

Isso é música ou *ponto de macumba*?**Composições, afetos e efeitos com/para espíritos e humanos e vice-versa.**Franco Delatorre¹**Resumo:**

Praticantes e pesquisadores de religiões afro-brasileiras sabemos que, da perspectiva religiosa, entidades espirituais e pessoas inter-agem para além das mediações rituais, influenciando-se mutuamente em suas existências e participando da contínua constituição umas das outras. A presença de entidades como orixás, espíritos e outras mais que circulam por essas religiões deixa índices e marcas, que independem dos transes de “incorporação”, e que podem ser observadas em eventos do cotidiano, na corporalidade e naquilo que muitos adeptos denominam de “personalidade” das pessoas. Com passagens etnográficas de minhas pesquisas trago também essas influências no outro sentido – dos humanos à “espiritualidade” –, buscando explorar os modos com que certas composições são (suposta ou alegadamente) co-criadas nessas parcerias. Tais composições têm como efeito o afetar mútuo de pessoas e entidades espirituais, e seus processos de produção e transformação entrelaçam suas agências a ponto de borrar lógicas dicotômicas que por vezes cercam noções de causalidade, de origem, de intencionalidade, autoria, propriedade, diferenças, começos, meios e fins. Essas estórias são marcadas por não mais do que especulações e suspeitas do próprio povo de santo (entidades inclusas), e não pretendo ir além de expô-las e abrir algumas sugestões – mesmo porque desafiam possíveis desejos de esclarecê-las ou desvendá-las.

Palavras-chave: Religião de matriz africana; macumba; espíritos.

¹Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Há muitos anos duas colegas antropólogas, vindas de outros Estados do Brasil para Florianópolis, visitaram *terreiros* de Almas e Angola. Almas e Angola é a religião afro-brasileira mais difundida na capital e região circunvizinha, e tem a fama de ser praticada quase exclusivamente em solo catarinense, segundo seus praticantes e pesquisadores (Tramonte, 2001; Martins, 2006; Oliveira, 2012; Delatorre, 2019). Em Almas e Angola cultua-se orixás e espíritos de caboclos, pretos-velhos, exus, pombagiras e espíritos infantis, conhecidos como bejadas e erês. Essas duas colegas frequentam os chamados Candomblés Ketu em seus respectivos Estados, milhares de quilômetros a norte de Santa Catarina. Quando nos encontramos em uma das cantinas da Universidade, ambas vieram reportar as visitas, e enfatizaram o quanto estavam pasmas com algumas das *músicas* que ouviram nas *casas de santo*². Explicitando franca reprovação, alternando entre a jocosidade e o espanto, diziam que os rituais traziam, como dispositivos invocatórios, músicas como O Canto das Três Raças e A Deusa dos Orixás, interpretadas por Clara Nunes. Diziam elas: *as entidades incorporam ouvindo Paulo César Pinheiro*, o compositor. Ao mesmo tempo que riam, faziam gestos que denotavam preocupação com a seriedade da coisa. É claro que as cantigas rituais, conhecidas como *pontos cantados*, são maioria absoluta nas *giras* dos macumbeiros que visitaram. Para minhas colegas, apenas os *pontos* teriam fundamento religioso, isto é, seriam os únicos dispositivos legítimos capazes de invocar entidades espirituais, e portanto somente eles deveriam ser *puxados* nos rituais. Observo que a quase totalidade dos *pontos* são em português, mesmo para os orixás (para os quais no Candomblé se canta noutras línguas, de origem africana)³.

²Com minhas pesquisas etnográficas sobre religiões afro-brasileiras tenho abordado questões bastante distintas entre si, e elas formam o que considero um “campo continuado” pois boa parte das redes de interlocução vêm se mantendo ao longo do tempo. O tema deste trabalho desvia dos temas centrais de minha Tese (que atualmente se volta às formas com que humanos e extrahumanos manipulam o que chamam de axé em suas relações): trata-se de um tema que voltou recentemente à tona entre minhas interlocuções, motivando-me afinal a escrever (as primeiras ideias) sobre ele.

Convenções textuais: citações etnográficas estão em itálico; transcrições musicais estão em itálico e entre chaves; os títulos das músicas foram sublinhados; citações bibliográficas estão entre aspas simples.

