



ORQUESTRA SAGRADA

OS SONS QUE O TERREIRO FAZ



Integrantes da pesquisa
ORQUESTRA SAGRADA:
O SOM QUE O TERREIRO FAZ

Fernando de Nanã;
Gabrielle Silva - Gabrielle de Iemanjá
Ilton Rodrigues;
Juan Rodrigues;
Karina das Oliveiras;
Luly Pinheiro;
Mãe Carolina de Oxalá;
Pai Francisco Ogan de Ogum;
Pedra Silva - Pedra de Iemanjá;
Pai Fábio de Oxossi;
Rosinha de Oxalá;

Esta pesquisa é dedicada a ancestralidade de terreiro e ao povo negro e indígena cearense que resiste e fabula bem-viver. Dedicamos esta pesquisa a manutenção do agora.

SUMÁRIO

SINOPSE DA PESQUISA

ORQUESTRA SAGRADA: OS SONS QUE O TERREIRO FAZ investigou as influências/relações das musicalidades trabalhadas no Abassá de Omolu Ilê de Iansã com as manifestações culturais da cidade de Fortaleza. A pesquisa organizou os pontos e toques sagrados para serem ouvidos em mídias digitais, atuando como contribuição na formação do culto sagrado aos filhos da Casa e para o restante da comunidade civil que deseja reparar os danos do racismo religioso.

Em nossa pesquisa buscamos os cruzamentos das sonoridades das expressões religiosas afro-brasileiras e as manifestações populares fortalezenses (maracatu, coco de praia, afoxé, etc). Desejamos expandido a luta antirracista e uma ampliação dos saberes dos ilés como ferramenta pedagógica. A primeira etapa dedicou a estudos teóricos e pesquisa de campo sobre os ritmos que compõem a musicalidade popular fortalezense.

se. No segundo momento proporcionamos uma oficina de dança dos orixás ministrada pelo nosso pai de santo pequeno Fábio de Oxossi com os irmãos de Santo da Casa e a comunidade civil. Paralelo a esta etapa construímos e gravamos o nosso álbum.

De que forma preservar a memória de um terreiro por meio de uma pesquisa sonora que fuja da lógica extrativista? Quais contribuições culturais os toques e pontos de terreiro do Abassá de Omolu Ilê Iansã influenciaram nas manifestações culturais populares negras de Fortaleza? E como a musicalidade fortalezense se relaciona com estes ritmos e toques sagrados? De que maneira a oralidade musical de um terreiro pode atuar como ferramenta pedagógica contracolonial?

A partir dessas indagações o projeto caminhou no registro e na organização profunda sobre as questões de musica-

dade musicalidade de terreiro do Omoloko em Fortaleza, assim ampliando o repertório afro-religioso não-hegemônico. Desse modo, a pesquisa constrói uma investigação que fortalece a luta contra o racismo religioso e coloca a oralidade como metodologia ancestral.



Festa de Oxalá na Abertura dos trabalhos do Abassá de Omoloku Ilê Iansê de jan/2023



1 - Registro de um dos ensaios na casa do Pai Ogan e da irmã Rosinha de Oxalá; 2 - Ajeum na casa do Pai Ogan e da Irmã Rosinha de Oxalá; 3 - Altar do Abassá de Omolu Ilê de Iansã na Festa de São Cosmo e Damião de 2022; 4 - Um dos registros de nossos encontros com nossa orientadora/mediadora Karina das Oliveiras.

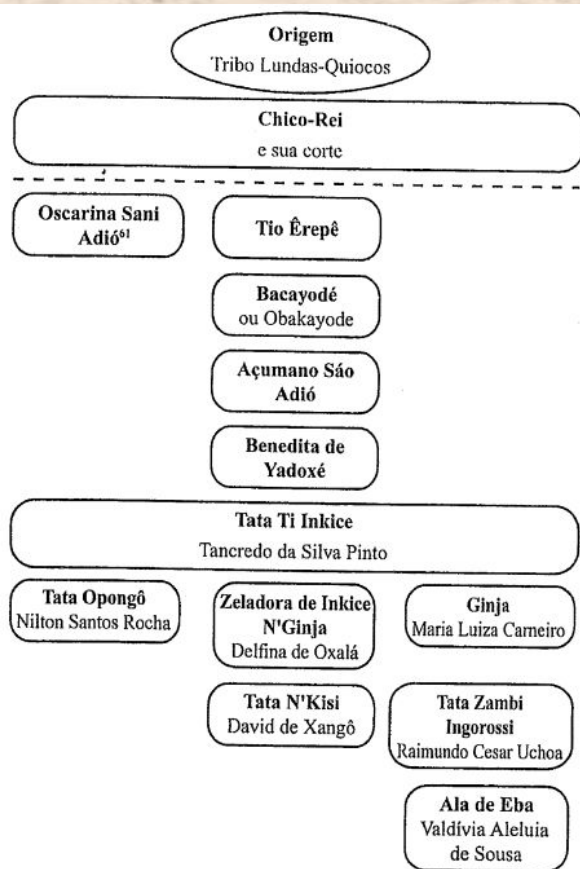


Diagrama 1

1.1. MUKUIU N'ZAMBI: A ÁRVORE DO OMOLOKO.

Agô! Salve todos os orixás! Salve a Deus e viva à Deus! É dado o início da palavra, que fortifica nossas histórias.

Aqui temos o início de tudo, do processo, construção e disseminação, de um culto que ocasionalmente não parece ter um nome, já que, ou entendia-se como Umbanda, outrora como uma vertente do Candomblé, e por fim uma mistura dos dois. Mas quase nenhum praticante de religião afro-brasileira que não estivesse muito mais próximo dos cultos citados anteriormente, não entendia o Omolokô como ele é.

A proposta neste bloco é pura e somente a de desvendar alguns pareceres a respeito do culto Omolokô no país, em especial, fazendo um paralelo com a nossa casa de santo, Abassá de Omolu Ilê de Iansã, terreiro de Omolokô que é localizado no bairro Joaquim Távora (antigo bairro Piedade) na cidade de Fortaleza (CE).

1.2. A COROA DE CHICO REI E SUA CONGADA SAGRADA.

A bandeira do Omolokô é hasteada em Minas Gerais, e com ela, o círculo negro que se formava a partir de Chico Rei e sua corte, que outrora por uma desventura em suas andanças, acabou sendo capturado e vendido como escravo por comerciantes portugueses, juntamente com todos os filhos e filhas da sua corte, sua esposa a rainha Djalo, e sua filha a princesa Itulo, foram capturadas com ele e na viagem para o ocidente, a bordo do tumbeiro que se chamava ‘MADALENA’ foram jogadas ao oceano por seus algozes que acreditavam que seria a melhor maneira de acalmar as tormentas da viagem, como uma espécie de oferta aos Deuses. Além delas, outras 20 escravizadas foram lançadas ao mar. Chico Rei e seu outro filho, o príncipe Muzinga, chegaram às terras brasileiras em meados de 1740, na cidade de Ouro Preto em Minas Gerais.



Re-batizado com o nome de ‘Francisco dos Santos’, Chico Rei foi um homem à frente de seu tempo, e seu tempo era muito valioso. Dotado de extrema inteligência e carisma, no decorrer de sua vida foi responsável pela alforria de aproximadamente 400 negros escravizados, grande maioria pertencia a sua corte. Trabalhador das minas de extração de pedras preciosas, conseguiu a atenção e a amizade de muitos, escondia ouro nos cabelos, fez sua riqueza, e com ela, reconstruiu o seu lugar enquanto Monarca negro em terras brasileiras. Foi filiado à irmandade do rosário dos pretos, igreja de relevância negra, construída pelos negros da diáspora, ex-escravizados, recém alforriados, com base na liturgia católica.

Sendo ele Lunda-Quioco, reproduziu aqui os seus costumes, trouxe para além do atlântico aspectos culturais de

seu povo e de seu reino, daí nascem as Congadas e Moçambiques, festejos tradicionais dos negros em diáspora, aonde se eram coroados um Rei e uma Rainha do povo.





