

Entre Atabaques, Sambas e Orixás

Anderson Leon Almeida de Araújo⁵⁴
anderson.ator@hotmail.com
Leila Dupret⁵⁵
leiladupret@gmail.com

Resumo: *Da África, trazidos ao novo mundo, seus habitantes trouxeram consigo sua configuração religiosa e, com esta, vasta tradição musical. As religiões afrobrasileiras congregam em seu culto uma grande importância mítico-simbólica à música. Ela é a responsável pela invocação dos deuses, guiando-os até o corpo dos sacerdotes, além de ser a própria manifestação da energia vital – Axé – como palavra. A palavra revestida de som ganha poder em uma sociedade em que a oralidade é a fonte de transmissão de saberes e valores. Das manifestações musicais sagradas africanas brotaram as primeiras músicas brasileiras, repletas de sensualidade e movimento, que têm no ritmo sincopado o segredo para arrastar as multidões. Os terreiros de candomblé e o samba estão assim em diálogo, uma conversa complexa que atravessa o sagrado, o profano, a tradição, a musicalidade e a identidade.*

Palavras-Chave: *Cultura Afrobrasileira; Identidade; História; Música; Tradição Religiosa Afrobrasileira.*

Abstract: *Brought from Africa to the New World, their inhabitants brought with them their religious configurations, and with these a vast musical tradition. The Afro-Brazilian religions bring together in their worship a mythical and symbolic importance to the music. This is responsible for the invocation of the gods, guiding them to the body of the priests and this is the manifestation of the vital energy – Axé – as a word. The word covered in sound gets power in a society in which the oral tradition is the source of transmission of knowledge and values. From manifestations of sacred African music was born the first Brazilian music, full of sensuality and movement, with a syncopated rhythm in which resides the secret to drag the crowds. The candomblé houses – “terreiros” – and the samba are in dialogue, a complex conversation that crosses the sacred, the profane, the tradition, the music and the identity.*

Keywords: *Afro-Brazilian Culture; Identity; History; Music; Afro-Brazilian Religious Tradition.*

O Xirê:

Os orixás agora tinham seus cavalos, podiam retornar com segurança ao Aiê, podiam cavalgar o corpo das devotas. Os humanos faziam oferendas aos orixás. Convidando-os à Terra, aos corpos das iaôs. Então os Orixás vinham e tomavam seus cavalos. E, enquanto os homens tocavam seus tambores, vibrando os batás e agogôs, soando os xequerês e adjás, enquanto os homens cantavam e davam vivas e aplaudiam, convidando todos os humanos iniciados para a roda do xirê, os orixás dançavam, dançavam e

⁵⁴ Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq/UFRRJ, Discente do curso Licenciatura em História, vinculado ao Departamento de História e Economia do Instituto Multidisciplinar/ Campus Nova Iguaçu – UFRRJ.

⁵⁵ Pós-Doutora em Psicologia, Docente do curso Licenciatura em História, vinculada ao Departamento de Educação e Sociedade do Instituto Multidisciplinar/ Campus Nova Iguaçu – UFRRJ.

dançavam. Os orixás podiam de novo conviver com os mortais. Os orixás estavam felizes. Na roda das feitas, no corpo das iaôs, eles dançavam, dançavam e dançavam. Estava inventado o candomblé. (PRANDI, 2008, p.528)

Em um universo de luzes e cores, ao som de tambores mágicos, deuses e deusas ancestrais unem-se aos seus filhos humanos em festejo. O candomblé, tal como outras manifestações religiosas de ascendência africana radicadas no Brasil⁵⁶, nos revela um mundo complexo, onde coexistem homens e orixás em um universo que não se restringe ao que os olhos podem enxergar. As festas, o ápice do culto, revelam traços característicos da cultura negra no Brasil, e a roda é um deles: roda de candomblé, roda de samba, roda de jongo, roda de capoeira, *xirê*. A roda pressupõe igualdade, mesmo que haja hierarquias, e é através da roda que os Orixás concedem o *axé*⁵⁷. Em roda velhos e jovens, das mais distintas classes e cores, se juntam, compartilhando o mesmo espaço sagrado, festejando a chegada do orixá na Terra: um dos exemplos de comunicação do *Ayé* com o *Orum*.