³A pertinência dessa observação consiste em especular que uma língua em comum possa facilitar a presença de músicas populares nos rituais dessas modalidades religiosas, presença que desconheço ocorrer em modalidades que invocam orixás exclusivamente em línguas de origem africana.

O que minhas colegas e eu parecíamos compartilhar era um certo fascínio pelo assunto, ainda que certamente por motivos distintos. À época desse encontro eu já havia pensado sobre o fenômeno e feito anotações de campo. Penso que algumas das perguntas que caberiam inicialmente são: por que essas músicas fazem parte do ritual? Como foram levadas aos terreiros e neles aceitas? O que dizem, afinal, as pessoas e os espíritos que as cantam e dançam? Com fragmentos etnográficos espero trazer algumas pistas e possibilidades de se abordar a coexistência religiosa entre as *músicas do cd* e os *pontos de macumba*.⁴

Músicas/pontos.

A circulação de músicas populares nos terreiros não é algo novo, e é um fato bem conhecido por todos que alguma vez frequentamos ou visitamos *centros* de Umbanda e de Almas e Angola. Também eu fiquei surpreso, no fim dos anos 90, quando pela primeira vez ouvi, em um contexto ritual, um e outro samba que tocavam em minha casa, dos discos da minha mãe e do meu irmão. “As mais tocadas” eram as já citadas, O Canto das Três Raças e A Deusa dos Orixás, de Clara Nunes, respectivamente puxadas para os pretos-velhos e Iansã. Com o tempo, vim a descobrir que vários outros pontos, verdadeiros “hits espirituais” que eu pensava serem exclusivamente pontos, também já haviam sido gravados. {*Meu pai veio de Aruanda / E nossa mãe é Iansã / Ô gira, deixa a gira girar*} – esse é um ponto também para Iansã, com o qual por incontáveis vezes vi as Iansãs chegarem, girando. Só anos mais tarde vim a saber que essa música foi gravada pelo trio Os Tingo, na década de 70, assim como o seguinte ponto para Oxum: {*Eu fui ao Gantois / Pagar promessa só / Levei de Orumaió / Um adê pra iêiê-ô / Monaneuá, minha prece é verdadeira / Desce e vem me abençoar / Oh, meu Deus, como é lindo / O céu se abre e mãe Oxum vem surgindo*}. Já a música Lenda das Sereias, Rainha do mar,

⁴Mantida a chave dicotômica que tende a predominar no tema, poder-se-ia distinguir os pontos das músicas dizendo que os primeiros são “música sacra”, e as últimas teriam um caráter profano, remetendo à indústria fonográfica e ao comércio. Ao longo das páginas, busquei usar (até onde foi possível) essa distinção entre músicas e pontos apenas para manter uma clareza textual, mas adianto que, para minhas interlocuções, a rigidez dessas categorias oscila, e por vezes elas se borram e se desfazem.

gravada em 1988 por Marisa Monte, invoca diversas manifestações de Iemanjá: {*Oguntê, Marabô, Caiala e Sobá / Oloxum, Inaê, Janaína e Iemanjá*}.

Faço notar que essas músicas/pontos são fortes invocações dessas orixás em casas de Umbanda e de Almas e Angola. Algumas são cantadas na íntegra nos terreiros, outras são modificadas, e aqui venho citando apenas alguns de seus trechos. Exemplo de uma adaptação bastante cara ao povo de santo, cantada nos terreiros e à beira do mar nas Festas de Iemanjá, foi gravada em 1941. Dorival Caymmi canta: {*Saveiro partiu de noite e foi / Madrugada não voltou / O marinheiro bonito / Sereia do mar levou*}. Na versão adaptada pelo povo de santo, canta-se: {*O pescador pegou veleiro e foi / E foi pescar no reino de Iemanjá / Veleiro voltou sozinho / Sereia do mar levou*}. Para Caymmi: {*É doce morrer no mar / Nas ondas verdes do mar*}. Já o povo de santo prefere: {*Ó, como é doce viver no mar / No reino de Iemanjá*}.

