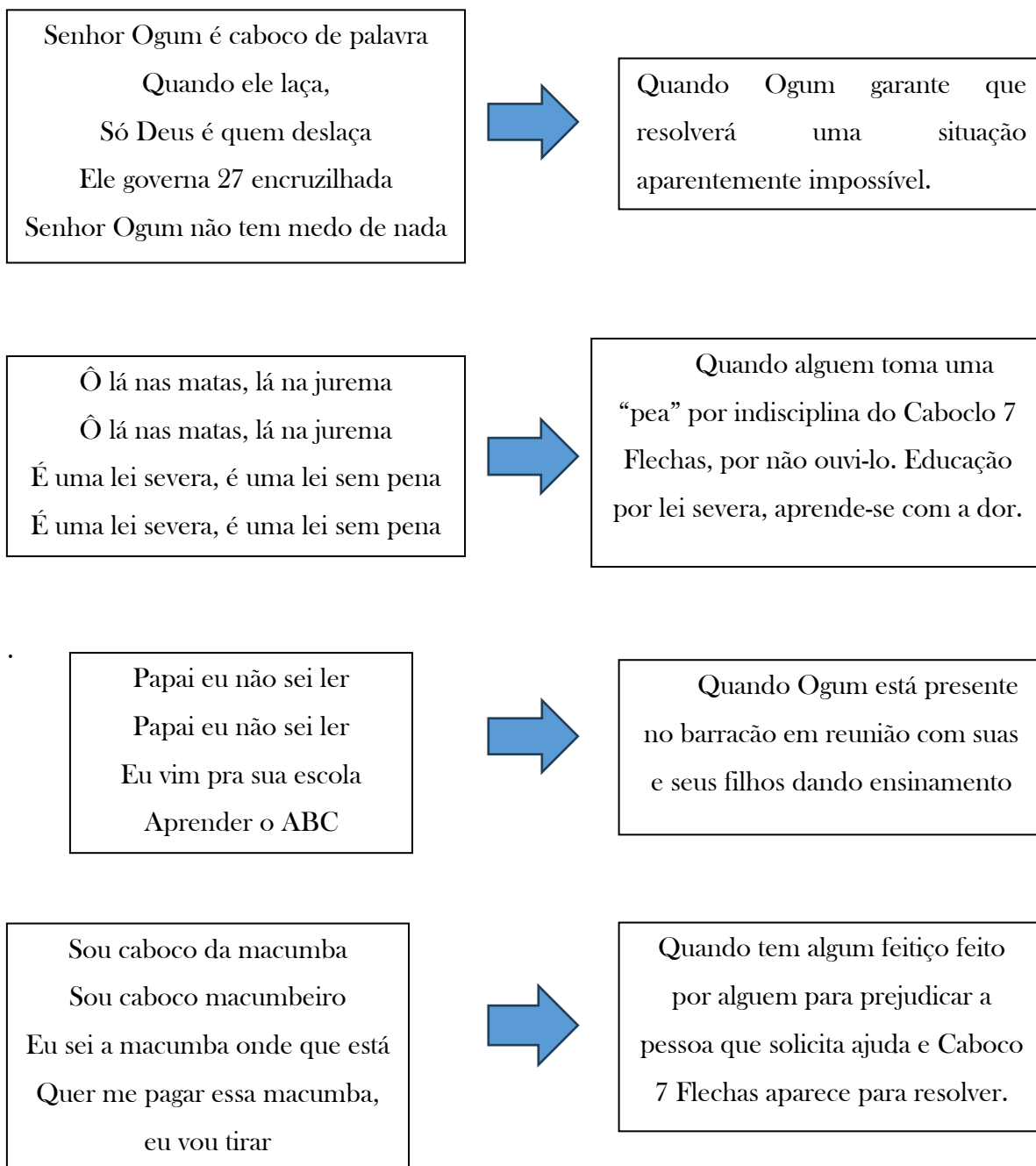


Pessoas que não querem ouvir o
conselho de Mãe Maria por
ambição de algo maior. Mesmo
dizendo que não vai dar certo, a
pessoa teima.

Chama seu Ogum
Ele é de fama
Se tiver fé em Deus
Seu Ogum desmancha



Quando alguém a solicita para
resolver algo. Geralmente, essa é
cantada para quando ocorre uma
situação da pessoa ter recebido
feitiço enviado por um “inimigo” e
Ogum vai tomar a frente para
resolver.



Dessa forma, os processos pedagógicos no terreiro de Mãe Maria Pequena se constituem também a partir das sonoridades, que atuam como mediadoras do ensino e da transmissão de saberes ancestrais. Essas práticas rompem com modelos lineares e hegemônicos de educação, instaurando uma pedagogia relacional, coletiva e performática, profundamente enraizada em epistemologias afrodiaspóricas. No terreiro, o ensino não ocorre apenas pela oralidade, mas por experiências sensoriais, corporais e emocionais que integram os aprendizes em uma lógica circular e comunitária.

4.4 Compartilhamento de resultados da pesquisa: interação entre imagens e sonoridades

O uso do audiovisual como ferramenta de produção e de compartilhamento de resultados de pesquisa tem se mostrado potente em contextos acadêmicos e sociais, especialmente em áreas como os estudos das Sonoridades de Terreiro. Esse recurso transcende a barreira da linguagem escrita, que frequentemente limita o alcance dos resultados das pesquisas, especialmente em comunidades cuja base epistemológica e cultural está profundamente enraizada na oralidade. No caso das comunidades de terreiro, onde o conhecimento é transmitido por meio de cantos, rituais, narrativas orais e práticas corporais, o audiovisual possibilita não apenas a preservação e atualização desses saberes, mas também a democratização do acesso aos resultados de pesquisas acadêmicas, tornando-se uma ferramenta poderosa para registrar performances musicais, rituais e expressões artísticas, ao mesmo tempo em que compartilha com a comunidade parte do que foi sistematicamente ignorado ou silenciado em contextos acadêmicos tradicionais.

Minha formação enquanto escritor, elaborador de projetos, produtor, roteirista e diretor de projetos culturais enriquece sobremaneira minha prática como etnomusicólogo. A criação de projetos voltados para os terreiros, além de possibilitar a disseminação do conhecimento acadêmico, tem impactos concretos para a sustentabilidade desses espaços e o reconhecimento das lideranças religiosas que desempenham papel fundamental em suas comunidades, como no caso de Mãe Maria. Além disso, por meio de iniciativas culturais e audiovisuais, é possível angariar recursos financeiros para a manutenção dos terreiros, muitas vezes enfrentando desafios econômicos e sociais significativos.

Os projetos escritos promovem a valorização das práticas culturais e espirituais dos terreiros, inserindo-as em um contexto mais amplo de reconhecimento cultural e resistência política. A elaboração de um documentário, por exemplo, não apenas compartilha os resultados da pesquisa com a comunidade acadêmica e o público geral, mas também atua como um gesto de reparação histórica, que reforça a importância dessas práticas para a identidade e a memória coletivas.

No caso específico, o processo de criação de um documentário sobre as sonoridades de terreiro começa muito antes das filmagens. A elaboração do roteiro e a construção das imagens já configuram registros etnográficos em si. O roteiro é o espaço onde as escolhas narrativas são feitas, permitindo que a subjetividade do pesquisador-dialogador entre em convergência com a visão da comunidade. As imagens captadas, por sua vez, tornam-se documentos vivos que revelam não apenas as práticas sonoras, mas também as relações sociais, as espacialidades e as nuances simbólicas que estruturam a vivência do terreiro. Esses registros audiovisuais, ao serem sistematicamente organizados e contextualizados, passam a constituir um acervo etnográfico de grande relevância, ampliando as possibilidades de análise e interpretação. Para a comunidade,

esses registros ganham significado como memórias visuais e sonoras que documentam suas práticas e histórias, contribuindo para a preservação e transmissão dos saberes ancestrais.

Em síntese, o audiovisual é um instrumento que não apenas potencializa a divulgação científica, mas também fortalece os laços entre a pesquisa acadêmica e as comunidades que são foco de estudo. Em meu caso, a convergência entre a prática acadêmica e as atividades de produção cultural amplia as fronteiras da etnomusicologia, ao mesmo tempo em que cria condições para a sustentabilidade e o reconhecimento de espaços e lideranças de terreiro. Essa prática reflete um compromisso ético e político com a valorização das culturas afro-brasileiras e com a justiça social, pilares essenciais para uma atuação acadêmica que busca transformar realidades.

4.4.1 Mãe Maria Pequena de Ogum: de todos os tempos

Figura 42 - Mãe Maria em frente ao seu Terreiro.



Fotógrafa: Adrielle Paixão, 2021.

Para a confecção do documentário, em relação às sonoridades/musicalidades, Mãe Maria disse que ficasse por minha conta. Porém, sua única exigência era que tivessem 7 (sete) músicas para Ogum, que serão apresentadas abaixo.

De início foi feito um levantamento bibliográfico e ampliação de bibliografia em banco de dissertações e teses de universidades, artigos em periódicos, livros, filmes, documentários, que servirão de base teórica para estruturação da pesquisa. Para a coleta de dados serão aplicadas

entrevistas semiestruturadas utilizando gravador de áudio e câmera como recursos digitais. Serão escritos diários de campo para as anotações das vivências com a comunidade liderada pela sacerdotisa.

As entrevistas semiestruturadas serão feitas com Mãe Maria Pequena de Ogum de Ronda, a sacerdotisa, com a Ekedji Ofomim, e com suas sobrinhas, auxiliadoras na gestão do terreiro, e servirão para a compreensão de como se dá o protagonismo feminino no espaço sagrado do terreiro. Também serão feitas entrevistas com os frequentadores e com a comunidade residente no entorno do terreiro, no intuito de perceber as contribuições culturais, sociais e musicais deste espaço nesta comunidade.

A coleta, descrição, análise e a interpretação dos dados das entrevistas serão utilizados para a construção do roteiro de gravação do documentário. A partir da transcrição destas, será confeccionado o relatório da pesquisa, em consonância com as observações e experiências vividas no terreiro e com a bibliografia consultada.

O roteiro da pesquisa para o documentário foi estruturado em quatro principais blocos. No Bloco 1 - Mãe Maria: Mulher Negra, Mãe, Sacerdotisa - busquei conhecer a história desta mulher negra, sua constituição familiar, seu desenvolvimento pessoal, os desafios e conquistas de uma vida antes do começo de sua trajetória sacerdotal em meio a uma sociedade patriarcal e racista.

No Bloco 2 - A Sacerdotisa - busquei explorar o olhar de Mãe Maria para o sacerdócio de matriz africana, sua entrada no culto aos Orixás, aos caboclos, se vem acompanhada de uma herança sucessória tradicional de família, quando começou a exercer o sacerdócio, quantos anos já trabalha neste ofício, como ela encara a sua missão, o que é e/ou significa ser uma liderança enquanto uma mulher negra.

No Bloco 3 - Síntese Matrilinear - busquei compreender como se dá a transmissão de saberes ancestrais pelas mulheres pretas considerando o protagonismo feminino nos aspectos político, social e econômico, na gestão e autonomia do terreiro e como a comunidade feirense reage a esta condução.

No Bloco 4 - Legado - busquei identificar qual legado a sacerdotisa deixa para sua família, para o povo do terreiro, para o bairro e para a comunidade feirense, além de perceber também como se dá o processo de formação e resistência proporcionada pelo seu trabalho frente a um terreiro e a sua contribuição para a manutenção da cultura negra.

Relatório de Atividades

Momento	Atividades
1º Momento	Conhecer a história do lugar e de Mãe Maria, dessa forma conhecendo os sons e cenas mais cotidianas daquele ambiente; cenário para as entrevistas e testes de iluminação.
2º Momento	Fechamento do planejamento de roteiro.
3º Momento	Teste de câmera, gravação de takes, cenas do local que poderiam ser utilizadas.
4º Momento	Gravação das primeiras cenas e entrevistas (com base na rotina de Mãe Maria).
5º Momento	Gravação dos toques de atabaques, das músicas que serão colocadas no documentário.
6º Momento	Gravação as/os participantes das entrevistas.
7º Momento	Seleção de imagens para compor o documentário.
8º Momento	Edição de áudio e dos vídeo escolhidos.
9º Momento	Elaboração da concepção visual do projeto.
10º Momento	Renderização do arquivo do material produzido para MP4.
11º Momento	Produção do release e materiais para a divulgação nas redes sociais.
12º Momento	Lançamento no terreiro - dia 20 de Junho.
13º Momento	Lançamento do documentário - dia 22 de Junho, na plataforma digital do Youtube.
14º Momento	Produção do relatório final.

A construção do documentário sobre Mãe Maria Pequena foi orientada por um compromisso ético e respeitoso com a figura central da narrativa e com a comunidade que a cerca e da qual também me sinto parte. Apesar de ter recebido permissão integral de Mãe Maria para desenvolver e formatar o projeto audiovisual, adotei uma postura de cuidado ao apresentar o material finalizado para sua avaliação antes de torná-lo público. Solicitei que ela compartilhasse suas impressões e apontasse quaisquer ajustes que julgasse necessários no roteiro ou na escolha das imagens. Essa etapa foi crucial para assegurar que o documentário refletisse não apenas a

visão do pesquisador, mas também a perspectiva de quem vivencia e protagoniza as práticas retratadas.

Uma decisão igualmente cuidadosa foi a escolha do terreiro como local para a primeira exibição do documentário. Solicitei a Mãe Maria que ela mesma convidasse as pessoas que desejasse para assistir ao filme, reforçando seu protagonismo e autonomia na definição do público. Paralelamente, a exibição foi divulgada em plataformas digitais, ampliando o acesso a quem quisesse comparecer ao terreiro para assistir ao documentário. Essa abordagem não apenas consolidou a relação de respeito e parceria, mas também reafirmou o terreiro como um espaço central para o compartilhamento das produções e vivências que ele inspira.

A criação de um perfil no *Instagram* para divulgar o documentário tornou-se uma iniciativa de grande alcance e suscitou questões interessantes para reflexão. A gestão da página, feita por mim, facilitou a interação com o público e a ampliação do conhecimento sobre o trabalho de Mãe Maria. Muitos espectadores, após assistirem ao documentário, manifestaram interesse em conhecê-la. Pessoas de outras cidades entraram em contato perguntando como poderiam agendar consultas, realizar ebós, limpezas espirituais ou jogar búzios. Isso evidencia que o documentário não apenas cumpriu seu propósito inicial de ampliar a visibilidade de Mãe Maria e de seu trabalho espiritual e comunitário, mas também promoveu um reconhecimento mais amplo de sua importância.

Esse impacto é especialmente significativo quando consideramos que a trajetória de Mãe Maria desafia padrões hegemônicos frequentemente associados à formação tradicional no candomblé. Diferentemente de lideranças que descem de linhagens consagradas ou pertencem a famílias de axé tradicionais, Mãe Maria construiu sua espiritualidade de maneira singular, o que muitas vezes resultou em um menor reconhecimento dentro e fora da comunidade religiosa.

A exibição do documentário no terreiro foi um momento de celebração e partilha comunitária. Após a sessão, foi organizada uma confraternização que refletiu a riqueza cultural e a espiritualidade da comunidade. Comida baiana – caruru, vatapá, arroz e galinha cozida – foi oferecida aos presentes, marcando o encontro com sabores que também carregam memórias e ancestralidade. A comunidade se mobilizou, comprou cervejas e organizou uma roda de samba, que se estendeu até o final do dia.

Durante a celebração, Ogum de Ronda incorporou em Mãe Maria e, por meio dela, expressou gratidão pela realização do documentário. Esse gesto espiritual foi interpretado como um reconhecimento do trabalho realizado por Mãe Maria em nome da comunidade, bem como da importância do registro audiovisual enquanto veículo para perpetuar e fortalecer as práticas e os valores do terreiro.

O processo de construção do documentário não se limitou à produção de um material audiovisual, mas configurou-se como um ato etnográfico, político e comunitário. A elaboração do roteiro, a escolha das imagens e a organização da exibição já são, em si, registros etnográficos que capturam a vivência, os valores e os afetos da comunidade do terreiro. Além disso, o impacto social e espiritual gerado demonstra o potencial transformador do audiovisual não apenas como meio de difusão, mas também como instrumento de reconhecimento e fortalecimento das lideranças e espaços religiosos afro-brasileiros. Desse modo, esse trabalho reafirma a relevância do audiovisual como ponte entre a academia e as comunidades, ao mesmo tempo em que demonstra como uma abordagem respeitosa e colaborativa pode produzir resultados que vão além da pesquisa acadêmica, contribuindo para a valorização, sustentabilidade e reconhecimento de práticas culturais e espirituais historicamente marginalizadas.

Figura 43 - família de Mãe Maria: Cleide, Carlinhos, Mãe Maria, Vera, Anildo e Vanessa - Lançamento do documentário no terreiro



Fotógrafa: Adriele Paixão

Figura 44 - Adriele Paixão, Mãe Maria e Eu. Lançamento do documentário no terreiro.



Fonte: acervo próprio.

Figura 45 - Mariazinha, Mãe Maria, Elisson e Dona Nini. Lançamento do documentário



Fonte: acervo próprio

Figura 46 - Irene, Mãe Maria, Luciana, Dona Nini e Valentina - Lançamento do documentário



Fonte: acervo próprio

Figura 47 - Mãe Maria, Taísa e Paula - Lançamento do documentário



Fonte: acervo próprio.

4.4.2 EWE – Saber Popular, Conhecimento Sagrado

Figura 48 - Capa de divulgação do documentário - feito por designer Caburé Art's.



Fonte: acervo próprio

Ewe - saber popular, conhecimento sagrado, mergulha no universo dos saberes das folhas, guiado pelas experiências de Mãe Maria Pequena de Ogum de Ronda e Babá Jô de Osun, em Feira de Santana, Bahia. O documentário revela como ambos preservam, atualizam e compartilham as tradições afro-indígenas presentes nas religiões de matrizes africanas, conectando conhecimentos ancestrais das ervas de cura, proteção e de manutenção da espiritualidade. Por meio das trajetórias dos dois sacerdotes, o filme registra a força da autonomia, da autogestão e da soberania que os povos indígenas e negros manifestam em torno de crenças e de dimensões de sagrados compartilhados, manifestada nos sacerdotes, numa jornada profunda que celebra o poder das folhas, atravessando gerações e espaços, fortalecendo o elo entre temporalidades.

O uso popular e religioso das folhas feito pelas comunidades afro-brasileiras não são conhecimentos carentes de sabedoria e investigação. Para as comunidades de terreiro, as folhas trazem consigo muito sentido. Ela é o próprio Orixá, uma divindade, que tem nome, horário para ser retirada, cânticos específicos para encantá-la - a fim de que o poder de cura contido nelas possa ser despertado -, saberes de domínio do Bábáḷṣányin, cargo dado a uma pessoa do terreiro.

Registrar esses saberes é uma forma de compreender como as populações negras gerenciam de forma autônoma a construção de sentidos, de pertencimento, gestão de comunidade e suas

relações de identidade e da produção e perpetuação dos saberes. A partir da garantia do registro e da circulação das memórias de Mãe Maria Pequena e Baba Omijidê presentes no documentário, pretende-se disponibilizar a obra para todos os públicos, ampliando as possibilidades de compreensão e de circulação das múltiplas manifestações culturais do município, e também servindo de desdobramentos para pesquisas, considerando que há cursos universitários na cidade com pesquisadoras/es recorrentemente interessados no tema abordado.

Figura 49 - Equipe de trabalho do documentário - Atrás: Gabriela, eu, Ravel, Babá Jô, Jorginho e Caetano);
Frente: Kauã, Adriele e Aline



Fonte: acervo próprio

A equipe de trabalho é em sua maioria composta por pessoas negras e membros da religiosidade africana que compreendem que os saberes orais relacionados ao uso das folhas são de máxima importância para os cuidados com a saúde mental, física e espiritual da comunidade e afirma-se como contraponto à lógica ocidental medicamentosa da indústria farmacêutica que se apropriam destes saberes numa perspectiva de lucro.

Figura 50 - Mãe Maria e Babá Omijide durante a gravação do documentário



Fonte: acervo próprio

5 CAPÍTULO 4 - COSMOSONORIDADES AFRODIASPÓRICAS - CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A COMPREENSÃO DE SONORIDADES EM CONTEXTOS DE MATRIZES AFRICANAS

*O importante não é ser o primeiro ou primeira,
o importante é abrir caminhos.
(Conceição Evaristo)*

*A gente nunca descobre nada.
Apenas voltamos para tudo aquilo que
somos e nos esquecemos que somos.
(Matheus Aleluia)*

Vários são os desafios de elaborar o que, para mim, são cosmossonoridades afrodiaspóricas. Diante das incertezas e inseguranças de propor um caminho possível a partir do meu próprio perceber e sentir o mundo, não me interessa evocar resquícios de egos coloniais ou reivindicar pioneirismo. Como nos ensina Conceição Evaristo, o importante não é ser o primeiro, mas abrir caminhos. Meu compromisso está com a construção de concepções entranhadas nos valores e saberes ancestrais, centrados nas cosmopercepções dos povos africanos em diáspora.

As experiências vividas ativamente durante os meus 11 anos no terreiro de Mãe Maria foram fundamentais para a constituição das perguntas e métodos que orientam esta investigação, o que revela uma dimensão sonora entrelaçada às práticas espirituais, comunitárias e cotidianas do terreiro. A escuta atenta de cantos, toques, rezas, falas e silêncios que atravessam as dinâmicas litúrgicas e sociais do terreiro revela que as sonoridades ali presentes não são meramente elementos rituais ou estéticos: são formas de saber, de cura, de organização da vida coletiva e de transmissão de memórias. Foi a partir dessa vivência – sobretudo nos momentos finais da escrita da tese – que emergiu o conceito de cosmossonoridade afrodiaspórica. No entanto, por ter emergido de forma mais evidente nos últimos estágios do trabalho, não foi possível estruturar teoricamente o conceito dentro dos limites da tese, tampouco construir um arcabouço epistemológico capaz de abarcar sua complexidade.

COSMOSONORIDADE

É também a contação de histórias da criação do cosmo.

Uma compreensão ancestral sobre a sua origem

De um mundo que antes da materialidade era apenas sonoro.

Das sonoridades, tudo foi gerado, gestado e parido.

Deram origem aos seres humanos

que criaram os instrumentos musicais

para dar sentidos às suas existências.

Sem eles, o vazio invadiria e

tomaria conta de suas mentes, dos seus corpos,

tornando a sua existência

revés aos bons ventos

Sem possibilidades de criação de novas existências

e de novas interpretações de sentidos

de manejos de mundo.

Escrevi este texto em linguagem poética em 2021, quando cursava o componente curricular *Manejos de mundo*, no início do doutorado. O componente foi ministrado pela Prof^a. Dra. Deise Lucy, então professora visitante na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Ao final do componente, elaborei um ensaio em que refletia sobre a ideia de uma cosmusicologia – termo que, por não empregar a palavra "música", acabei transformando em cosmosonoridades.

Após o surgimento desse neologismo em minha trajetória intelectual, iniciei uma investigação de possíveis registros prévios do termo. Nessa busca, encontrei duas referências. A primeira é o livro *Cosmosonoridades: cante-gitano y canción-Gyu*, publicado em 2023 por Iván Periañez Bolaño. A segunda, mais recente, é a tese de doutorado de Silvania Francisca de Jesus, defendida em 2025, intitulada “Sons Seminais Mbya no desabrochar de uma Pedagogia Intercultural”. No caso do livro, não consegui localizá-lo, nem mesmo para compra. Quanto à tese, tive acesso ao texto e observei que a autora mobiliza o prefixo "cosmo" como base para a criação de expressões situadas em seu contexto de pesquisa, como cosmo-vivência, cosmo-poética, cosmo-cêntrica e cosmosonoridade. Esta última, entretanto, não é desenvolvida como um conceito estruturado, aparecendo apenas como uma referência à centralidade cosmológica de sua abordagem.

A partir dessas buscas iniciais e constatações sobre o uso do termo em outros contextos, percebi que cosmosonoridades ainda não havia sido sistematizado como um conceito em si, sobretudo a partir de uma perspectiva afrodiaspórica. Foi nesse momento que me vi impelido a aprofundar a elaboração dessa ideia, não apenas como um nome sugestivo, mas como uma

estrutura epistemológica que pudesse acolher as sonoridades negras enquanto formas de existência, conhecimento e memória. Essa necessidade conceitual emergiu do entrecruzamento entre minha trajetória nos terreiros, minha prática artística e minha formação acadêmica, resultando na construção do que denominei cosmosonoridades afrodiaspóricas — uma proposta teórica que se enraíza em deslocamentos epistêmicos e práticas vividas nos territórios da espiritualidade e da música de matriz africana.