Tancredo da Silva Pinto, presidente perpétuo da CONGREGAÇÃO ESPÍRITA UMBANDISTA DO BRASIL

1.3. O PAPA NEGRO DA UMBANDA - TATA TI INKICE TANCREDO DA SILVA PINTO.

Nasceu em Cantagalo (RJ) no ano de 1904. Escritor, compositor, sambista e Babalaô . Tancredo da Silva Pinto é a nossa grande referência quando se fala sobre o culto Omolocô no Brasil. Tancredo é considerado como o grande organizador do Omolokô no Brasil, fundador da Confederação Umbandista do Brasil (1949).

Além disso, Tancredo foi jornalista, fundou a revista “Mironga”, e durante 25 anos escrevia para a coluna “O Dia”, no Rio de Janeiro, que possuía uma das maiores circulações de entretenimento e informação do país, nessa mesma coluna, Tata Tancredo falava sobre a Umbanda e debateu diversos assuntos sobre o culto.

Para além de sua carreira espiritual, Tancredo era um exímio artista. Entregou diversas contribuições para o eixo mu-

sical brasileiro, com grandes composições e sendo influência para tantos outros artistas de seu tempo. Foi um dos fundadores da Escola de Samba Arte e Música, e da Federação Brasileira das Escolas de Samba, desse modo, Tata Tancredo exercia como objetivo dessas células, a disseminação da música popular Brasileira, até mesmo para que fosse reconhecida em outros continentes, como um órgão de reforço que ampliasse o conhecimento sobre essas culturas, até mesmo com intenção de estabelecer novas células em outros estados para que fossem constituídos novos núcleos artísticos pelos principais polos do país.

Tata Tancredo enquanto sua vivência no sacerdócio no culto Omolokô, foi um grande representante dos saberes dessa religião, que merecia seu espaço entre o recente nascimento dos cultos afro-brasileiros em diversos estados, onde em boa parte se praticava uma doutrina que excluía suas referências africanas, se

denominava “Umbanda-Branca”, que pelo campo Kardecista, acreditava em forças orientais que não se pareciam em nada com a partilha dos cultos africanos, que em sua grande parcela de contribuição, implementou através de suas diversas doutrinas o que é de fato a percepção de Umbanda e Candomblé no Brasil. Para que isso fosse higienizado da história das africanidades no Brasil, Tancredo esteve presente em diversos espaços de análise e que eram análogos as características da “Umbanda-Branca”, pois entendiam que a Umbanda em sua fundação, esteve no centro de manifestações de cunho africano e ameríndio. Em determinado período, houveram diversas manifestações entre a classe afro-religiosa em detrimento do que caracterizaria a Umbanda corretamente. Os terreiros e centros espíritas se viram em grande divisão, uns em sua Umbanda-Branca, e outros em seus ebós no axé da Umbanda-africana, verdadeiramente africana.

Tata Tancredo está completamente atrelado à fundação e disseminação de uma cultura religiosa que teve a sua história sendo alvo de diferentes narrativas, ele é peça fundamental para que possamos compreender mais inteiramente o que se configura o Omolokô hoje, e principalmente no nosso estado. É fato que temos várias conclusões sobre sua origem, a origem da sua denominação por exemplo, a referência que possui dentro das grandes nações africanas, que nações eram essas, que nação é o Omolokô?

“Omolokô significa “Os filhos da natureza” que cultuam a natureza para Inkice, fazendo paralelamente o Culto das Almas (ancestrais). [...] Omo = Filho; Li = é ou está; Oko = fazenda ou orixá Oko, ou seja, filho de fazenda ou filho de terreiro, filho do orixá que é protetor da fazenda.” (OMULU, pág.48, 2002)

Em síntese, podemos dizer que o Omolokô teve seu início pela nação Angola, partir das tribos Lunda-Quioco, loca-

lizadas ao leste de Angola. No entanto, outras opiniões sobre a real fundamentação da religião também possuem o seu espaço, como é o caso da declaração de N’Ginja Delfina de Oxalá, zeladora de Inkisse de dentro do culto Omolokô, um nome importantíssimo na história do culto, que afirma que foram na verdade, dos Lunda-Quiocos que moravam ao sul de Angola, e sua tribo não era tão numerosa quanto as primeiras impressões encaravam.

Há uma divergência grande de opiniões. É possível perceber a quantidade de narrativas que circundam a fundação do culto, e isso só acontece, devido ao pequeno número de representantes do povo Lunda-Quioco durante o processo de vinda dos negros escravizados de África, que fizeram parte do sistema escravocrata brasileiro. Isso nos dá um parâmetro a respeito do que pode ser a causa dessa falta, que no mais possível dos momentos, haverá sido por conta da grande resistência desses povos em África ao invasor branco.



Sr. Francisco Barbosa (in memória) Padastro de Mãe Valdivia (à esquerda) e Sra Diva Barbosa (in memória) Mãe Carnal e Mãe Valdivia de Aleluia Sousa incorporada com Pai Joaquim Rei de Angola na festa de Preto velho em 15 de Maio de 1973 em nosso Abassá.

1.4. A HISTÓRIA DA NOSSA CASA - ALADE EBÁ VALDIVIA ALELUIA, YALORIXÁ CAROLINA , BABALORIXÁ WANGLÊ.

Daremos um salto temporal para introduzir a perspectiva regional sobre o Omolocô, com base nos acessos oferecidos pelo Abassá d’Omolú Ilê d’Iansã, casa de axé Omolocô de quem somos todos filhos e filhas.

Em um parêntese, a história do Omolokô é muito maior do que conseguimos discorrer aqui, é um conhecimento que vale a pena ser buscado, pois faz parte da constituição da cultura africana no Brasil, em especial, aos seus aspectos mais particulares, como a fé dos povos africanos em energias que andam lado a lado com a natureza geral. Os povos em África cultuam tudo aquilo que demonstra força, que é sobrenatural também, e que os representam.

1.4. VALDIVIA ALELUIA DE SOUSA, ALADE EBÁ DE OXUM.

No Ceará, em particular na nossa casa de santo, a senhora Valdivia Aleluia de Sousa, foi a grande responsável pela construção do Abassá de Omolu que anterior a esse título, se chamava Abassá de Oxalá ilê de Oxum, enquanto casa de Omolokô, mas, mais anterior a isso, nossa casa servia a um outro fundamento que é muito mais comum e presente no cotidiano nordestino, para as bandas de cá, a maioria dos terreiros se caracterizam como terreiros de Catimbó, uma vertente que carrega arquétipos africanos e indígenas, além de uma cultura sertaneja que circunda esses saberes devido a forte presença de energias juremeiras como boiadeiros e mestres. No Catimbó, a umbanda se apresenta de uma maneira única, possibilitando que essas energias se apresentem carregando os aspectos de nossos ancestrais no Brasil.



Mãe Joana da Angola (à esquerda) e Pai Joaquim d' Angola (à direita) incorporados respectivamente em Pai César Uchóa e Mãe Valdivia Aleluia.

Os Caboclos, Pretos velhos, Juremeiros, Exus e Pombo-giras, são o ponto alto desse fundamento. Nossa casa quando era Catimbó se apresentava como Centro Espirita de Umbanda São José de Aruanda em meados de 1950.

Valdivia iniciou a sua vida espiritual com aproximadamente 22 anos de idade, onde a sua mediunidade veio a se apresentar de maneira mais intensa. Existem histórias sobre nossa ancestral da casa, em que remontam a situações de incorporação fora do Abassá, demonstrando assim a sua alta sensibilidade á essas energias, e que foram a levando a entender melhor esse caminho, fundando o seu terreiro e se tornando Sacerdotisa da Umbanda.

Mãe Valdivia carrega uma memória e um legado extremamente importantes e indispensáveis para a compreensão da nossa casa e também do Omolokô no Ceará. Sendo uma grande Yalorixá, mobilizando diversas pessoas de diferentes lu-

gares da cidade e do país, para que pudessem ter a oportunidade de ter uma audiência com ela e com os seus guias. Na região onde se localiza o Abassá, Mãe Valdívia se mantém como uma lembrança sublime na história do bairro. Sua família ocupa vários pontos do entorno do terreiro, sendo o terreno que compreende o Abassá, possuindo outras cinco ou seis casas que são de seus membros. O Abassá praticamente esteve atrelado ao nascimento do bairro.