O Caveira, de Martinho da Vila, é, se me for permitida a expressão, um “ponto clássico” aos exus. Na gravação, ele reclama à sua amada sobre suas dívidas, referindo-se àquele que lhe cobra como caveira: {*o Caveira, nêga!*}. Nos terreiros, invoca-se um exu específico, cantando: {*Oh, Caveira Negra!*}. Uma vez mais Os Tintoãs contribuem para o repertório sagrado com a música Obaluaê, mesmo que em geral apenas os dois primeiros versos sejam entoados nas casas de santo: {*Obaluaê, Babalorixá é!*}, o resto da letra sendo completado pelo povo de santo com outros versos. Mais recentemente tem-se cantado para chamar Oxossi o samba composto por Roque Ferreira: {*Eu vi chover, eu vi relampear / Mas mesmo assim o céu estava azul / Samborê, pamba, é folha de jurema / Oxóssi reina de norte a sul*}. Curiosamente, na regravação de Mariene de Castro, essa faixa é intitulada Oxossi / Citação: Ponto de Oxossi.

E há muito mais músicas que são cantadas nos terreiros, às quais espíritos e orixás *respondem, descem, incorporam*. Não caberia no escopo desse trabalho citar sequer as que conheço, menos ainda as outras tantas de que me falaram os ogãs com os quais tive longas conversas, antigas e recentes, sobre esse tópico. Esses ogãs são Artur e Dôga, amigos que há tempo tocam atabaques em casas de santo e compartilham pesquisas sobre a história do samba. Foram eles que me apresentaram as músicas gravadas que também aparecem em terreiros – muitas das quais podem ser encontradas em um Diretório

organizado por Reginaldo Prandi (2015)⁵. É também Prandi que, em outro trabalho, faz um comentário bastante próximo àqueles que já ouvi de Dôga e Artur. Abordando as conexões entre o que ele chama de música sacra e música popular, e atentando ao fato de que muitos compositores tinham envolvimento com *casas de santo*, Prandi escreve que ‘[é] **impossível saber** se os compositores da época [começo do século passado] registravam em seu nome cantigas dos terreiros ou se os terreiros adotavam músicas feitas em primeira mão para o disco’ (2005, pp. 189-90, grifo meu). Noutras palavras: será que algumas dessas músicas eram, “na verdade”, pontos que foram gravados comercialmente? Quais as origens de cada coisa? E caso fosse possível saber as origens, seria possível definir as intenções “por trás” delas? Aqui ecoa algo que parecia implícito na “preocupação” de minhas colegas: por quem e para quê cada tipo de composição foi feita? Quais suas finalidades – e, portanto, quais seus limites?

E quem disse?

Os pontos cantados podem *chegar* de diversas maneiras. Uma entidade incorporada pode cantar um ponto até então desconhecido, que pode passar a integrar o repertório do terreiro⁶. Mas para os humanos, pontos podem surgir em sonhos; podem ser ouvidos *dentro da cabeça*; pode ocorrer uma vontade súbita de cantar em louvor a uma entidade, *que só passa depois de tocar e cantar*. Assim me contaram os ogãs e outras pessoas que também *receberam* cantigas rituais. Os processos que envolvem a produção e a legitimação de um ponto cantado são complexos e não caberia descrevê-los nos limites deste trabalho. Também é importante mencionar que o povo de santo é crítico às suas práticas, e não é incomum trazerem incertezas e galhofas sobre assuntos como este. Mas o que considero fundamental à essa discussão é o fato de que os macumbeiros associam as próprias entidades à produção daquilo que se ouve nos rituais. Noutras palavras,

⁵O Diretório está referido em sua primeira versão, de 2003. Ao buscá-lo na internet, encontrei apenas a versão atualizada em 2015, de autoria compartilhada com Renan William dos Santos – esta é a que consta nas Referências.

⁶Ana Paula Siqueira, em sua Tese (2012), descreve como espíritos e pessoas se valem de seus repertórios de cânticos rituais (as *zuelas* e os *sotaques*) para estabelecerem diálogos, disputas, *feitiços*, status e ainda outras ações.

espíritos e orixás atuam sobre/com as pessoas – as *influenciam*, para usar um termo corrente do povo de santo –, para que componham mensagens musicais sobre eles e elas, sejam na forma de pontos **ou** de músicas. Não há qualquer novidade aqui: muitos trabalhos acadêmicos demonstram que pessoas e entidades espirituais influenciam-se mutuamente em suas existências e participam da contínua constituição umas das outras (Goldman, 1985; Cardoso, 2007; Opiari, 2009; Rabelo, 2014). Trata-se de parcerias, de co-autorias (sem haver autoria principal). Se a religiosidade inspira, se versos vêm ao “pé do ouvido”, ou se a música surge em sonho, pessoas e entes espirituais compartilham a produção da própria composição religiosa – neste caso, num de seus principais elementos constituintes, a música.