No contexto da resistência africana no Brasil, o viés religioso negro configurou-se como elemento-chave das permanências e hibridações culturais ocorridas em tantos séculos de história, entre o desembarque e exploração dos pretos ainda escravos na América Portuguesa, quanto os nossos tempos de democracia na contemporaneidade. Muito do que concebemos hoje como arte afrobrasileira⁵⁸, ou compreendemos como influências negras na cultura nacional, advém das organizações comunitárias religiosas, onde aspectos culturais tradicionais das etnias africanas poderiam ser cultivados sem a coação branca. Isso não pressupõe, contudo, que não existiram e existam hibridações dos dois lados, do bordado de *richelieu* usado pelas mãos pretas, aos santos gêmeos Cosme e Damião, que no Brasil tiveram

⁵⁶ Além das diversas nações do candomblé, somam-se o Tambor de Mina, o Tambor de Caboclo, Xangô, Terecô, Catimbó da Jurema, Batuque, Macumba e Umbanda. Interessante observar que várias das denominações evocam ritmos e instrumentos musicais, evidenciando o íntimo enlace.

⁵⁷ “O axé pode ser definido como força vital, invisível, mágica, sagrada, que todo o ser, coisa viva e principalmente o orixá possui. Axé é energia e, sendo assim, as forças da natureza são axé” (AMARAL, 2005, p.68); “Axé é a força mágico-sagrada, a energia que flui entre todos os seres, todos os componentes da natureza (...) Os ritos objetivam adquirir, manter, transferir e aumentar a força. Pode-se dizer que a essência dos rituais é precisamente a fixação e desenvolvimento do axé” (AUGRAS, 2008, p.64); O axé é “uma força vital e permanentemente perpassada, seja nos exemplos da cultura material, na música, na dança, no canto, no gesto, na preparação dos alimentos. A produção cultural realiza uma eficaz aliança entre os planos sagrado e humano” (LODY, 1987, p. 9).

⁵⁸ Título do livro de Roberto Conduru (2007), “Arte afrobrasileira” é conceituada por esse autor segundo escritos de Maria Helena Leuba Salum como: “Qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil” (SALUM *apud* CONDURU, 2007, p.11). Este autor dedica um capítulo do seu livro para tratar da estética afroreligiosa e suas interferências no que ele denomina arte afrobrasileira.

sua iconografia infantilizada⁵⁹. As trocas entre negros e brancos se deram de forma conflituosa, configurando diversos aspectos da cultura que hoje intitulamos brasileira. Nesse processo de troca e resistência, a roda permaneceu em contraste com a estrutura verticalmente hierarquizada presente até hoje na configuração espacial de igrejas e salas de aula⁶⁰.

Para além da roda, soma-se a festa. A festa, sinônimo de candomblé e calundu⁶¹, sintetiza a alegria única que é ter o Orixá, um deus, em sua casa, e receber dele a energia cobiçada. Se o axé é a energia vital que ergue e move ancestrais, homens e natureza, a festa é, portanto, o exato momento da colheita de axé, onde a energia primaz transborda os corpos e espaços, e os deuses podem então tomar em comunhão os corpos dos iniciados, sendo a festa o rito que revive o mito, diviniza orixás e seus filhos homens. Mas outras coisas ocorrem nessa festa: para além de todos os sentidos religiosos, ela é a expressão estética da cultura deste grupo, a vitrine de seu culto à comunidade em volta do terreiro, além de ser um espaço de sociabilidade e lazer. Em resumo, culto, festa e roda se completam em íntimo encaixe. Rita Amaral (2005) assim conceitua e discorre sobre a festa no contexto religioso:

É na festa que os orixás vem à terra, no corpo de suas filhas, com a finalidade de dançar, de brincar no *xirê*, termo que em Ioruba significa exatamente isto: brincar, dançar, divertir-se. É através dos gestos, sutis ou vigorosos, dos ritmos efervescentes ou cadenciados, das cantigas que “falam” das ações e dos atributos dos orixás, que o mito é revivido, que o orixá é vivido, como a soma das cores, brilhos, ritmos, cheiros, movimentos, gostos. A vida dos orixás é o principal tema (e a vinda dos orixás é o principal motivo) da festa. Os deuses incorporam seus eleitos e dançam majestosamente: usam roupas brilhantes, ricas, coroas e cetros, espadas e espelhos; são os personagens principais do drama religioso. (AMARAL, 2005, p.48).

Seriam as demais rodas e festejos negros também elementos de culto? Para uma comunidade onde o sentido religioso está em torno da energia que toma homens e seres inanimados em regozijo, as festas e rodas, com ou sem a comunhão sagrada entre os deuses e

⁵⁹ Sobre essas trocas culturais que figuram na estética e imagens da arte brasileira, ver CONDURU, Roberto. *Arte afrobrasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

⁶⁰ Sobre o processo ensino-aprendizagem nos terreiros de religião afrobrasileira Monique Augras (2008, p.66) descreve: “A transmissão do saber iniciático faz-se por meio do canto, dos gestos, da dança, da percussão dos instrumentos, do ritmo, da entonação de certas palavras, da emoção que o som exprime”.

⁶¹ Rita Amaral cita a afirmação de Nina Rodrigues: “Chamam-se Candomblés as grandes festas públicas do culto iorubano, qualquer que seja sua causa” (RODRIGUES *apud* AMARAL, 2005, p.29); Sobre o calundu, podemos afirmar que seria o sinônimo bantu da palavra nagô “candomblé”. Visto que as primeiras comunidades africanas escravizadas na América portuguesa foram as Bantas da África Centro-Occidental, este termo designava religião e festas negras no período colonial. Com a maior inserção de negros nagôs a partir do século XIX na Bahia, começa-se a presenciar o uso do termo Candomblé. Para isso, ver: SILVEIRA, Renato da. “Do calundu ao candomblé”. In: FIGUEIREDO, Luciano. *Raízes africanas*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

seus filhos, transformam-se em engrenagens de troca de axé, verdadeiros momentos de solidariedade e união dos corpos, espíritos e sorrisos.

A Música e seus Instrumentos

Não é, todavia Exu, o único intermediário entre os homens e os deuses. Os três tambores do candomblé também o são: O “Rum”, que é o maior; o “Rumpi”, de tamanho médio; e o “Lê”, que é o menor. Não são tambores comuns ou, como se diz ali, tambores “pagãos”; foram batizados na presença de padrinho e madrinha, foram aspergidos por água benta trazida da igreja, receberam um nome, e o círio aceso diante deles consumiu-se até o fim. (...). Compreende-se por que razão os instrumentos apresentam algo de divino, que impede que sejam vendidos ou emprestados sem cerimônias especiais de dessacralização ou de consagração, interessando-nos saber que somente por meio de músicas fazem baixar os deuses nas carnes dos fiéis (BASTIDE, 2001, p.34).

No contexto festivo das cerimônias afroreligiosas pressupõe-se a participação essencial do componente musical. Neste sentido, instrumentos, músicos e as canções são também sacralizados. Cada toque efetivado, cada ritmo, estará dedicado a uma divindade, ou a um momento preciso no culto, determinando assim a dança, os gestos e os movimentos empregados. Os membros dessas religiões compreendem os códigos musicais, identificando, por exemplo, que Orixá está sendo chamado e louvado através do som que está sendo entoado.

Os tambores, nesta perspectiva, são vistos como seres vivos, são iniciados no culto como qualquer ser humano em nome de algum Orixá, são alimentados para reforçar o seu axé, e em dias de festa são vestidos com um pano em feitiço de echarpe chamado *ojá*, nas cores do seu orixá patrono. Visitantes, filhos de santo e as próprias divindades, sempre saúdam primeiro os tambores sagrados. Sacralizados, os atabaques são os responsáveis por trazer o Orixá à terra, até à cabeça do iniciado a ele dedicado.

