XII ENABET
SALVADOR 2025
ETNOMUSICOLOGIA
SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025

ORQUESTRA AFRO-BRASILEIRA
Espiritualidade e religião

Felipe Siles de Castro
PPGMUS/ECA/USP
felipesiles@usp.br
GT 8 - Cosmosonoridades Afrodiaspóricas e Etnomusicologia de terreiro- Epistemologias negras em movimento

Resumo: O presente texto é fruto da disciplina Religiões de Matriz Africana, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do IFCH/Unicamp, cursada no segundo semestre de 2023. Procura conectar os textos estudados durante o curso (Antonio Bispo dos Santos, Carmen Opipari, Clara Flaksman, Márcio Goldman, Na'im Akbar e Vânia Zikán Cardoso) com alguns textos importantes da Etnomusicologia (Alan P. Merriam e Anthony Seeger), aplicados à pesquisa de doutorado em andamento sobre a Orquestra Afro-brasileira, coletivo musical negro liderado pelo maestro Abigail Moura, que atuou de 1942 a 1970. O grupo tinha como característica principal a exaltação da herança cultural negra, a partir de seus instrumentos, repertórios e figurinos de inspiração africana e afro-brasileira, sendo a religiosidade do candomblé e da umbanda elementos importantes em sua constituição artística. Serão analisados quatro episódios ocorridos com a orquestra que envolvem questões de ordem de religiosidade de matrizes africanas: a manifestação de Exu durante um concerto; o suposto enlouquecimento da cantora Maria do Carmo durante uma apresentação; a dimensão política do projeto no contexto da época; e a destruição do acervo da orquestra pelos próprios membros do grupo. O trabalho busca compreender a importância da religiosidade de matriz africana na construção artística, musical e política do grupo, além de analisar os episódios supracitados à luz da bibliografia especializada. Tal abordagem se faz necessária para estudar tal grupo, pois gera novas camadas de reflexão e entendimento sobre sua obra musical e trajetória artística, além de desfazer possíveis visões estereotipadas e racistas a respeito de tais episódios abordados.

Palavras-chave: orquestra afro-brasileira; abigail moura; candomblé; umbanda.

AFRO BRAZILIAN ORCHESTRA
Spirituality and Religion

Abstract: This text is the result of the Religions of African Matrix course, offered by the Postgraduate Program in Social Anthropology at IFCH/Unicamp, taken in the second semester of 2023. It aims to connect the texts studied during the course—by authors such as Antonio Bispo dos Santos, Carmen Opipari, Clara Flaksman, Márcio Goldman, Na'im Akbar, and Vânia Zikán Cardoso—with significant works from Ethnomusicology (notably by Alan P. Merriam and Anthony Seeger). This connection supports ongoing doctoral research on the Afro-Brazilian Orchestra, a Black musical collective led by maestro Abigail Moura, which operated from 1942 to 1970. The orchestra's primary characteristic was the celebration of Black cultural heritage, reflected in its instruments, repertoire, and costumes inspired by African and Afro-Brazilian traditions. The religiosity of Candomblé and Umbanda played vital roles in its artistic formation. Four specific episodes will be analyzed: the manifestation of Exu during a concert; the alleged mental breakdown of singer Maria do Carmo during a performance; the political dimension of the project within its historical context; and the destruction of the orchestra's collection by its own members. This study seeks to understand the significance of African-based religiosity in the artistic, musical, and political development of the orchestra, as well as to analyze the aforementioned episodes through specialized literature. Such an approach is necessary to explore this group, generating new layers of reflection and comprehension regarding their musical contributions and artistic trajectory while dismantling potential stereotypical and racist perceptions surrounding these events.

Keywords: Afro-Brazilian orchestra; Abigail Moura; Candomblé; Umbanda.

Introdução

O presente texto teve uma primeira versão, não publicada, como trabalho final da disciplina Tópicos Especiais em Antropologia: Religiões de Matriz Africana, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do IFCH/Unicamp, ministrada pelo Professor Humberto Santana Júnior no segundo semestre de 2023 e agora ganha uma versão definitiva, mais robusta, para o XII ENABET. O objetivo principal do texto original era articular parte da bibliografia estudada durante o curso (Antonio Bispo dos Santos, Carmen Opipari, Clara Flaksman, Márcio Goldman, Na'im Akbar e Vânia Zikán Cardoso) com alguns casos ocorridos durante a trajetória do maestro Abigail Moura e da Orquestra Afro-brasileira[1]. Para a versão definitiva, procuro imprimir essa análise a partir de conceitos estabelecidos da Etnomusicologia (Allan P. Merriam e Anthony Seeger) e da etnografia de arquivo (Olívia Maria Gomes da Cunha).