No pensamento macumbeiro é possível perceber, para vários assuntos, uma desnecessidade de discernibilidade⁷. Nas conversas com Artur e Dôga, justamente sobre as “músicas comerciais” cantadas nos rituais, a pergunta *e quem disse?*, por vezes retórica, apontava à dispensa da certeza de uma diferenciação. E quem disse que o Caboclo Guaracy não estava encostado em Paulo César Pinheiro quando ele escreveu, para Glória Bomfim, a música que leva seu nome ritual? Quem disse que não foram os pretos-velhos que levaram Ivone Lara a compôr, por exemplo, Candeiro de Vovó e Axé de Ianga (Pai Maior)? Seguindo a lógica, é de se cogitar que os Doces Bárbaros tenham feito As Ayabás com a *irradiação* de Oiá, Obá, Euá e Oxum. E quem disse que exu não estava junto de Candeia cocriando a faixa, de título sugestivo, Saudação A Toco Preto? Vocês já a ouviram? É incrível como todos os macumbeiros que a conhecem comentam coisas semelhantes sobre ela: *É uma música forte!*; *Meu santo se aproximou*; *Passei mal aqui!* E não é para menos: a letra inicia com uma literal saudação a Seu Tôco Preto – e saudar, na macumba, é sinônimo de invocar, de convidar. Percussão e ocasionais instrumentos de

⁷O que nomeio provisoriamente de desnecessidade de discernibilidade advém da já referida constituição mútua entre pessoa e os entes espirituais a ela associados, que pode ser observada, segundo a perspectiva religiosa, desde aquilo que pensamos, passando pelas tendências comportamentais, a corporalidade, inclinações profissionais etc. Escrevi que tal indiferença ocorre para vários assuntos porque, para muitos outros, ocorre justamente o contrário: é muito comum que se busque identificar o que pode ser produto de influência espiritual e o que deve ser imputado como exclusivamente humano (esse tema remete, entre outras coisas, ao campo da ética, e merece maior aprofundamento, mas adianto que, em geral, a observância de tal distinção/separação pertence mais ao campo da prática do que da ontologia).

sopro dominam o som, e a letra diz: {*Kobá, exu! Kobá, kobá, kobá! / Abala o tôco / É melhor deixar ficar / Quem não pode com mandinga / Não carrega patuá! / Abala o tôco / Quem não pode, não se meta / Eles cortam com o machado / Eu ‘rebento com a marreta!’*}. Afinal, isso é música ou é ponto de macumba?

Tentar responder perguntas desse tipo aponta desejos de desvendar, de precisar e de classificar tais composições em termos de autoria, intencionalidade e função. Esses quesitos, então, não apenas definiriam uma suposta natureza da coisa – é sagrada ou é profana? –, mas igualmente determinariam os limites e os usos possíveis de cada uma. Ora, pesquisadores e praticantes das religiões afro-brasileiras bem sabemos que clarezas, limites e usos são, em si mesmos, objetos de manipulação nas relações de entes espirituais e humanos (Cardoso & Head, 2013; Siqueira, 2012; Delatorre, 2019). Certamente o problema da pergunta aqui central – isso é música ou é ponto de macumba? – e das perguntas que a orbitam reside no “ou”. Costumo argumentar (Delatorre, 2014), que o “ou” na macumba pode ser uma sugestão difícil, a exemplo do assunto aqui debatido. Podemos invocar Deleuze e Guattari (1997) e propôr que, na perspectiva macumbeira, o ‘E como conectivo’, do qual escrevem, é um operador importante, é uma possibilidade frequente. É notável como os próprios praticantes cogitam porém desfazem dicotomias quando elas reduzem a abertura às possibilidades, típica da vivência com esses espíritos, perguntando *e quem disse?*

Por fim, quero trazer outras estórias que, longe de resolverem essas questões, complexificam a discussão – complexificação essa que entendo não como um fim em si mesma, mas que traz mais elementos a se ponderar ao se discutir tais questões.