Dado outro corte de tempo até chegarmos aos anos 80, quando Valdivia é introduzida na nação Omolokô, que veio ser aprofundada em Fortaleza especialmente, por nosso Tata Zambi Ingorossi César Uchôa, que também até hoje possui um terreiro nas proximidades do Abassá, localizado no bairro Pio XII. César traz do Rio e de Minas, o arquétipo do culto no qual Mão Valdivia recebe e realiza a mudança de fundamento em sua casa, se tornando então ALADE EBÁ VALDIVIA ALELUIA DE

SOUSA, com uma casa no antigo bairro Piedade, que cultuaria a partir daquele momento, os Orixás. Importante salientar que apesar da presença de César Uchôa como interlocutor no Ceará da Umbanda-Omolokô, a raiz dessa mudança se deu a trabalhos espirituais propostos pelo guia de Mãe Valdivia, Pai Joaquim de Angola, Preto velho e dono da casa, que em diversas reuniões se manifestou de maneira favorável à processos de evolução e mudança da instituição, e que a partir daí foi dado início a esse ‘casamento’ entre os fundamentos, que anteriormente foi chamado de Umbandomblé do Pai Joaquim, por agora, permitir que a casa iniciasse novos processos de culto, inserindo os Orixás.

Por volta de 1984 o novo terreiro é inaugurado, com presenças ilustres do Omolokô, como a própria Ginja Maria Luiza Carneiro e que teve inclusive como convidado um dos maiores médiuns de todos os tempos, Chico Xavier, mas que

por outras obrigações não conseguiu comparecer. A casa desde então recebe uma enxurrada de filhos e filhas, idas e vindas de orís que procuram o Abassá para serem iniciados no fundamento. Atualmente, a casa conta com aproximadamente 30 filhos de santo presentes no terreiro, iniciados pelo atual dirigente, nosso Babalorixá Wanglê de Omolu, filho de sangue de Valdivia Aleluia, além de visitantes e assistência, filhos que ainda irão se iniciar, e filhos que já possuem seus abassás em outros lugares da cidade e do país. A maioria, foram iniciados por Valdivia.

“Registro de Entrega do Título de Ialorixá. Outorga de Deká – Aos quatro dias do mês de junho do ano do nosso Senhor Jesus Cristo, de mil novecentos e oitenta e nove, realizou-se no Abaça de Oxalá e Ilê de Oxum e Iansã, nesta cidade de Fortaleza, estado do Ceará, à Sra. Val-

dívia Aleluia de Sousa. A referida solenidade foi presidida pela Ginja Maria Luíza Carneiro Moreira, representando do culto omolocô, no Norte e Nordeste do Brasil, com as presenças do “Tata Zambi” Raimundo César Uchoa, de sacerdotes e sacerdotisas dos cultos umbandistas, de cassuêtos, de malungos e de inúmeros convidados. [...] De acordo com as leis do culto omolocô, passa a ser descendente da “corte de Chico Rei”, nobre da tribo Lundas-Quiôcos, oriundos do sul da África e que veio para o Brasil, instalando-se na antiga “Vila Rica”, atual cidade de Ouro Preto, no Estado de Minas Gerais, onde lançou, sob as bênçãos de Zambi, a semente do culto. Do nobre Chico Rei, descende o saudoso “Tata Ti Inkice” Tancredo da Silva Pinto, falecido na fé de Oxalá, pai no santo do atual “Tata Apongô” Nilton Santos Rocha, residente em Uberlândia, no Estado de Minas Gerais, o qual, por sua vez, é o pai, no santo da Ginja Maria Luíza Carneiro Moreira, sendo esta, mãe no santo do “Tata Zambi” Raimundo Cesar Uchoa, pai no santo, da Ialorixá Valdívia Aleluia de Sousa, a qual passa a ser neta espiritual da Ginja Maria Luíza Carneiro Moreira.” (REGISTO DO LIVRO DO OMOLOCÔ, datado do dia da entrega de Deká de Alade Ebá Valdivia Aleluia)



A catedral da umbanda, como era conhecida por muito tempo por diversos umbandistas e simpatizantes da religião dentro da cidade de Fortaleza, principalmente por ser um dos terreiros de umbanda mais antigos e consolidados da região, vem passando ainda por diversas transformações, com a chegada e saída de filhos e filhas. Nos últimos anos, tivemos a entrega de Deká da nossa atual Yalorixá, Mãe Carolina de Oxalá, sobrinha de Valdivia Aleluia, feita no santo desde a sua menoridade, e que tinha como obrigação na casa a função de Ekedji, zeladora de santo, uma espécie de cuidadora da tradição do Orixá. Após a sua passagem de vida que ocorreu a aproximadamente 13 anos, ou um pouco mais, o Abassá passa a ser presidido pelo Baba Wanglê de Omulu, e a partir daí o terreiro passa a se chamar Abassá d’Omulu Ilê d’Iansã.

Pai Joaquim de Angola continua sendo o guia de frente desta casa, agora acompanhado do guia de frente do nosso pai, Pai Luis, preto velho, os Exús Tranca-ruas, Tiriri e Maria Padilha, são as energias que ocupam a defesa da casa, o guia Nego Gerson, da linha de jurema que também é da coroa do nosso Pai de Santo, o Erê Saci e Tapuia e o Caboclo Sete Estrelas. Todos eles são guias que acompanham Pai Wanglê em sua jornada de sacerdócio, e que um dia também já acompanharam Valdivia, sendo eles uma parte do legado da Mãe para o Abassá, e é através de seu nome, que o Abassá de Omulu Ilê de Iansã, hoje, faz parte da sexta geração do fundamento Omolokô no Brasil, a partir de Tata Tancredo.

Mãe Carolina de Oxalá, que anteriormente se tornará Ekedji pelo cumprimento de obrigação de Valdivia, agora é Mãe de Santo e faz parte da linha sucessória da dirigência da casa. Recentemente passou por sua primeira feitura de santo. Ritual



que compreende a entrega dos ‘Orís’ dos filhos de santo aos seus respectivos Orixás, onde por uma jornada de três dias, são feitos ofertas e ritos para a consolidação desse momento. No candomblé esse movimento é reconhecido por ‘yawos’ por um período de tempo em que eles pudessem se conectar com seus orixás, onde também é feita a raspagem. Na nossa casa não raspamos as cabeças para o Orixá, dentro do Omolokô a feitura pode ser reconhecida como ‘Santo cabeludo’ já que para aproximação do santo não é necessário raspar para consolidar o renascimento para o Orixá. Contudo além dessa diferença, existem tantas outras que fundamentam essa feitura e a compreendem como Omolokô e não candomblé, assim como diversos pontos deste rito se aproximam do arquétipo umbandista. O tempo de recolhimento é mais curto, o preceito, que é o momento que os filhos de santo precisam ter para construir intimidade com o Orixá, ou seja, um dia em que nada

‘mundano’ seja reproduzido pelo filho de santo, é designado apenas um dia da semana, que configure o dia do seu santo inicial, portanto, se eu sou filho de um Orixá que compreende o seu dia como sábado, aos sábados será o seu recolhimento.

Além desses personagens, temos outros representantes dentro do terreiro que se encarregam desde o sacerdócio de Mãe Valdivia em manter o culto de acordo com os costumes implementados por ela. Mãe Milena de Ogum como uma das primeiras filhas de santo feitas por Alade Ebá Valdivia, que hoje é Yalorixá e exerce também como função, o cuidado da camarinha de santo nos momentos de feitura. Mãe Maria Galdino, também filha de Ogum e Yalorixá do Abassá, hoje no auge dos seus mais de 80 anos, segue firme em sua crença e fé, e está presente em todos os momentos de realização do terreiro, uma mãe que esteve presente do começo até o fim do sacerdócio de Valdivia. Francisco de Ogum é o Pai Ogan do Abassá, o pri-



meiro e o que ainda permanece. Começou a tocar criança quando Mãe Valdivia ainda batia catimbó em seu terreiro. Usando um banquinho para que pudesse alcançar o tambor, Pai Francisco aprendeu com seus mais velhos a musicalidade e a sonoridade presentes no fundamento, sendo ele hoje um dos Ogans mais renomados da Umbanda-Omolokô no estado do Ceará, e que teve feitura de ‘Mão de couro’ consolidada por Alade Ebá Valdivia.