Ao mobilizar o termo “cosmo” na formulação de cosmosonoridade, não me refiro a um universo desprovido de enraizamentos, tampouco à visão de uma cosmologia eurocentrada e homogênea. O prefixo “cosmo” aqui é compreendido a partir de uma perspectiva afrodiaspórica, contracolonial e situada, ancorada nas cosmologias que se apresentam como emanções ancestrais. Como nos ensina o professor, filósofo e multiartista Tiganá Santana,

[...] não se trata daquilo que não podemos manifestar e realizar, mas, ao contrário, daquilo que, se não incorporarmos hoje, no Brasil, e não colocarmos ao lado dos saberes nativos das florestas ameríndias, deixar-nos-á, necessariamente, mergulhar no profundo poço da repetição irrepetida de uma colonização, mais do que anti-negra, ontológica. (SANTANA, 2019, p. 66)

Confluindo com o autor, a cosmosonoridade afrodiaspórica carrega em si a preocupação com a urgência do devir hoje e está situada ao lado dos saberes ancestrais nativos, africanos e afro-brasileiros à medida que se integra aos sistemas de conhecimento forjados na travessia e na reinvenção, gestados nas fraturas do mundo colonial. A princípio, as sonoridades afrodiaspóricas são resistências vivas que fazem emergir os corpos, as águas, aos ventos, aos cânticos, aos ritos e aos silêncios. Trata-se, portanto, de reconhecer que o “cosmo” do termo cosmosonoridade integra a concepção de onde “[...] urdiram-se novos sistemas, linguagens, novas materialidades, imaterialidades e impermanências; fizeram-se, conforme nos lembra Paul Gilroy, criações inacabadas” (SANTANA, 2019, p. 66). Diante do intuito de fazer urgir a incorporação dos valores, conhecimentos e saberes ancestrais africanos e afro-brasileiros, a compreensão da cosmosonoridade se assenta como gesto político e poético, como práxis de reencantamento do mundo, propondo criações de outras formas de ser, estar e existir no cosmo. A ideia de cosmosonoridade é um convite à reestruturação dos sentidos a partir do som, da escuta e da experiência negras, compreendidas em suas complexidades e profundidades cosmosonoras.

Nesse horizonte de reencantamento do mundo a partir da escuta e da experiência negras, torna-se necessário ampliar os referenciais conceituais que sustentam nossa relação com o som. A cosmosonoridade afrodiaspórica, ao se insurgir contra a normatividade eurocentrada da música ocidental, propõe um alargamento do campo da escuta por meio das sonoridades, entendidas como expressões complexas de existência, memória e espiritualidade. É nesse contexto que as sonoridades emergem não apenas como manifestações estéticas, mas como

formas de saber e de organização do mundo profundamente enraizadas nas cosmopercepções dos povos negros.

Utilizo o termo “sonoridades” como uma noção mais ampla do que a de “música”, justamente para abarcar compreensões sonoras produzidas por povos não europeus e não ocidentais, cujas práticas culturais e rituais se estruturam a partir de suas relações cosmológicas. Nessa perspectiva, as sonoridades não apenas expressam arte ou estética, mas criam memórias, constituem materialidades, erguem mundos e dão forma ao espaço, orientando os sentidos da vida, da existência e da continuidade. São, portanto, alicerces das formas de relação social, espiritual e cultural de diferentes comunidades e coletividades.

Em contextos afrodiaspóricos, as sonoridades tensionam e desafiam as categorias tradicionais da música ocidental, exigindo um deslocamento epistemológico que reconheça suas formas próprias de organização, estrutura, experiência e sensibilidade. Carregadas de existências, afetos, memórias e saberes, as sonoridades tornam-se eixo central das vivências comunitárias, espirituais e educativas dos povos negros. Elas não se limitam à performance musical, mas operam como tecnologias de vida, como forças de sustentação ontológica e como práticas de escuta que configuram outras formas de ser, conhecer e existir no cosmo.

SONORIDADES

São significados, gestos, afetos.

Compositoras de mundos

que não cessam de brotar

Pelos instrumentos,

atravessam corpos, tempos, espaços.

Por meio de cânticos, toques, rezas, ou

até de silêncios ritualizados.

Compreender as sonoridades como forças organizadoras do mundo, do território, da memória e da pedagogia é reconhecer nelas uma estrutura conceitual enraizada nas epistemologias negras. Ela não emerge de uma abstração descolada das práticas, mas do chão das experiências negras, especialmente em territórios de espiritualidade de matrizes africanas. Sua ancoragem está nas cosmologias africanas que recusam a fragmentação do saber e da vida, como bem expressa a noção de cosmopercepção, proposta por Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2002), em contraponto à cosmovisão ocidental centrada no privilégio da visão.

Assim, as cosmosonoridades afrodiaspóricas estruturam-se por meio de deslocamentos epistêmicos fundamentais: da centralidade da música para a escuta das sonoridades; do ensino técnico para uma pedagogia enraizada na ancestralidade; do cartesianismo europeu para a

circularidade rítmica africana; da cosmovisão ocidental para uma cosmopercepção africana; da escrita para a oralidade; dos compassos métricos para os ciclos, do início-meio-fim para início-meio-início. Esses deslocamentos não são meras trocas de termos ou enfoques metodológicos. São antíteses epistêmicas, manejos distintos de mundo, gestados por diferentes grupos sociais, - especialmente aqueles cujas práticas foram historicamente marginalizadas.

Lidar com tais conceitos e deslocamentos implica não apenas em novas formas de fazer, ensinar, aprender, ouvir e compreender as sonoridades negras, mas também estabelecê-las como força criadora, como compositoras de modos de estar no mundo, onde o conhecimento não se separa da experiência, da corporeidade, da memória e do cosmo, buscando contribuir com uma produção de saber situada, insurgente e enraizada nos princípios das cosmopercepções afrodiaspóricas.

A articulação entre o termo “cosmosonoridades” e o termo “afrodiaspóricas” abarca os processos civilizatórios africanos a partir da manutenção, recriação, reatualização e ressignificação das práticas sociais, culturais, e rituais em território diaspórico. Dado esse recorte, vários quesitos epistemológicos e cosmológicos trazem outros significados para a compreensão de sonoridades, como o marcador social “raça”, central para as análises, visto a indissociabilidade de sociabilidades da cosmologia africana com fenômenos e conceitos de ancestralidade, espiritualidade, circularidade, cosmopercepção e politeísmo. Tal proposição amplia as possibilidades metodológicas de uma autoetnografia encarnada, como a que adoto nesta tese, em que o corpo-pesquisador não apenas observa, mas é atravessado, afetado e constituído pelas sonoridades do terreiro. Ao trabalhar com as práticas sonoras que estruturam a gira, a festa, o toque e a reza, assumo uma escuta que não se pretende neutra, mas que se posiciona como gesto político e afetivo de tradução e reverberação de um saber ancestral.

Se tratando de análise musical, um dos conceitos que acompanha o de cosmosonoridades afrodiaspóricas é o de circularidade. Esta forma constitui e organiza o pensamento, o tempo e a estrutura sonora dos rituais afro-brasileiros, contrapondo-se à linearidade e à rigidez métrica da partitura ocidental. Para o campo da música, o entendimento da circularidade enquanto fundamento comum das estruturas sonoras de matrizes africanas evitaria classificações equivocadas e deslocadas, pois as ferramentas utilizadas para análises e compreensões seriam epistemologicamente alinhadas ao próprio contexto. Um exemplo comum é a utilização das tercinas ou quiálteras e a síncope para conceituar linhas rítmicas que fogem aos padrões ocidentais.

Como aponta Letieres Leite, o conceito de síncope, por exemplo, parte de uma lógica que considera o tempo fraco como exceção, quando, nas músicas negras, esse acento é regra – são os

acentos naturais. Leite propõe o estudo da menor célula rítmica como guia da música, ressaltando a importância de trazer tais saberes para o plano da consciência e da prática pedagógica.

Eu não falo quase nunca síncope. Aliás, eu não falo síncope. Porque a síncope pra mim... se eu for considerar síncope é porque eu estou colocando como parâmetro uma cultura em que a música é baseada no chão. E que o tempo fraco ficou forte. Como a grande maioria das músicas, consequentes da diáspora negra, a música brasileira, música popular brasileira, a sua maioria, os acentos vão acontecer nesses tempos. Então, pra mim isso não é exceção, é regra. Então eu chamo de acentos naturais. Podem haver outros termos. É que eu falo entre os alunos aqui. Justamente por que estamos começando a criar as nomenclaturas. Esses acentos ocorrem sempre. Então eles não são acentos eventuais. (LEITE, Letieres, 2021) (Material audiovisual produzido pela Multiplataforma SESC Jazz)

Como se pôde observar ao longo deste percurso, a circularidade é um conceito imprescindível para pesquisadoras e pesquisadores que se dedicam ao estudo das práticas sonoras em contextos de matrizes africanas. Ela não apenas estrutura as experiências musicais, mas também integra as bases filosóficas e epistemológicas dos pensamentos africanos, nos quais o saber se organiza por meio de ciclos – que se iniciam, amadurecem e se renovam –, em contraste com a linearidade do pensamento ocidental. A roda, nesse contexto, não é apenas uma forma, mas um lugar conceitual e ritualístico que fundamenta diversos acontecimentos coletivos, como se vê nas práticas do samba, da capoeira e nas religiões de matriz africana, que reafirmam a sonoridade como elemento central de transmissão, continuidade e comunhão.

Embora este capítulo marque apenas o início da formulação do conceito de cosmonoridades afrodiaspóricas, já é possível identificar conceitos e abordagens que apontam caminhos para a construção de um arcabouço teórico sólido, sintonizado com os contextos afrodiaspóricos e afro-brasileiros. Essas contribuições oferecem fundamentos importantes para a análise das práticas sonoras negras, permitindo interpretações mais situadas e coerentes com suas cosmo percepções. Nesse sentido, reafirma-se a urgência de se produzir leituras que escapem ao risco do epistemicídio ou de análises superficiais e desconectadas dos territórios que produzem tais saberes. O que se delineia aqui é um campo fértil de investigação, comprometido com uma escuta ancestral, crítica e politicamente implicada.

5.1 Sonoridades do terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum

As músicas²⁹ é força; primeiro lugar sabedoria e força no axé! A música sempre tá presente no barracão pros filhos pra quem chega ouvir as músicas. Cantar para abrir a casa, cantar pra Ogum! Eu sempre canto e meus trabalhos sempre dão certo! Eu canto pra arriar os trabalhos, cantos para todos os orixás! Canto para todo mundo. (MARIA PEQUENA DE OGUM, 2023. Informação verbal)

²⁹ Com todo respeito, peço licença para trocar o termo “música”, utilizado por Mãe Maria, por “sonoridades”, por questões conceituais que estruturam esse texto já por mim levantadas.

As palavras aqui soam como um convite a mergulhar na cosmossonoridade³⁰ do terreiro de Mãe Maria, onde cada som carrega significados que transcendem o sensorial e revelam compreensões de mundo moldadas pela trajetória espiritual dessa liderança. As sonoridades, em sua multiplicidade, ocupam uma centralidade fundamental, constituindo-se como chave para a leitura de histórias, memórias, pedagogias, saberes, afetos, trabalhos e celebrações. São elas que dão vida aos giros, às festas, aos rituais e às dinâmicas espirituais que permeiam o terreiro.

Nas celebrações, as sonoridades emergem das sessões, dos giros e dos rituais dos caboclos e das águas. São sons que reverberam espiritualidades, conectando os mensageiros, os orixás, os n'kissis, os caboclos, os erês, os guardiães, os exus, as padilhas, as ciganas, as pretas e pretos-velhos, além das santas e santos. As diversas sonoridades também se manifestam nas línguas faladas e cantadas: o iorubá, o kimbundu e o português se entrelaçam, compondo uma tessitura linguística que transcende a mera comunicação e se torna parte da experiência sagrada.

As sonoridades expandem-se ainda para os gestos cotidianos e comunitários, como nas comidas rituais que evocam texturas sonoras únicas: o borbulhar do caruru e do vatapá, o som das pipocas estourando, o mugunzá sendo mexido, o murmúrio do arroz doce sendo servido. Instrumentos como os gãs, os atabaques, os pandeiros e as violas são os veículos que materializam ritmos ancestrais, como o Congo, o Barravento e o Samba Cabila ou Samba de Caboclo, criando a trilha sonora que conduz o corpo, a alma e a coletividade em direção ao sagrado.

A presença das sonoridades é uma constante na vida de Mãe Maria, configurando uma relação indissociável entre ela e os sons que permeiam tanto suas práticas espirituais quanto o cotidiano do terreiro. Seja entoando cânticos para ensinar algo, evocar a energia de uma divindade específica, agradecer ou celebrar a vida, Mãe Maria utiliza a música como uma ferramenta pedagógica, espiritual e afetiva.

Outro aspecto marcante de sua relação com as sonoridades é seu hábito de assobiar. As melodias que cria são sempre suaves, carregadas de leveza e calma, refletindo a serenidade que caracteriza sua personalidade. Essa relação profunda com os sons não se limita ao espaço ritualístico. Mãe Maria encontra nas sonoridades da natureza uma extensão de sua conexão espiritual. É comum vê-la no fundo do terreiro, sentada em contemplação, ouvindo os passarinhos. Sempre que está ali, convida os presentes para compartilhar a experiência, chamando-os para observar e ouvir junto a ela. Para acolhê-los, Mãe Maria frequentemente pede

³⁰ Cosmossonoridade é um conceito que emerge da interseção entre espiritualidade, ancestralidade e sonoridades, representando a conexão entre as dimensões cosmoceptiva e as expressões sonoras presentes nas tradições afro-brasileiras.

que alguém compre frutas, que ela cuidadosamente pede que posicione no muro para alimentar os pássaros e os micos.

O terreiro de Mãe Maria, enquanto espaço sonoro, é profundamente equilibrado. Embora seja um ambiente rico em sonoridades de instrumentos, também preserva momentos de silêncio que são valorizados por ela. Mãe Maria não gosta de gritos e barulhos excessivos. Essa dinâmica de sons e silêncios não é apenas uma característica acústica, mas também uma expressão da pedagogia que permeia sua liderança. O silêncio para ela permite reflexão, introspecção, escuta e concentração, sendo esta última a mais evocada devido ao estado fundamental para a realização de trabalhos espirituais.

5.2 Estrutura hierárquicas: cargos e funções do terreiro de Mãe Maria

De forma geral, os terreiros de candomblé possuem uma estrutura organizacional própria, baseada em cargos e funções que se entrelaçam de maneira dinâmica e relacional, refletindo um princípio ancestral circular. Essa estrutura não se limita a uma hierarquia rígida, mas é profundamente influenciada pela temporalidade sagrada, onde o tempo de iniciação — a "idade de santo" — assume um papel central, superando a idade biológica dos adeptos na definição de funções e responsabilidades dentro da casa religiosa.

A partir da minha vivência como abiã em terreiro de Ketu e das leituras realizadas sobre essa tradição, é perceptível que o funcionamento dessas casas se apoia em uma organização hierárquica bem definida, orientada pelo tempo de iniciação e pelos saberes acumulados. Cada pessoa no terreiro desempenha um cargo específico, relacionado a funções ritualísticas e organizacionais que, por sua vez, podem se desdobrar em subcargos, formando uma teia de responsabilidades que assegura a manutenção das práticas religiosas e comunitárias. Esse conjunto de adeptos constitui a chamada família de santo, que compreende o pai ou mãe de santo como liderança espiritual, os filhos-de-santo, e as divindades que se manifestam e são cultuadas na casa (CHADA, 2006, p. 57).

O pai de santo (babalorixá) ou a mãe de santo (ialorixá) ocupam a posição de sacerdotes responsáveis pela condução espiritual da casa, detendo conhecimentos profundos sobre o uso de plantas, as cantigas, os toques dos atabaques e a realização de rituais. Os filhos de santo que entram em transe são denominados iaôs no momento da iniciação, e, após sete anos de iniciação, tornam-se egbons, “mais velhos”, adquirindo a possibilidade de ocupar cargos específicos conforme as orientações da liderança do terreiro e das divindades. Já aqueles que não entram em transe ocupam os cargos de ogãs e equedes, reconhecidos por seu prestígio e responsabilidades. De acordo com Chada (2016, p. 57), os filhos de santo, "quer entrem ou não

em transe, são essenciais ao funcionamento da casa e garantem a continuidade da sua tradição e da religião à qual pertencem".

As equedes, por exemplo, desempenham papéis fundamentais na dinâmica ritualística. Além de auxiliar na indução do transe e cuidar dos médiuns e de suas indumentárias, elas executam instrumentos como o adjá, utilizado nas festas dedicadas aos orixás, e o caxixi, usado em celebrações voltadas aos caboclos. Segundo Babá Kutú³¹ (2015), "as equedes ajudam nas obrigações internas, a enxugar o santo, acompanhar o Orixá, vestir o santo, botar um ojá. Elas exercem vários papéis dentro da dinâmica do terreiro".

Por outro lado, os ogãs são os responsáveis pela execução musical nos rituais, sendo exclusivamente incumbidos de tocar os atabaques e o gã, instrumentos centrais para as cerimônias. Contudo, suas funções vão além da música. Conforme as habilidades individuais e as tradições da nação do terreiro, os ogãs podem assumir diferentes designações e responsabilidades. Chada (2016, p. 57) ressalta que os ogãs estão encarregados de atividades como a realização de sacrifícios, a organização do barracão, a entoação das cantigas e os toques dos atabaques. Entre as possíveis denominações desses cargos estão axogum, pejigã, alabê e ogã-de-couro, refletindo a diversidade de papéis que desempenham. Complementando, segundo Babá Kutu,

[...] ogã não é só pra tocar. Tem ogãs que é só para poder tomar conta do barracão, chamados ogãs-de-sala³², que é confirmado para poder cuidar. Tem os que cuidam do quarto de santo. Tem os que são responsáveis por tal coisa na hora de matança³³. Tem os ogãs escolhidos para os atabaques. O ogã alabê é o responsável pelos instrumentos musicais, que executa o rum - ataque maior e grave e, que faz o Orixá desempenhar sua coreografia. É um cargo que tem subposto. Na falta dele, o otum alabê o substitui; otum, que representa o braço direito do babalorixá, podendo substituir o alabê; e o ossi, que representa o braço esquerdo. Esses revezam o rumpi e o lé, respectivamente, médio e agudo. (BABÁ KUTU, 2015. Informação verbal)

A estrutura do candomblé de Ketu foi apresentada por ser amplamente reconhecida, tanto no meio acadêmico quanto no senso comum, como um modelo de organização das religiões de matriz africana no Brasil, principalmente em quesitos sonoros. Além disso, o candomblé de Ketu oferece parâmetros comparativos relevantes para compreender a singularidade do terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum de Ronda, cuja trajetória e práticas espirituais desafiam e reconfiguram algumas normas tradicionais.

³¹ Babá Kutu é um babalorixá de nação Ketu. Liderança do terreiro Ilê Asé Igijárômim, que fica em Feira de Santana-BA. As informações obtidas nesse texto foram compartilhadas por ele em 2015, durante minhas pesquisas etnográficas de trabalho de conclusão de curso na graduação em música.

³² "[...] ogã responsável pela ornamentação, conservação e limpeza do barracão do candomblé, assim como pela organização das festas públicas" (CHADA, 2006, p. 209).

³³ "[...] sacrifício ritual de animais que são oferecidos aos Caboclos e Orixás" (CHADA, 2006, p. 208).

Em conversas com Mãe Maria, ela relatou como babalorixás e ialorixás frequentemente criticavam seu trabalho, questionando sua legitimidade enquanto liderança religiosa por não ter sido formalmente iniciada no candomblé. Argumentavam que, sem ter sido filha de santo sob a orientação de uma liderança consagrada, ela não teria o "caminho" para liderar seu terreiro. Essa crítica reflete uma concepção comum entre muitas tradições religiosas afro-brasileiras, fundamentada no princípio de que "só se dá o que se tem". Ou seja, que apenas quem passou pelo processo de iniciação, aprendendo como filha, pode ocupar o lugar de mãe de santo.

No entanto, essa visão não impede que Mãe Maria seja amplamente reconhecida e respeitada como uma liderança em sua comunidade. Embora alguns a chamem de "zeladora de santo" ou "orientadora", no terreiro, ela é chamada de "Mãe" por seus filhos e filhas espirituais. É assim que eles a veem: como uma figura materna que cuida, guia e transmite ensinamentos, desempenhando um papel central na construção da comunidade. Neste trabalho, não busco definir se Mãe Maria é ou não uma mãe de santo em termos formais, mas sim analisar as sonoridades de seu terreiro como parte integrante desse contexto, compreendendo como suas práticas e trajetória espiritual interseccionam com questões de raça, gênero e espiritualidade.

Na organização do terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum, a liderança máxima é compartilhada por ela e por Ogum de Ronda, entidade espiritual que guia os trabalhos da casa. Após Mãe Maria, destacam-se suas sobrinhas, Mãe Cláudia, que ocupa o cargo de ekedji como egbon da tradição Ketu, e Cleide, que, embora não iniciada, desempenha um papel de apoio importante na dinâmica do terreiro. Devido à escolha de Mãe Maria de não realizar iniciações, o terreiro não possui formalmente pessoas para ocupar funções específicas, como ekedjis e ogãs, que são fundamentais em outros contextos ritualísticos.

No entanto, sua habilidade de articulação e sua rede de colaborações garantem a presença desses cargos por meio de parcerias com outras lideranças religiosas. Como forma de reconhecimento e valorização da dedicação dessas pessoas, Mãe Maria frequentemente contribui financeiramente, evidenciando sua humildade e comprometimento com a manutenção das práticas rituais e com o fortalecimento das relações comunitárias.

Um aspecto notável do percurso de Mãe Maria é o respeito que ela adquiriu ao longo do tempo, tanto por suas práticas espirituais quanto por seu trabalho comunitário. Durante as festividades do terreiro, é comum a presença de diversas mães e pais de santo de outras casas, o que reflete o reconhecimento de sua liderança. Sua articulação com líderes de diferentes nações do candomblé foi essencial para o desenvolvimento e a ampliação de suas práticas.

Mãe Maria conviveu por cinco anos com Mãe Neuza, uma ialorixá de Salvador, com quem aprendeu a realizar ebós de limpeza. Também se aproximou de Babá Raimundo de Oxalá, que

realizou assentamentos de divindades em seu terreiro. Esses contatos foram fundamentais para a chamada "africanização" de suas práticas, que se manifestou não apenas na adoção de rituais, mas também em uma incorporação mais profunda das epistemologias e cosmologias das religiões de matriz africana.

A adoção de práticas como os ebós e as limpezas espirituais pela linha de Angola exigiu que Mãe Maria aprendesse cantigas específicas na língua kimbundu e compreendesse os significados desses cantos e ritos. Da mesma forma, com os assentamentos de divindades no terreiro, práticas como o orô (sacrifício ritual) foram incorporadas, o que implicou a necessidade de aprender cantigas em iorubá e compreender os significados e contextos rituais dessas performances musicais. Além dessas, Mãe Maria introduziu em seu terreiro rituais como o de obi e bori, práticas fundamentais em muitas nações do candomblé. No entanto, por não ter sido iniciada em uma linhagem tradicional, as funções rituais mais específicas, como a realização de sacrifícios, são conduzidas por Babá Egídio, um pai de santo de nação Ketu, que atua em parceria com Mãe Maria nessas ocasiões.

O contato com outras lideranças religiosas não apenas ampliou as práticas de Mãe Maria, mas também transformou profundamente as dinâmicas do terreiro, reforçando a presença das sonoridades, das línguas africanas e das cosmologias que estruturam as religiões afro-brasileiras. A africanização do terreiro não se limitou à incorporação de práticas específicas, mas incluiu também a internalização de valores, compreensões e dinâmicas que conectam a comunidade local com as tradições ancestrais.

Essa africanização se reflete diretamente nas sonoridades do terreiro, que vão além da música, funcionando como veículos de transmissão de saberes, afetos e espiritualidade. A introdução de cânticos em kimbundu e iorubá não é apenas uma prática litúrgica, mas também uma forma de manter viva a memória ancestral e reafirmar a conexão com as raízes africanas. Ao mesmo tempo, a inclusão de rituais como o bori reforça a dimensão comunitária do terreiro, estabelecendo laços entre os participantes e as forças espirituais que os conectam.