Estórias.

Bruno frequentava terreiros de Almas e Angola quando residia em Florianópolis, atualmente é filho de santo em um Candomblé Angola. Em 2018, me mandou um áudio por aplicativo de mensagens dizendo perceber que seu caboclo aproxima quando ele escuta sambas de roda e modas de viola: *eu gosto e eu sinto que meu caboclo gosta também. Eu tava ouvindo Bethânia cantar uma moda de viola, e eu senti ele aproximando, e ouvindo junto comigo*. A música em questão é na verdade uma sequência de duas,

Cigarro de Paia e Boiadeiro, encontradas no show Brasileirinho. Mais a frente no áudio, ele comenta: *não é só uma relação de ser um guia espiritual, é uma companhia, um amigo*. Em 2006 Rita, mãe de santo, ganhou de mim um CD de Clara Nunes, e relatou algo semelhante: ela dizia sentir a presença de seu preto-velho ao ouvir, especialmente, a faixa Jogo de Angola: *parece que as emoções que eu sinto [ouvindo a música] são as emoções que ele sente*. Diz um trecho da letra: {*Corpo do negro é de mola / na capoeira / Negro embola e desembola / E a dança que era uma festa pro dono da terra / Virou a principal defesa do negro na guerra / Pelo que se chamou libertação / E por toda força, coragem e rebeldia / Louvado será todo dia / Que esse povo cantar e lembrar o jogo de Angola / da escravidão no Brasil*}.

Minha prima e vizinha Jana também conta que ao ouvir sua playlist de macumba do YouTube e do Spotify se emociona com as letras, o som dos tambores, e sente que vários dos seus *guias* (orixás e espíritos) se aproximam, por vezes tão intensamente que ela teme *incorporar* em sua casa. Contudo, a aproximação musicada de seus *guias* é uma prática que cultiva com prazer, afinal, ela diz que ama ouvir e cantar essas músicas, e o faz numa frequência que já me fez decorar quase todas elas.

Dôga e Artur contam que quando os rituais nos terreiros se alongam e mais cantigas são solicitadas, têm a oportunidade de puxar sambas que desconfiam que agradarão as entidades, o que geralmente acontece: caboclos *curimbam* e pretos-velhos agitam seus corpos sentados, sinalizando aprovação daquilo que foi cantado. Porém Artur conta que, numa certa noite, cantou Heróis da Liberdade, samba gravado por Roberto Ribeiro que basicamente romantiza a abolição da escravatura e seus supostos heróis: {*A fiel maçonaria / Com sabedoria / Deu sua decisão / Com flores e alegria veio a abolição*}. Um preto velho incorporado comentou: *É, a história não foi bem assim. E eu ainda fui brincar com ele: ah, mas não deve ser tão mentira assim o que tem nessa música. Aí o preto-velho assim: Tu tava lá?* Rindo ao me contar, Artur revelou: *depois disso, nunca mais cantei [essa música], nem em roda de samba*.

Por fim, ambos ogãs testemunharam um outro ocorrido, há cerca de vinte anos. No fim de uma sessão de *povo-de-rua*, é comum que certas entidades solicitem pontos específicos para desincorporarem. Eis que a última pombagira a *subir*, em meio ao

silêncio de todos que observavam seus momentos finais naquela noite, puxa ela mesma um ponto para ir embora. Para a surpresa dos ogãs, aquele ponto era uma música bem conhecida por nós três: { *Galo cantou às quatro da manhã / Céu azulou / na linha do mar / Vou-me embora desse mundo de ilusão / Quem me vê sorrir / não há de me ver chorar* }. Os ogãs prontamente mantiveram a cantoria no ritmo, enquanto a pombagira sorria e rodopiava, desincorporando. *Essa letra faz sentido, parece mesmo um ponto de subida*, comenta Dôga. Numa outra oportunidade, ele disse que perguntou a essa entidade se Na Linha do Mar, música gravada por Clara Nunes, era um ponto que acabou virando música. A pombagira explicou que conheceu essa música porque a mãe de santo com quem trabalhara, décadas atrás no Rio de Janeiro, muito a ouvia e cantava, e que esses versos diziam exatamente aquilo que ela, a pombagira, sentia vontade de expressar no momento de deixar o ritual, ou melhor, na hora de ir embora desse nosso mundo de ilusão.