Nilde de Yemanjá é a cambone de salão do Abassá, filha da rainha do mar, Nilde é mãe de sangue de Francisco de Ogum, o Ogan. Ainda no sacerdócio de Valdivia, Nilde assumiu os cuidados da cambonagem no salão do terreiro, sendo uma mãe cuidadora da necessidade dos guias e dos filhos de santo e da corrente da casa. Exerce essa função até hoje, já também com quase 80 anos de idade, e uma boa parte desses anos, dedicada a Umbanda e ao Omolokô.

Além destes, todos os filhos e filhas desse sagrado Abassá, possuem a sua honrosa parcela de contribuição para o desenvolvimento e evolução do terreiro. O Abassá continua e continuará em atividade, carregando cada vez mais fortemente o legado de Valdivia, construindo novas estratégias de firmeza e consolidação de sua cultura. Nessa escrita, somos todos filhos dessa mesma casa, que nos proporcionou o encaixe criativo para destrinchar a história e a memória do nosso sagrado, com viés na perspectiva musical que compreende os ritos da religião. Claro que o parágrafo histórico demonstra apenas uma síntese, ainda há muito a ser descoberto e preenchido para melhor entendimento da religião Omolokô e as contribuições da nossa casa para o movimento memorial das religiões de matriz Africana no Brasil. Dissertar aqui é uma maneira de introduzirmos o começo dessa contribuição, não permitindo que o nome de Valdivia seja ignorado da história das matrizes



afro no estado do Ceará. Somos filhos e filhas de grandes médiuns que dedicaram suas vidas pela certeza em um plano e bem maiores do que qualquer coisa terrena, e essas forças que nos circundam e nos acompanham estão cada vez mais presentes nessa escrita, como um detalhe de reconhecimento do que somos e fazemos, de quem os criou e do que vamos e podemos criar.

O Omolokô não é uma religião desconhecida, e nem deve ser tratada como tal. Não existe um desejo de dificultar as compreensões por ser uma vertente que não está de acordo com os costumes que apresentaram maior fama nas últimas décadas. Se formos falar do que de fato tem tomado os holofotes como representação do culto Negro, precisamos entender que a maioria é constituída por um viés que nem se quer entende a Umbanda como religião negra e indígena, e que apenas se apropria de ritos para exercer uma espécie de ‘nova umbanda’.

Quando Tata Tancredo se posicionou fortemente contra esses movimentos que embranqueceram a umbanda, ele temia que estes pudessem tomar outras proporções no futuro, e no nosso futuro, elas tomaram, e é nosso papel disseminar a informação verdadeira sobre a criação e fundação dos cultos afro brasileiros.

A Umbanda é negra, é indígena, o Omelokô é negro e é indígena. Agarrem os seus santos, e nos deixem com os nossos Orixás.



2. O CORPO É O CHÃO DA GENTE. A GENTE É O CHÃO DA CULTURA.

A transmigração de escravos para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiram apagar no corpo/corpus africanos e de origem africana os signos culturais, textuais e de toda complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história.

(Afrografias da Memória - Leda Maria Martins)

Nem mesmo a brutalidade escravocrata conseguiu apagar as narrativas, as memórias e fabulações negras. Quando falamos de uma aproximação entre as musicalidades de terreiro e as manifestações populares precisamos fazer um olhar clínico sobre quem são as pessoas que estão envolvidas em ambas as expressões. A resposta é quase uníssona: foi a população negra que resguardou suas epistemologias e cosmo percepções no arquivo mais precioso e infinito, o corpo.



Registro da Oficina ministrada por Pai Efilio de Oaxosi, pai pequeno do Abassi de Omolu Ilé Iansã.

A cultura movimenta o corpo e o corpo movimenta a cultura. A cultura é feita dos rastros do corpo. O corpo onde chega manifesta a sua cultura. O corpo para a povo negro diasporico foi a mais genuína forma de drillhar os pagamentos sofridos pelo tráfico marítimo. Chegando em terras pindoramicas o negro pôde reorganizar seus códigos, símbolos e signos junto ao encontro com os povos que aqui habitavam, os povos originários. Cada escravizado possuía uma nação e etnia com valores culturais e religiosos. Como estratégia de sobrevivência admitiram o sampleamento e colagem de suas perspectivas. Era preciso abraçar a diversidade, os povos começaram a reunir semelhanças rítmicas, melódicas, mitológicas, gestuais e rituais. Acolheram a contradição e se refizeram na terra do sequestro. Pois a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas. (MARTINS, p.26, 1997)

Esta reorganização cultural manifestada pelo corpo se

se encontra dentro das instituições negras, em especial, os terreiros. E aqui chegamos num ponto bem peculiar. Pois na pesquisa realizada dentro do Lab. de Música do CCBJ um de nossos objetivos era entender como as musicalidades de terreiro transbordavam para a sociedade civil brasileira, como ela chegava até as manifestações populares. Percebemos que os maracatus, afoxés, sambas de umbigada, bumbas-meu-boi e coco de roda fortalezenses infelizmente não só se encontram por terem fundamentos semelhantes e surgirem de um tronco africano mas por serem perseguidos e criminalizados pela sociedade branca brasileira.

Todas as representações de negros, caboclos e índios - na sociedade de que nada fazia sem eles - sofreram repressão e perseguição policial. O medo tanto quanto o preconceito, explicam, por

exemplo, a proibição por mais de um século, no Grão-Pará e no Maranhão, do tambor de crioula. (...) Foi duramente policiado nos séculos 18 e 19, e mesmo no pós-Abolição, controlado e dependente do alvará policial (SANTOS, p. 91-92, 2014)

Os terreiros foram perseguidos desde o início. Criados como estratégia de resistência ao colonialismo e ao catolicismo. Fazem até hoje, a manutenção da cura e dos saberes ancestrais, abrindo espaço para culto sagrado às divindades vindas de África, como no Candomblé (Orixás), no Omoloko (Nkisis e Orixás), no Tambor de Mina (Vondus, Nkisis e Orixás), nas Entidades Luz (Sete Linhas que trabalham na Umbanda) ou como em outros terreiros Brasil a fora. A criminalização destas práticas inicia-se semelhante ao que aconteceu na Europa, como uma Caça às Bruxas. Era uma afronta à branquitude os escravizados não se converterem nas ideologias religiosas europeias.



Segue a perseguição no Brasil República colocando as expressões como uma manifestação da inferioridade racial, dando vazão a práticas higienistas e eugenistas. Mas é com Getúlio Vargas que os terreiros passam por um atraso cultural e intelectual. Foram invadidos e destruídos pelo Estado. Manifestações que possuíam o batuque ou atabaque foram proibidas. Nesta mesma época que começa a popularização do “mito da democracia racial”.

Não é diferente como afirma Joel Rufino ao falar da opressão que as manifestações advindas do povo negra sofriam. Para a sociedade brasileira racista o problema sempre foi o negro e sua percepção sobre o mundo. Pois a branquitude se associa ao que é universal não querendo compreender que ela é mais uma das tantas pluri identidades que existem no mundo. O desejo de conquistar, usurpar, assimilar e colonizar os povos faz parte da pedagogia do roubo.

Memória também é futuro.
(*Tsumbe Maria Mussundza - Gule Wankulu*)

O chão do meu terreiro é o umbigo do mundo. Lá onde começa tudo.
(*Guitinho da Xambá - Vento Corredor*)

Diante da opressão nasce em resposta a resistência e a resiliência. Foi assim que Tancredo da Silva Pinto, também conhecido por seu cargo religioso como Tata Tancredo, iluminou as portas da umbanda retomando o seu lugar negro dentro da história. Tancredo foi responsável pela sistematização e expansão do termo umbanda omolokô. Ele disputava o lugar de origem da umbanda. Como foi apontado logo acima. A umbanda branca surgiu na primeira década do século XX e Tata buscava evidências do nascimento de uma umbanda africanizada e advinda do povo Lundas-Kiokôs na Angola, e África.



A umbanda que vem dos Lundas-Quiôcos, tribo situada ao sul de Angola, de grande fundamento e tão deturpada, devorada e cobiçada por uma avalanche de mentores e aventureiros de todas as camadas sociais e que dizem ser a umbanda uma religião nacional. Muito bem; alegro-me de ouvir coisas tão bonitas, mas entristeço-me porque esses mentores e aventureiros que dizem que a umbanda é isso e aquilo, quando em realidade esses falsos elementos não possuem sequer o grau hierárquico de “iniciado”. (PINTO; FREITAS, 1963: p.9)

A umbanda branca surgiu dos centros espíritas kardecistas no RJ, elas se aproximam mais dos dogmas católicos cristãos e da percepção de Allan Kardec. Importa pontuar o processo de eugenia que vivíamos em meados do século XX.