Dessa forma, a trajetória de Mãe Maria revela uma capacidade singular de articular diferentes tradições, incorporando elementos de diversas nações do candomblé e adaptando-os ao contexto de seu terreiro. Essa dinâmica reafirma o papel das religiões de matriz africana como espaços de constante reinvenção e resistência, onde práticas ancestrais dialogam com as necessidades contemporâneas, fortalecendo tanto as comunidades quanto os saberes que as sustentam.

5.3 Sonoridades dos instrumentos

No terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum, as práticas sonoras estão intrinsecamente conectadas às dinâmicas rituais, espirituais e organizacionais da casa, sendo conduzidas por mim, dado que o terreiro não possui ogãs oficialmente designados. Esse papel, que inclui tanto os preparativos quanto a execução das sonoridades durante os rituais, é desempenhado com base nos ensinamentos iniciais de Mãe Maria e nas aprendizagens adquiridas posteriormente com Malcolm Ramsés, ogã do Ilê Asé Ojó Igbí Alá, onde ocupa o cargo de Ojú Obá, na tradição Ketu.

Nos dias de festa, chego cedo ao terreiro devido às diversas funções a serem cumpridas, como o preparo das comidas rituais destinadas às divindades. Após concluir essa etapa, dedico-me às responsabilidades sonoras, que incluem localizar os instrumentos — como o gã e a baqueta —, afinar os atabaques utilizando a chave de boca, e realizar os fundamentos específicos relacionados à sonorização, procedimentos que integram o saber da casa e que preservo como particulares. Os atabaques são colocados ao sol antes de serem preparados com os ojás (panos sagrados), cuja cor é definida por Mãe Maria: azul como preferência, ou branco, caso o primeiro não esteja disponível.

Figura 51 - Atabaques do terreiro.



Fonte: acervo próprio.

A responsabilidade de puxar os cantos durante o xirê é compartilhada entre as pessoas mais velhas da casa, não sendo inteiramente centralizada em mim. Essa divisão de função reflete a valorização da experiência e do conhecimento acumulado ao longo do tempo, uma vez que o domínio dos cânticos de cada divindade é algo que se constrói com vivência e familiaridade com

os fundamentos rituais. As pessoas mais velhas da comunidade desempenham esse papel por sua capacidade de identificar os cânticos apropriados para cada contexto espiritual.

É imprescindível possuir um conhecimento específico sobre os cânticos e suas funções rituais, pois esses elementos estruturam e transformam o contexto de cada celebração, definindo o formato adequado para cada situação. Em festas como a Feijoada de Ogum ou o Presente das Águas, que possuem características mais africanizadas, são realizados rituais de fundamento, como o orô e a matança/corte, o que altera significativamente a configuração sonora e ritual em relação a outras celebrações.

As cantigas do xirê, no terreiro de Mãe Maria, podem sofrer variações dependendo das circunstâncias e das pessoas presentes. Em algumas ocasiões, ogãs de outros terreiros participam das celebrações e, caso Mãe Maria os conheçam e confiem, permite que conduzam o xirê de acordo com as tradições e aprendizados específicos de suas casas de origem. Essa flexibilidade faz com que a sequência das cantigas possa mudar, refletindo a diversidade de experiências e formas de transmissão de saberes.

Quando não há a presença desses ogãs, sigo a ordem que aprendi com Sinho e Roberto, que acompanham Mãe Maria há mais de 20 anos, assegurando a continuidade das práticas sonoras tradicionais da casa. No entanto, Mãe Maria adota uma abordagem inclusiva em relação à música ritual. Para ela, não é necessário ser formalmente ogã para tocar nos atabaques do terreiro. O critério principal é saber tocar com firmeza e respeito pelas práticas do terreiro. Essa abertura reforça a singularidade do seu terreiro, onde a sonoridade é compartilhada e adaptada de maneira que valoriza a funcionalidade dos rituais.

Os rituais são marcados pela diversidade instrumental, cada qual desempenhando funções específicas e indispensáveis durante as celebrações. Os instrumentos utilizados regularmente na casa incluem os atabaques (rum, rumpi e lé), o gã, o adjá e o caxixi, formando uma base sonora que estrutura os toques e cânticos dos rituais. Uma particularidade ocorre durante a Festa dos Caboclos, realizada em 2 de julho de cada ano, quando o caboclo Sete Flechas, que incorpora em Mãe Maria, expressa sua predileção pelo samba de viola. Atendido o pedido, o repertório sonoro do terreiro é ampliado com a inserção da viola e do pandeiro, instrumentos que agregam novas camadas rítmicas e melódicas ao conjunto.

Segundo Chada (2006, p. 69), o conjunto instrumental é composto por três atabaques e o gã³⁴. Luhning (1990, p. 115) afirma que "a música do candomblé - tanto a das nações nagô-Ketu e jeje, quanto das nações de angola e de Caboclo - se constitui de toques de três atabaques com o

³⁴ Instrumento de metal que compõe o conjunto musical. É percutido com vareta de metal.

agogô e um imenso repertório de cantigas". Cardoso (2006, p. 39) refere-se aos atabaques e ao gã como "quarteto instrumental". Esse formato vale também para a estruturação sonora do terreiro de Mãe Maria.

Figura 52 - Instrumento *Gã*



Fonte: acervo pessoal.

O gã, instrumento essencial nos rituais, desempenha a função de estabelecer uma linha rítmica base, conhecida como clave. Essa estrutura rítmica é fundamental, pois serve como guia para a execução dos atabaques, organizando a pulsação e mantendo a rítmica dos toques. Os três atabaques utilizados nos rituais — rum, rumpi e lé — foram comprados e têm sua manutenção realizada por Mestre Tico, reconhecido por sua expertise na engenharia sonora, na construção e manutenção desses instrumentos. Estes desempenham funções distintas, sendo diferenciados pela altura: grave, médio e agudo, respectivamente. Tais aspectos são determinados também pela tensão do couro, sendo o rum o mais grave, com o couro menos tenso; o rumpi, de tonalidade intermediária, com tensão média; e o lé, o mais agudo, com o couro mais tenso.

O couro é fixado à estrutura do atabaque por meio de tarraxas de ferro, permitindo sua afinação. Além disso, os atabaques variam em diâmetro e comprimento, características diretamente relacionadas às alturas sonoras que produzem. O rum, com maior comprimento e diâmetro, proporciona maior espaço para a propagação das ondas sonoras, o que resulta em sons graves. A mesma lógica se aplica ao rumpi e ao lé, que, com tamanhos progressivamente menores, produzem sons de altura média e aguda, respectivamente.

Figura 53 - Atabaques do terreiro de Mãe Maria Pequena - Rum, rumpi e lé



Fonte: acervo próprio.

A relação das alturas sonoras dos atabaques é intrinsecamente conectada às especificidades de cada toque, compondo uma estrutura rítmica complexa e ancestral. Dentro do fundamento estruturado dos rituais, existem células rítmicas padrão atribuídas especificamente para o gã e pelos atabaques de timbre médio (rumpi) e agudo (lé). Essas células rítmicas, geralmente sem variação, são responsáveis por caracterizar e identificar o ritmo, fornecendo uma base sólida para a execução musical. O rum, por sua vez, desempenha um papel diferenciado como atabaque solista. Suas frases rítmicas, embora características do ritmo, não seguem uma sequência fixa, permitindo improvisações que dialogam com as narrativas sonoras históricas e corporais da divindade, criando uma confluência entre as dimensões rítmica, históricas e performática.

Mãe Cláudia e Mãe Nalva são ekedjis iniciadas no candomblé de nação Ketu, e frequentam o dia a dia do terreiro. Elas são as responsáveis pela utilização do adjá, instrumento sonoro responsável por guiar a divindade em seu movimento pelo barracão. Apesar das diferenças entre o universo cosmo-perceptivo africano e o indígena, considero possível fazer uma analogia entre as funções que cumprem o adjá e o caxixi. Enquanto o adjá é essencial nos rituais voltados aos orixás, o caxixi cumpre papel similar nos rituais de caboclo. Ou seja, é bem possível que exista uma memória sonora ancestral que é ativada através do timbre característico dos instrumentos.

Uma memória sonora de tempos passados preservada e atualizada em tempo presente, em um ciclo movido pela ancestralidade, pela circularidade, pela continuidade.

Figura 54 - Instrumento caxixi e instrumento adjá



Fonte: acervo pessoal.

5.4 Sonoridades das Línguas

Por sua multiplicidade linguística, o terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum destaca-se como fruto dos encontros e trocas que Mãe Maria estabeleceu ao longo de sua trajetória com diversas lideranças de candomblés das nações Angola e Ketu. Esse diálogo entre as religiões não apenas fortaleceu os vínculos entre diferentes tradições de matriz africana, mas também contribuiu para uma africanização significativa das práticas do terreiro, na qual as línguas iorubá e kimbundu desempenham um papel central. A introdução do iorubá e do kimbundu ao repertório ritual do terreiro transcende a simples incorporação de palavras ou cânticos, afinal são línguas carregadas de ancestralidade e significado; são veículos de transmissão de saberes que conectam os membros de distintas comunidades às cosmo percepções africanas de forma dinâmica.

Essa convivência linguística cria um espaço onde sonoridades se sobrepõem, entrelaçando temporalidades e geografias. O iorubá, o kimbundu e o português tornam-se, assim, parte de uma cosmosonoridade que organiza e manifesta as dinâmicas espirituais, sociais e culturais do terreiro.

Línguas	Nações	Divindades/Encantados/Entidades
Iorubá	Nação Ketu	Orixás
Kimbundu	Nação Angola	N'kisis
Português	Umbanda	Mensageiros; caboclos, ciganas, pombagiras, exus catiços, pretas(os)-velhas(os)

Para ilustrar os entrecruzamentos entre as diferentes línguas, nações e divindades/encantados/entidades, apresento abaixo exemplos de sonoridades cantadas em homenagem a uma divindade específica, que é denominada Ogum, na tradição iorubá (Ketu), Nkossi na tradição banto (Angola), e Ogum de Ronda na Umbanda, em português, no contexto brasileiro.

Português	Kimbundu	Iorubá
Ogum de Ronda,	Nkosi, mukumbi	Ogun a jo ê Mariwo
Ele veio rondar	Tára mensá dange	Akóró a jo ê
Passar a mira em seu canzuá	Goia è è è, Goia è è è	Mariwo
Passar a mira em seu canzuá		Ogou pà lè pà lona
Gostou de mim porque não veio me ver		Ogun a jo e Mariwo
Sou um bom filho venho obedecer		
Sou um bom filho venho obedecer		

No terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum, as práticas musicais e sonoras são predominantemente realizadas em português e kimbundu, refletindo a forte identificação de Mãe Maria com a tradição Angola, frequentemente reafirmada por ela ao se referir à sua corrente espiritual. No entanto, o iorubá também se faz presente, especialmente em rituais específicos de fundamento ligados à tradição Ketu, como obi, bori e orô. Essas cerimônias, conduzidas por Babá Egídio, companheiro de trabalho espiritual de Mãe Maria, e por sua sobrinha, Ebomi Ofomin, que exerce a função de ekedji, evidenciam o trânsito entre diferentes nações e cosmo percepções africanas no terreiro.

No dia a dia do terreiro, as palavras em português convivem de maneira dinâmica com as línguas africanas, criando uma tessitura linguística que se manifesta em diversos contextos. Veja os exemplos abaixo:

Algumas palavras do dia a dia

Português	Iorubá	Kimbundu
Amém	Axé	Aweto
Licença	Agô	Banda gira
Pólvora	–	Fundanga
Sal	Iyó	–
“Faz mal”	Ewó	Kizila
Azeite de dendê	Epô pupá	–
Giz	-	Pemba
Faca	Obé	–
Água	Omi	–
Cabeça	Ori	Mutuê
Reza	Adurá	N’gorossi

Bença⁸⁵

Lingua	Pergunta	Resposta
Português (Umbanda)	Bença	Divindade + abençoe Ex: Ogum abençoe.
Iorubá (Ketu)	Motumbá	Motumbá Axé.
Kimbundu (Angola)	Mukuiu	Mukuiu N’Zambi
Fon (Jejê)	Kolofé	Kolofé mi.

5.5 Sonoridades específicas durante performances ritualísticas

Abaixo, apresentarei as sonoridades que desempenham funções específicas nos distintos rituais do terreiro. Essas sonoridades cumprem o papel de anunciar, convocar, informar e comunicar ao terreiro as mensagens que orientam as ações a serem executadas, sempre alinhadas às características e às exigências de cada ritual.

Sonoridades de abertura das sessões de mesa branca - indicam a abertura das sessões de mesa branca tendo como objetivo estabelecer o ambiente espiritual necessário para o início do ritual.

⁸⁵ Refere-se à palavra “benção”, na norma culta da língua portuguesa.

Nesse momento é necessário bastante concentração para anunciar aos guias e divindades espirituais que o momento ritualístico está começando.

Instrumentos sonoros - voz e palma

Com Deus e Nossa Senhora
Eu vou abrir minha Urucaia
Na fé de meu Pai Ogum
Eu vou abrir minha Urucaia

Abrindo os nossos trabalhos
Nós pedimos proteção
A Deus todo poderoso
E a virgem da Conceição

Sonoridades de bença - comunicam o momento em que as pessoas participantes devem trocar benças entre si. O tipo de bença pode variar conforme a língua e a tradição evocada, como o iorubá (motumbá axé), o kimbundu (mukuiú n'zambi) ou o português (nome da divindade principal da pessoa + abençoe). No entanto, há uma compreensão ritualística orientada pelo tempo e pela hierarquia. Inicialmente, os mais jovens devem pedir a bênção aos mais velhos, sendo evidente que o pai de santo ou a mãe de santo serão os primeiros a quem a pessoa deve se dirigir.

Instrumentos sonoros: depende da ocasião. Se for em rituais de reza, apenas voz e palma; se for em sessão de giro ou qualquer outra festa: voz, palma, gã e atabaques.

A bença, bença meu pai idé
A bença, bença meu pai idé
Bença pai, bença mamãe
Bença meu pai idé

Não há quem saiba avaliar
O amor de um pai, o amor de uma mãe
Só eu que sei avaliar
O amor de um pai, o amor de uma mãe
Seu (fala o nome da divindade) que saiu da sua aldeia
Pra dançar no canzuá
Seu boiadeiro vou te fazer um pedido
Abençoa os teus filhos
Pelo Alá de Oxalá, ô não há

Sonoridades de incenso - acompanham o momento de queima do incenso. Assim que coloca o incenso na brasa de carvão, a fumaça com o cheiro se espalha pelo terreiro, direcionada do fundo do terreiro para a frente, devendo transitar por todos os cômodos. Geralmente, as três sonoridades são cantadas, uma seguida da outra.

Instrumentos sonoros: depende da ocasião. Se for em rituais de reza, apenas voz e palma; se for em Sessão de Giro ou qualquer outra festa: voz, palma, gã e atabaques.

Estou lavando, estou incensando
 Estou lavando, estou incensando
 A casa de Bom Jesus da Lapa
 A casa de Bom Jesus da Lapa
 Nossa Senhora incensou seu bento filho
 Ô incensou para chegar
 E eu também incenso a minha casa
 Pro mal sair e a felicidade entrar

Incensa com as ervas da Jurema
 Incensa com arruda e guiné
 Benjoim, alecrim e alfazema
 Vamos incensar filhos de fé

Incensa, incensador
 A casa do Angorô
 Incensa, incensador
 A casa do Angorô

Sonoridades de incenso específico para santos diferentes – acompanham o ato do incenso das rezas de Santo Antônio e das rezas de São Roque. As sonoridades se diferem nas melodias da reza cantada e também no texto. Apenas no primeiro trecho da reza cantada mantem-se a mesma melodia e o mesmo texto, exceto pelo nome do santo, alterado na terceira estrofe para informar a qual santo se destina o fundamento a ser realizado.

Instrumentos sonoros: voz e palma.

Subiu precioso incenso
Até o trono do Altíssimo
Incensai glorioso **São Roque**
Com o perfume suavíssimo

Oh vós piedoso pai
A que adoro o céu e a terra
Abrir um tesouro divino
Mil graças se encerra

Este incenso que queimamos
É com profunda veneração
São aromas preciosos
Para celeste habitação

São aromas preciosos
Para celeste habitação

Esta linda esperança
Que invoque a alma pia
Seja aceita lá no céu
Por São Roque e Maria

Até as flores se alegram
Do altíssimo deste nome
Subiu precioso incenso
Pra incensar o glorioso São Roque

Subiu precioso incenso
Até o trono do Altíssimo
Incensai glorioso **Antônio**
Com perfume suavíssimo

Esta linda esperança
Em volta de alma pia
Seja aceita lá no céu
Por Antônio e Maria

Até as flores se alegram
Do altíssimo deste nome
Subiu precioso incenso
Pra incensar o glorioso Santo
Antônio

Sonoridades de pomba - acompanham o uso deste elemento ritualístico. O ritual ocorre imediatamente após o ato de incensar. Nesse momento, Mãe Maria distribui um pouco de pomba nas mãos das pessoas mais velhas da casa, que, em seguida, percorrem todo o barracão até a porta, assoprando o pó branco em todos os espaços e cômodos. Geralmente as três sonoridades são executadas.

Instrumentos sonoros: depende da ocasião. Se for em rituais de Reza, apenas voz e palma; se for em Sessão de Giro ou qualquer outra festa: voz, palma, gã e atabaques.

Meu pai é pomba, eu quero ver
Minha mãe é pomba, eu quero ver
Aê, aê, aê, aê
Eu nunca vi filho de pomba tremer

Ô ki pomba, ô ki pomba
Ô iza kassange, ô iza d'angola
Ô ki pomba, samba angola
Ô ki pomba, samba angola

Pemba Silá, silá
 Silá êô
 Pemba Silá, silá
 Silá êô

Sonoridades de despedida - sinalizam o momento em que as divindades já cumpriram sua missão e precisa se retirar do ambiente. Nesse momento as *ekedjis* cumprem uma das suas missões, a de auxiliar a pessoa em transe a “voltar” ao seu estado anterior.

Instrumentos sonoros: depende da ocasião. Se for em rituais de reza, apenas voz e palma; se for em Sessão de Giro ou qualquer outra festa: voz, palma, gã e atabaques.

Adeus, supresa
 Senhor Ogum já vai embora
 Adeus, surpresa
 Fica com Deus e Nossa
 Senhora
 É hora, é hora

Camaradinho
 Eu já vou me embora
 E eu não posso demorar
 Minha morada é muito longe
 Iemanjá mandou me chamar

Adeus, camarada, adeus
 Adeus que eu já vou me embora
 Na mesma barquinha que eu vim
 Na mesma barquinha, vou me embora

Adeus, camarada
 Adeus
 Adeus, que eu já vou pra lá
 Eu vou pra São Bartolomeu
 Caminho de Pirajá
 Na hora da sua agonia
 Ô não precisa me chamar
 Acenda uma vela pras águas
 E chama por Iemanjá

Sonoridade de fechamento de ritual – indica a finalização do ritual. Após a sonoridade, o ritual encerra-se completamente em termos de cânticos, toques e incorporações. Essa sonoridade é exclusiva para momentos de reza, pois, segundo a compreensão de Mãe Maria, devido à sonoridade possuir referência ao orixá Oxalá, não é apropriado utilizá-la em rituais onde está acontecendo consumo de bebidas alcoólicas.

Instrumentos sonoros: voz.

Hino da Umbanda

Refletiu a luz divina
Com todo seu esplendor
É no reino de Oxalá
Aonde há paz e amor

Luz que refletiu na terra
Luz que refletiu no mar
Luz que veio de Aruanda
Para nos iluminar

A Umbanda é paz e amor
Um mundo cheio de Luz
É força que nos dá vida
E a grandeza nos conduz

Avante, filhos de fé
Como a nossa lei não há
Levando ao mundo inteiro
A bandeira de Oxalá

5.6 Sonoridades das festividades e rezas na comunidade dos Olhos D'água

As festividades e rezas realizadas no terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum constituem uma grande diversidade de práticas rituais, espirituais e culturais, que reforçam os laços comunitários e celebram as tradições afro-brasileiras, dando corpo a um calendário festivo anual.

As diferenças entre as cosmopercepções das tradições monoteístas cristãs e das tradições politeístas indígenas e africanas refletem-se nas características sonoras e rituais das práticas realizadas no terreiro. Considerando suas estruturas, classifiquei-as como práticas mais

africanizadas e menos africanizadas, com base na análise de sonoridades e de elementos, signos que tais acontecimentos evocam.

As rezas, por exemplo, embora realizadas em um terreiro que segue outra cosmopercepção e entendimento de espiritualidade, carregam influências cristãs em sua forma e função, tornando-se práticas menos africanizadas. Por outro lado, as festas, com sua forte presença de elementos culturais, sonoros e rituais de origem africana, podem ser classificadas como mais africanizadas, refletindo uma maior conexão com as cosmopercepções e tradições ancestrais que moldam a espiritualidade afro-brasileira. Vários são os fatores que possibilitam essa consideração, porém, através das sonoridades é possível inferir que nas rezas os instrumentos musicais - gã e atabaques - de origem africana, não são executados. A seguir elencarei outros quesitos.

Dessa forma, as distinções dos elementos que compõem os rituais apresentam uma outra forma de organizar o calendário do terreiro. São considerados rituais mais africanizados: as sessões de giro, festa dos caboco, feijoada de Ogum, festa de São Cosme e Damião e o presente das águas. A sessão de mesa branca, reza de Santo Antônio e reza de São Roque são rituais menos africanizados.

Organização cronológica

Rituais/Festas/Rezas	Datas
Sessão de Mesa Branca	Não tem data fixa e acontece várias vezes no ano.
Sessão de Giro	Não tem data fixa e acontece várias vezes no ano.
Feijoada de Ogum	Não tem data fixa. Geralmente acontece em junho.
Reza de Santo Antônio	Ocorre no dia 13 de junho.
Festa dos Caboclos	Ocorre no dia 2 de julho.
A Flor do Velho (Reza de São Roque)	Ocorre no dia 16 de agosto.
Caruru de São Cosme e Damião	Ocorre principalmente no dia 27 de setembro e em outras datas durante o ano.
Presente das Águas.	Não tem data fixa. Porém, acontece sempre em dezembro.

A diversidade das sonoridades, línguas, divindades e entidades desempenha um papel central na estruturação e configuração do calendário festivo e ritualístico. Cada ritual possui características específicas que o tornam único, incluindo a escolha de datas e meses de

celebração, os formatos cerimoniais adotados e os elementos culinários que compõem a liturgia. Essas particularidades não apenas reafirmam a singularidade de cada prática, mas também evidenciam o entrelaçamento entre elementos culturais, históricos e espirituais. Os diferentes rituais e festividades operam como marcadores temporais e identitários, estabelecendo ciclos de celebração que conectam os participantes às suas ancestralidades e às forças espirituais que regem o cotidiano do terreiro.

Embora os rituais sejam repletos de detalhes simbólicos e significados profundos, o objetivo deste trabalho não é fornecer uma descrição exaustiva ou excessivamente detalhada dessas práticas. A intenção principal é contribuir para o conhecimento do leitor, oferecendo uma compreensão mais ampla e acessível das dinâmicas que permeiam esses eventos, centradas nas sonoridades específicas das divindades, das rezas e das festas.

A abordagem escolhida privilegia a salvaguarda das memórias e dos registros dos rituais, reconhecendo-os como patrimônio imaterial de comunidades que resistem e se fortalecem por meio dessas práticas. Ao documentar e refletir sobre os rituais, busco registrar as histórias, os saberes e os significados que permeiam o terreiro de Mãe Maria.

Rituais/Festas/Rezas	Comidas	Bebidas Alcoólicas
Sessão de Giro	A comida servida não é fixa	Cerveja
Feijoada de Ogum	Arroz, feijoada, carne e salada	Cerveja
Festa dos Caboclos	Não serve comida	Cerveja, Jurema e Meladinha
Festa de São Cosme e Damião	Arroz, caruru, vatapá e galinha	Cerveja
Presente das Águas	Não possui comida fixa	Cerveja
Sessão de Mesa Branca	Mugunzá e/ou Arroz Doce	Não é permitido bebidas alcoólicas
Reza de Santo Antônio	Mugunzá e/ou Arroz Doce	Não é permitido bebidas alcoólicas
Reza de São Roque (A Flor do Velho)	Pipoca com coco e mingau de carimã	Não é permitido bebidas alcoólicas

5.6.1 Sessão de Giro - geralmente posterior à sessão de mesa branca. Pode acontecer a qualquer momento do ano, dada a necessidade.