Considerações finais.

Com algumas passagens etnográficas (aqui abreviadas ao máximo), busquei trazer experiências do povo de santo que complexificam práticas aparentemente simples ou autoevidentes. Práticas que podem ser consideradas por alguns, no vocabulário nativo, *ekê*, engodo, *marmotagem*, ou *coisa sem fundamento*. Não apenas Prandi, mas vários macumbeiros com quem conversei, e eu mesmo o fiz, se perguntam se uma e outra música não teriam sido inspiradas pelas cantigas rituais, por vezes contendo fragmentos destas. Ao considerarmos as práticas, histórias e especulações do povo de santo, certas dicotomias que costumam rondar assuntos religiosos perdem sentido, assim como certas perguntas, e obter algumas certezas se torna um procedimento dispensável. Para o caboclo de Bruno, não parece importante se as músicas que lhe agradam têm ou não alguma relação com cantigas rituais, e tampouco com o campo religioso. Para o preto-velho crítico, não importa que a mensagem da música tenha sido cunhada exclusivamente por humanos ou numa parceria espiritual: ela é simplesmente equivocada. A pombagira não respondeu as

dúvidas do ogã, preferiu contar uma breve história, deixando à imaginação as razões pelas quais foi afetada, apontando aos poderes que pode ter uma composição⁸.

Remeto aqui a um entendimento fundamentado no pensamento religioso afro-brasileiro de que o *axé* não é uma força exclusiva dos entes espirituais, mas que a capacidade humana de fazer, de criar, de compôr, é em si mesma um *axé*. Trata-se de um ‘fazer fazer’, como escreveu Lucas Marques (2008). Orixás, espíritos e pessoas levam e trazem aquilo que sabem, que aprendem, que produzem, fazendo circular trocas que alargam e diversificam o próprio universo religioso (Delatorre, 2019), fazendo e desfazendo imaginários sobre si mesmos (Cardoso, 2007).

Se para minhas colegas importava saber a intenção e a finalidade por trás dessas músicas, e se, para Prandi, é ‘impossível saber’ suas origem e autoria, eu diria que, para o povo de santo, pouco importa saber. O que a presença de músicas populares enquanto dispositivos rituais permite pensar é que, na perspectiva macumbeira, o que realmente importa não são as respostas a perguntas que revelam uma “pureza sagrada” idealizada, mas a inegável materialidade dos efeitos que esses sons e suas mensagens são capazes de surtir: fazendo arrepiar, emocionar, dançar e até *incorporar*. Sons são forças que movimentam outras, ondas que embalam energias, afetando aqueles que incorporam ou não, como os ogãs aqui citados, e que independem de mediações rituais. O ritual potencializa essas materialidades, cuja eficácia confere legitimidade para que tais sonoridades constituam aquilo que é chamado de *fundamento*, ou seja, algo que a um só tempo é capaz de amalgamar e produzir uma série de significados, costurando sentidos na prática religiosa.

Na macumba, há diferenças mas não separação entre coisas espirituais e não espirituais: a obra humana afeta não apenas outros humanos e o mundo como um todo, mas igualmente seres extrahumanos, independente de uma suposta finalidade ou intenção. Supostas origens, autorias, transformações, assim como o certo e o errado, e o sagrado e o profano, parecem importar menos àqueles que dançam e cantam tais músicas por conta

⁸Apesar da especificidade do assunto aqui tratado, a ideia de composição pode ser tomada em um sentido mais amplo, não apenas musical. Em minha pesquisa atual tenho pensado como seres espirituais e pessoas compõem e decompõem coisas uns com/para/contra os outros.

10ª ReACT

REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA

PRÁTICAS GERMINANTES

06 a 10 de outubro de 2025

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

dos efeitos que suas formas e conteúdos são capazes de produzir. Dançando e cantando, ouço a pombagira respondendo à pergunta “afinal, isso é música ou é ponto de macumba?”, com um sonoro, ainda que inaudível, “tanto faz!”.