Este é um período pós-abolição em que a sociedade brasileira se desenhava e buscava levar a população negra para a esfera do esquecimento. O babalorixá ampliou o olhar sobre os fundamentos da umbanda e difundiu conhecimentos antirracistas e contra a intolerância/racismo religioso no espaço cultural do país, afirmando o lugar de respeito de uma umbanda que se encruzilha com fundamentos indígenas (pajelanças e catimbozadas), se influencia de símbolos e liturgias brancas (católicas) e se originam em África (do culto dos Lundas-Kiokôs), uma umbanda omolokô.



Tancredo da Silva Pinto, ou simplesmente Tatá Tancredo, foi um importante líder religioso que teria fundado, conforme destacamos, a CEU (Confederação Espírita de Umbandista) em 1949, tendo escrito diversas obras sobre o tema. Tancredo também era um

“elo” entre o mundo do samba e o da religião, compondo sambas como Jogo proibido, de 1936, e General da banda, em 1950. (BAHIA, NOGUEIRA. p. 68 - 69, 2018)

Tata Tancredo da Silva foi um dos maiores germinadores da cultura de terreiro dentro da música popular brasileira, e o samba é o ritmo musical que aflora os olhos do Baba. No samba assim como na música de terreiro é evocado por meio do som a presença, o tempo de festejar. A cantiga nasce, em ambas as expressões, a partir do jogo muito presente nas culturas populares, de pergunta e responde:

Chegou o general da banda, he he
Chegou o general da banda, he a, he a

Mourão mourão
Vara madura que não cai
Mourão, mourão, mourão
Catuca por baixo que ele vai

(Composição: José Alcides / Satiro de Melo / Tancredo Silva)

Ja ja ja
Jô jô jô

Aonde 'tá meu pai Ogum que ainda não chegou
Ê Ogum 'tá na estrada
(*Ponto de Ogum - Abassá de Omolu Ilé Iansã*)

Também é possível identificar como semelhanças dessa herança os ritmos que se pronunciam com a batida grave. Mestre Obashanan afirma que para conhecer um ritmo de origem africana basta perceber a frequência da primeira batida, se for grave ela é diaspórica pois o primeiro toque chama os ancestrais, o primeiro toque saúda o chão. (OBASHANAN, 2021) Pois a música para o povo diaspórico e de terreiro não é apenas o ritmo que o corpo segue, a música é comunicação ancestral. É elo entre o mundo dos vivos e os mundos mortos, a vibração sincopada entre o Ayiê e o Orun.



A música também é parte da identidade de cada orixá, além das cores, comidas, colares de contas, ferramentas e outros objetos. O ritmo da música de Iansã, deusa dos ventos, só pode ser o espalhafato da tempestade que se aproxima, o de Xangô nos dá a idéia da fúria dos trovões, o ritmo de Iemanjá, a senhora do mar, traduz o vai-e-vem ininterrupto das ondas do mar, o de Ogum, orixá da guerra, deve reproduzir o mesmo arrepio provocado pelo avançar dos exércitos, o de Oxum, divindade da beleza, do amor e da vaidade, só pode transmitir sensualidade e as sensações da sedução, e assim por diante. Cada deus, uma dimensão da vida; cada deus, um ritmo. (PRANDI, p. 181, 2005)

É inegável a importância e influência das culturas negras dentro da formação cívica brasileira, assim como, é inegociável a relevância sonora e musical que o povo diaspórico deixou como herança nestas terras. Basta perceber os instrumentos que estão dentro das orquestras de terreiro (conga, atabaque, xequerê,

triângulo, maracá, pandeiro, agogô, chocalho, etc) migrando para as manifestações populares, não só os instrumentos como também os ritmos musicais. Pois no Candomblé, samba e carnaval, tudo girava num eixo comum da cultura afrobrasileira: a música.(PRANDI, p. 186, 2005) O negro migração e consigo migrava seu repertório corporal de expressões e manifestações do seu povo ancestral.

Desse modo, observou-se estas encruzilhadas entre o terreiro e as manifestações na presença dos ferros (triângulos) que caracterizam o maracatu cearense, as congas ou atabaques tocados dentro do Bumba-meu-boi e o ritmo ijexá ecoado nos afoxés e dentro dos ilés para todos os orixás e para as deusas da águas. O próprio samba, uma cadência muito utilizada para louvar de Oxalá a Exu dentro do terreiro Abassá de Omolu Ilé de Iansã. Esta pesquisa nos fez perceber que ritmos e expressões culturais como o samba, o maracatu e o afoxé nascem com a res-

ponsabilidade de difundir conhecimentos que fortaleçam a luta contra o racismo religioso e levem a cultura de terreiro para fora do barracão.

E isto só acontece com maestria pois as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências multiplicidade, origens e disseminações. (MARTINS, p. 25, 1997) O negro sequestrado de seu território origem, África, trouxe consigo seus códigos, símbolos, signos, dogmas religiosos e intelectuais afrografado, como diria Leda Maria Martins, em seu corpo/corpus africano. Se reinventando diante da violência estatal, produzindo fabulações e dismantelandando as lógicas universais, afirmando suas cosmopercepções sagradas. O individuo negro até hoje usa de sua astúcia e estratégia ancestral para não apenas sobreviver mas viver dignamente a emancipação

sonhando por seus parentes outrora enclausurados. Assim o negro canta não só para afastar o mal mas para celebrar a vida.

Para tudo se canta. Para acordar, para dormir. Para tomar banho, para comer. Para ir à rua e chegar à casa. Canta-se para colher as folhas sagradas no mato, folhas tão essenciais para a manipulação mágica do axé, a força sagrada da vida, e para cada folha uma cantiga específica. Canta-se para benzer o 10 enfermo e nos trabalhos de limpeza ritual do corpo e da alma. Para invocar os benfazejos ancestrais e para afastar os maus espíritos. Para realizar os sacrifícios, para oferecer as comidas. Canta-se para a faca que mata o animal votivo, para a canjica que se deposita ao pé do altar, para o fogo que alumia os santos. Para a luz do dia e o escuro da noite, para que o amanhã sempre volte a acontecer. Para a terra, para a chuva e para o vento, para que a vida seja menos dura. Canta-se para os caminhos, para que se abram. Para os feitiços, para que funcionem. Para o oráculo, para que deixe os deuses falarem na caí-



da dos búzios. Na iniciação, ou feitura de santo, canta-se para banhar o iniciado, para raspar seus cabelos, para abrir as incisões no crânio, tronco e membros; canta-se para pintar o corpo do filho de santo, para colocar seus colares, para depositar na cabeça o cone mágico que atrai o orixá, para enfeitar sua testa com a pena do papagaio vermelho; canta-se para sacrificar ao orixá daquele filho que está nascendo. Cada coisa com sua cantiga própria, o repertório parece interminável. Nas cerimônias públicas, canta-se para que os deuses venham conviver com os mortais durante os toques no barracão dos terreiros. Canta-se para que os orixás em transe sejam levados do barracão para serem vestidos com seus paramentos e se cantem para trazê-los de volta ao público. No barracão festivo, canta-se para que os orixás dancem, cada qual com seu ritmo, cada um com seu hinário próprio e coreografia característica. Canta-se depois, quando eles vão embora, deixando o corpo das filhas-de-santo, exaustas, acordadas de seu transe dançante. Depois, quando os ritos estão concluídos, quando a fome aperta e o cansaço domina as pernas das dançantes, quando já doem os braços dos tocadores e as gargantas já

estão roucas de tanto cantar, é hora do jejum, da comida, da festa profana. Cada um se farta com a comida dos deuses, as forças se refazem, e a música sacra dá lugar à música profana, porque é hora de relaxar, hora de diversão, tempo de missão cumprida. Os deuses já se foram, satisfeitos, a distração agora é dos humanos, nada melhor que o lazer feito de música. (PRANDI, p. 183 - 184, 2005)



3. INSTRUMENTOS MÁGICOS

A cada gira girada e batuque sentido durante o tempo da pesquisa, surgiu um novo olhar sobre o universo sonoro do terreiro, em especial, sobre o universo sonoro sagrado, dos povos negros e ameríndios. A pesquisa passou pela investigação e sistematização dos sons que acontecem a partir da encantaria, gerada nesses espaços de fé e sagrado, e entrelaçou esses saberes com outras bases musicais e culturais, oriundas desses dos povos negros, indígenas ou vivem no sertão. Perceber o encontro dos instrumentos musicais que se toca no Boi Canarinho Juremeiro, por exemplo, com os do Abassá de Omulu Ilê de Iansã, foi compreender que há um encontro de encantados nessa relação.