Abigail Moura (1904–1970), maestro negro e autodidata nascido em Eugenópolis (MG), atuou profissionalmente no Rio de Janeiro como músico e copista da Rádio MEC. Fundou e liderou, a partir de 1942 até o final de sua vida, a Orquestra Afro-brasileira, coletivo de músicos negros que buscava expressar-se musicalmente e artisticamente para valorizar a cultura afro-brasileira. Essa valorização manifestava-se na temática do repertório, como nas vestimentas do grupo e na própria instrumentação, composta por instrumentos ocidentais de sopro (trompetes, trombones e saxofones) e instrumentos tradicionais africanos (urucungo, angona-puíta, adjá, agogô, agbê, gonguê, ganzá, rum, rumpi e lé). O grupo gravou um disco de 78 rotações (Odeon, 1951), dois álbuns – *Obaluayê* (LP, Todamérica, 1957) e *Orquestra Afro-brasileira* (LP, CBS, 1968) – e influenciou músicos importantes que vieram depois, como Moacir Santos e Letieres Leite. Também se apresentou com frequência junto ao Teatro Experimental do Negro de Abdias Nascimento, sendo Abigail Moura o diretor musical das peças: *O Imperador Jones* (1945), *Aruanda* (1949) e *Sortilégio* (1957).

Para mergulhar no aspecto espiritual da orquestra, iremos nos debruçar sobre quatro episódios registrados que envolvem questões de ordem de religiosidade de matrizes africanas: a manifestação de Exu durante um concerto; o suposto enlouquecimento da cantora Maria do Carmo durante uma apresentação; a dimensão política do projeto no contexto da época; e a destruição do acervo do grupo. Esses episódios foram retirados do livro *Abigail Moura — a Orquestra Afro-Brasileira,* organizado por Emanoel Araújo e Grégoire Villanova, material

[1] Abigail Moura e a Orquestra Afro-Brasileira são, atualmente em fevereiro de 2026, meus objetos de pesquisa de doutorado em andamento, orientado por Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro, pelo Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Comunicação em Artes da USP.

integrado à exposição *Negras memórias, memórias de negros* (Araújo; Villanova, 2003). Esse material baseia-se, principalmente, em depoimentos de Carlos Negreiros, último membro vivo do coletivo até seu falecimento em 2022.

O que percebemos, conforme veremos ao longo do texto, é que, mesmo com depoimento colhido a partir de Negreiros, um artista e intelectual indiscutivelmente importante para o movimento negro, e veiculado por instituições essencialmente progressistas e antirracistas, como o Museu Afro (representado por seu histórico diretor e fundador Emanoel Araújo, coautor do livro supracitado), as passagens citadas sem a devida mediação, reflexão e crítica podem gerar no leitor desavisado interpretações exotistas e folclorizantes sobre os acontecimentos narrados, reforçando o racismo ao invés de combatê-lo. O presente trabalho procura utilizar tais episódios como disparadores de reflexões e conhecimento, conferindo cuidado e dignidade a essas histórias.

A abordagem etnomusicológica baseia-se na ideia de que a música é indissociável da cultura, pois, enquanto produto simbólico, articula uma série de códigos, valores e comportamentos que são imprescindíveis para a compreensão da estrutura musical, alinhando-se à visão defendida por Merriam. Isso opõe-se à antiga musicologia comparativa, que buscava concentrar esforços na compreensão das estruturas sonoras e musicais, deixando de lado o contexto antropológico e cultural (Pinto, 2001, p. 225). Para buscar essa abordagem, utilizarei metodologia intitulada *Uma etnografia da performance "Faça você mesmo"* (Seeger, 2008, p. 253), que emprega as perguntas clássicas do jornalismo: quem[2], onde, quando, o quê e por quê, com a intenção de cobrir o contexto que envolve o fazer musical da Orquestra Afro-Brasileira.

Entretanto, diferente do método proposto por Seeger, não lidamos com uma performance que podemos assistir ao vivo, em campo, munidos de gravador e caderno de pesquisa, mas sim interpretamos episódios a partir de arquivos e depoimentos, a maioria deles de Carlos Negreiros. Faz-se necessário, então, acrescentar mais uma camada de interpretação metodológica, a partir da literatura produzida sobre a etnografia de arquivos. Sobre a contraposição entre trabalho de campo e pesquisa em arquivo, Cunha demonstra que é possível sim "conversar" com arquivos e interpretá-los:

> Por esse viés, a pesquisa em arquivo aparece como antítese da pesquisa de campo, e sua transformação em uma etnografia é vista com ceticismo. Essa posição se deve, em parte, ao legado funcionalista que postulou a centralidade da primeira como

[2] É importante ressaltar que, nesta investigação, devemos considerar entidades sobrenaturais, como os orixás e os espíritos da umbanda, como "quem", pois, independentemente da crença em sua existência, a intenção em torno dessa cosmopercepção é o que dispara a maioria dos episódios que serão analisados.