A sessão de giro, como o próprio nome sugere, distingue-se da sessão de mesa branca tanto em seus propósitos quanto em sua estrutura. Caracteriza-se como um ritual de movimento, em

formato de roda, ordenada das mais velhas para as mais novas. Até minha chegada ao terreiro, o giro era composto exclusivamente por mulheres, demarcando a presença e o poder concebido às mulheres, chamadas de “médias”³⁶ por Mãe Maria.

Esse ritual é realizado com o acompanhamento dos atabaques, porém tem um foco interno, sendo direcionado principalmente ao desenvolvimento da mediunidade das filhas e dos filhos e ao aprimoramento do processo de incorporação. Sua realização geralmente coincide com a chegada de novas pessoas que começam a seguir os cuidados espirituais de Mãe Maria. Assim como todos os rituais do terreiro, inicia-se com a queima do incenso e o uso da pomba. Em seguida, entoam-se cânticos para Ogum, o patrono do terreiro, convocando sua presença para que os trabalhos espirituais possam ser conduzidos com sua segurança e orientação.

Não existe uma sequência definida de sonoridades de Ogum, porém, geralmente, iniciam-se com o canto que tem como proposta convidar o Pai Ogum a vir para o seu terreiro, ver sua casa, suas filhas e seus filhos:

<p>Venha ver, Ogum Venha ver a sua aldeia Venha ver, Ogum Venha ver a sua aldeia</p>

Assim que os cânticos dedicados a Ogum são entoados, a presença da divindade geralmente se torna evidente. No entanto, em algumas ocasiões, pode haver uma demora, o que leva à modificação do canto, ajustando a sonoridade às necessidades do momento. Quando Ogum chega, ele mesmo começa a entoar seus próprios cantos, muitos dos quais trazem mensagens específicas e ensinamentos espirituais, reforçando seu papel como guia e protetor.

No total, são entoadas sete músicas, número que carrega um simbolismo particular. Como afirma Mãe Maria: "Tudo de Ogum é sete". Esses cânticos seguem uma sequência, embora flexível. As sonoridades evocadas nesse momento não apenas cumprem funções espirituais e pedagógicas, mas também fortalecem os laços entre Ogum e a comunidade que o reverencia.

<p>Ogum em seu cavalo corre A sua espada reluz Ogum, Ogum mejê Sua bandeira cobre os filhos de Jesus Ogum iê</p>

³⁶ Filhas de santo de Mãe Maria que incorporam.

Ogum de Ronda,
 Ele veio rondar
 Passar a mira em seu canzuá
 Passar a mira em seu canzuá
 Gostou de mim porque não veio me ver
 Sou um bom filho venho obedecer
 Sou um bom filho venho obedecer

Ogum já venceu,
 já venceu, já venceu
 A guerra de batalha
 Com Ogum só Deus.

Tenho sete espadas pra me defender
 Eu tenho Ogum na minha companhia
 Ogum é meu pai, Ogum é meu guia
 Ogum vai machar
 Na fé de Deus e da Santa Virgem Maria
 Ogum é meu pai, Ogum é meu guia

Ô de onde vem Ogum Marinho
 Venho das ondas do mar
 Com a cruz de Deus na frente
 É vencer ou vencerá
 Deus nos ajude a vencer
 Essa batalha real
 Batalha dos inimigos
 É vencer ou vencerá
 Ô de onde vem Ogum Marinho
 Venho das ondas
 Venho das ondas do mar
 Venho das ondas

Ogum oiá
 Oiá, oiá é de menê
 Ogum oiá é de menê
 Tata Kibanda é de menê

Ô Iaiá, fala de ogum nanuê
 Ô Iaiá, fala de ogum nanuê
 Fala de ogum nanuê á

Após as sete cantigas serem entoadas, Ogum de Ronda saúda todas, todes e todos os participantes da sessão. Nesse momento, ele conversa com os presentes, oferece conselhos e compartilha ensinamentos, geralmente relacionados à conduta diante dos desafios e questões da vida. Suas palavras têm um caráter profundamente pedagógico e espiritual, direcionando a comunidade para uma reflexão sobre atitudes e comportamentos alinhados aos princípios da espiritualidade e da sua força.

Ao concluir sua participação, Ogum anuncia que se retirará para permitir a chegada de Sete Flechas, caboclo pai da casa. Esse processo de transição entre as entidades ocorre de maneira

passes ou mesmo informar questões relacionadas à saúde ou à espiritualidade dos presentes. Nessas situações, seu tom é mais sério e centrado, voltado à orientação e ao cuidado.

Em outras vezes, Sete Flechas chega com a intenção de sambar e "derrubar" – um termo usado para descrever sua capacidade de provocar ou induzir o transe nas pessoas presentes na gira. Ele faz isso de várias formas, jogando seu chapéu de palha em alguém, assoprando a fumaça de seu charuto em direção a uma pessoa ou utilizando sonoridades específicas que têm como propósito criar essa conexão espiritual intensa e estimular o transe. Como exemplo a sonoridade abaixo:

<p>Cadê meus irmão Cadê os irmão meu Cadê meus irmão Que não vem sambar mais eu</p>

As cantigas desempenham um papel central na Sessão de Giro, sendo responsáveis por chamar e convidar as entidades para participar do ritual. Nesse contexto específico, as cantigas são direcionadas aos Caboclos, tornando o ritual profundamente ligado à força e à ancestralidade dessas divindades. A chegada de diferentes Caboclos enriquece a dinâmica do ritual, pois cada um, ao incorporar, traz sua própria energia, personalidade e sonoridades para o barracão. O revezamento nas puxadas de cantigas é uma característica marcante: cada Caboclo permanece por um período indefinido, cantando, sambando e, ao final, convida outro Caboclo a assumir o centro do ritual.

Quando chega o momento de encerramento, anunciado por Sete Flechas, todos os Caboclos incorporados nas filhas e filhos do terreiro iniciam suas despedidas. Cada entidade saúda os presentes e se retira. Mãe Maria e suas entidades, que são as primeiras a se manifestar no ritual, também são as últimas a partir, encerrando a Sessão de Giro. Geralmente quem encerra os trabalhos é Pai Ogum, também com uma cantiga específica:

<p>Adeus, surpresa Senhor Ogum já vai embora Adeus, surpresa Fica com Deus e Nossa Senhora É hora, é hora.</p>

5.6.2 A Feijoada de Ogum

Figura 55 - Foto da Feijoada de Ogum de 2018 -



Fonte: acervo próprio.

A Feijoada de Ogum é a celebração mais aguardada e importante do terreiro de Mãe Maria. Dedicada ao pai e dono da casa, Ogum de Ronda, a festa celebra o principal mensageiro de Mãe Maria, que trabalha com ela há mais de 30 anos. Ogum de Ronda é reconhecido por sua postura segura, disciplinadora e pela autoridade que assume em suas manifestações, sendo considerado uma figura de liderança máxima.

O ritual geralmente ocorre em junho, devido à associação entre Ogum e Santo Antônio, e é realizado em datas que permitem ampla participação da comunidade, como sábados à tarde, após o fechamento do comércio, ou domingos. A preparação para a festa começa na sexta-feira, dada a grande quantidade de demandas. Minha principal responsabilidade inclui a limpeza do quarto dos santos e de outros espaços sagrados, como os assentamentos de Ogum e Iemanjá, a casa dos caboclos, onde ficam Caboclo Boiadeiro e Seu Sete Flechas, além das imagens dos pretos-velhos e pretas-velhas. Também cuido do Nkisi Tempo, da casa das mulheres (que abriga pombagiras como Sete Saias, Sete Rosas e Seu Zé Pilintra, única presença masculina neste espaço), e do quarto onde estão assentados Tranca Rua, Maragbo, Maria Padilha e Ogum Xoroquê.

No dia da festa, assumo a responsabilidade pela preparação das comidas das divindades, junto com Mãe Cláudia, sobrinha de Mãe Maria. Mãe Leda e Pai Sinho cuidam da feijoada que será servida durante a festa. Após as comidas estarem prontas, inicio o preparo do Amaci, banho de

folhas perfumadas que todos devem tomar antes de arriar as comidas e realizar os fundamentos iniciais do ritual. Também preparo o incenso para defumação e, junto a uma irmã mais velha, cubro os espaços do terreiro com acaçá e milho branco, além de organizar a entrada com os fundamentos específicos orientados por Mãe Maria, os quais diferem das práticas comuns em casas de candomblé.

Com o terreiro devidamente preparado, incluindo enfeites no teto com tiras de TNT azul e branco, novas cortinas e toalhas, e utensílios adquiridos ou emprestados da comunidade, chega o momento de receber os convidados. Enquanto isso, as pessoas com funções ritualísticas já devem estar prontas. Mãe Maria ou Mãe Cláudia tocam o adjá, instrumento que, nesse contexto, serve como um chamado espiritual e alerta à comunidade para um momento de fundamento e concentração. Nesse ritual, organizo a fila dos participantes com base na ordem de chegada, começando pelas pessoas mais velhas. Distribuo os pratos com as comidas das divindades, assegurando que ninguém leve a comida destinada ao próprio orixá, uma norma fundamental da doutrina de Mãe Maria.

Figura 56 - Comidas secas a serem ofertadas para as divindades



Fonte: acervo próprio.

Com a fila devidamente organizada, as mais velhas da casa iniciam o cântico específico para o oferecimento das comidas às divindades. Seguimos caminhando pelo barracão em direção a porta principal do terreiro, entoando a sonoridade abaixo que acompanha a entrega das oferendas:

Agô á, gobedô

Gobedô ojarê

Oferemi nagô

Gobedô ojarê

A cantiga inicial é entoada de forma contínua enquanto todas as pessoas carregam as comidas e caminham até a porta de entrada do terreiro, onde apresentam as oferendas a Tempo. Após esse momento, retornamos ao barracão e seguimos até o quarto do santo, espaço reservado onde as comidas secas são arrumadas e ofertadas. No quarto do santo, apenas Mãe Maria, Mãe Cláudia e eu permanecemos dentro para receber as oferendas. Mãe Maria não permite que suas filhas e filhos depositem os pratos diretamente; essa tarefa sempre foi sua responsabilidade.

No entanto, com o passar dos anos e as limitações impostas por sua idade e mobilidade, ela frequentemente me solicita ajuda nesse processo, confiando-me essa função devido à sua importância ritual. Quando todos os pratos estão devidamente arrumados, a cantiga inicial é encerrada e uma nova é entoada, destinada a saudar as divindades e convidá-las a receberem as oferendas. Esse momento, marcado por profunda reverência e concentração, simboliza a materialização do elo espiritual entre o terreiro, seus membros e as divindades reverenciadas.

Ofé, irê

Ofé irê, ofé

Ofé, irê

Ofé irê, ofé

Ogum comororé, ofé

Oxossi comororé, ofé...

Ossaim comororé, ofé

(...)

As reticências ao final do texto da cantiga indicam sua continuidade, reforçando o caráter sequencial e repetitivo necessário para a realização do ritual. Seguimos esse padrão de entoação até chegar na última divindade a ser saudada, Oxalá, que encerra o ciclo. Após completar todas as saudações, realizamos o paó — palmas executadas em uma rítmica específica e preestabelecida.

Em seguida, trocamos as bênçãos entre os presentes e, dando continuidade, cantamos para a pomba e a assopramos pelo barracão.

Durante o ritual da matança, é comum que Babá Egídio conduza um xirê como forma de saudar todas as divindades, uma prática que dispensa a repetição do ritual específico durante a feijoada. Nesse contexto, as cantigas entoadas no terreiro têm como objetivo principal convidar Ogum, o pai da casa e dono da festa. Ao manifestar-se, Ogum interage com a comunidade presente, oferecendo saudações, agradecimentos e transmitindo orientações e ensinamentos de caráter espiritual. Na sequência, Ogum convoca os caboclos, que se manifestam por meio de suas médiuns, para participar e marcar presença no ritual.

Por volta do meio-dia, inicia-se o serviço da feijoada, prato central da celebração. Em respeito às tradições que associam Ogum à virilidade e à energia masculina, os homens são os primeiros a serem servidos. Após todos os homens terem sido atendidos, as mulheres passam a receber os seus pratos.

Figura 57 - Foto da Feijoada de Ogum



Fonte: acervo próprio.

Figura 58 - Foto dos responsáveis pelos toques dos atabaques: Eu, Gil e Roberto.



Fonte: acervo próprio

Figura 59 - Mãe Cláudia - Ekedji Ebomi iniciada em candomblé de nação Ketu



Fonte: acervo próprio

O repertório musical apresentado durante os rituais é composto por sonoridades executadas em ritmos característicos do candomblé de Angola, incluindo congo, barravento e samba cabila/cabula (também conhecido como samba de caboclo). A festividade se estende até o período da noite, geralmente encerrando-se entre 20h e 22h, no momento em que Ogum determina o fim da celebração. Ao término do evento, os atabaques são cobertos com um pano branco e a comunidade se dedica à organização do barracão, assegurando que o espaço esteja devidamente preparado para as atividades conduzidas por Mãe Maria no dia seguinte.

5.6.3 Festa dos Caboclos – 2 de Julho

É bastante comum nos terreiros de matrizes africanas, especialmente nos de Umbanda, a realização de reverências aos caboclos, figuras que carregam forte simbolismo no contexto espiritual e histórico, frequentemente associados ao processo de independência da Bahia. Nesse sentido, Mãe Maria organiza anualmente uma celebração dedicada aos caboclos, adaptando sua realização conforme o contexto. Quando a data cai durante a semana, a festa assume um caráter interno, restrito à comunidade do terreiro, preservando sua dimensão ritualística. Nesses momentos, são preparadas comidas típicas associadas aos caboclos, como raízes e outros alimentos simbólicos, que reforçam as conexões espirituais e culturais dentro do ambiente ritual.

“O caboclo é o que chamamos de egum. É um espírito ancestral de quem já viveu e volta para cumprir sua missão. Dona da terra” (BABÁ KUTÚ, 2013. Informação verbal). Para Chada (2016),

É o guia espiritual, vem para indicar o caminho, proteger e ajudar o homem a realizar seus desejos. [...] apresenta reações próprias dos homens, fala, sente raiva, pede oferendas, diz o que quer. Comunica-se diretamente com os adeptos, não precisa de intermediários e, desta forma, conduz seu ritual. (CHADA, 2006, p. 88)

Para a realização da festa, o barracão é ornamentado com diversas folhas distribuídas por todo o espaço do terreiro, reforçando a conexão com a natureza e os elementos sagrados para os caboclos. Além disso, ocorre a preparação cuidadosa das bebidas e comidas que serão oferecidas às divindades, como parte fundamental da ritualística. Esses preparativos, assim como outros processos específicos, são conduzidos de forma restrita, acessíveis apenas aos integrantes da casa, preservando a sacralidade e o caráter reservado dessas práticas dentro do contexto religioso. Comumente, Ogum de Ronda vem realizar a abertura do ritual e, em seguida, dá passagem para Sete Flechas vir tomar conta de sua festa. Logo após a sua chegada, as médias vão para a casa dos caboclos, localizada ao fundo do barracão para beber jurema, uma bebida ancestral feita com a entrecasca do tronco da árvore. A bebida tem função de induzir o transe, facilitar a vinda dos

caboclos. Favorecendo tal situação, as ekedjis pegam os caxixis e começam a executar sonoridades numa rítmica conhecida por elas para induzir o transe.

Depois do consumo da bebida ritualística, observa-se que algumas médias entram em processo de incorporação de forma quase imediata, enquanto outras retornam ao barracão, onde, durante a execução das sonoridades entoadas, o fenômeno da incorporação se manifesta de maneira gradativa. O ritual se desenrola em uma configuração circular, evidenciando a continuidade e a interconexão entre os participantes. Cada caboclo se apresenta ao som de sua salva — a sonoridade específica que marca sua identidade espiritual. Durante a apresentação, o caboclo declara seu nome, saúda as pessoas presentes e presta reverência aos demais caboclos da casa, reforçando os laços de respeito e reciprocidade.

O encerramento de cada cântico ou salva é sinalizado pelos próprios caboclos, que utilizam gestos específicos e simbólicos para comunicar sua intenção aos ogãs responsáveis pelos atabaques. Esses gestos podem variar entre um chute no ar, o ato de apoiar o cotovelo sobre o couro do atabaque ou ainda a colocação do chapéu sobre o instrumento - ações que servem como comandos visuais e performáticos para interromper a execução da sonoridade.

O ritual mantém seu fluxo contínuo até que a entidade Sete Flechas autorize a transição para o samba de viola, marcando uma nova etapa na celebração. O tocador responsável por conduzir o samba de viola é tradicionalmente alguém experiente nesse tipo de ritual, dado o nível de habilidade exigido para integrar os diferentes elementos sonoros. Durante essa parte do rito, os atabaques e o gã continuam a ser tocados, mantendo a base rítmica característica, enquanto a viola se destaca ao executar linhas melódicas que dialogam com a melodia dos cantos entoados.

Quando chega o momento de encerrar o samba de viola, a transição ocorre de forma fluida, retornando à execução do samba de caboclo, que restabelece o ritmo e a atmosfera espiritual característica da festa. A celebração se estende até o momento em que Sete Flechas ou Ogum decide que o ritual deve ser concluído, marcando o encerramento da festividade de acordo com a vontade das entidades, respeitando os ciclos espirituais que guiam o evento.

5.6.4 Caruru de São Cosme e Damião

Embora o dia de São Cosme e São Damião seja oficialmente celebrado em 27 de setembro, no terreiro de Mãe Maria esse ritual ocorre em vários momentos ao longo do ano. Essa flexibilidade é explicada pelo papel significativo que São Cosme e São Damião desempenham na vida espiritual de Mãe Maria, que frequentemente recorre a eles para resolver diversas demandas, transcendendo a associação tradicional com questões de saúde. Ainda que os detalhes dos "caminhos" ensinados por Mãe Maria permaneçam preservados, conforme seu pedido

explícito, é possível compreender que a amplitude de atuação espiritual desses santos vai além do campo médico, abrangendo outras dimensões da espiritualidade.

Mãe Maria, grande devota de São Cosme e São Damião, reconhece neles pilares essenciais para o sucesso de sua trajetória espiritual. A importância dessa devoção é refletida no espaço físico do barracão, onde as imagens de Cosme e Damião ocupam uma posição central no altar principal, rodeados por outras e outros santos, como Santo Antônio, Santa Bárbara, Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora do Monte Serrado.

Essa disposição do altar não é apenas simbólica, mas também reflete a centralidade de São Cosme e São Damião no cotidiano espiritual e nas práticas do terreiro. A presença contínua desses santos e a realização de celebrações dedicadas a eles ao longo do ano sublinham a forma como a espiritualidade se adapta às necessidades comunitárias e individuais, rompendo com as rigidezes do calendário oficial em favor de um tempo sagrado flexível e dinâmico.

Os carurus realizados ao longo do ano no terreiro de Mãe Maria são celebrações menores e mais intimistas, destinadas a um grupo restrito de participantes. São geralmente convidados as filhas e filhos da casa, além de pessoas próximas, como clientes antigos e frequentadoras (es) de longa data. No dia da festa, o barracão é cuidadosamente decorado com uma estética vibrante e colorida que reflete o espírito infantil e festivo do evento. O teto é adornado com fitas, laços e balões, enquanto uma grande mesa é montada com saquinhos recheados de guloseimas, preparados para serem distribuídos às crianças e aos demais participantes. Embora as contribuições dos convidados garantam uma diversidade de doces, há itens indispensáveis que remetem às tradições da celebração, como a bala de mel e a pipoca, doce e salgada. Os saquinhos incluem balas, chicletes, pirulitos, jujubas, geleias, quebra-queixo, pé de moleque e cocadas, compondo um conjunto variado que simboliza a generosidade e a partilha.

A preparação do caruru é uma tarefa complexa, que envolve tanto os alimentos ritualísticos destinados às divindades quanto os pratos a serem distribuídos entre os presentes. O altar de São Cosme e São Damião é montado com pratos contendo arroz branco escorrido, vatapá, caruru, farofa de mel, ovos cozidos, pipoca, milho branco, açaí, balas e pirulitos, compondo uma oferta rica e simbolicamente significativa. O ritual exige que, primeiramente, os alimentos sejam "arriados" no altar para os santos, assegurando que eles sejam os primeiros a serem servidos. Somente após essa etapa as refeições podem ser distribuídas entre os participantes.

A composição da mesa principal segue a tradição de sentar sete crianças ao redor do(a) anfitrião(ã) do caruru. Embora o termo seja generalizado no masculino, na casa de Mãe Maria as meninas também são convidadas a ocupar esses lugares, refletindo a inclusão e a flexibilidade características da prática no terreiro. As crianças recebem pratos montados com arroz, vatapá,

caruru e frango cozido, acompanhados de refrigerante e todos servidos em utensílios descartáveis para facilitar a logística da festa.

Nas celebrações maiores, como a que ocorre no dia 27 de setembro, a festividade ganha proporções ampliadas, especialmente quando outras pessoas também decidem oferecer caruru no terreiro. Nesse caso, a dinâmica exige maior organização com a troca de grupos de sete crianças para acomodar o grande número de anfitriões(as) e garantir que todas as crianças presentes participem da tradição de sentar à mesa.

Durante toda a refeição, as sonoridades em louvor a São Cosme e São Damião ecoam pelo barracão acompanhados pelos toques dos atabaques e as salvas dedicadas às entidades infantis. Esse momento é marcado por uma atmosfera de alegria e celebração, frequentemente intensificada pelas incorporações espontâneas de médiuns, visitantes ou filhos(as) do terreiro, o que torna a festa ainda mais animada.

Sonoridade para abrir a mesa do caruru – indica a abertura do ritual. Momento em que as crianças já estão em torno da mesa e que os sete pratos estão sendo preparados. O ciclo sonoro se repete várias vezes até que os pratos sejam servidos à mesa.

Instrumentos sonoros: voz, palmas, gã e atabaques.

Vamos gudiá, gudi mi á lembê
Vamos gudiá, gudi ná nauê
Vamos gudiá, em nome de Ogum de Ronda
Vamos gudiá, em nome de Iemanjá
Vamos gudiá, gudi mi á lembê
Vamos gudiá, gudi ná nauê
Eu tenho meu papaizinho que me dar o que comer
Eu tenho minha mamaezinha que me dar o que beber
Vamos gudiá, gudi mi á lembê
Vamos gudiá, gudi ná nauê
Ajeum, ajeum bó
Minha caça que me deu
gudi ná nauê
Minha caça que me deu
Gudiá na lembê

Sete Sonoridades – enquanto as crianças comem, são cantadas sete sonoridades em homenagem a São Cosme e Damião.

Instrumentos sonoros: voz, palmas, gã e atabaques.

<p>Ô que beleza</p> <p>Cosme e Damião na mesa</p> <p>Ô que beleza</p> <p>Cosme e Damião na mesa</p>	<p>Mamãe me deu caruru</p> <p>Eu comi caruru de mamãe</p> <p>Você comeu e não me deu</p> <p>Eu também vou comer e não te dou</p>
<p>Todo mundo comeu</p> <p>Todo mundo comeu</p> <p>Todo mundo comeu</p> <p>A dona da casa</p> <p>Só eu eu não</p> <p>Só eu eu não</p> <p>Só eu eu não</p> <p>Todo mundo comeu</p> <p>A dona da casa</p> <p>Só eu eu não</p>	<p>7 prato</p> <p>7 vela</p> <p>7 camisinha azul</p> <p>7 menino na mesa</p> <p>Comendo seu caruru</p>
<p>Cosme Damião,</p> <p>Mamãe tá chamando</p> <p>Pra dar caruru</p> <p>Que ela dá todo ano</p>	<p>Ô Cosme, ô Cosme</p> <p>Damião mandou chamar</p> <p>E que viesse nas carreiras</p> <p>Para brincar com Iemanjá</p>
	<p>É vem o navio</p> <p>Cheio de bandeira</p> <p>É Cosme e Damião</p> <p>Com sua família inteira</p>

Ô Cosme e Damião chegou

Ô Cosme e Damião chegou

Cosme bate palma

Damião bate tambor

Cosme da remédio

Damião é curador

Sonoridade para lavar as mãos – assim que as crianças acabam de comer é cantada a sonoridade apresentada a seguir. Momento em que duas pessoas levam uma vasilha de esmalte branca com água e uma toalha de rosto com objetivo de lavar e enxugar a mão de cada menina ou menino.