Nossa mediadora Karina das Oliveiras nos proporcionou oportunidades ímpares de conhecer e destrinchar os saberes que envolvem o som da nossa casa, especificamente, o

som que os encantados trazem ao virem à terra, cumprir a sua missão sagrada. E também nos orientou na criação de um plano de organização teórica dos ritmos tocados em nossa casa, de maneira sistemática.



Conga de Pai Francisco Ogan do Abassá de Omulu Ilê de Iansã.

Catalogando cada um deles e fazendo referências e relações a outros ritmos que compõem o panteão cultural afro-indígena cearense. Karina nos trouxe fortes referências para iniciarmos esse plano, como por exemplo, a obra musical intitulada “Na magia de boiadeiro e baiano - Ney Mutalambê (1983)”. Uma coletânea macumbeira de pontos e toques entoados pelo povo de terreiro para os chamados “Boiadeiros e Baianos”. Estes são correntes de força nos terreiros de Catimbó e Umbanda, guias que trabalham nessas linhas, e em nossa casa chamamos de “Juremeiros”, ou seja, aqueles que pertencem a grande mesa da Jurema Sagrada, que é um grande lar de encontro dos guias espirituais dentro das religiões de matriz africana.

“A umbanda é uma religião de possessão em que espíritos são venerados, incorporados e desin-

corporados em meio a música, geralmente composta pelo som do atabaque (instrumento de percussão) e pelo canto. Conhecidas como pontos-cantados, as canções rituais estão presentes no culto e na vida cotidiana dos médiuns.” (BAIRRÃO, MARTELLI. 2019, p.2, 2019)

Nos encontros às terças, a cada linha espiritual que chega, guiada pelo som do atabaque. A cada saudação de santo que reúne diversas pessoas em um espaço único de encontro e fé é que conseguimos enxergar a dimensão do nosso fundamento. Ficou muito mais ‘escurecido’ para nós, que a música de terreiro, a musicalidade ancestral, é um grande e poderoso portal de acesso aos mundos encantados. Por lá essas forças vêm, por lá essas forças vão, e quem abre e fecha os portões é sempre

o mesmo mediador, o tambor.

“A tradição africana implicitamente reconhece essa dificuldade, e oferece explicações. Nas histórias tradicionais, a louvação é representada como algo muito maior do que a transmissão entre estranhos de uma mensagem verbal ordinária, e como algo essencialmente diferente da lisonja. O seu mistério é explicado como o resultado de uma comunhão original, que tem a forma ou de uma união em que o louvador e o louvado eram a mesma pessoa, ou de uma ingestão da substância física do louvado pelo louvador. Em ambos os casos, isso permite ao louvador o conhecimento íntimo e verdadeiro do louvado.” (FARIAS, p.5, 2004)



O nosso desejo de partilhar sobre a encantaria que nos visita, e sobre o que rege e alimenta os princípios do Omolokô, fortalecendo ainda mais uma noção sobre as histórias que envolvem os saberes ancestrais dos povos africanos e ameríndios, em especial, aos que descendem deles, no caso, nós.

Dentre as vivências que tivemos no período da pesquisa, o Atabaque tem se mostrado como um objeto-chave. O instrumento destaca-se desde as referências musicais compartilhadas pela orientadora-mediadora do projeto, como em um bate papo virtual com Pai Ogã Francisco, na qual ele compartilhou o processo de manutenção do instrumento, quanto na leitura do texto “Entre Atabaques, Sambas e Orixás” de Anderson Leon e Leila Dupret e nos festejo a Yemanjá vivenciado em Agosto/22 no aterrinho da Praia de Iracema. Alvarenga aponta em seu texto que:

O atabaque provavelmente foi trazido pelos sudaneses ou bantus, e os tambores usados em rituais de Yoruba, são chamados *ilu* (maior), *bata-cotô* (médio), e *batá* (menor). No candomblé de caboclo, o atabaque é chamado de *roncó*; no Rio de Janeiro, *surdo*; e no Rio Grande do Norte, *chama*. Nomes adicionais para atabaques maiores, medindo entre 1,5 m e 2 m de altura, incluem *ingono*, *engoma*, *ingomba*, *ngomba*, *angomba*, *angomba-do-congo*, *ingome*, *engomo*, *pai-toco*, *pai-joão*, *angona-puíta*, *carimbó* — na dança do carimbó e no ritual do batuque no Pará — *guanazamba*, *tambu* — no círculo de dança do *jongo* e *batuque* de São Paulo e região sudeste — e *caxambu*. Atabaques de tamanho médio, medindo entre 1 m e 1,5 m de altura são chamados: *joana*, *angona*, *candongueiro* — no



jongo e *batuque* de São Paulo — *sangavira*, *quinjengue*, *mulemba*. Os tambores menores são chamados *gonguê*, *mangonguê*, *perenga* (Goiás e Mato Grosso), *surdo*, *pequenino*, *cadete*, *guzunga*, *chama-de-puíta*, e *biritador* (CASCUDO, p. 12, 200).

No entanto, independente da nomenclatura e regiões, a finalidade do Atabaque é quase a mesma. Porquê quase a mesma? Pois em uma citação mais a frente poderemos entender que em alguns lugares o instrumento não aparenta ser tão importante assim. Por isso é importante destacar que esse relato está relacionado ao Abassá de Omolu Ilê de Iansã, pois essa relação pode mudar dependendo do terreiro. Como podemos ver no relato de Leonardo em sua tese “Eu sou o ogã confirmado da casa: ogãs e energias espirituais em rituais de umbanda”:

ogãs e energias espirituais em rituais de umbanda”:

Em outro caso, em um terreiro de umbanda situado na aldeia indígena Tremembé de Queimadas, município de Acaraú, os frequentadores do terreiro sequer possuíam o imaginário prestigioso dos atabaques. As cantigas eram conduzidas por triângulos e pequenos tambores que me pareceram “coadjuvantezados” no que diz respeito à condução das cantigas e no que diz respeito ao seu valor mágico-religioso. Sua presença era opcional. Se ninguém se disponibilizasse para tocar os instrumentos, o ritual aconteceria sem grandes perdas. (OLIVEIRA, 2018, p.98).

E para além do Atabaque, pensar também nos outros instrumentos, como o Adjá que na nossa casa nos momentos

iniciais da gira, na chamada de alguma entidade e o nos toques para orixás não param um segundo. Não há espaço para o silêncio nesse período. Fazer a conexão, abrir a porteira entre o mundo material e o mundo espiritual, a vibração sonora como dispositivo canalizador das energias das entidades. É no toque do Adjá e do Atabaque que dá-se início aos trabalhos, que os filhos se posicionam em seus lugares na corrente.

Enquanto médiuns em desenvolvimento, observamos essa relação entre o instrumento e as entidades, as reverências e saudações que cada um faz e sua relação com quem o toca, que chamamos de Ogã. Em nossa casa Pai Ogã tem muita importância no funcionamento da engrenagem e não só por tocar o instrumento, mas pela sua função pedagógica em nos ensinar as rezas das entidades e essa didática acontece de forma leve, descontraída seguindo a tradição da oralidade.



E para além disso, ele representa dentro desse sistema, fazendo agora uma analogia com a tecnologia, uma antena parabólica que capta essas composições dos pontos das entidades, sendo assim também como um HD que armazena esse acervo e depois nos é transmitido nas giras de desenvolvimento ou baías abertas ao público.

Com a música, o povo de santo invoca e festeja suas divindades, louva as forças da natureza, reza por seus mortos, inicia seus sacerdotes, manipula ervas sagradas, ajuda a curar doentes do corpo e do espírito. E muito mais. A música, nessa perspectiva religiosa, é elemento-chave na intermediação com o sagrado. A palavra revestida de som musical ganha o que em alguns ramos da tradição se diz por axé, poder espiritual, princípio de ação e transformação.