*

Referências.

CARDOSO, Vânia Zikán. (2007), “Narrar o mundo: estórias do ‘povo-de-rua’ e a narração do imprevisível”. *Mana*, nº 2: 317-345.

CARDOSO, Vânia Zikán; HEAD, Scott Correll. (2013), “Encenações da *descrença*: a performance dos espíritos e a presentificação do real”. *Revista de Antropologia*, USP, vol. 56, nº 2: 257-289.

DELATORRE, Franco (2014). “*Trabalhar no Santo*”: *Etnografia das práticas mediúnicas de um coletivo religioso “de matriz africana”*. Florianópolis: Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFSC.

DELATORRE, Franco. “Sessões em Casa: práticas religiosas e variação em Almas e Angola”. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 39(3): 221-244, 2019.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. “Mil Platôs” (vol. 4). *Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

GOLDMAN, Marcio. 1985. “A construção ritual da pessoa: a possessão no candomblé”. *Religião e Sociedade*, 12(1):22-55.

MARQUES, Lucas. Fazendo orixás. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 38(2): 221-243, 2018.

OPIPARI, Carmen, *O candomblé: imagens em movimento*. São Paulo: Edusp, 2009.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PRANDI, Reginaldo; SANTOS, Renan William dos. *Orixás na música popular brasileira. Diretório de 761 letras da MPB com referências a orixás e outros elementos das religiões afro-brasileiras Período de 1902 a 2000*. Disponível em: <
<https://reginaldopranti.fflch.usp.br/sites/reginaldopranti.fflch.usp.br/files/inline-files/orixampb.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2025.

RABELO, Miriam. *Enredos, Feituras e Modos de Cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé*. Salvador: EDUFBA, 2014.

SIQUEIRA, Ana Paula. *O Sotaque dos Santos. Movimentos de captura e composição no candomblé do interior da Bahia*. Tese de doutorado, PPGA, Museu Nacional, UFRJ, 2012.

TRAMONTE, Cristiana. *Com a Bandeira de Oxalá! Trajetória, práticas e concepções das religiões afro-brasileiras na Grande Florianópolis*. Florianópolis: Editora Lunardelli, 2001.

Referências Musicais (em ordem de aparição no texto).

CANTO DAS TRÊS RAÇAS. Clara Nunes (Mauro Duarte, Paulo César Pinheiro). *In:* CLARA. Brasil: EMI-Odeon, 1976. Disponível em: < <https://youtu.be/iBxUA7b4OBI?si=egYc8SJbLDpqcdE5> >. Acesso em: 22 set. 2025.

A DEUSA DOS ORIXÁS. Clara Nunes (Romildo S. Bastos, Toninho Nascimento). *In:* CLARIDADE. Brasil: EMI-Odeon, 1975. Disponível em: < https://youtu.be/_FfKWq_bnLI?si=-xDiZZxvDLmVk-1A >. Acesso em: 22 set. 2025.

DEIXA A GIRA GIRAR. Os Tintoãs (Mateus Aleluia, Dadinho, Heraldo). *In:* OS TINCOÃS. Brasil: Odeon, 1973. Disponível em: < <https://youtu.be/zrymjzHIYEw?si=Y93RWkanLynFyKpC> >. Acesso em: 22 set. 2025.

PROMESSA AO GANTOIS. Os Tintoãs (Mateus Aleluia, Dadinho). *In:* O AFRICANTO DOS TINCOÃS. Brasil: RCA Camden, 1975. Disponível em: < https://youtu.be/8_SQ53vtipg?si=yDyqK7bxaB_hepSH >. Acesso em: 22 set. 2025.

LENDA DAS SEREIAS, RAINHA DO MAR. Marisa Monte (Vicente Mattos, Dinoel, Arlindo Velloso). *In:* MM. Brasil: EMI-Odeon, 1988. Disponível em: < <https://youtu.be/CEttWfGT3TQ?si=Vq2-lFfCZ0Nt4sbL> >. Acesso em: 22 set. 2025.