Desta forma, ao lado de Exu, que é Orixá mensageiro e princípio ativo da transformação, comunicação e movimento, a música exerce a função de condutor do axé. A música sagrada torna-se assim um dos instrumentos básicos para a realização da festa, tornando-se mais que trilha sonora do espetáculo ritualístico, pois que determina o sucesso desta em seu objetivo principal.

De modo geral, são tocados três cânticos para que cada Orixá desça ao terreiro. Caso nenhum deles se manifeste no espaço de tempo a eles designados, executa-se um toque conhecido por *adarrum*, sendo este violento e rápido, que faz com que todas as divindades baixem de uma única vez. Luís Felipe de Lima (2007) completa o retrato traçado até então sobre a importância da musicalidade para a prática afroreligiosa:

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, 2007, p.35).

Cada orixá também detém um ritmo específico, e durante o transe a música dá o tom e a intensidade à dinamização do mito referente àquela divindade, proporcionando

[a] atmosfera adequada ao caráter mais ou menos vibrante de cada orixá. Os orixás expressam suas características através dos ritmos particulares, criando um momento musical em que elas se tornam inteligíveis e plenas de sentido religioso. A sincronia entre dança, cores e ritmo é tão perfeita que é possível entender o orixá como esse conjunto de cor, ritmo e movimento (AMARAL, 2005, p.54).

Para além, o batuque ritual enfatiza a identidade do grupo e expõe as hierarquias presentes no culto: se cada terreiro afroreligioso segue uma tradição diferente, as formas e maneiras de tocar também são distintas, e os conhecedores das tradições religiosas entendem que se o terreiro toca os atabaques com *aguidavis* (ou varetas), canta em ioruba, com o ritmo de *quetu*, esse terreiro pode ser identificado como de candomblé nação Nagô; se os tambores são tocados à mão, em cantos bantos e ritmo de Angola, este terreiro pode ser reconhecido como de Angola-Congo; e quando um iniciado bate o *paó*, ou seja, palmas ritmadas com que se reverenciam as divindades, ou quando se utiliza do mesmo ato para reverenciar aos mais velhos na casa, denotam-se as hierarquias da comunidade⁶².

Não são apenas os atabaques sagrados os únicos instrumentos utilizados neste contexto. São também os *agogôs*, *xequerês* ou *aguês*, e *adjás*. Estes últimos são sinetas

⁶² Para mais ver: AUGRAS, Monique. *O duplo e a metamorfose: a identidade mística em comunidades Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2008. p.73.

portadas apenas pelos membros mais velhos no terreiro, e quando há a dificuldade da tomada do Orixá no seu filho humano em transe, são tocados próximos aos ouvidos deste, chamando a divindade ao *xirê*. Os outros dois instrumentos mencionados são utilizados em toques a determinados deuses, e em ritmos diversos, de acordo com suas especificidades.

Os responsáveis pelas músicas são os *alabês*, ou seja, *ogãs*⁶³ iniciados para a execução musical. Como a música é imprescindível para realização da cerimônia, eles também o são. Um terreiro recém-fundado, com poucos filhos-de-santo e que não tenha nenhum *alabê*, deverá contar com a disposição de um *alabê* convidado, ou deverá contratar algum. Sem música não há festa, e candomblé não é candomblé sem esta.

A Música e a Morte

E o tambor continuava soando seu ritmo irresistível. (PRANDI, 2008, p.376).

A musicalidade afroreligiosa está presente não apenas nos cultos, como na própria rede de mitos africanos conhecidos e repassados aos jovens; esses mitos conservam muito do modo de vida tradicional de determinadas etnias. Reginaldo Prandi (2008), em monumental obra, lista 301 mitos colhidos por ele e demais antropólogos ao longo de suas carreiras no Brasil, África e Caribe. Cito em análise dois destes, onde se salientam os poderes mágicos dos instrumentos musicais.