Exemplo dessa importância são os atabaques, sacralizados em muitas casas de culto por meio de práticas análogas aos rituais de iniciação. (LIMA, p.35, 2007).

Ouvir os sons da orquestra sagrada na gira é contagiante. Aquele som te toca, a batida do tambor puxar as palmas, toda a sua corpa já dança com você, te fazendo continuar em movimento (cantando e dançando). Todos em uma só sintonia. Os pontos são iniciados em frente ao tambor. Ali nos fazemos presente, irradiação de luz, na encruzilhada dos exus, mestres, boiadeiros, juremeiras, pretos velhos, erês, caboclos e encantados do mar se fazem presente em frente ao atabaque que é tocado pelo Pai Ogan. Ali a festa e a magia acontecem. A corrente espiritual que emana energia se concretiza na reza, no ponto e no firmamento.



Em muitas comunidades originárias, seja em África ou em terras dessa Pindorama, o tambor esteve presente nos festejos e outras cerimônias, não só como um instrumento necessário para compor a banda musical, mas inclusive como um sinal sonoro anunciando o início do ritual de encontro. Ainda hoje também é assim. O Pai de Santo chacoalha o adjá e prepara todo o terreiro para o início da gira, mas no mundo material o som do tambor chega mais longe e avisa a toda a comunidade vizinha que, sim, pode chegar, a gira começou.

Na espacialização do nosso terreiro, o altar fica de frente a porta e as congas (tambores que usamos em nosso Abassá) ficam na lateral esquerda do altar. No fundamento de nossa casa, nem na corrente mediúnica que se forma no meio do barracão, nem nos espaços possíveis para visitantes e irmãos da assistência é permitido ter alguém *parado* na frente dos tambores.

É preciso dar espaço, deixar aberto o portal de conexão que se forma ali. A frente dos ataques é lugar de *movimento*, é onde se *gira*. As entidades em terra em cima de seus cavalos sempre se direcionam aos tambores para saudá-los e pedir benção ao pai Ogan. Elas giram ali na sua frente, levando sua mensagem pelos pontos cantados.

É possível observar também que ali na frente dos tambores às vezes algum médium desperto vai até a entidade para saudá-la. Mas não só, algumas vezes a própria entidade pega na mão de alguma pessoa e a leva para a frente do tambor por achar necessário dar um passe de luz. Fazendo girar o que tiver que girar na força da Palavra dos pontos-cantados e pelo infinito Axé que tem este lugar sagrado.

Quando usamos esse verbo, girar, não estamos falando apenas do gesto de mover o corpo em espiral, aqui as palavras não dão conta, o mistério da magia acontece na presença visível

e invisível. Pensar nessa manutenção dos saberes afro-religioso, é compreender que a preservação desses conhecimento acontece no encontro, no som da voz falada e cantada. O fundamento de uma casa de santo é o compromisso com o estar presente, é a união espiralar das diversas dimensões temporais.

Sem a presença não há a permanência. Foi, é e será assim pois a cultura de terreiro é feita na manutenção da oralidade, dos gestos, dos costumes e pelo movimento. Pois tradição é movimento, como diria um ponto de firmamento de Exu:

Exu vai tomar jojó
Exu está tomando jojó
Exu já tomou jojó
(Ponto de Exu - ritual da menga - Abassá de
Omolu Ilê Iansã)

Exu é o mensageiro temporal. Por ele o universo nasceu e se expandiu. No ponto em questão, a partir da flexão nominal é possível perceber o trânsito que Exu admite.

Exu Matou um Pássaro Ontem, com uma
Pedra que Só Jogou Hoje.
(Provérbio Africano)

Assim, com esta consciência e expansão da pesquisa chegamos num momento bem decisivo e chave para a criação deste álbum de terreiro. Através dos encontros com o Pai Ogan, Mãe Carolina de Oxalá e nossa irmã Rosinha de Oxalá, esta que abriu generosamente a sua casa para as reuniões. Pudemos ali estabelecer essa troca durante alguns sábados à tarde. Entre risos, bolos, cafés, pontos, histórias, memórias, fotografias e atabaques. Estudamos não com a “segunda pele do homem branco” como diria Davi Kopenawa. Fizemos como nossos an-

cestrais, sentamo-nos em roda e o encontro entre mais velhas e mais novas se fez. A presença se fez presente. Foi muito gratificante relembrarmos ponto a ponto de cada Exu firmado da casa e de cada Orixá.



3.1. O SOM É A PARTÍCULA DA MANUTENÇÃO

Existe uma magia que foi negada ao negro diaspórico em razão do etnocídio cometido pelos povos brancos e europeus durante séculos de violência contra os povos oriundos de África. Essa magia vem da força do uso da oralidade, como arma de defesa e firmamento das religiões de matriz africana, enaltecendo o princípio da comunicação desses povos ancestrais com o seu sagrado.

O som, o canto e a dança, tudo isso se completa na medida em que cada Ser de Luz, por exemplo, vai fazendo a sua chegada espiritual. Quanto mais estivermos dispostos a ouvir e aprender com as histórias dos Encantados, melhor será para que possamos entender mais a fundo sobre como se constituíram essas grandes falanges de saber, de mistério e de energia. Todas



Gravação do álbum de música no estúdio do CCBJ - Pai Ogan tocando maracás para construir textura nas faixas.

elas convocadas por uma Orquestra de sons que executam em perfeita harmonia, uma narrativa real e encantada de cada energia que se apresenta.

Continuamos rumando a nossa pesquisa a partir do princípio da encruzilhada. Cada médium traz uma narrativa diferente, mas ao mesmo tempo única, pois se trata da disseminação das histórias que não nos foram contadas. E é por isso que vários caboclos, exús catiços, erês e pretos velhos ecoam, por exemplo, suas narrativas pluridiversas por meio dos pontos cantados, expandindo e historicizando outras perspectivas sobre a história do negro e do indígena brasileiro. Desse modo, possibilitando pela cosmovisão dos terreiros uma elaboração também a identidade social do povo brasileiro.



No exemplo, temos um canto de chamado para pretos velhos, e dentro da nossa casa é entoado com frequência. Nele, percebemos uma narrativa de chegada, sim, as energias estão se apresentando de acordo com sua falange, e através desse canto, encontramos uma referência de onde elas vêm (de Angola) e de como chegaram até aqui (pelo tráfico negreiro). O que instiga ainda mais a pesquisa, que passa a girar em torno dessa metodologia de se contar histórias (oralidade de terreiro)? O que fortalece uma misticidade em relação a essa mesma metodologia? O que classifica as religiões de matriz a serem co-

As almas já acenderam o candeeiro

Ê Ê lá no fundo do mar...

Ê Congo ê, Ê Congo ah!

Ê Congo ê, é Congo ôi d'Angola!

(Ponto para chegada de Preto Velho)

mo são, e que nos entrega uma resposta sobre como e porquê os nossos ancestrais resolveram fazer a partilha de suas histórias através do som e do canto?

Ora, os povos Africanos sempre acreditaram na ligação divina por meio da música em seus quilombos, em seus aldeamentos unidos aos povos indígenas e em seus grandes reinos. Entendemos aqui que para os nossos ancestrais, o som tem caráter crucial para o fortalecimento da memória coletiva, o som é o chamado grande. Indica festejo, indica reunião, indica que os povos estão se aglomerando e comemorando, compartilhando suas histórias e festejando sobre elas.

Abrimos novas porteiras, novos acessos foram nos sendo oferecidos e isso enriqueceu a pesquisa dia após dia. Desejamos oferecer a nós mesmos e aos nossos irmãos, assim como os demais interessados, não somente uma coletânea desses

pontos-histórias. Mas de certo modo, esperamos que isso sirva de combustível para que a nossa comunidade de terreiro não abandone o desejo de saber ainda mais sobre si, sobre nós, sobre o ancestral.

Esse desejo pela manutenção das narrativas atravessam para além dos momentos de gira. Paralelo a isso nosso co-orientador Pai Ogan Francisco vem fazendo de forma espontânea a sistematização dos pontos dos orixás e rezas de outras entidades que compõem a nação omoloko-umbanda. Entidades como erês, linha de marinheiro, caboclos, pretos velhos, juremeiros entre outros.