Instrumentos sonoros: voz, palmas, gã e atabaques.

Quem já comeu lava mão

Todo mundo comeu, só eu não

Quem já comeu lava mão

Todo mundo comeu, só eu não

Sonoridades para levantar a mesa – momento de levantar o prato com as sete velas acesas, o prato de milho branco e os pratos das crianças.

Instrumentos sonoros: voz, palmas, gã e atabaques.

Vamos levantar o Cruzeiro de Jesus

Vamos levantar o Cruzeiro de Jesus

No céu, no céu, no céu da Santa Cruz

Vamos levantar o Cruzeiro de Maria

Vamos levantar o Cruzeiro de Maria

No céu, no céu, no céu com alegria

As velas e o prato do milho branco são encaminhados para o quarto do santo. Nesse momento, encerra-se o fundamento ritualístico de São Cosme e Damião. Em seguida, os tocadores começam a puxar o que eles chamam de samba baiano. Os caboclos começam a incorporar as médias. A festa se encerra com a ordem de Ogum.

5.6.5 A Festa das Águas

A Festa das Águas, realizada anualmente em dezembro, comumente em um domingo que antecede o Natal, encerra o calendário festivo do terreiro. As oferendas às divindades têm início no terreiro, onde se organizam os preparativos iniciais, incluindo as sonoridades. Posteriormente, a celebração se desloca para a margem do rio, local escolhido para a entrega dos presentes dedicados a Oxalá, Iemanjá e Oxum.

Por não ter data fixa, Mãe Maria sempre avisa com antecedência quando vai acontecer para que as pessoas possam contribuir com os presentes. Compramos os balaies e colocamos em cima da mesa no barracão para a coleta dos presentes específicos para as divindades: sabonetes, alfazema, pentes, brincos e colares. Por uma questão ecológica e de entendimento que as próprias divindades são forças da natureza, inclusive, as mães das águas Iemanjá e Oxum, os brincos, colares e pentes só podem ser de madeira e apenas o líquido da alfazema é jogado na água.

O sábado que antecede a Festa das Águas é reservado para os preparativos do ritual, momento em que a comunidade do terreiro se reúne para organizar todos os detalhes necessários. As pessoas mais velhas, experientes nos rituais, assumem suas funções com naturalidade, enquanto os mais jovens são cuidadosamente orientados por Mãe Maria, que guia as ações e assegura que todos compreendam o significado e a importância de cada etapa. Como a entrega das oferendas ocorre na manhã de domingo, grande parte das comidas destinadas às divindades é preparada na noite de sábado, com alguns itens sendo finalizados apenas na manhã seguinte.

No domingo, o ritual propriamente dito começa com a realização do xirê, um momento solene e profundamente significativo em que cânticos são entoados em homenagem a todas as divindades, de Ogum a Iemanjá, seguindo uma ordem específica. Três músicas são dedicadas a cada divindade, enquanto uma grande mesa de madeira é disposta ao centro do barracão, repleta de balaies e oferendas. Durante o xirê, as filhas e filhos de santo dançam em torno da mesa, expressando a característica dos movimentos corporais próprios das sonoridades de cada orixá.

O xirê tem início com os cânticos para Ogum, convidando o Pai da casa, Ogum de Ronda, a se manifestar, acolher seus filhos e filhas e dar as instruções sobre o ritual. A partir daí, segue-se a ordem das divindades que já comentei anteriormente. Após a realização do xirê, chega o momento bastante esperado: entregar as oferendas no rio. Pegamos os balaies com os presentes, os instrumentos musicais – atabaques pequenos, agogô e adjá - bastante água de flor de laranjeira, alfazema, milho branco, arroz e feijão fradinho, elementos primordiais para as divindades das Águas.

Durante o percurso Mãe Maria exige que sigamos concentrados principalmente nos pedidos e nos agradecimentos. Eu sempre fico responsável por tocar um atabaque pequeno, que não é utilizado em momentos ritualísticos dentro do Barracão, e por puxar as sonoridades das divindades Oxalá, Iemanjá e Oxum. O repertório cantado e tocado é voltado para a tradição de candomblé Angola e Umbanda, que são as raízes de formação de Mãe Maria. Dessa forma, os ritmos tocados são Congo, Barravento, Samba Cabila ou Cabula e Ijexá.

Ao chegarmos à margem do rio, descarregamos cuidadosamente todos os materiais necessários do carro e nos dirigimos ao encontro do barco previamente alugado. O barco, de pequeno porte, comporta no máximo quatro pessoas, sempre eu e mais duas pessoas, geralmente uma delas é ogã. Durante a travessia até o ponto central do rio, entoamos sonoridades em homenagem a Oxalá, Iemanjá e Oxum, expressando nossos pedidos e agradecimentos.

Ao alcançarmos o ponto destinado à entrega das oferendas, o piloto do barco desliga o motor, criando um ambiente de silêncio e reverência necessário para a próxima etapa. Iniciamos o ato de arriar os balaio, seguindo a ordem específica das divindades: primeiro Oxum, depois Iemanjá e, por fim, Oxalá. Cada balaio é depositado cuidadosamente nas águas. Permanecemos atentos até que o balaio afunde completamente, indicando a aceitação das oferendas.

Figura 60 - Foto do Presente das Águas 2019



Fonte: acervo próprio

Figura 61 - Foto do Presente das Águas 2019



Fonte: acervo próprio

Concluída a entrega, retornamos à margem do rio para reencontrar as demais pessoas que nos aguardam, incluindo Mãe Maria. Este momento finaliza a etapa aquática do ritual, marcando uma transição para a continuidade das celebrações no terreiro, onde a comunidade se reúne para partilhar e celebrar o encerramento do calendário festivo da casa. Como é tradição nos rituais das religiões de matrizes africanas, o encerramento dos trabalhos é marcado pelas sonoridades dedicadas a Oxalá, simbolizando a conclusão do ciclo ritualístico.

Após o encerramento, a comunidade retorna ao barracão, onde um almoço coletivo é servido.

5.6.6 Sessão de Mesa Branca

A Sessão de Mesa Branca, realizada no terreiro de Mãe Maria, não possui uma data fixa para ocorrer, sendo organizada conforme a necessidade, especialmente em situações em que pessoas próximas à casa enfrentam doenças ou problemas de ordem espiritual. Este ritual se destaca pela intensa prática de oração.

No centro do barracão, uma mesa grande é montada e coberta com uma toalha branca. Sobre ela são dispostas imagens e elementos específicos, selecionados conforme a natureza da questão a ser resolvida. De maneira geral, a mesa inclui imagens de Ogum Punhal, Santo Antônio, São Jorge, e, ocasionalmente, Santa Bárbara e Iemanjá. Entre os elementos rituais estão uma vasilha de louça branca com água, arroz cru, milho branco cozido, alfazema, água de flor de laranjeira e

velas. Quando necessário, o jogo de búzios também é incluído como ferramenta para a resolução de questões espirituais.

A composição da mesa é exclusivamente feminina, com seis participantes que Mãe Maria chama de "médiãs", uma adaptação do termo médium no feminino. Duas posições são fixas: Mãe Maria, que ocupa a cabeceira principal, e Mariazinha, sua segunda filha mais velha e conhecida como médium de transporte, que se posiciona na cabeceira oposta. As outras quatro participantes não têm lugares pré-determinados, permitindo uma maior flexibilidade na organização.

Antes do início do ritual, é essencial que a casa esteja "coberta", um procedimento simbólico que envolve a colocação de milho branco em pontos estratégicos das portas e passagens, além de posicionar elementos protetores no telhado do terreiro. Após esse preparo, inicia-se o incensamento do espaço e das pessoas presentes. O processo é conduzido pelas mais velhas do terreiro, que entoam cânticos específicos enquanto o incenso é levado do fundo do barracão em direção à porta da frente. Normalmente, três músicas são cantadas durante esse momento.

Com o terreiro purificado e protegido pela pomba, canta-se a música de abertura da mesa, tradicionalmente puxada por Mãe Maria ou Mariazinha. Esse canto marca a abertura oficial da Sessão de Mesa Branca, um momento que exige alta concentração das "médiãs", pois o ritual envolve a interação com energias espirituais, incluindo, em algumas situações, a presença ou passagem de eguns. Embora seja algo indesejado, essas manifestações podem ocorrer, tornando o ambiente de concentração e preparo espiritual ainda mais essencial.

Após o canto de abertura, Mãe Maria realiza um breve discurso, agradecendo a presença de todos e explicitando o objetivo da sessão.

Salve Maria

Salve, Rainha, mãe de misericórdia,
vida, doçura, esperança nossa, salve!
A Vós bradamos, os degredados filhos de Eva.
A Vós suspiramos, gemendo e chorando
neste vale de lágrimas.
Eia, pois, advogada nossa,
esses Vossos olhos misericordiosos
a nós volvei.
E, depois deste desterro, nos mostrai Jesus,
bendito fruto do Vosso ventre.
Ó clemente, ó piedosa, ó doce Virgem Maria.
Rogai por nós, Santa Mãe de Deus,
para que sejamos dignos das promessas de Cristo.

Ave Maria

Ave Maria, cheia de graça,
o Senhor é convosco,
bendita sois vós entre as mulheres
e bendito é o fruto do vosso ventre,
Jesus.
Santa Maria, Mãe de Deus,
rogai por nós pecadores,
agora e na hora da nossa morte.
Amém

Pai Nosso

Pai Nosso que estais nos céus,
 santificado seja o vosso nome,
 venha a nós o vosso reino,
 seja feita a vossa vontade
 assim na terra como no céu.
 O pão nosso de cada dia nos dai hoje,
 perdoai-nos as nossas ofensas
 assim como nós perdoamos
 a quem nos tem ofendido,
 e não nos deixeis cair em tentação,
 mas livrai-nos do Mal.
 Amém

Na maioria das vezes, o ritual é convocado para auxiliar filhas do terreiro ou pessoas que recorrem à casa em busca de cura. Em seguida, ela solicita uma prece inicial, usualmente o Pai Nosso e a Ave-Maria. Keu, sobrinha de Mãe Maria e uma de suas principais auxiliares, frequentemente percebe a necessidade de ampliar as orações, acrescentando a Salve Rainha e o Credo. Esse ritual integra elementos do cristianismo com práticas afro-brasileiras. A sequência será descrita abaixo:

Credo

Creio em Deus pai todo poderoso, criador do céu e da terra,
 e em Jesus cristo seu único filho, nosso senhor
 que foi concebido, pelo poder do Espírito Santo,
 nasceu da virgem Maria, padeceu sob Pôncio Pilatos, foi crucificado,
 morto e sepultado, desceu a mansão dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia
 subiu aos céus e está sentado a direita de Deus pai todo poderoso
 donde há de vir e julgar os vivos e os mortos.
 Creio no Espírito santo, na Santa igreja Católica,
 na comunhão dos santos, na remissão dos pecados
 na ressurreição da carne e na vida eterna.
 Amém.

Concluídas as orações iniciais, Mãe Maria conduz o canto "A Nós Descei, Divina Luz". Apesar de ser originalmente um cântico extenso no contexto da Igreja Católica, no terreiro ele é adaptado, mantendo apenas um trecho específico, repetido continuamente durante o momento.

A nós descei, Divina Luz
 A nós descei, Divina Luz
 Em nossas almas acendei
 O amor, o amor de Jesus
 O amor, o amor de Jesus

Ao encerrar o cântico, Mãe Maria dirige-se a todos os presentes no terreiro, explicando o propósito da Sessão de Mesa Branca e compartilhando conselhos que, em suas palavras, visam melhorias tanto na vida material quanto na espiritual. Dando continuidade ao ritual, Mãe Maria solicita à sua filha Mariazinha que leia a Prece de Cáritas, uma oração amplamente difundida no meio espírita. Composta em 1873 e psicografada pela médium Madame W. Krell, a Prece de Cáritas carrega uma mensagem de amor, compaixão e fé. A escolha desta prece, que não possui restrições quanto ao seu uso, evidencia o caráter inclusivo da prática espiritual no terreiro, reafirmando sua abertura para integrar diferentes tradições e elementos litúrgicos.

Prece de Cáritas

Deus, nosso Pai, que tendes Poder e Bondade,
dai a força aquele que passa pela provação,
dai a luz aquele que procura a verdade,
ponde no coração do homem a compaixão e a caridade.
DEUS! Dai ao viajor a estrela guia,
ao aflito a consolação, ao doente o repouso.
Pai! Dai ao culpado o arrependimento,
ao Espírito a verdade, à criança o guia, ao órfão o pai.
Senhor! Que Vossa bondade se estenda sobre tudo que criastes.
Piedade, Senhor, para aqueles que Vos não conhecem,
esperança para aqueles que sofrem.
Que a Vossa bondade permita aos Espíritos consoladores,
derramarem por toda parte a paz, a esperança e a fé.
DEUS! Um raio, uma faísca do Vosso amor, pode abrasar a Terra;
deixai-nos beber na fonte dessa bondade fecunda e infinita,
e todas as lágrimas secarão, todas as dores acalmarão.
Um só coração, um só pensamento subirá até Vós,
como um grito de reconhecimento e de amor.
Como Moisés sobre a montanha, nós
Vos esperamos com os braços abertos,
oh! Bondade, oh! Beleza, oh! Perfeição,
e queremos de algum modo alcançar a Vossa misericórdia.
DEUS! Dai-nos a força de ajudar o progresso, a fim de subirmos até Vós,
dai-nos a caridade pura, dai-nos a fé e a razão;
dai-nos a simplicidade que fará de nossas almas o espelho onde se refletirá a Vossa
Santíssima Imagem.
Assim é, e assim será!

Mãe Maria é profundamente conectada ao ato de rezar, uma prática que transcende os momentos ritualísticos e permeia seu cotidiano, especialmente em suas conversas com clientes e membros do terreiro. Ela frequentemente enfatiza a importância da oração como um instrumento de fortalecimento espiritual e expressão de fé. A introdução da Prece de Cáritas marca um ponto de transição na sessão, sinalizando a passagem de um contexto afinado ao catolicismo com suas orações e cânticos, para um tratamento mais específico das questões espirituais das pessoas presentes.

Após a leitura da Prece de Cáritas, o momento torna-se ainda mais solene com a chegada de Ogum de Ronda, o pai da casa. Sua presença é recebida com saudações e sonoridades que evocam sua força e proteção: "Ogum iê, patocuri jaci jaci." Segue-se um diálogo estruturado, obedecendo a uma ordem padrão pré-definida, que fortalece a interação entre o sagrado e os presentes. Em seguida, Ogum puxa um canto específico, dando continuidade ao ritual.

- Ogum de Ronda: Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo.
- Pessoas do Terreiro: Para sempre seja louvado e nossa mãe Maria Santíssima;
- Ogum de Ronda: Como vai vocês, meus filhos?
- Pessoas do Terreiro: Na paz de Deus meu pai;
- Ogum de Ronda: Quem pode mais, meus filhos?
- É Deus.

<p>Irmãos, cheguei, tão querido Venho trazendo do céu uma luz Uma luz que ilumina os caminhos Os caminhos que levam a Jesus</p>

A partir do momento em que Ogum de Ronda manifesta sua presença e inicia o diálogo com os participantes, a Sessão de Mesa Branca deixa de seguir uma sequência pré-definida, permitindo que a dinâmica do ritual seja conduzida pelas necessidades espirituais do momento. Durante meus dez anos acompanhando essas cerimônias, presenciei uma grande variedade de situações que transformaram e direcionaram o curso do ritual, cada uma refletindo a complexidade e a profundidade das questões espirituais abordadas. É comum que sinais físicos, como tontura, enjoo, pigarro ou tosse, se manifestem entre os presentes, indicando a possível presença de eguns, entidades ou, como são chamados na tradição espírita, espíritos obsessores.

Ogum de Ronda frequentemente concede espaço para que outras entidades ligadas a Mãe Maria intervenham, de acordo com a natureza das demandas espirituais. Em situações rotineiras, é comum a presença de Sete Flechas, o Caboclo pai da casa, enquanto questões mais complexas, como aquelas que envolvem feitiçaria pesada, podem requerer a intervenção de entidades como seu preto velho, Vovô Supriano, ou Vó Conga, sua preta velha. A decisão sobre quais entidades se manifestarão depende da permissão de Ogum, que determina quem é mais adequado para lidar com cada questão. Outras entidades que comumente incorporam em Mãe Maria incluem Iemanjá, Marujo, Caboclo Boiadeiro, Caboclo Laje Grande, Seu Mineirinho, Ciganinha e Cosminho, seu erê (entidade criança).

As demandas mais simples, como passes de charuto, queima de pólvora ou purificação com folhas, geralmente são resolvidas no próprio ritual. Já as demandas mais complexas têm seu início

na sessão e podem exigir que a pessoa retorne ao terreiro para rituais complementares, como a realização de ebós específicos.

O encerramento do ritual é marcado pela despedida de Ogum, que abraça suas filhas e filhos, deixando bênçãos, conselhos e orientações. Ele finaliza sua presença entoando cantigas tradicionais de partida, reafirmando a conexão espiritual do grupo. Após a saída de Ogum, realiza-se um dos momentos mais marcantes do ritual: o canto do Hino da Umbanda em homenagem a Oxalá. Este momento é considerado por Mãe Maria como delicado e profundamente significativo, pois celebra o Pai Maior. Apenas filhas e filhos do terreiro que participaram do ritual, tomaram banho de folhas e estão de corpo limpo podem formar o círculo central no barracão para essa louvação.

Encerrado o hino, o ritual chega ao seu término. Os participantes trocam abraços e bênçãos, reforçando os laços de coletividade e afeto. Em seguida, é servido o mugunzá de Oxalá ou o arroz doce de Iemanjá, preparados com ingredientes tradicionais como milho branco, leite de coco, açúcar, cravo e canela. Embora raramente sejam servidos os dois pratos juntos, ambos carregam simbolismos associados às divindades e ao fechamento do ciclo ritualístico.

O aspecto que mais me impressiona nesses quase 10 anos de convivência com Mãe Maria é a confiança que ela inspira em sua comunidade. Durante as sessões, é comum que os participantes compartilhem questões íntimas, desde problemas familiares até dilemas afetivos, transformando esses desafios individuais em questões coletivas.

Para Mãe Maria, a Sessão de Mesa Branca tem um papel essencial no desenvolvimento da mediunidade, oferecendo um ambiente propício para o diálogo espiritual, o fortalecimento da ancestralidade e o autoconhecimento. Além de atender às necessidades individuais, o ritual desempenha uma função comunitária vital, especialmente para os moradores do bairro Olhos D'Água, sendo um momento de louvação, afetividade, coletividade e celebração. A Sessão transcende a dimensão religiosa, atuando como um espaço de fortalecimento cultural e social para todos os envolvidos.

5.6.7 Reza de Santo Antônio

A festa de Santo Antônio é celebrada anualmente no terreiro de Mãe Maria no dia 13 de junho. Santo Antônio é amplamente reconhecido por múltiplas virtudes, como aponta Mariazinha, filha mais velha do terreiro: "É reconhecido como o santo casamenteiro, o pai do pão, o pai da pobreza, o pai da misericórdia, o pai da providência" (MARIAZINHA, 2023).

A preparação para a celebração envolve uma série de práticas ritualísticas e decorativas. "Rezamos a Ladainha, depois tiramos os benditos dele, salva ele, defuma, arruma o barracão

todo, enfeita tudo. Aí a gente cozinha milho, amendoim, faz bolo, todas as comidas típicas do mês de junho, comemorado por São João, Santo Antônio e São Pedro. Incensa a casa toda, canta o bendito para incensar a casa", descreve Mariazinha, destacando a complexidade e a beleza do ritual.

O ritual de reza segue uma sequência rigorosa, que combina elementos tradicionais do catolicismo com práticas devocionais específicas do terreiro. Essa sequência compreende, respectivamente: o uso do incenso, a Oração de Santo Antônio, o Responsório, o Oremos, a Novena de Santo Antônio, a Ladainha, o Jaculatório, a Salve Rainha, o Bendito, o Oferecimento e, por fim, a bênção.

Oração de Santo Antônio

Glorioso Santo Antonio que tivestes a sublime dita de abraçar e afagar o Menino Jesus, alcance-me a graça que vos peço e vos imploro do fundo do meu coração (pede-se a graça). Vós que tendes sido tão bondoso para com os pecadores, não olheis para os poucos méritos de quem vos implora, mas antes fazei valer o vosso grande prestígio junto a Deus para atender o meu insistente pedido. Amém. Santo Antonio, rogai por nós. (Pai Nosso, Ave Maria, Glória ao Pai)

Oremos

Ó Deus, nós vos suplicamos, que alegre à solenidade votiva do bem-aventurado Antônio, vosso Confessor e Doutor, para que fortalecida sempre com os espirituais auxílios, mereça gozar os prazeres eternos. Por Jesus Cristo, Nosso Senhor. Amém.

Responsório

Se milagres desejais,
Recorrei a Santo Antônio;
Vereis fugir o demônio
E as tentações infernais.

Recupera-se o perdido,
Rompe-se a dura prisão
E no auge do furacão
Cede o mar embravecido.

Todos os males humanos
Se moderam, se retiram,
Digam-no aqueles que o viram,
E digam-no os paduanos.

Recupera-se o perdido,
Rompe-se a dura prisão
E no auge do furacão
Cede o mar embravecido.

Pela sua intercessão
Foge a peste, o erro, a morte,
O fraco torna-se forte
E torna-se o enfermo são.

Recupera-se o perdido,
Rompe-se a dura prisão
E no auge do furacão
Cede o mar embravecido.

Glória ao Pai, e ao Filho e ao Espírito Santo.

Recupera-se o perdido,
Rompe-se a dura prisão
E no auge do furacão
Cede o mar embravecido.

V: Rogai por nós, bem-aventurado Antônio.
R: Para que sejamos dignos das promessas de Cristo.

Novena de Santo Antônio

Deus In Adjutorium
 Meu intende / domine
 adjunvam
 Me faustine / Glória Pater et
 Filio
 Et Spirito Sancto / Secutera
 in princípio
 Et nunca et sempre
 Et seculo in seculorum,
 amém

É de nunca em sempre
 É de nunca em sempre
 É de século, seclorum
 Amé, amém, amém, amém

Veni Deus amor
 Veni toma possa de minha
 alma
 Veni Deus amor
 Veni dar-me mais fé e fervor

Glorioso Santo Antônio
 Com Deus menino nos
 braços
 Fazei com que nos prenda
 Com seus gloriosos laços

Glorioso Santo Antônio
 A vossa língua bendita
 Fazei que vossa doutrina
 Na minha alma esteja escrita
 Glorioso Santo Antônio
 Se os inocentes livrais
 Livrai-me de cometer
 Grandes culpas mortais

3 Pai Nosso
 3 Avemaria
 Glória ao pai

Ladainha

Kyrie, eleison.
 Christe, eleison.
 Kyrie, eleison.
 Christe, audi nos.
 Christe, exaudi nos.
 Pater de caelis Deus, miserere nobis
 Fili, Redemptor mundi, Deus, miserere nobis
 Spiritus Sancte Deus, miserere nobis
 Sancta Trinitas, unus Deus, miserere nobis

Jaculatório

Antônio Santo de Jesus amado
 Valei-me sempre com o vosso amparo
 Antônio Santos de Jesus bela flor
 Alcançai-nos a graça de nosso senhor
 Antônio Santo de Jesus nosso bem
 Alcançai a graça para sempre
 Amém

Salve Rainha

Salve, Rainha, mãe de misericórdia, vida,
doçura, esperança nossa, salve!

A Vós bradamos, os degredados filhos de
Eva.

A Vós suspiramos, gemendo e chorando
neste vale de lágrimas.

Eia, pois, advogada nossa, esses Vossos
olhos misericordiosos a nós volvei.

E, depois deste desterro, nos mostrai Jesus,
bendito fruto do Vosso ventre.

Ó clemente, ó piedosa, ó doce Virgem
Maria.

Rogai por nós, Santa Mãe de Deus, para
que sejamos dignos das promessas de
Cristo.

Amém.