Em “Oiá toca o fole de Ogum para os *egunguns* dançarem” (PRANDI, 2008), Oiá, Orixá feminino responsável por tempestades e raios, mais conhecida por Iansã, e sincretizada no Brasil com Santa Bárbara, detém o governo do mundo dos mortos, os *egunguns*. Neste mito fica clara a ligação dela com os ancestrais mortos a partir do momento em que ela toca foles que os enfeitiçam.

Enquanto Ogum trabalhava na forja fabricando os utensílios de metal, Oiá, sua esposa, o auxiliava com o fole, soprando as chamas. No dia da festa aos antepassados, os *egunguns*, chamados de volta ao convívio dos seus entes vivos, caminhavam pelas ruas. O fole de Oiá emitia alto som em batidas rítmicas que conquistaram os *egunguns* que passavam em frente à oficina do nobre ferreiro. Os *egunguns* de tudo esqueceram, entregando-se à

⁶³ Ogã é um cargo concedido apenas a homens, e como o cargo feminino de Ekéde, o ogã não entra em transe, atuando como auxiliar durante o rito.

música de Oiá. Então, ela passou a ser conhecida como a “Mulher-que-Domina-o-Egungum-com-o-Som-do-Fole”. Ogum, orgulhoso de sua esposa, tira sua coroa da cabeça e lhe presenteia com a honraria, e assim Oiá pôde dançar junto aos *egunguns*.

O segundo mito que trata particularmente do poder mágico da música, também trata da morte. Em “Os Ibejis enganam a Morte” (PRANDI, 2008), os Orixás gêmeos e infantis sincretizados no Brasil a São Cosme e São Damião utilizam tambores para enfeitiçar e vencer I cú. I cú não é um orixá, pois não detém axé, mas é uma força de vida, porque é a própria morte. E surge diversas vezes, sempre invencível em mitos dos vários Orixás, sendo apenas neste mito, derrotada justamente pelas divindades infantis, que levavam consigo tambores. Vimos anteriormente que os tambores na tradição afroreligiosa são portadores de inimaginável força no culto, responsáveis pela condução do *axé*, e por guiar os Orixás à terra. E é este o único poder, recheado de energia vital, capaz de enganar I cú, a morte.

Filhos de Oxum e Xangô, Ibejis viviam para se divertir tocando tambores mágicos que receberam de Iemanjá. Quando I cú coloca diversas armadilhas nos caminhos, os humanos que por ali passavam caíam e eram devorados por ela. Desta forma, I cú matava antes do tempo, e ninguém dos que lutaram contra ela conseguiu vencê-la. Os gêmeos esquematizaram um plano para derrotá-la: um seguiria pelo caminho perigoso, onde estavam as armadilhas tocando o mágico tambor, e outro ficaria escondido atrás das árvores. A morte, acompanhando o pequeno *alabê*, ficou maravilhada com a música e passou a segui-lo, dançando sem parar, enfeitiçada pelo que ouvia. O pequeno então lhe propõe um pacto: o primeiro que cansasse perderia para o outro. Deste modo, ambos seguiam, um tocando e outro dançando, só que como eram gêmeos, quando o pequeno cansava de tocar, trocava de lugar com o irmão sem a morte perceber. I cú, mesmo cansada, não conseguia parar de dançar e se surpreendera com a disposição do menino. A morte, já esgotada, suplica uma pausa ao garoto, e ele lhe diz que a música cessaria se a morte retirasse todas as armadilhas. I cú se rende, e é derrotada pelas duas crianças que brincavam de tocar seu instrumento.

Nos dois mitos, recheados pelo simbolismo que cerca a música, os Orixás, Oiá e Ibejis, conquistam respectivamente os mortos e a própria morte, com aquilo que caracteriza a vida nessa sociedade: a música. Esses mitos, passados de geração em geração por comunicação oral, exercem profundo sentido na caracterização da importância da música no ritual, como elemento mágico, condutor de energias, instrumento de transformação.