É DOCE MORRER NO MAR. Dorival Caymmi (Jorge Amado, Dorival Caymmi). *In:* Compacto simples (78 rotações). Brasil: Continental, 1941. Disponível em: < https://youtu.be/k_oJ3Tyubso?si=b4CnulhYqDSHuBYG >. Acesso em: 22 set. 2025.

O CAVEIRA. Martinho da Vila (Martinho da Vila). *In:* ORIGENS (PELO TELEFONE). Brasil: RCA Victor, 1973. Disponível em: < <https://youtu.be/fkayV78U7tw?si=DJhOu1zLYUhJnq3G> >. Acesso em: 22 set. 2025.

OBALUAÊ. Os Tintoãs (Mateus Aleluia, Dadinho, Heraldo). *In:* OS TINCOÃS. Brasil: Odeon, 1973. Disponível em: < <https://youtu.be/sItiLXlOHUk?si=ItPyGSaWTSCC9MzC> >. Acesso em: 22 set. 2025.

OXOSSI / CITAÇÃO: PONTO DE OXOSSI. Mariene de Castro (Roque Ferreira). *In:* COLHEITA. Brasil: Universal Music, 2014. Disponível em: < <https://youtu.be/-CO3yKFeObM?si=hsxM49ZnQ3tL18xQ> >. Acesso em: 22 set. 2025.

CABOCLO GUARAÇY. Gloria Bomfim (Paulo César Pinheiro). *In:* SANTO E ORIXÁ. Brasil: Acari Records, 2007. Disponível em: < https://youtu.be/9_t-OgOPiE?si=YnO4vHcONEbVsQsI >. Acesso em: 22 set. 2025.

CANDEEIRO DE VOVÓ. Dona Ivone Lara (Dona Ivone Lara). *In:* BODAS DE OURO. Brasil: Columbia / Sony Music, 1997. Disponível em: < <https://youtu.be/8b3nVUzFJXw?si=8O-TGfwbvAMJajw7> >. Acesso em: 22 set. 2025.

AXÉ DE IANGA (PAI MAIOR). Dona Yvonne Lara (Dona Yvonne Lara). *In*: SORRISO NEGRO. Brasil: WEA, 1981. Disponível em: < <https://youtu.be/TYGVkSOvwV8?si=pcVZrbiZ9POBnkxe> >. Acesso em: 22 set. 2025.

AS AYABÁS. Maria Bethânia (Caetano veloso, Gilberto Gil). *In*: PÁSSARO PROIBIDO. Brasil: Philips Records, 1976. Disponível em: < https://youtu.be/M_q6QS__UUE?si=gcJnAB874kGPjdi9 >. Acesso em: 22 set. 2025.

SAUDAÇÃO A TOCO PRETO. Candeia (Candeia). *In*: RAIZ. Brasil: Equipe, 1971. Disponível em: < <https://youtu.be/-ijA8FCDAMo?si=wJaKqV8zeegkmGej> >. Acesso em: 22 set. 2025.

CIGARRO DE PAIA / BOIADEIRO. Maria Bethânia (Klécius Caldas e Armando Cavalcanti). *In*: BRASILEIRINHO. Brasil: Quitanda / Biscoito Fino, 2003. Disponível em: < <https://youtu.be/trZ61i23Nl0?si=WPLbvn3ICLqY30v4> >. Acesso em: 22 set. 2025.

JOGO DE ANGOLA. Clara Nunes (Mauro Duarte, Paulo César Pinheiro). *In*: GUERREIRA. Brasil: EMI-Odeon, 1978. Disponível em: < <https://youtu.be/KOrjujs0wQ0?si=4etkrvfYR4ar2CBD> >. Acesso em: 22 set. 2025.

HERÓIS DA LIBERDADE. Roberto Ribeiro (Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manoel Ferreira). *In*: FALA MEU POVO. Brasil: EMI, 1980. Disponível em: < https://youtu.be/4clGRu-o_Ts?si=1d2oBsguTXb5Jd3Q >. Acesso em: 22 set. 2025.

NALINHA DO MAR. Clara Nunes (Paulinho da Viola). *In*: ESPERANÇA. Brasil: EMI-Odeon, 1979. Disponível em: < <https://youtu.be/zGLjbTIgBik?si=rLDcR3Wa9BaKfx1c> >. Acesso em: 22 set. 2025.