Bendito

Bem mereceste ter com amor
Em vossos braços o Salvador
Salve, grande Antônio, santo universal
Que amparais aflitos contra todo mal

Bem mereceste ter com amor
Em vossos braços o Salvador

Desprezando as honras pela sã pobreza
A Jesus vos destes com ardor e firmeza
Bem mereceste ter com amor
Em vossos braços o Salvador

Do berço sois glória para os lusitanos
E depois grandeza dos italianos
Bem mereceste ter com amor
Em vossos braços o Salvador

Em santas missões, povos converteu
Vossa língua santa que não pereceu
Bem mereceste ter com amor
Em vossos braços o Salvador

Irmão protetor sois dos brasileiros
Que milagres cantam por séculos inteiros
Bem mereceste ter com amor
Em vossos braços o Salvador

Vinde oh! Anjos do Senhor
Vinde cercar a esse altar
As grandezas de Antônio
Vinde conosco entoar

As rosas nascidas d'alma
Colhidas do coração
Aceitai glorioso Antônio
Esta nossa devoção

Eu vos peço oh! Antônio
Pelas vossas trezenas queridas
Que vos lance a vossa benção
Durante a nossa vida

As vossas preciosas bênçãos
Sobre os vossos devotos lançais
Nós pedimos oh! Antônio
Lá no céu onde estais

Oh! Glorioso Antônio
Uma coisa eu vos peço
Esta fica entre segredo
Adeus que eu já me despeço

Oferecimento

Meu insigne português
oferecer-vos hoje quero
com todo meu coração
este meu culto sincero.

Se foste da mãe de Deus
tão fino e tão puro amante
podei fazer com que eu seja
também neste amor constante.

A bênção

Vinde oh! Anjos do Senhor
Vinde cercar a esse altar
As grandezas de Antônio
Vinde conosco entoar

Rogai por nós oh! Antônio
Lá no céu
Onde reina a alegria
Junto a Deus

As rosas nascidas d'alma
Colhidas do coração
Aceitai glorioso Antônio
Esta nossa devoção

Eu vos peço oh! Antônio
Pelas vossas trezenas queridas
Que vos lance a vossa bênção
Durante a nossa vida

As vossas preciosas bênçãos
Sobre os vossos devotos lançaís
Nós pedimos oh! Antônio
Lá no céu onde estais

Oh! Glorioso Antônio
Uma coisa eu vos peço
Esta fica entre segredo
Adeus que eu já me despeço

Após a conclusão de todas as etapas de orações, o ritual em homenagem a Santo Antônio é encerrado. O momento final é marcado por um gesto de troca de bênçãos entre as pessoas participantes. Ao longo dos anos, tive a oportunidade de registrar cuidadosamente essas orações e práticas em um caderno destinado exclusivamente a esse propósito. Este documento de memória não é apenas um registro pessoal, mas também um acervo precioso que guarda uma parte da memória do terreiro de Mãe Maria.

5.6.8 A Reza de São Roque.

A reza de São Roque, tradicionalmente realizada no terreiro de Mãe Maria no dia 16 de agosto, sofreu alterações significativas ao longo do tempo, especialmente após o falecimento de Dona Nita, irmã de Mãe Maria, que era a principal responsável por conduzir este ritual. Conheci

Dona Nita durante o último ano de sua vida, quando sua saúde já estava fragilizada e sua participação nos rituais era limitada à observação. Sua ausência marcou uma mudança no terreiro, resultando na descontinuidade da reza ao molde antigo.

Com a chegada de Mãe Cláudia, sobrinha de Mãe Maria e iniciada no candomblé de Ketu como Ekedji de Oxum, o ritual passou por adaptações que refletiram sua autoridade religiosa e os fundamentos aprendidos em sua trajetória na tradição Ketu. A partir de então, elementos do candomblé tornaram-se mais presentes na reza de São Roque, enquanto práticas católicas que anteriormente compunham o ritual foram progressivamente reduzidas. Assim, cantigas específicas para o incenso, orações tradicionais de São Roque e os benditos deixaram de ser executados, aproximando o ritual das liturgias do candomblé.

Durante meus quase 10 anos no terreiro, não tive a oportunidade de presenciar a reza em sua forma original. No entanto, considerando o propósito desta pesquisa de salvaguardar as memórias sonoras e litúrgicas do terreiro de Mãe Maria, recorri a integrantes mais antigos para reconstruir, por meio de relatos, como era realizada a reza de São Roque no passado. Entre eles, estão Mariazinha, a mais velha em atividade no terreiro; Mãe Leda, que acumula mais de 10 anos de vivência com Mãe Maria e cerca de 20 anos em outro terreiro de Umbanda; e Naldinho, que, embora nunca tenha sido filho de santo de Mãe Maria, acompanha sua trajetória desde a infância e possui uma longa caminhada no candomblé de Ketu.

Essas memórias narradas são fundamentais para compreender as transformações rituais e para preservar a riqueza das práticas e adaptações que compõem a história viva do terreiro. Elas permitem documentar não apenas as mudanças ocorridas ao longo do tempo, mas também os diálogos entre tradições, garantindo que essa herança sonora e ritualística não seja perdida.

Abaixo compartilho na íntegra a compreensão de Naldinho, homem preto, sobre a Reza de São Roque e sua relação estabelecida aqui na diáspora com o orixá Obaluaïê ou Omolu.

Na verdade São Roque um santo francês e ele é ao mesmo tempo um santo misericordioso. Tanto que tá provado que é misericordioso que foi em encontro do outro. Sabe-se que em tempos remoto, não me recordo com bastante precisão a data, mas houve uma grande peste na França. E São Roque, justamente sensível a tantas chagas, a peste mesmo, conforme literalmente falando, muitas pessoas contraíram tal doença e ele não se hesitou em tomar para si, aquele problema no que concerne a questão de ajuda. E saiu ajudando inúmeras pessoas. Se tratando de uma grande pandemia, e era com uma questão também viral, ele acabou atraindo, acabou contraindo a doença. E contraindo esta doença ele foi se refugiar na montanha, em particular, numa caverna. E ele estava só, mas daí começou a receber a visita de um cachorro que todos os dias ia visitá-lo, ia visitá-lo, ia visitá-lo, até que um dia que se criou esse laço de amizade tão próximo entre ele e este o cachorro, a ponto que o próprio cão passou a lamber aquele local ferido, aquelas chagas, e conta-nos a história que ele teve a cura.

Vale lembrar que São Roque e Omolu, nós aí já adentramos a questão do sincretismo. Haja vista que todos nós sabemos que Omolu é uma divindade, um nkissi, um vento, um orixá, como quer que queiramos chamar, da religião de matriz africana. E nós, não

tínhamos uma outra forma para driblar-nos a tirania romana, se não armamos algumas ciladas. Qual era a saída? Era colocarmos uma mesa, colocarmos uma tolha grande, e essa tolha tinha por objetivo ir até o chão, justamente para que a Igreja não soubesse que estávamos cultuando os nossos orixás. Então, em cima da banca lá estava São Roque, aquele homem em que a Igreja entendeu e entendia que ele socorreu as pessoas naquele momento pandêmico. Mas debaixo daquilo ali, estava o deburu, que são as pipocas, que simbolizam as chagas de Omolu, que ao mesmo tempo é a forma de alívio, por isso que nós a passamos no nosso corpo, para que aquelas chagas, os furúnculos, os sarampos, as cataporas saíssem do nosso corpo. Então, São Roque para nós é um santo bastante poderoso, porque ele foi um santo sensível as questões da dor do outro, e Omolu na verdade para nós é a terra. O dono da terra. O orixá, um dos mais importantes da merindilogun porque ele é o dono da terra. De onde nós viemos e para onde haveremos de retornar. Tanto sim que nós nos alimentamos dos nutrientes que a mãe Terra nos dá, daí a carne que o gado, por sua vez se alimenta do capim, taí as nossas verduras, tudo vem da terra. Nós nos alimentamos dela, mas chega um dia que ela também se alimenta de nós mesmo porque Obaluaê é isso, ele é o princípio e ele é o fim. Ele nos dá o sustento, mas também chega o dia que a gente precisa retornar. Conforme diz o próprio evangelho, viemos do pó e para o pó haveremos de retornar” (NALDINHO, 2023. Informação verbal).

Já que ele falou de sincretismo, aproveitei para perguntar a ele como ele vê essa relação entre São Roque e Omolu. Se ele vê a possibilidade de conviverem em harmonia entre eles mesmo sabendo que São Roque é um santo da igreja católica que foi a religião que oprimiu o povo preto. A pergunta foi a seguinte: você acha que deve acabar o culto a São Roque?

Primeiro, que é importante que continuemos vendo desta forma, cultuando dessa forma porque foram justamente os rogos, também o próprio São Roque que foi tão sensível também ao clamor, a dor do outro, e nos socorreu. Então, você quer tirar, querer separar, a questão do sincretismo, São Roque porque é europeu e Omolu porque é africano é você simplesmente esquecer a importância que eles tiveram no processo. Mas teve sua importância. Se clamou... e o norte e o sul nos ouviu. O importante é a essência. E a essência é o socorro. Então, se vinha, muito embora da tirania romana, e vinha também cá dos nossos irmãos que saíram lá do mais antigo continente, berço da civilização do mundo que é a África, que muito embora e aqui se chegou... na verdade, nós não pedimos para estar aqui nas Américas, o candomblé não pediu para estar aqui nas Américas. O que nos trouxe aqui, foi justamente essa imposição de um sistema escravista, que nós já sabemos que existia. A África ela era invadida o tempo todo e aí, eles chegavam lá, invadiam nossas aldeias, nos arremessavam aos porões dos navios negreiros, nos traziam aqui para a América, para trabalharmos aqui nos cafezais, nos canaviais, o que fazia na época a prosperidade e a riqueza, aqui em particular aqui do Brasil. Então assim, com relação a São Roque e a Omolu foram personagens de suma importância nesse processo. Sim, porque o clamor que nós... ecoavam as vozes: “Socorro, São Roque. Valei-me, São Roque!” Quantas e quantas vezes fomos impedidos de gritarmos por Omolu, mas nós gritávamos por São Roque e com certeza não há nem o que se questionar que ele também não deixou de ter a sua grande parcela no que nos concerne a questão de nos ajudar naquele momento literalmente difícil e de grande clamor por nós. (NALDINHO, 2023. Informação verbal)

Segue abaixo outra narrativa, a partir da compreensão de Mãe Leda.

São Roque em vidas passadas ele foi Lázaro. Foi Lázaro que se abriu todo em ferida. Aí, nosso senhor curou ele, as chagas da qual se abriram no corpo dele. E pra nós, na religião do axé, foi Oxum que torrou as deburu, e as pipocas se abriram em flores e ela passou no corpo de São Roque e que veio a sarar todas as suas feridas. No axé, São Roque é Obaluaê. E nas vidas passadas foi Lázaro. No axé, Obaluaê que é São Roque são feridos, os dois. Por isso que Obaluaê usa aziri, aquelas palhas que cobre toda sua cabeça para que ninguém possa ver seu rosto, que no rosto dele não há carne; há ossos que as feridas comeu tudo. Então, por isso que ele usa o aziri e que ninguém pode ver o rosto dele porque não tem carne (MÃE LEDA, 2023. Informação verbal).

As narrativas de Naldinho e Mãe Leda sobre a reza de São Roque e sua relação com o orixá Obaluaíê/Omolu evidenciam a complexidade e a profundidade das reinvenções e ressignificações das práticas de matriz africana na diáspora. Ambas as narrativas oferecem interpretações que dialogam com as histórias e simbologias do catolicismo e do candomblé, reforçando as adaptações que marcaram a resistência negra em contextos de opressão colonial.

O ritual inicia com o incenso e a pomba, práticas comuns a todas as rezas e festividades. Em seguida, é iniciada a reza específica de São Roque.

REZA

Ó Deus, por intercessão de São Roque, curai as feridas do corpo e curai as feridas da alma.

Ó Deus, por intercessão de São Roque, curai as feridas do corpo e curai as feridas da alma.

Ó Deus, por intercessão de São Roque, curai as feridas do corpo e curai as feridas da alma.

São Roque vós que não tivestes medo de se dedicar de corpo e alma aos cuidados dos doentes, e como prova de Vossa fé e confiança, contraístes a doença, mas Deus não o abandonou.

Deus o alimentou e de um modo milagroso também o curou.

São Roque, nesta novena pedimos, protegei-nos contra as doenças infecciosas, livrai-nos do contágio, livrai-nos das feridas abertas, físicas, emocionais e espirituais.

São Roque, nesta novena eu peço de modo especial, livrai-me desta enfermidade que agora vos apresento:
(Apresentar a ferida)

Senhor, peço por intercessão de São Roque, pelos doentes dos hospitais, alívio das dores e dos sofrimentos.

Eu me comprometo de também agir na caridade com aqueles que sofrem.

São Roque, curai as feridas expostas e as doenças graves.

São Roque, livrai-nos de todo o mal.

São Roque, livrai-nos das infecções.

São Roque, rogai por nós.

BENDITO

No dia 16 de agosto
Na terra veio São Roque
Tendo na mão um cajado
E de Deus um braço forte

São Roque pediu a Deus
Que lhe desse o poder
Dele curar as molestias
Para o povo socorrer

São Roque com o cajado
Pelo caminho passou
Encontrou com um cão
ferroz
E a ele acompanhou

Eu venho lá do céu
De Jesus sou enviado
Para curar as moléstias
Deste povo abençoado

Seguindo a sua jornada
Encontrou com São Simão
Que anda fazendo Roque?
Com esse cajado na mão

Ofereço esse bendito
Ao senhor da Santa Cruz
São Roque nos livre da peste
Para sempre, amém Jesus
Amém.

ORAÇÃO DA ESTRELA DO CÉU

Estrela do céu que o senhor criou, a peste afugentou e a morte que Adão plantou.
 A mesma que nos guarde do mal, que hora nos fere com golpe fatal.
 Pois vossos filhos nos honra senhora e nada nos nega sede protetora.
 Valei este povo que pede perdão vos dando seu coração,
 a peste afastai porque vosso filho vos honra.
 Por esta estrela gloriosa divina que o leito vos deu
 dai-nos melhoria sina dos nossos pecados .
 Contra o veneno, dá-nos a graça socorro suprimem e livre sejamos com tal segurança
 Oh mãe piedosa, estrela do mar da terrível peste nos livra.
 Oh Mãe piedosa Deus de piedade, Deus de perdão que o povo valeste em tanta aflição.
 Por vós suplicamos, oh mãe de Deus nesse mesmo tempo nos dê todo o bem, que nos dê
 glória, Amém.
 Reze 3 pai nosso e 3 ave maria.
 Amém!

Após a realização das orações, benditos e rezas, chega o momento central e mais aguardado do ritual: a saída do tabuleiro de pipoca, também conhecido como a flor de velho ou deburu, um elemento de profundo simbolismo e conexão espiritual no terreiro. A responsabilidade de carregar o tabuleiro recai principalmente sobre Mãe Maria, a mãe de santo e líder espiritual da casa. Contudo, filhas mais velhas e experientes também têm permissão para desempenhar essa função, desde que respeitem uma regra fundamental: pessoas cuja cabeça (orixá regente) é Obaluaîê/Omolu estão impedidas de carregar o tabuleiro, em respeito à sacralidade e aos fundamentos ligados à própria divindade.

O tabuleiro, cuidadosamente arrumado no fundo do barracão, no espaço reservado à cozinha, é preparado com o rigor que a ocasião demanda. Quando chega o momento de levá-lo, Mãe Maria, portando seu adjá, faz o convite a todas as pessoas presentes para acompanhá-la. No terreiro, a organização da procissão segue uma hierarquia baseada no tempo de permanência na casa: os mais velhos ocupam as primeiras posições na fila, seguidos pelos mais novos, respeitando a antiguidade e a trajetória de cada participante no terreiro.

O ato de carregar o tabuleiro marca uma transição significativa no ritual, enfatizada pelo canto de fundamento, entoado geralmente pela filha mais velha de Mãe Maria. Esta sonoridade, carregada de significados espirituais, anuncia a importância do momento e fortalece a conexão entre os presentes, as divindades e as práticas ancestrais.

Arreia as minhas flores
 Arreia as minhas flores
 É um jardim
 É um jardim, Obaluaîê
 É um jardim

O tabuleiro é então conduzido até a porta do barracão, onde é apresentado e ofertado ao tempo. Em seguida, o tabuleiro é levado ao centro do barracão, onde o ponto focal do ritual se desenrola. No centro do barracão, o tabuleiro é cuidadosamente arriado ao chão, marcando um momento de grande reverência e concentração. A toalha de renda que até então cobria as pipocas é aberta. Ao pé do tabuleiro, são dispostos itens que reforçam a ligação com o orixá: uma quartinha com água, símbolo de purificação e equilíbrio; uma vela, representando a luz e a força espiritual; e um jarro contendo plantas e flores consagradas a Obaluaîê, com destaque para o sabugueiro, uma planta sagrada profundamente associada a essa divindade.

Figura 62 - Foto do Tabuleiro de São Roque/Omolu



Fonte: acervo próprio

Com os fundamentos já preparados junto ao tabuleiro, abre-se caminho para o próximo momento, a distribuição da pipoca para os participantes do ritual. Para tal, três cantos são de fundamento, não importando a ordem deles:

<p>Dá dá dá aê</p> <p>Dá a flor de Obaluaê</p> <p>Dá dá dá aê</p> <p>Dá a flor de Obaluaê</p>

<p>Vou dividir meu ouro</p> <p>Que meu pai me deu</p> <p>Vou dividir meu ouro</p> <p>Quem vai querer mais eu</p>

Omolu de pede pela mor de Deus

Abre a mão

Pela mor de Deus

Abre a mão

A distribuição é feita de forma organizada. As filhas e filhos da casa recebem primeiro, e só depois as pessoas que frequentam o terreiro: clientes, familiares, simpatizantes e visitantes. Isso porque, como é um ritual de fundamento, antes de pegarmos a pipoca, temos que fazer reverência a divindade, deitando ao chão e batendo cabeça ao pé do tabuleiro. Ao levantar, tomamos a bença a Mãe Maria, responsável pela entrega. Só assim, estamos prontas e prontos para receber a pipoca.

Após a distribuição da pipoca continuamos cantando outros pontos para homenagear São Roque e Omolu, totalizando 7 pontos, não tendo uma ordem preestabelecida. Apresentarei alguns abaixo:

Obaluaê, abalou Orixá
Abalou seus filhos, atotô
Lá nas ondas do mar
Obaluaê atôtô
Abalou orixá ê ô

Era um velho muito velho
Que morava numa casa de palha
Na beira da casa ele tinha
Velame mikisangue
Mikisangue velame

Se encontrar um velho aí
Toma a bença a ele
Toma a bença e chame pai
Que é Obaluaê

Obaluaê é bonitinho
Obaluaê é excelente
Acorda quem tá dormindo
Da remédio a quem está doente

Quem disse que São Roque é velho
É velho mais tem valor
Ele hoje recebetu
Incenso, pipica e flor

Babalarixá ê, babalarixá ê,
Obaluaê, babalarixá ê
Babalarixá ê, babalarixá ê,
Obaluaê, babalarixá ê

Distribuídas as pipocas e entoados os sete pontos/cantigas, é chegada a hora de suspender o tabuleiro, cantando o seguinte ponto:

Meus pretos velhos
Quando eu precisar te chamo
Xangô te trouxe
Xangô vai te levar
Eu agradeço a toalha bordada de ouro
Que deixou nesse gongá

O velho é velhinho
Ele vai simhora
Ele vai com Deus
E nossa senhora

O tabuleiro é retirado do centro do barracão, junto a quartinha, a vela e o jarro, e é colocado em cima da mesa próxima ao altar central, para ser distribuído posteriormente pelas pessoas que não puderam estar presentes no horário. As pipocas que caem no barracão não podem ser varridas com vassoura. São juntadas com um pano branco e colocadas em um balaio para serem colocadas em um local com árvores e plantas.

As que chegam com algum problema de saúde espiritual ou mental, são conduzidas para a fundo do barracão para tomar o banho de pipoca para descarregar as energias negativas e para que Obaluaê/Omolu tenha misericórdia e lhes dê saúde.

Chegada a noite, encerra-se o ritual. A quartinha, a vela e o jarro são levados para o quarto do santo. O quarto principal, onde ficam os assentamentos de Iemanjá e Ogum de Mãe Maria e as quartinhas de suas filhas e seus filhos que realizaram fundamento de Ori no terreiro.

Sonoridades das rezas e festividades

As sonoridades das rezas e festividades no terreiro de Mãe Maria representam um elemento central das práticas espirituais e culturais, articulando cânticos, orações e sonoridades que dialogam com diversas tradições, incluindo o catolicismo, o espiritismo e as religiões de matriz africana. Essas sonoridades não apenas estruturam os rituais, mas também reforçam os laços comunitários e a conexão com o sagrado, adaptando elementos litúrgicos às especificidades das celebrações de cada divindade ou entidade.

Nesse sentido, até o presente momento já coletei 130 sonoridades, as quais classifiquei abaixo de acordo com a característica e função que cumprem nos rituais e no dia a dia do terreiro.

Qt. de faixas	Tipo de Sonoridades
12	Ogum de Ronda
15	São Cosme e Damião
36	Divindades
37	Cabocos
3	Rezas

2	Abertura de trabalhos
3	Bença
8	Despedida
4	Oferenda
8	Instrumentais
2	Histórias

6 CONSIDERAÇÕES CIRCULARES

Figura 63 - Princípio epistemológico afrobrasileiro a partir de Santos (2015)

Princípio ↔ Meio ↔ Princípio

Fonte: extraído do Livro Colonização, quilombos: modos e significações (SANTOS, 2015, p. 101)

Essa perspectiva se refere a contra linearidade tradicional "início, meio e fim", enfatizando a continuidade e a renovação constantes na vida e nas trajetórias das populações negras, no caso específico de Nego Bispo, nas populações quilombolas. Nego Bispo nos convida a repensar a linearidade imposta pelas narrativas ocidentais, propondo uma visão onde a vida é um ciclo contínuo de começos e recomeços, refletindo a essência das comunidades quilombolas e sua relação indissociável com a ancestralidade e a natureza. Ele destaca a importância da ancestralidade ao sugerir que as experiências e aprendizados são perpetuamente renovados e transmitidos através das gerações.

O nosso movimento é o movimento da transfluência. Transfluindo somos começo, meio e começo. Porque a gente transflui, conflui e transflui. Conflui, transflui e conflui. A ordem pode ser qualquer uma. (NEGO BISPO, 2023, p. 30)

[...] Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim. A geração avó é o começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo. (NEGO BISPO, 2023, p. 66)

"As nossas vidas não têm fim". Essa afirmação é central para a compreensão da essência da circularidade africana, um princípio que sustenta não apenas a existência humana, mas também as dinâmicas sociais, culturais e espirituais das comunidades afrodiaspóricas. Assim, esta tese é estruturada numa perspectiva circular, alinhando-se a essa cosmopercepção de mundo, em oposição à linearidade imposta pelas narrativas coloniais.

Circularmente, Luan Sodré (2019), em sua tese, Educação musical afrodiaspórica: uma proposta decolonial para o ensino acadêmico do violão a partir dos sambas do Recôncavo baiano, utiliza o termo e o conceito de umbigada enquanto metáfora para que

[...] outros pesquisadores, para que a leitora e/ou o leitor, para que o educador e/ou a educadora que ler esse trabalho sintam-se convidados a entrar na roda e não deixar que essa roda de construção de conhecimentos afrodiaspóricos pare o seu encanto. (SODRÉ, 2019, p. 200)

Nesse sentido, a circularidade e a umbigada são termos/conceitos confluentes para as considerações dessa pesquisa. Respectivamente, é um convite a negação da finitude e um convite a resignificação e atualização de saberes presentes nessa pesquisa, diante das lacunas encontradas sobre a Umbanda na Bahia e em Feira de Santana-Ba. É um convite circular a transfluir e a

confluir enquanto movimento político necessário para a luta contra o colonialismo. É uma umbigada dada; um convite para a produção de novas possibilidades para o entendimento de Umbanda enquanto lugar de encontros de epistemologias e cosmopercepções distintas; às novas perspectivas para o estudo das sonoridades de terreiro, às novas compreensões de pedagogias das sonoridades, as cosmosonoridades.

No terreiro de Mãe Maria Pequena, o saber pulsa no ritmo do tambor, ecoa no canto ancestral e manifesta-se como um gesto pedagógico que transcende a oralidade. Aqui, os sons não são apenas vibrações acústicas, eles são portadores de sentidos, articuladores de mundos, pontes entre o humano e o divino. A pedagogia dos sons emerge como um conceito que reúne a escuta, o sentir e o aprendizado, revelando-se como uma prática educativa profundamente enraizada nas tradições afrodiaspóricas.