Diálogos Musicais entre o Sagrado e o Profano

Na verdade, tal como o exame mais atento das raras informações sobre essas ruidosas reuniões de africanos e seus descendentes crioulos deixa antever, o que os portugueses chamaram sempre genericamente de batuques não configurava um baile ou folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer. (...) E foi assim que, com o paralelo crescimento da participação de brancos e mulatos das camadas baixas das cidades e vilas nesses “batuques de negros”, começaram a surgir adaptações provocadas pelo casamento da percussão, da coreografia e do canto responsorial africano-crioulo com estilos de danças, formas melódicas e novo instrumental (principalmente a viola), introduzidos pelos herdeiros nativos da cultura europeia. (...) Toda a história das músicas e danças que compõe o vasto painel de criações populares só pode ser estudada a partir da realidade dessa mistura de influência crioulo-africanas e branco-europeias (TINHORÃO, 2008, p. 55-56).

Entre relatos e iconografias pouco se sabe do nosso passado musical colonial, muito menos se conhece da participação dos negros na música desse período. José Ramos Tinhorão (2008) expõe-nos alguns dados a respeito desse longínquo passado. Em telas holandesas de Franz Post e Zacharias Wagener pintadas durante a ocupação neerlandesa em Pernambuco, os pretos foram retratados em sua atividade musical, festiva, religiosa. Outros relatos referiam-se sempre aos barulhos e movimentos realizados pelos “pretos bárbaros”, que nas noites reuniam-se em volta de seus *calundus*⁶⁴.

Estes festejos religiosos negros foram duramente reprimidos pelas autoridades coloniais em vários relatos expressos pelo autor. Em suma, a sociedade colonial, católica, não via com bons olhos os tradicionais batuques realizados pelos escravos, que passaram a atrair adeptos brancos e mestiços a esses festejos. Destes batuques característicos e da sua consequente hibridação com costumes europeus, surgem gêneros como o Lundu, a Fofa, o Fado. Estes últimos, realizados nos salões, foram permitidos; os batuques afroreligiosos, tocados às escondidas, reprimidos.

No Brasil, a dança que mais se desenvolveu foi o lundu. Nesta, conservou-se muito das tradições coreográficas e musicais africanas, como a umbigada, os versos improvisados em resposta a estribilhos fixos e o acompanhamento das palmas. Este ritmo profano desenvolveu-se entre as camadas pobres da sociedade, em sua maioria negra e mestiça, onde

⁶⁴ Segundo análise de Tinhorão (2008, p. 42) sobre poemas satíricos de Gregório de Matos durante o setecentos, já se admitia o sinônimo *Lundus* à palavra *Calundus*. Essas duas palavras referiam-se ao encontro religioso e festivo dos Negros na América Portuguesa. O *Lundu*, gênero musical que surge na mesma época, não carrega o sentido religioso expresso nas palavras acima, sendo um estilo pertencente mais aos brancos e mulatos em seus salões de bailes e teatros, que aos negros, em suas lascivas festas noturnas ao ar livre.

as temáticas das letras remetiam sempre à sensualidade e ao sadismo existente na relação afetiva e conflituosa entre a sinhá e o negro escravo. Neste campo, ordens e valores eram trocados, e as letras revelam muito das relações sociais entre escravos e suas senhoras nos séculos XVIII e XIX⁶⁵. Aos poucos, este ritmo de pretos foi adaptado aos salões da aristocracia, ao serem incorporados a ele alguns elementos do fandango, além da introdução da viola.

Do sagrado e festivo calundu, o lundu tornou-se expressão de lazer profano aos grupos negros, e com a constante participação de brancos e mestiços, adquirindo ares europeus, tomando salões e teatros, e chegando a Portugal com Domingos Caldas Barbosa, no último quartel do século XVIII.