“Meu projeto pessoal nesse momento, chega ao final da primeira fase. Com o lançamento do fascículo 07, daremos início às rezas exclusivas.

Em sua ordem natural da hierarquia da nossa casa, serão lançados um por um dos nove orixás cultuados em nosso panteão.” (Fonte: Grupo do Whatsapp: Axé Ogan - Pontos e Rezas. 06\11\22 às 11:12).

Essa atitude de forma voluntária do Pai Ogan, só reforça a importância desse projeto no sentido de sistematizar e registrar os pontos presentes nas giras do Abassá de Omolu Ilê de Iansã. Assim como se configura enquanto um processo de arquivo, de ensino e de aprendizado pensando na cultura da oralidade e educação em espaços não formais.

Oralidade seria uma prática social interativa para fins comunicativos que se apresenta sob várias formas ou gêneros textuais fundados na realidade sonora que vai desde uma realização

mais informal a mais formal nos mais variados contextos de uso [...] Letramento, por sua vez, envolve as mais diversas práticas da escrita (nas suas variadas formas) na sociedade e pode ir desde uma apropriação mínima da escrita, [...], até uma apropriação aprofundada [...] (MARCUSCHI, p. 25, 2004)

É através da oralidade que povos constroem sua cultura, é através da palavra que um indivíduo se torna capaz de construir sua identidade. É por meio dela que acontece a manutenção de muitas tradições que é a única forma de resgatar e preservar sua ancestralidade. O estudo sobre os pontos tem possibilitado também ampliar o conhecimento em relação aos orixás do panteão louvado em nossa casa, a outros guias espirituais e ao próprio fundamento do nosso terreiro. Quando

estávamos ensaiando para a criação do álbum e ao mesmo tempo nos debruçando sobre as histórias, símbolos, expressões, etc que são trazidas nesses pontos cantados dos Encantados estávamos reprogramando a história.

É importante perceber como esses toques e danças são não apenas louvações, mas eles mesmos contam histórias, reforçam os atributos e o poder daquelas entidades espirituais, além de fazerem parte de um ritual que viaja gerações em uma caminhada temporal espiralar.





Festa de Iemanjá em agosto de 2022 - Rosinha de Oxalá está incorporada na Senhora Dona de todas as cabeças, Iemanjá. Tata César Uchôa está logo atrás acompanhando o ritual.

4. ATIVANDO DA VIBRAÇÃO ANCESTRAL

No processo de pesquisa do Laboratório, desde que iniciamos nossos encontros e conversas com o pai Ogum da nossa casa, Pai Francisco de Ogum, pudemos aprender muitas coisas sobre o próprio processo de tocar atabaque, sobre os toques e sobre a função de Ogum, novos conhecimentos que vieram complementar tudo o que constantemente aprendemos nos desenvolvimentos dentro da gira.

O acompanhamento de mentoria com a Karina das Oliveiras, todo o material bibliográfico, videográfico e fonográfico que tivemos acesso pelas referências trazidas por ela, também foram de suma importância para irmos entendendo como outros terreiros de umbanda e catimbó entendem a produção sonora produzida em seu chão. Aqui seguimos na escrita desse texto tendo como base mais significativa os fundamentos de nossa casa, sinalizando as diferenças entre ou-

tros terreiros quando necessário.

Atabaques são tambores estreitos e afunilados (como um “Y”) produzidos com um único couro. Aqui nesse relato referimos “atabaques” por serem os mais utilizados em terreiros de axé, e, por isso mesmo, serem mais populares e conhecidos. Como já falamos anteriormente, existem vários tipos de atabaques. Na gravação dos pontos que realizamos no estúdio do Centro Cultural Bom Jardim (sendo essa uma das atividades propostas pelo nosso projeto) também utilizamos um atabaque. Porém no nosso Abassá de Omolu Ilê de Iansã, atualmente utilizamos um outro tambor chamado de conga ou tubadora, que são muito parecidos com atabaques, mas, diferente desses, a conga tem formato mais bojudo.

A pessoa responsável por cuidar dos atabaques de um terreiro, dependendo do fundamento de cada casa, chama-se Ogan ou Tambozeiro. Na nossa casa, chamamos Ogan, sendo o



Tambozeiro qualquer outra pessoa que tenha a permissão do Ogan para tocar o outro atabaque do nosso terreiro. Devido a já mencionada importância que o toque tem na função espiritual e no funcionamento geral das atividades do terreiro, não podemos deixar de ressaltar o imenso respeito e prestígio que o cargo de Ogan tem, o que também transborda para a função do Tambozeiro. Apesar do tambozeiro não ter o mesmo tipo de prestígio, ele nunca será alguém aleatório que chegou no terreiro e, porque conhece os toques, vai poder sentar e tocar tambor. Seja algum filho de santo ou qualquer Tambozeiro de outro terreiro, apenas o Pai Ogan tem a autoridade para permitir alguém sentar ao seu lado e tocar durante a gira.

Os atabaques são tratados com muito respeito. Quando entramos no salão onde acontecem as giras, devemos saudar tanto os pais e mães de santo presentes, como também o próprio atabaque. Na hora da gira, as entidades incorporadas nos médi-

uns também saúdam o tambor, seja no início da incorporação ou na hora que for girar, cantando o seu ponto. Ao final da gira, ele é coberto por um pano branco, em um ritual final em que cada filho de santo pega uma parte do pano e levanta, como se estivesse levando uma bandeira aberta. Esse pano sai do altar e passa por todo o salão, os visitantes na assistência podem tocar no pano enquanto os filhos seguem caminho até o tambor, onde o pai ogan recebe o pano e o coloca sobre os tambores.

A responsabilidade de afinar os tambores, deixar o “volume” na frequência correta para não ficar competindo com a voz dos médiuns na corrente, entre outras funções mais técnicas, também é de responsabilidade do Ogan. Tudo isso é também de extrema importância para manter o equilíbrio da vibração energética e do axé na corrente. Para além dos tambores, na nossa casa ainda utilizamos maracás, triângulos e ganzá. No nosso Abassá, todos esses instrumentos também es-



tão na responsabilidade do pai Ogan, sendo, entretanto, permitido com mais facilidade que outras pessoas, filhos e visitantes os toquem, contudo com a devida autorização do Ogan. Todos esses instrumentos devem ser tocados na mesma cadência do ritmo de cada toque regido pelo pai Ogan, sem se sobressair ou destoar, para que na combinação dos sons e na junção dos outros fundamentos e pontos de energia do terreiro, as energias sejam convocadas e cheguem até a coroa dos médiuns.

Nos nossos primeiros encontros com o pai Ogan e outros pais e filhos de santo que estiveram conosco nesse projeto, no processo de escolha dos pontos a serem gravados, discutimos bastante, tanto sobre questões em relação à letra do ponto, como também sobre os ritmos dos toques dos pontos. Nossa intenção, como falaremos com mais detalhes em um próximo capítulo, era fazer pot-pourri com alguns pontos para

cada uma das entidades. Essa escolha claramente não poderia ser aleatória, assim como na gira também não o é. Porém diferente do momento da gira, onde a sequência de pontos contados estará sujeita a mediunidade seja do pai de santo que abre a gira ou da entidade já incorporada, ali nos nossos encontros precisávamos decidir também a partir dos toques de cada ponto, pois era necessário que os pot-pourris ficassem fluidos, harmônicos.

Para compartilhar um pouco mais do nosso processo, iremos listar aqui alguns dos toques que compõem os pontos escolhidos para os pot-pourris. Pedimos para que o nosso pai Ogan Francisco de Ogum gravasse esses toques separadamente e pudesse fazer breves descrições mais simplificadas para compor esse texto, e que fosse de fácil compreensão para todos os que têm pouco ou nenhuma noção de toques musicais. Disponibilizaremos aqui esse material, tanto a partir de QR

Codes para melhor apreciação nas versões impressas desse texto, como também em forma de link direto para as leituras em equipamentos digitais que tenham acesso à internet.

Começaremos pelo toque “Rufo”, esse é um toque contínuo, usado em muitos pontos de abertura de trabalho, de orações e lamentos. Nós utilizamos no lamento de Obaluaê chamado “7 montanhas”, que abre o pot-pourri de Obaluaê.