Sob a voz de Mãe Maria, a educação vibra. Cada palavra entoada carrega lições sobre ancestralidade, espiritualidade e coletividade. Trata-se de uma pedagogia viva, transmitida através das experiências, dos corpos em movimento e das memórias que habitam as sonoridades do terreiro. É uma educação que resiste às formas hegemônicas de saber, instaurando-se como uma prática contra-hegemônica.

No contexto da pedagogia dos sons, o canto é ferramenta didática, o tambor é texto, e o corpo é o *locus* do aprendizado. O tambor dialoga com os pés que pisam o chão, o canto encontra ressonância nas vozes que o respondem. Essa prática educativa é comunitária, coletiva e circular, evocando uma epistemologia que rompe com a linearidade cartesiana, afirmando, em seu lugar, uma lógica relacional e performática.

Mãe Maria utiliza o som como ferramenta de cura, como ato político e como resistência cultural e como gesto de rearticulação afetivo e comunitário. Cada canto entoado por ela carrega em si a memória dos que vieram antes, enquanto se abre ao futuro de quem aprende. Nesse sentido, a pedagogia dos sons, tal como vimos, é também uma pedagogia do pertencimento, uma prática que reconecta indivíduos às suas raízes e os posiciona como agentes no mundo. Seu terreiro torna-se um espaço em que os saberes ancestrais são atualizados, suas sonoridades codificam histórias e sua pedagogia dos sons constitui-se como prática de resistência epistemológica. Nesse espaço, os sons não apenas ensinam sobre o mundo, eles criam mundos.

Mãe Maria Pequena educa com sons, mas também com silêncios, com pausas que ensinam a escuta atenta, com a vibração que faz o corpo sentir. Sua pedagogia é a pedagogia do terreiro, da roda, do tambor, onde o aprendizado é uma experiência sensorial, emocional e espiritual. E é por meio dessa pedagogia dos sons que Mãe Maria Pequena nos ensina que aprender é, antes

de tudo, ouvir com o coração, a despeito das formas pelas quais o mundo em que ela viveu e vive ainda a discrimina.

As diversas tentativas do racismo, sexismo e colonialismo que buscam apagar memórias e silenciar vozes, especialmente de mulheres e homens negros, é um *continuum* na história do Brasil e é uma marcha que segue em diversas formas até os dias atuais. Esses processos de opressão, então, não se limitam ao passado, mas perpetuam-se na contemporaneidade, muitas vezes invisibilizando os agenciamentos históricos, sociais, culturais e religiosos dessas mulheres. Nesse contexto, a figura de Mãe Maria Pequena de Ogum, uma mulher negra, líder e protagonista de um terreiro de umbanda, ofereceu-nos, nesta pesquisa, um arcabouço para refletir sobre a continuidade e a força das linhagens femininas africanas em território brasileiro.

Diante do escopo deste trabalho, vimos que a etnomusicologia africana, oferece uma contribuição crucial para o avanço da etnomusicologia brasileira, particularmente no que diz respeito ao estudo das práticas sonoras de matrizes contra-hegemônicas, afrobrasileiras e indígenas, como as encontradas nos terreiros do Brasil. Enraizada numa perspectiva plural, essa vertente privilegia as cosmopercepções, oralidades e sistemas de conhecimento que orientam as sonoridades como parte integral de um todo sociocultural e espiritual que é *territorializado*. No contexto brasileiro, a etnomusicologia africana amplia o entendimento sobre a diáspora africana e os processos de resignificação cultural que ocorreram no Brasil, ao tecer conexões entre as tradições africanas e suas recriações no neste solo, contribuindo para a descolonização do campo e fortalecendo abordagens que consideram a música como veículo de memória, resistência e espiritualidade.

Enquanto proposta de um subcampo dentro da etnomusicologia, aprendemos com Pedro Fernando Acosta da Rosa que música, poesia e raça são dimensões articuladas com as quais podemos perceber como a musicalidade e a performance são utilizadas como ferramentas de conscientização racial e de resistência cultural. Esse enfoque destaca a importância de considerar os sujeitos negros como protagonistas de suas próprias histórias, subvertendo o papel histórico do negro como objeto de estudo para posicioná-lo como agente criador e crítico da sua realidade social. Este, portanto, foi um fio condutor poderoso neste trabalho.

A partir das mudanças de panorama das pesquisas apontadas por Laila Rosa (2009), é incontornável destacar suas contribuições ao trazer bases teóricas e metodológicas que enriqueceram a análise das práticas sonoras no terreiro de Mãe Maria Pequena. Ao abordar questões como gênero e representações sonoras, o trabalho da autora estabelece possibilidade de diálogo com minha pesquisa, reforçando a relevância da agência feminina e das práticas sonoras como expressões de identidade, resistência e pertencimento no contexto afrodiaspórico.

As religiões de matrizes africanas, especialmente no contexto brasileiro, oferecem à etnomusicologia um vasto campo de análise que transcende a dimensão musical, abrangendo aspectos sociais, históricos, políticos e identitários. Sua riqueza cultural e espiritualidade revelam-se como fontes inestimáveis para compreender as interseções entre música, ritualidade, resistência e identidade. Nesse universo que conheço e convivo, como o Candomblé e a Umbanda, as sonoridades são elementos centrais e indispensáveis. Vimos que os cânticos, os sons dos atabaques e as danças são expressões fundamentais dessas práticas religiosas, onde os instrumentos cumprem funções rítmicas e também simbólicas e espirituais, conectando os praticantes com divindades e entidades.

A Umbanda, como fenômeno religioso e social, é fruto direto dos processos de colonização e das resistências empreendidas pelos povos africanos e indígenas. Os terreiros, enquanto espaços simbólicos e materiais de resistência, preservação e reinvenção, consolidaram-se como centros de força e vitalidade diaspórica. Conforme destacam Muniz Sodré e Rufino, o terreiro extrapola suas dimensões físicas para se tornar um espaço político e epistemológico, onde cosmovisões e cosmopercepções africanas são continuamente ressignificadas e esta pesquisa comprovou esse fenômeno.

O percurso histórico da Umbanda reflete a riqueza e a complexidade de um diálogo espiritual e cultural entre diferentes povos e tradições. Desde os primeiros encontros entre africanos e indígenas no Brasil colonial, passando pela imposição do catolicismo europeu e a influência do espiritismo kardecista, a Umbanda emergiu como um espaço híbrido de resistência e ressignificação e, por isso, ela fala muito também do próprio Brasil. A partir de práticas e crenças que atravessam séculos, esse sistema religioso se consolidou não apenas como uma confluência de elementos diversos, mas também como uma resposta resiliente às violências da escravidão e às tentativas de apagamento cultural. Assim, o universo umbandista não se limita a um mito de origem único, mas abrange processos contínuos de construção e adaptação, evidenciando sua pluralidade e força enquanto expressão de espiritualidade genuinamente brasileira que também tem conflitos e contradições, afinal, ao longo do século XX, entidades da umbanda também já engrossaram o coro do racismo, buscando se diferenciar do candomblé, numa polaridade de bem e mal; deus e diabo; luz e escuridão.

De todo modo, em diálogo com a bibliografia especializada e com as experiências do terreiro de Mãe Maria, dentro do contexto de múltiplas influências e dinâmicas culturais, vimos que os terreiros de Umbanda desempenham um papel central na preservação e perpetuação das tradições afro. É nesse cenário que o terreiro de umbanda de Mãe Maria Pequena emerge como um espaço de celebração, conexão e fortalecimento espiritual. Localizado em Feira de Santana,

Bahia, no bairro Olhos D'água, este terreiro é uma das muitas casas que reúnem saberes ancestrais e práticas ritualísticas que transcendem o tempo, mantendo vivas as raízes da Umbanda enquanto promovem acolhimento e transformação para suas comunidades, sendo um importante espaço de sociabilidades múltiplas.

Como é possível perceber, as sonoridades que permeiam este terreiro possuem relação direta com a sua trajetória, na forma de gerir o espaço, no seu entendimento particular de espiritualidade, no seu diálogo, vivência e aprendizado com outras sacerdotisas e sacerdotes de diversas nações e seguimentos de religiosidade afro-brasileira, a medida em que seu terreiro é apresentado como um lugar possível de diálogo e de confluências entre matrizes das quais se fez presente em sua vida e que ela não excluiu/exclui e nem negou/nega.

Portanto, as sonoridades das línguas no terreiro de Mãe Maria não são meros elementos culturais ou estéticos. Definitivamente, constituem um fenômeno etnográfico que evidencia a complexidade das práticas religiosas afro-brasileiras, ao mesmo tempo em que reafirmam a riqueza das tradições africanas no Brasil. Essas línguas, carregadas de história e espiritualidade, dão voz ao terreiro e ampliam as possibilidades de compreensão das conexões entre ancestralidade, espiritualidade e resistência na diáspora africana.

Assim, as sonoridades no terreiro de Mãe Maria não são apenas um elemento acessório, elas são a própria tessitura da espiritualidade, o fio condutor que entrelaça diferentes temporalidades, espacialidades e existências. São, ao mesmo tempo, memória e futuro, corporeidade e transcendência, celebração e resistência, compondo um universo onde o som é sentido, vivido e compartilhado como expressão máxima de conexão e pertencimento.

Encerramos este trabalho defendendo que a música não é apenas um elemento estético, mas também um instrumento pedagógico e espiritual que conecta os praticantes às suas origens africanas e ressignifica essas tradições no contexto contemporâneo. Os cantos e toques carregam histórias, valores e ensinamentos que fortalecem a ligação entre o passado e o presente, entre o individual e o coletivo, entre o humano e o divino. Essa característica faz do terreiro um espaço privilegiado para a etnomusicologia, pois nele as práticas sonoras não só mediam relações espirituais, mas também refletem cosmologias e estruturas sociais complexas.

As sonoridades organizam o tempo ritual, estruturam as cerimônias e reforçam os laços comunitários. Cada toque e cada canto possui significados específicos, narrando histórias ancestrais e evocando forças espirituais. A indissociabilidade entre as sonoridades e marcadores sociais como raça, gênero, memória, território, sexualidade, religiosidade, espiritualidade e cosmopercepção é um convite para a etnomusicologia ampliar suas perspectivas. Reconhecer as sonoridades como mais do que manifestações artísticas, mas também como componentes

cruciais da vivência religiosa e da cosmologia, é essencial para entender a profundidade e a complexidade desses universos culturais.

Ao concluir esta pesquisa, é possível refletir sobre a amplitude e a profundidade dos temas explorados, que abrangem a percussão e as sonoridades de matriz africana, com um foco especial no protagonismo feminino e nas práticas contracoloniais presentes em contextos afrodiaspóricos. A partir da análise das tradições musicais afrobrasileiras e de seus processos de transmissão, compreendemos o papel dessas sonoridades na preservação cultural, na resistência política e na construção identitária das comunidades estudadas.

Nesse contexto, as confluências espirituais, muitas vezes compreendidas de forma superficial, ganham outras camadas de complexidade: não se trata apenas da sobreposição de elementos cristãos, indígenas e africanos, mas de um processo de reconfiguração estratégica, em que a cosmovisão africana reelabora os símbolos e práticas impostos pelo colonizador, mantendo vivos seus próprios sistemas de valores e significados. A Igreja Católica desempenhou um papel central nesse processo, não apenas como promotora da imposição religiosa, mas também como ferramenta de pretensa dominação cultural e epistemológica. Através de estratégias como a catequização compulsória e a violência simbólica e física, os povos africanos e indígenas foram obrigados a assimilar elementos do cristianismo monoteísta, que se caracterizava por uma lógica linear, patriarcal e exclusivista, conforme Nego Bispo descreve.

No entanto, essa imposição não foi suficiente para apagar as cosmologias politeístas e plurais dos povos colonizados. Pelo contrário, esses sistemas foram adaptados e ressignificados, criando estruturas como a Umbanda, que incorporam elementos católicos e indígenas, mas os reinterpreta a partir de uma cosmo percepção africana, onde tempo, espaço e espiritualidade são compreendidos como dimensões interligadas e complementares. Assim, a Umbanda emerge como um testemunho da resistência criativa e da capacidade de reinvenção diante das forças de apagamento colonial que, historicamente, tem nas mulheres um *locus* poderoso de afirmação dos agenciamentos femininos na diáspora.

Os resultados desta pesquisa demonstram que a música, em especial a percussão, não apenas se constitui como elemento essencial nas práticas rituais e socioculturais, mas também se configura como uma ferramenta pedagógica potente para a formação de educadores musicais. Ao investigar as interseções entre música, gênero, raça e território, foi possível observar como as mulheres atuam como guardiãs e transmissoras desses saberes musicais, desafiando as estruturas de poder estabelecidas e criando novos espaços de protagonismo dentro e fora das comunidades religiosas.

Este trabalho, portanto, oferece uma contribuição significativa não só para os estudos de etnomusicologia e educação musical, mas também para o campo da valorização das culturas afrobrasileiras. Ao destacar as práticas musicais de matriz africana e sua intersecção com questões de raça e gênero, reforça-se a necessidade de um ensino musical antirracista e decolonial, que reconheça e respeite as múltiplas formas de saberes musicais e suas origens históricas e culturais.

Essa pesquisa para mim também tem objetivo de salvaguardar a memória, tanto como registro da história de Mãe Maria, e por assim ser, do terreiro de Ogum de Ronda, como também os atravessamentos sonoros, como as rezas e as sonoridades/cantos/pontos, dos mais de 50 anos de seu percurso com a espiritualidade. As sonoridades que aqui são apresentadas situam a diversidade de matrizes que compõem a trajetória matrilinear de protagonismo feminino negro de Mãe Maria, que tece a estrutura do seu terreiro, e por assim ser, dos quesitos sonoros/musicais a partir de seu entendimento de espiritualidade.

Reafirmo que as sonoridades nos terreiros desempenham um papel essencial na criação de novas possibilidades de existência e pertencimento no contexto da diáspora. Esses registros sonoros carregam saberes, significados, trajetórias e memórias, sendo chaves interpretativas para os múltiplos sentidos que emergem das práticas religiosas e culturais. Cada sonoridade revela camadas de histórias e epistemologias que desafiam estruturas coloniais e reafirmam as tradições africanas e afro-brasileiras em constante diálogo com o presente. Assim, essas sonoridades se configuram como um campo fértil para a construção de narrativas negras, feministas, contracoloniais e descolonizadoras.

Circularmente, considero alguns aspectos que não foram contemplados integralmente neste momento, apontando para possíveis desdobramentos que podem enriquecer o debate e ampliar as perspectivas sobre os estudos das sonoridades, a cosmosonoridade e as pedagogias das sonoridades, conceitos que criei dada as especificidades do contexto da pesquisa, e suas implicações na luta contra o colonialismo e na valorização das epistemologias afrodiaspóricas. Entre eles, destaca-se a necessidade de um estudo mais detalhado das práticas cotidianas do terreiro em sua relação com a comunidade, buscando compreender como a troca de saberes acontece no âmbito intergeracional e entre diferentes papéis sociais dentro do espaço ritual.

Além disso, investigar a relação entre as práticas musicais e a construção de identidades dentro do terreiro – especialmente no que diz respeito ao protagonismo feminino – poderia trazer novas perspectivas ao debate. Outra possibilidade seria explorar como essas pedagogias podem ser incorporadas em contextos educativos formais, ampliando sua aplicação para além do espaço religioso. Esses desdobramentos, que não foram plenamente contemplados nesta etapa, apontam para um campo vasto de possibilidades de pesquisa, que pode contribuir

significativamente para a valorização das epistemologias afrodiaspóricas, o enfrentamento ao colonialismo e a criação de novos horizontes para o ensino, a cultura e as práticas sonoras espirituais no Brasil.

Com esta pesquisa, busquei também lançar luz sobre a necessidade de construções epistêmicas que apontem caminhos possíveis para a compreensão, interpretação e valorização das sonoridades negras como manejos de mundo. Caminhos que se oponham frontalmente às lógicas do colonialismo em todas as suas expressões — seja ele epistêmico, estético, simbólico ou material — e que rompam com as violências historicamente impostas sobre corpos subalternizados por marcadores de cor, raça, gênero e suas múltiplas interseccionalidades. Nesse movimento de resistência e reinvenção, emergiu o conceito de cosmosonoridades afrodiaspóricas como uma chave teórico-metodológica, forjada a partir da escuta encarnada e situada que desenvolvi ao longo dos anos no terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum. Lá, os sons não são ornamentos rituais, mas operadores de sentido, memória e cuidado; são pedagogias do sensível, tecnologias de cura e partilha, epistemologias enraizadas no corpo, na ancestralidade e na espiritualidade dos povos negros.

Ao articular cosmo e sonoridade, propus uma abordagem que desloca o olhar da música como objeto técnico para a sonoridade como campo relacional e existencial. A cosmosonoridade afrodiaspórica surge, portanto, como uma categoria analítica comprometida com a descolonização dos saberes musicais e com a valorização das práticas negras como formas legítimas de produção de conhecimento. Essa proposta contribui para os campos da etnomusicologia e da Educação Musical ao ampliar os marcos interpretativos das musicalidades da diáspora africana, reconhecendo nelas fundamentos cosmológicos, pedagógicos e espirituais. No contexto educacional, a pesquisa propõe subsídios para práticas pedagógicas antirracistas, voltadas à escuta, ao afeto e à ancestralidade, colaborando com a efetivação da Lei 10.639/03 e com o fortalecimento das políticas de reconhecimento dos saberes de terreiro como patrimônios vivos.

A consolidação do conceito nesta tese marca, ao mesmo tempo, uma abertura. Reconheço que a formulação de cosmosonoridades afrodiaspóricas se deu com maior nitidez nos estágios finais da pesquisa, como resposta às inquietações acumuladas ao longo da escrita e às vivências intensas nos territórios de axé. Por isso, esta construção ainda não apresenta um arcabouço teórico plenamente desenvolvido, mas se coloca como ponto de partida — um campo em movimento — que exige continuidade, tempo e maturação. Já como docente do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), iniciei a tramitação de um projeto de pesquisa voltado ao aprofundamento conceitual e metodológico

dessa proposta, com foco nos desdobramentos pedagógicos, epistemológicos e políticos das práticas musicais negras.

Acredito que cosmosonoridades afrodiaspóricas oferece uma perspectiva fecunda para investigações futuras, tanto nos estudos da música quanto nas práticas educativas comprometidas com a justiça epistêmica. Ao deslocar o centro da análise para a escuta, para o corpo, para o rito e para os sentidos inscritos nos territórios de espiritualidade, o conceito se afirma como ferramenta para repensar radicalmente as formas de produzir, ensinar e vivenciar a música no Brasil. Mais do que um constructo acadêmico, trata-se de um chamado à escuta sensível, crítica e ancestral das sonoridades negras como forças geradoras de mundo, como celebração da vida, da memória e do futuro das comunidades afrodiaspóricas.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

ARAÚJO, Alex. O Candomblé e a desconstrução da noção de sincretismo religioso: Entre utopias do corpo e heterotopias dos espaços na Diáspora Negra. **Abatirá - Revista de Ciências Humanas e Linguagens**.

ARAÚJO, Mayara; AMORIM, Nayara. Pontos riscados no chão: a presença da umbanda em Salvador, Bahia. **Laje**, v. 2, p. 166-195, 2023.

BARBOSA JÚNIOR, Ademir. **O livro essencial de Umbanda**. São Paulo: Universo dos Livros, 2014

BARBOSA, Pubílio Jorge Santos. **Exu e as memórias marginais de um samba na Umbanda em Feira de Santana**. 2022. Dissertação (Mestrado em Arqueologia e Patrimônio Cultural) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural, Cachoeira, Bahia, 2022.

BARROS, Lílíam; SILVA, Cristhian Teófilo da. Etnomusicologia na Pan-Amazônia: interfaces com a decolonialidade e a pesquisa colaborativa. **Música e Cultura**, v. 10, p. 36-58, 2017. Disponível em: https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2022/04/5_vol_10_barros_silva.pdf. Acesso em: 11 set. 2025.

BERNADO, Teresinha. O candomblé e o poder feminino. **Revista de Estudos da Religião**, n.2. São Paulo: PUC, 2005, p. 1-21.

BIRMAN, Joel. **Arquivos do mal-estar e da resistência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BOILÈS, Charles L. Processes of Musical Semiosis. **Yearbook for Traditional Music** 14, 1982, p. 24-44.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL. Lei 12.288/10. **Estatuto da Igualdade Racial**. Brasília, DF: Presidência da República, 2010.

BRASIL. **Constituição Política do Império do Brasil**. Coleção de Leis do Império do Brasil, Rio de Janeiro, RJ, 1824. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm#:~:text=5.,f%C3%B3rma%20alguma%20exterior%20do%20Templo. Acesso em: 20 de outubro de 2024.

BRASIL. **Constituição Política do Império do Brasil**. Coleção de Leis do Império do Brasil, Rio de Janeiro, RJ, 1824. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm#:~:text=5.,f%C3%B3rma%20alguma%20exterior%20do%20Templo. Acesso em: 20 de outubro de 2024.

BRASIL. Decreto de 16 de dezembro de 1830. **Código Criminal do Império do Brasil**. Coleção de Leis do Império do Brasil, Rio de Janeiro, RJ, 1830. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm. Acesso em: 20 de outubro de 2024.

BRASIL. Decreto de 16 de dezembro de 1830. **Código Criminal do Império do Brasil**. Coleção de Leis do Império do Brasil, Rio de Janeiro, RJ, 1830. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm. Acesso em: 20 de outubro de 2024.

BRASIL. Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. **Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil**. Coleção de Leis da República dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, RJ, 1890. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/D847.htm. Acesso em: 20 de outubro de 2024.

BRASIL. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, RJ, 31 dez. 1940. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 20 de outubro de 2024.

BRASIL. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, RJ, 31 dez. 1940. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 20 de outubro de 2024.

BROWN, Diana. Uma história da umbanda no Rio. In: BROWN, Diana *et al.* **Umbanda e política**, Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985. p. 9-42.

CAMPOS, L. C.; LORENZONI, L. F.; LIMA, A. M. F. Curandeirismo no Brasil: uma abordagem histórico jurídica na transição do final Império e início da República. **Relegens Thréskeia: estudos e pesquisa em religião**, v. 9, p. 225, 2020.

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil**. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil** (Consciência em Debate). São Paulo: Selo Negro, 2011.

CESAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CHADA, S. **A música dos caboclos nos candomblés baianos**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos: EDUFBA, 2006.

COETZEE, P. H.; ROUX, A. P. J. (Org.). **The African Philosophy Reader: a text with readings**. 2. ed. London: Routledge, 2003.

COLLINS, Patricia Hill. Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought. **Social Problems**, [S. l.], v. 33, n. 6, p. 14-32, 1986. DOI: <https://doi.org/10.2307/800672>

CONCEIÇÃO, Maria; JESUS, Leandro. **A cor da devoção: protagonismo negro e tradição romeira no Cariri**. Ebook. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2024. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/76856>.

CRUZ, Felipe. Indígenas, antropólogos e o espetáculo da alteridade. **Revista de estudos e pesquisas sobre as Américas**, v.11, nº 2, p. 93-108, 2017.

CUNHA PAZ, Phelipe. **Na casa de Ajalá: Comunidades negras, patrimônio e memória contracolonial no cais do Valongo - A "Pequena África"**. 2019. 229 f. Dissertação (mestrado) em Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional da Universidade de Brasília, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIOP, Cheik. **A Unidade Cultural da África Negra: Esferas do Patriarcado e do Matriarcado na Antiguidade Clássica**. Ed Pedagogo, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. 198 p.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017. 122 p.

FANON, Frantz. **Condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1968.

FLOR DO NASCIMENTO, W. Temporalidade, memória e ancestralidade: enredamentos africanos entre infância e formação. In: **Filosofia e educação em errância: inventar escola, infâncias do pensar**./Allan de carvalho rodrigues; Simone Berle e Walter Omar Kohan (orgs.). - 1 ed - Rio de Janeiro: NEFI, 2018 - (Coleção Eventos)

FRAGA, Walter. **Encruzilhadas da liberdade**. História de escravos e libertos na Bahia (1870-1910). Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência Paul Gilroy**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34.

GONZALEZ, Lélia. "A categoria político-cultural de amefricanidade". In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, No. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

GONZALEZ, Lélia. "Racismo e sexismo na cultura brasileira". In: **Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos**. Brasília: ANPOCS, 1983.