O samba teve trajetória semelhante. Relacionado aos batuques de cunho religioso, estava vinculado ao passo da umbigada, e despontou com enorme sucesso no século XX, tornando-se o ritmo representante da nacionalidade brasileira:

Se a palavra Lundu tem sua origem no calundu, dança ritual africana que aportou no Brasil na época colonial, estritamente relacionada aos batuques dos negros, o mesmo ocorre com o samba. A palavra samba não aparece apenas no Brasil, mas em outras regiões da América, sempre relacionada aos rituais negros, e tem como origem o termo *semba*, que significaria umbigada, gesto coreográfico presente nas danças afrobrasileiras. Assim, Lundu, Coco e Samba apresentam características bastante semelhantes: a disposição em roda dos participantes, que batem palmas enquanto uma pessoa dança no centro até que escolhe, com o movimento da umbigada, um par do sexo oposto, que passa a ocupar o centro da roda. Enquanto isso, a dança é acompanhada pelo canto de um solista, respondido pelo restante do grupo por meio de um refrão (VIRGINIA DE ALMEIDA, 2009, p.48-49).

Porém, os batuques de samba do século XIX conservavam uma característica rural distinta da que observamos no samba surgido com as gravações fonográficas das primeiras décadas do XX⁶⁶. Enquanto o lundu era a expressão musical urbana, Tinhorão (2008) afirma que os ritmos de samba eram as principais expressões musicais do mundo rural, tão atrasado em conceitos de civilidade que sua população só encontrava diversão nos batuques e

⁶⁵ Para conhecer mais sobre a temática sádico-sexual do Lundu, ver: VIRGINIA DE ALMEIDA, Tereza. “No balanço malicioso do Lundu”. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org). *Festas e batuques no Brasil*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

⁶⁶ Vale ressaltar que no perímetro urbano da capital do Império e República, o principal estilo musical era o lundu, até que chegassem os sucessos de samba. Comprova-o o fato de a primeira gravação brasileira ter sido um lundu, “Isto é bom”, de autoria de Xisto Bahia e interpretado por Baiano, em 1902. Esse ritmo, que já tinha exercido grande importância no Teatro de Revista no século XIX era, à época da primeira gravação, atração dos circos da capital, onde artistas e palhaços como Eduardo das Neves, o “crioulo Dudu” faziam enorme sucesso. Para conhecer mais sobre Eduardo das Neves, ver: ABREU, Martha. “O crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)”. IN: TOPOI. Vol. 11, n. 20.

umbigadas africanas. Assim, o samba conservou algo que o lundu havia perdido em meio aos teatros e bailes, símbolos da modernidade na qual a classe média estava submersa.

A capital da República atraía migrantes de todas as partes do Brasil, inclusive negros no pós-abolição. Baianos, mineiros e fluminenses do interior engrossaram o caldo da já festiva negra cidade, incluindo diversas manifestações interioranas, como o jongo, o caxambu e o samba. Nos bairros mais carentes, verdadeiras comunidades negras surgiram, trazendo consigo tradições religiosas que muito influenciaram na vivência desses negros em solidária, mas não menos conflituosa comunidade.

Roberto Moura (1995) e Mônica Pimenta Velloso (1990), em dois importantes trabalhos da historiografia carioca, contemplam a figura das Tias Baianas, mães de santo ligadas aos antigos e tradicionais terreiros da Bahia, que no Rio de Janeiro estabeleceram suas casas de culto, e congregavam além das festas dedicadas às divindades, as manifestações musicais profanas deste grupo, como era o caso do samba.

Os baianos, como aqueles que migraram das antigas zonas de cultivo de café no Vale do Paraíba, vão contribuir para a afirmação do candomblé na cidade do Rio de Janeiro, através da fundação de terreiros de rito Nagô. Nestes terreiros, *alabês* e músicos eram formados, e neles também estavam livres para tocar aquilo que bem quisessem, sem ficar às vistas da sociedade burguesa, que na *Belle Époque* buscava se afrancesar.

Do espaço do terreiro despontaram artistas como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Sinhô, entre muitos outros que, com a ascensão do samba nas décadas de 1920 e 1930, e o conseqüente crescimento das agremiações carnavalescas destes no mesmo período, marcaram de preto o cenário musical brasileiro.