GROSFOGUEL, Ramón. "Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI", em: **Tabula Rasa**. Bogotá 2013.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina. 2009. p. 383-417.

HERZOG, Regina. **Resistir é preciso: arquivos do mal-estar e da resistência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução: Ana Luiza

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Enciclopédia dos Municípios**. V. 21. Rio de Janeiro: IBGE, 1958-1964.

IBGE. Instituto de Geografia Estatística. **Enciclopédia dos Municípios Brasileiros**, XX Volume, Rio de Janeiro, 1958.

IBGE. Instituto de Geografia Estatística. **Enciclopédia dos Municípios Brasileiros**, XXI Volume, Rio de Janeiro, 1958.

ILARI, Beatriz Senoi. Bebês também entendem de música: a percepção e a cognição musical no primeiro ano de vida. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 7, 83-90, set. 2002.

JESUS, Sylvania Francisca de. **Sons Seminais Mbya no desabrochar de uma Pedagogia Intercultural**. 2025. Tese de doutorado (Doutorado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o Conhecimento**. Palestra realizada em março de 2016 no CCSP – Centro Cultural São Paulo. Disponível em: <https://youtu.be/iLYGbXewyxs>.

LAGO, Jorgete. **Mestras da cultura popular em Belém-PA: narrativas de vida, ativismos culturais e protagonismos musicais**. Salvador, 2017. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, 2017. 278 f.

LIMA, Liliane. **O lazer no cotidiano da população negra de Santo Antônio de Jesus de 1910 a 1950: sociabilidade, solidariedade e resistência**. 2013. 129 f. Dissertação (Mestrado em História Regional e Local) – Universidade do Estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2013.

LÜHNING, Angela. “Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais”. **Música em perspectiva**, v.7, n.2, 2014, p. 7-25. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/musica/issue/download/1963/197>.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela. Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias. In: **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 21-46.

LÜHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. **Música em Perspectiva**, [S. l.], v. 7, n. 2, 2014. DOI: 10.5380/mp.v7i2.41501. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41501>.

MATTOS, Carmem. A abordagem etnográfica na investigação científica. **Revista Espaço INES**, v. 1, p. 42-59, 2001.

MELLO, Maria. **Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu**. Tese em antropologia. Florianópolis: UFSC, 2005.

MERRIAM, A. O. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MOURA, Mariana Mendes de. **Umbanda em Salvador (BA): memórias e narrativas**. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Orientador: Prof. Dr. Jocélio Teles dos Santos.

MUKUNA, Kazadi Wa. Sobre a busca da verdade na Etnomusicologia - um ponto de vista. (Tradução de Saulo Adriano). **REVISTA USP**, São Paulo, n.77, p. 12-23, 2008.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Elisa Larkim (Org.). **Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2008. PACHECO DE OLIVEIRA, João. Apresentação do livro. In: **Nascimento do Brasil e outros ensaios: pacificação, regime tutelar e formação de alteridades**. Rio de Janeiro: Contracapa, 384pp, 2016.

NASCIMENTO, Silvana. O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima. **Revista Antropologia**. (São Paulo, Online), v. 62, n. 2, p. 459-484, 2019.

NETTL, Bruno. Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los "Otros" y de nosotros como etnomusicólogos. **Revista Transcultural de Música**, n. 7, p. 1, 2003.

NKETIA, Kwabena. Entrevista a Ricardo Tacuchian. **Revista Música**, v.2, n.2, p. 141-144, 1991.

NKETIA, Kwabena. The Problem of Meaning in African Music. **Ethnomusicology**, v. 6, n. 1, p 1-7, 1962.

OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero/ Oyèrónké Oyěwùmí; tradução wanderson flor do nascimento**. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PERIÁÑEZ BOLAÑO, Iván. **Cosmosonoridades: cante-gitano y canción-Gyu: epistemologías del sentir**. Madrid: Akal, 2023

PINHEIRO, André de Oliveira. **Revista espiritual de Umbanda: mito fundador, tradição e tensões no campo umbandista**. 124f. 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

REHBEIN, Mauro; CHATELARD, Daniela. Transgeracionalidade psíquica: uma revisão de literatura. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 25, p. 563-583, 2013.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. Sur - **Revista Internacional de Direitos Humanos**, v. 13, n. 24, p. 99-104, 2016. Disponível em: http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Acesso em: 29 nov. 2024.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p.

_____: **Quem tem medo do feminismo negro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROHDE, Bruno Faria. **A umbanda tem fundamento, e é preciso preparar: abertura e movimento no universo umbandista**. 2010. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ROSA, Laila. Poéticas sonoras de dissidências e reXistências.: os (trans)feminicídios e racismos epistêmicos e musicais no Brasil. **CADERNOS DO GIPE-CIT (UFBA)**, v. 22, p.7 -33, 2018a. Disponível em: www.ppgac.tea.ufba.br.

_____. **As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE):** músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3600

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, v.3, n.2, 2015. p. 25-56

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. **Sopapo poético e etnomusicologia negra:** agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre. 2020. 346f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2020.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 77, p. 66-75, 2008. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i77p66-75. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/13656>.

SANTANA, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau:** tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. 233 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SANTOS, Antônio B. **Colonização, Quilombos:** modos e significações. Brasília: INCT/Unb, 2015.

SANTOS, Antônio B. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SANTOS, Eurides de Souza; SILVA, Erivan. O protagonismo musical feminino negro no universo do coco de roda paraibano. **XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.** Campina Grande, 2020.

SANTOS, Jucélia; SILVA, Ludmilla. **Formação de comunidades quilombolas no Portal do Sertão da Bahia:** um trânsito entre a escravidão e a liberdade no final do século XIX. *Caicó*, v. 17, n. 39, p. 36-57, jul./dez. 2016.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Plural**, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017. DOI: 10.11606/issn.2176-8099.pcs.2017.113972. Disponível em: <https://revistas.usp.br/plural/article/view/113972>.

SEGATO Rita. **Santos e Daimones:** o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal. Brasília: Editora da UnB, 1995.

SILVA, G. N. É proibido bater tambor: candomblé em Feira de Santana (1889-1940). In: XIII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões - Religião, carisma e poder: As formas da vida religiosa no Brasil., 2012, São Luis. **Anais dos simpósios da ABHR, UFMA**, 2012. São Luis: ABHR, UFMA, 2012, 2012. v. 13. p. 1

SILVEIRA, Renato da. Do Calundu ao Candomblé. Dossiê África Reinventada. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Ano 1. n. 6, dez.2005.

SOARES, Lissandra, MACHADO, Paula. “Escrevivências” como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. **Psicologia Política**. v. 17. nº 39, 2017. p. 203-219.

WOODWARD, Sheila et al. Discoveries in the fetal and neonatal worlds of music. **International Society for Music Education Yearbook**, 1992. p. 58-66.

GLOSSÁRIO

Caboclos - Entidades espirituais da Umbanda e do Candomblé, que representam espíritos de índios brasileiros ou mestiços, conhecidos por sua sabedoria e força.

Canzuá - Palavra de origem africana usada em terreiros de umbanda e candomblé, referindo-se a uma espécie de altar ou lugar sagrado onde se fazem oferendas e rituais.

Cavalo - No contexto religioso afro-brasileiro, "cavalo" refere-se à pessoa que serve de médium para a incorporação dos espíritos ou orixás durante os rituais.

Exus - Entidades espirituais do candomblé e da umbanda, que atuam como mensageiros entre o mundo dos orixás e o mundo humano. Eles são guardiões dos caminhos e das encruzilhadas.

Nkissis - Divindades do panteão africano, particularmente na tradição bantu, veneradas no candomblé de Angola e em outras religiões afro-brasileiras.

Ogum - Um orixá (divindade) da religião afro-brasileira, associado à guerra, ferro, e tecnologia. É considerado o protetor dos caminhos e das batalhas.

Pretas-Velhas e Pretos-Velhos - Entidades veneradas na Umbanda, representando os espíritos de anciãos africanos que viveram no período da escravidão no Brasil. São conhecidos por sua sabedoria, paciência e bondade.

APÊNDICES

APÊNDICE A Sonoridades presentes nas práticas rituais e no cotidiano do terreiro de Mãe Maria Pequena de Ogum

OGUM / NKOSSI / OGUM DE RONDA

Fala Ogum da ronda

Ogundê rê rê, Mariô

Ele vem da roda

Ogundê rê rê, Mariô

Ogum não é menino

Que se engana com um tustão

Só se lembra se Ogum

Na hora da precisão

Quem se apega com Ogum, não cai

Ele está ao redor de nós

Senhor Ogum é mensageiro

Ele é um pai, ele é guerreiro

Vamos bater palma pra coroa de ogum

Ogum iê

Palma pra coroa de ogum

Ogum iê

OXOSSI / MUTALAMBÔ

Sim, sim akoquê aiá

Akoquê Gongombira

Akoquê aiá

Aruê caçador

Labaranguange mutá subaé

Tawamin

Auenda kanjira

Muganga nganga

Aê tumba ô

Tawamin a è Tawamin

Adê cutala zinguê

Adê cutala zinguê

Olha zinguê ô

Ai ai ai ai ai ai

Adê cutala zinguê

Adê cutala zinguê

Olha zinguê ô

KATENDÊ

Katende nganga kuruzu

Katula dingoma turemò

Katende nganga kuruzu

Katende nganga turamò

Katendè à bibi koia

Katendè à bibi koia

Ê amê a bibi koia

È amê a bibi koia

Ê Katendê ê ê êa

Ê Katendê ê ê êa

Tá me chamando na Aruanda aldeia

Tá me chamando na Aruanda aldeia

OMOLU / NSUMBU

Nsumbuê, nsumbu nanguê

Nsumbuê, nsumbu nanguê

Nbumbu sambu kwenda

Ê lemba dilè

Ê Maoki fita fita ki maoki Sambu kwenda

Mona kuara

Sambue a ngelê

Mona kuara

Sambue Obaluaê

Ô lemba ê, me catu izô

Ô lemba ê, me catu óia

Faia mametu kaiango

Kambondo kundè kamba

Lemba dile

Faia mametu kaiango

Kambondo kuande kamba

Mandu kaiá

ANGORÔ

Ê Angorô, ê Angorô
Ê Angorô ta no cadiangoma
Oiá kibanda
Oiá kibandô

Angorô maravaia
Kimpembê, arê ê
Angorô maravaia
Kimpembê, sambagolê

Angorô sinhô, Angorô sinhô.
Sindenganga já muntale.
E sindenganga já oro
E sindenganga já muntale

Sessé, sessé
Sessé de ngula, sessé
Sessé, sessé
Sessé de ngula, sessé

ZAZI

Ô Zazi ê, Ô Zazi á
Ô Zazi ê, maiangolê, maiangolá
Ô Zazi ê, Ô Zazi á
Ô Zazi ê, maiangolê, maiangolá

Ô Zazi ê, Ô Zazi á
Ô Zazi ê, maiangolê, maiangolá
Ô Zazi ê, Ô Zazi á
Ô Zazi ê, maiangolê, maiangolá

Quem quebra pedra de marreta é Xangô
Quem quebra pedra de marreta é Xangô
É Xangô, que quebra a pedra de marreta

IANÃ/MATAMBA

Oiá, Oiá, Oiá, ê
Óia Matamba de cacurucá, zinguê
Oiá, Oiá, Oiá, ê ô
Óia Matamba de cacurucá, zinguê ô

Ô kirilê, ô kirilê
Relampejou
Pelo cálice, pela hóstia
Relampejou

OXUM / DANDALUNDA

Dandalunda, ma nbanda, kokê
Dandalunda, ma nbanda, kokê á
Dandalunda, ma nbanda, kokê
Dandalunda, ma nbanda, kokê á

Recompense é, recompense á
Recompense é, Dandalunda
Recompense é, recompense á
Recompense é, Dandalunda

Ê Ijexá, bori bocun
Ê Ijexá
Bori bocun,
Ê Ijexá
Bori bocun ô

IEMANJÁ / KAIÁ/KAIALA

Já mandei Kaiá
Já mandei Kaiá
Já mandei Kaiá meu sobrado
Pra mamãe morar é

Ê mikaiá
Selumbanda selomina
Demama ê ô mikaiá
Selomina demama ê ô mikaiá ê

Iemanjá Sobá,
Sobá mi erê
Sobá mi erê ô
Sobá mi erê

NANÃ

Ô Nanã ki já ossi, Alodê
Ô Nanã ki já ossi, Alodê
Ô Nanã ki já sidó, Alodê ô
Ô Nanã ki já sidó, Alodê ô

Quem anda com Nanã
Tem que ser devagarinho
Quem anda com Nanã
Nunca fica no caminho

Ê Nanã, ê Nanã
Ê Nanã, ê Nanã
Nanã ku obó
Ê Nanã, ê Nanã
Nanã ku obó

KITEMBO

Ê vira Tempo
Óia o Tempo virou
Ô vira Tempo
Óia o Tempo virou

Tempo não tem casa
Ele mora na rua
A morada dele
É no clarão da lua

COSME DAMIÃO / VUNJI

O navio é vem
Cheio de bandeira
É Cosme e Damião
E sua família inteira

Ô Cosme, ô Cosme
Damião mandou chamar
E que viesse na carreira
Para brincar com Iemanjá

Nvunji ê mona mê
Nvunji ê mona mê
Katura diangoma
Wunge kauere, Tauere.

CABOCO

Na toalha que Jesus nasceu
Nessa toalha eu me ajoelhei
Me abençoa, meu pai, me abençoe
Me abençoe que eu sou filho seu

Eu vinha pelo caminho
Só chamada por meu Deus
Tanto que eu chamei por ele
Que ele me valeu

*A bença, meu pai, a bença
Meu filho Deus te abençoe
Deus que abençoe a todos
Ô pelo dia que é de hoje*

*Quem pode mais, é Deus
Jesus, Maria e José
Quem pode mais, é Deus
E seja feito o que Deus quiser*

*Eu vou embora, camarada, eu vou embora
Eu vou embora, eu não posso demorar
A estrela tá me chamando
Iemanjá mandou me chamar*

*Eu saí da Hungria
Pra sambar aqui nesse lugar
Pra sambar aqui nesse lugar
Pra sambar aqui nesse lugar*

*Hoje eu vou numa caçada
Sultão, Sultão
Naquela mata cerrada
Sultão, Sultão
Ave maria meu Deus
Sultão, Sultão
Sultão é amigo meu
Sultão, Sultão*

*Sultão das matas não usa roupa
Sultão das matas só anda nu
Sultão das matas não tem panela
Sultão das matas só come cru*

*O sol brilhou na serra
É nossa hora que ajoelho e vou rezar
Olho pra cima e dou meu grito
E agradeço a Deus por eu ter nascido índio*

*Ô zum, zum, mauê, mauê
Ô zum, zum, mauê, mauá
Sou filho das águas claras
Sou neto de Iemanjá
A minha terra, a minha terra
A minha terra aonde eu nasci
Ai que saudade da minha terra
Ela lá e eu aqui*

*Toca o tambor bem alto
que da mata se escuta
Toca o tambor bem alto
que da mata se escuta
Sou eu Sultão das Matas
Caboco da pedra bruta*

*Mauê, mauá
Mauê, mauá
Ê mauê,
Mauê, mauá*

*Ê boi, minha boiada
Seu boiadeiro venha vaquejar seu gado
Eu tava na mata serrada
Com meu gado esparramado
Eu tava na mata serrada
Com meu gado esparramado*

*Zai, zai, zai, boa noite meus senhores
Zai, zai, zai, boa noite eu venho dá
Zai, zai, zai, eu me chamo boiadeiro
Zai, zai, zai, aqui e em qualquer lugar
Zai, zai, zai, boa noite meus senhores
Zai, zai, zai, boa noite eu venho dá
Zai, zai, zai, eu me chamo boiadeiro
Zai, zai, zai, e não nego meu naturá*

*Sou eu, sou eu, sou eu
Sou eu e não nego
Eu me chamo caboclo Sete Flecha
Morro na loca da pedra*

*A minha aldeia ta em festa
Eu atirei flecha com arco
E folha por folha
Escorreguei na gameleira
Para chamar mano meu
Aqui nessa aldeia
Para chamar mano meu
Aqui nessa aldeia*

*Foi agora que eu cheguei, doná
Foi agora que eu cheguei, doná
Foi agora que eu cheguei, doná
Foi agora que eu cheguei, doná
Eu cheguei agora*

*Ê lá nas matas, lá na Jurema
É uma lei severa, é uma lei sem pena*

*Eu cheguei e tô
chegando
Aê caboco
Aqui nesse canzuá
Aê caboco
Pra saldar seu Sete
Flecha
Aê caboco
Em nome de Oxalá*

*Ô panha as folha da jurema
Aê caboco
Não deixe o vento levar
Aê caboco
Ela serve de remédio
Aê caboco
Também serve pra curar
Aê caboco*

*Seu boiadeiro
Eu jogo o laço e dou um nó
Seu boiadeiro
É de uma palavra só*

*Aqui nessa aldeia
Tem um caboco que ele é leal
Ele não mora longe
Mora aqui dentro desse canzuá*

*Não há quem saiba avaliar
O amor de um pai, o amor de uma
mãe
Só eu que sei avaliar*

*Eu trago a minha corda
Não é por valentia
Eu trago a minha corda
Pra laçar minha novilha*

*Ô na ponta do laço vaqueiro,
Ô vem tombar
Ô vem tombar
Na porteira do currá(curral)*

*Ô Zambi, segura teus filhos
Se não segurar eles cai
Ô Zambi ê, ô Zambi ê
Ô Zambi ê, segura meu pai*

Oxalá meu pai, me dê licença
Me dê licença pra eu entrar nessa varanda
Eu me chamo, me chamo senhor Oxossi
E Oxalá é o rei lá de Aruanda

Senhor Oxossi quando chegou nessa aldeia
Trouxe na cinta uma cobra coral
Ô é uma cobra coral
Ô é uma cobra coral

Ô tomba eu caboco
Tomba lá e cai
Ô tomba eu guerreiro
Tomba lá e cai
Ô tomba eu meu pai
Tomba lá e cai
Ô não me deixe eu só
Tomba lá e cai

Aindokê
Eu dei um tiro quero ver cair
Aindokê
Eu dei um tiro quero ver cair

Aê baraguanje,
Oxossi é de paracurá
Aê baraguanje,
Oxossi é de paracurá
Baraguanje, baraguanje
Eu amê minha isa curá
Baraguanje, baraguanje
Eu amê minha isa curá

Maré encheu, maré vazou
De longe, bem longe, eu avistei Iará
A minha casinha coberta de sapé
Meu arco minha flecha
Minha cabaça de mé (Mel)
Eu avistei Iará, Iará, Iará
Eu avistei Iará, Iará, Iará
Ô ira, irará, irará, irará
Ô ira, irará, irará, irará

Vamos pilar arroz
Vamos pilar arroz, mano meu
Vamos pilar arroz, mano meu
Vamos pilar arroz, mano meu

Eu já vou, já vou
Eu já vou pra lá
Eu já vou meu pai me chama
Eu não posso demorar

Jardim de flor, vem me buscar
Eu vou me embora no alá de Oxalá
Jardim de flor, vem me buscar
Eu vou me embora no alá de Oxalá

Adeus, meu caramada, adeus
Adeus que eu já vou pra lá
Eu vou pra São Bartolomeu
Caminho de Pirajá
Na hora da sua agonia
Ô não precisa me chamar
Acende uma vela pras águas
E chama por Iemanjá

Jardim de flor, vem me buscar
Eu vou me embora no alá de Oxalá
Jardim de flor, vem me buscar
Eu vou me embora no alá de Oxalá

Eu venho só, sozinho sou eu
Eu venho só, avemaria meu Deus
Eu venho só, sozinho sou eu
Eu venho só, avemaria meu Deus

Eu venho só, sozinho sou eu
Eu venho só, avemaria meu Deus
Eu venho só, sozinho sou eu
Eu venho só, avemaria meu Deus

Adeus surpresa
Seu Boiadeiro já vai embora
Adeus surpresa
Fica com Deus e Nossa Senhora
É hora, é hora

A minha aldeia é tão longe
Bem longe que eu avistei o mar
Meu caramada...
Até o dia quando eu aqui voltar

Ô para quê
Ô para quê, minha mãe me chama, eu vou ver
Minha mãe ta me chamando para quê
Ô para quê meu pai me chama, eu vou ver

Oxalá meu pai, me dê licença

Me dê licença pra eu entrar nessa varanda

Eu me chamo, me chamo senhor Oxossi

E Oxalá é o rei lá de Aruanda

Ê adeus rolinha

Rolinha fogo pago

Ê adeus rolinha

Rolinha fogo pagô

Se diz que seu Ogum está dormindo

Seu Ogum não está dormindo não

Eu vi, eu vi

Eu vi o que passou por aqui

Ô venha ver Ogum

Ô venha ver a sua aldeia

Ô venha ver Ogum

Ô venha ver a sua aldeia

DOCUMENTÁRIO MARIA PEQUENA DE OGUM DE TODOS OS TEMPOS

Com Deus e nossa senhora
Eu vou abrir minha urucaia
Na fé de meu pai Ogum
Eu vou abrir minha urucaia

Mamãe, por que tu viestes
do fundo do mar?
Sou eu mamãe sereia
Rainha de Oxalá

A lua lá no seu brilhou
As matas escureceu
Cadê senhor Oxossi Aruanda
Que até agora não apareceu

Ai moré, moré, moré
Ai moré, moré, moré
Ai moré, moré, moré
Sou eu

Eu fui ao Gantois
Pagar promessa só
Levei de ouro maior
Um abebé pra iê iê ô
Ai, ai, Oxum
Oxum mirerê ô
Oh meu Deus como é lindo
O céu se abre e mãe Oxum
Vem surgindo

Pai Oxalá, Ê é
Tá me chamando nessa
aldeia pra quê?
Tá me chamando nessa
aldeia pra quê?

Aqui nessa aldeia
Tem um caboco que ele leal
Ele não mora longe
Ô ele mora nesse canzuá

Ô ele já chegou
Ô ele já chegou
Ele já chegou de Aruanda
Ele já chegou

Seu Sete Flecha, chegou agora
E traz no peito uma cobra coral
E traz no peito uma cobra coral
E traz no peito uma cobra coral

Fala Ogum da ronda
Ogundê rê rê, Mariô
Ele vem da roda
Ogundê rê rê, Mariô

Ogum já venceu,
já venceu, já venceu
A guerra de batalha
Com Ogum só Deus.

Ogum em seu cavalo corre
A sua espada reluz
Ogum, Ogum mejê
Sua bandeira cobre os filhos de Jesus
Ogum Iê

Pedrinha, miudinha
De aruanda aê
Lajedo tão grande
Tão grande de Aruanda aê
Pedrinha de um lado
Pedrinha pro outro
Pedrinha lá no mato é
Quem pode mais
É Deus do céu
Jesus, Maria e José

Ogum de Ronda,
Ele veio rondar
Passar a mira em seu canzuá
Passar a mira em seu canzuá
Gostou de mim porque não veio me ver
Sou um bom filho venho obedecer
Sou um bom filho venho obedecer

Ô lá nas matas, lá na jurema
Ô lá nas matas, lá na jurema
É uma lei severa, é uma lei sem pena
É uma lei severa, é uma lei sem pena

*Refletiu a luz divina
Com todo seu esplendor
É no reino de Oxalá
Aonde há paz e amor
Luz que refletiu na terra
Luz que refletiu no mar
Luz que veio de Aruanda
Para nós iluminar*

*A Umbanda é paz e amor
Um mundo cheio de Luz
É força que nos dá vida
E a grandeza nos conduz
Avante, filhos de fé
Como a nossa lei não há
Levando ao mundo inteiro
A bandeira de Oxalá
Levando ao mundo inteiro
A bandeira de Oxalá*

*Ô Iaiá, fala de ogum nanuê
Ô Iaiá, fala de ogum nanuê
Fala de ogum nanuê á*

*Ô de onde vem Ogum Marinho
Venho das ondas do mar
Com a cruz de Deus na frente
É vencer ou vencerá
Deus nos ajude a vencer
Essa batalha real
Batalha dos inimigos
É vencer ou vencerá*

*Ô de onde vem Ogum Marinho
Venho das ondas
Venho das ondas do mar
Venho das ondas*

*Tenho sete espadas pra me defender
Eu tenho Ogum na minha companhia
Ogum é meu pai
Ogum é meu guia
Ogum vai machar
Na fé de Deus e da Santa Virgem Maria
Ogum é meu pai
Ogum é meu guia*