A Macumba nas Ondas do Rádio

Ao se tratar das manifestações africanas no Brasil, a musicalidade com viés religioso explícito merece destaque. Não apenas ela exerceu influência no cenário músico-festivo das composições profanas, como também a cultura negra agiu de forma singular na configuração do status musical atual. Dos ritmos sincopados trazidos pelos escravos, emergiram diversas manifestações musicais: o Lundu, o Afoxé, o Samba. Todas elas conservam, na medida do possível, suas características coreográficas e iconográficas.

O *xirê*, hoje, não se contenta com o terreiro do candomblé, mas alcança as rádios, as mídias digitais. Presente nas músicas e nas letras, o legado afroreligioso brasileiro deixou como herança, além da nobre trajetória, muitos grandes artistas que hoje compõem o imaginário musical nacional. Carreiras como as de Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Sinhô, até os mais recentes Maria Bethânia, Gilberto Gil, Clara Nunes e Rita Ribeiro, apenas para citar alguns, foram moldadas a partir de fortes influências negras em suas formações musicais. Esses compositores, arranjadores e intérpretes salientaram em sua obra a figura do negro e sua música, destacadamente a de cunho religioso, criando assim, em resposta, certa identidade entre o povo de santo e suas obras.

Decerto, muitos músicos, dentre eles encontram-se os sambistas, compartilham o mesmo *ethos* com membros das manifestações religiosas negras no Brasil (cf. AMARAL, 2005 e AUGRAS, 1998). Podemos então pensar as rodas de samba e candomblé como uma sendo a continuação da outra, onde os sagrados atabaques foram substituídos por diversos outros instrumentos de percussão:

No candomblé, de fato, há muita diversão nas festas. Além das danças dos orixás, verdadeiro “espetáculo” de música, dança e figurino, há também as rodas de samba depois do *ajeun*, quando são servidas aos presentes as comidas “de santo” enquanto se conversa, flerta, contam-se piadas, dançam-se sambas, namora-se e mesmo se conseguem favores dos assistentes (AMARAL, 2005, p.55). (...) Já tive a oportunidade de presenciar, em vários terreiros da baixada fluminense, fundados por mães de santo baianas, a realização de rodas animadas: primeiro a obrigação, a festa do orixá, e depois de um sono reparador e de uma refeição não menos restauradora, o samba-de-roda! Com direito a umbigada, e até à participação das mais antigas da casa (AUGRAS, 1998, p.17-18).

Fica clara a tão importante participação da religiosidade negra na conformação da identidade musical brasileira, ao mesmo tempo em que esta última reflete no convívio religioso momentos de lazer e alegria. Sendo o Candomblé uma religião em que o indivíduo busca o *axé*, energia de troca em comunidade, o samba, como a música em geral, desenvolve papel central neste jogo de câmbio. Sendo a roda sagrada ou profana, com ou sem a participação direta dos Orixás, o princípio religioso se mantém o mesmo, onde a vida floresce a cada verso, renasce a cada palma e transborda a cada umbigada.

Referências

ABREU, Martha. *O “crioulo Dudu”*: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). In: TOPOI. vol. 11, n. 20. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: EDUC, 2005.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *O duplo e a metamorfose – A identidade mística em comunidades Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2008.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CONDURU, Roberto. *Arte afrobrasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

LIMA, Luís Felipe de. *Oxum: a mãe da água doce*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

PIMENTA VELLOSO, Mônica. As Tias Baianas tomam conta do pedaço – Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6: 1990.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Schwarcz, 2008.

SILVEIRA, Renato da. Do calundu ao candomblé. In: FIGUEIREDO, Luciano. *Raízes africanas*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2008.

VIRGINIA DE ALMEIDA, Tereza. No balanço do lundu: os jogos de sedução entre os escravos e suas sinhazinhas. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Coleção Revista de História no Bolso: Festas e Batuques no Brasil*. n. 2. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.