> locus da prática antropológica. Mas não só. Afinal, documentos não falam e o diálogo com eles — quando alvo de experimentação — implica técnicas não exatamente similares às utilizadas no campo. No entanto, os antropólogos têm pretendido bem mais do que ouvir e analisar as interpretações produzidas pelos sujeitos e grupos que estudam, mas entender os contextos — social e simbólico da sua produção. Aqui me parece residir um ponto nevrálgico que possibilita tomarmos os arquivos como um campo etnográfico. Se a possibilidade de as fontes "falarem" é apenas uma metáfora que reforça a idéia de que os historiadores devem "ouvir" e, sobretudo, "dialogar" com os documentos que utilizam em suas pesquisas, a interlocução é possível se as condições de produção dessas 'vozes' forem tomadas como objeto de análise — isto é, o fato de os arquivos terem sido constituídos, alimentados e mantidos por pessoas, grupos sociais e instituições (Cunha, 2004, 293).

E, para finalizar a explicação sobre conceituação teórica do texto, dada a natureza do estudo, não considero coerente criar um trabalho que tenha a objetividade científica como valor em si mesmo, conforme Na'im Akbar (1984) propõe ao refletir sobre valores para pensar a construção de uma ciência africêntrica. Segundo essa argumentação, o modelo científico produz exclusão, e a aceitação acrítica de seus pressupostos pode levar pesquisadores africanos e afrodescendentes a participar da própria dominação e opressão (Akbar, 1984, p. 1). Os casos analisados não visam comprovar uma realidade material e factual objetiva, mas sim provocar reflexões e análises simbólicas e culturais.

Sobre a estrutura do texto, começaremos com uma breve contextualização sócio-histórica e política e, em seguida, uma descrição do uso artístico dos elementos de religiosidade pela Orquestra Afro-Brasileira. A partir disso, visitaremos os episódios narrados por Negreiros: iniciando pela história de uma apresentação da Orquestra Afro-Brasileira, onde um suposto bêbado inconveniente manda um recado para a orquestra tocar para ele antes de tudo. Em seguida, farei algumas reflexões sobre a ideia de ordem e desordem presentes na cosmologia das religiosidades afro-brasileiras, assim como sobre o poder dessa narrativa a partir das entidades da umbanda, o chamado "povo da rua".

O segundo caso é bastante emblemático, sobre a cantora Maria do Carmo, que teria supostamente enlouquecido durante uma apresentação da orquestra. A partir desse ocorrido, vamos refletir um pouco sobre o que é tratado como saúde ou doença na perspectiva ocidental e o quanto podemos inverter essa lógica a partir de um ponto de vista alternativo à visão hegemônica.

No terceiro episódio retirado do livro, vamos discutir a inserção política do trabalho da Orquestra Afro-Brasileira no contexto do movimento negro, no período em que esteve ativa (1942 a 1970), fazendo um paralelo com o texto *Tambores dos Vivos e Tambores dos Mortos*, de Márcio Goldman (2003), em que o autor, munido de sua própria experiência de vivenciar um

episódio sobrenatural, o utiliza como disparador de reflexão em torno do tensionamento da categoria "política".

No quarto e último estudo de caso, vamos nos debruçar sobre o cenário da Orquestra Afro-Brasileira após a morte de seu líder em 1970. Estamos na ditadura militar brasileira e, a partir de uma consulta com um Preto Velho em terreiro de umbanda, o integrante remanescente Carlos Negreiros é levado a destruir o acervo do grupo. Esse episódio trágico, de aparente autofagia e suicídio epistemológico, pode nos ajudar a refletir sobre como opera um certo pragmatismo característico das religiões de matriz africana.

Por último, considero importante localizar meu lugar enquanto pesquisador e autor do texto, pois vivo em dois ambientes: o acadêmico/científico e o religioso/espiritual, já que sou devoto do culto tradicional aos orixás, proveniente da Nigéria, o *Esin Orisa Ibile*, que está vinculado à filosofia de vida *Isese L'agbá*. É muito provável que esse lugar específico, fronteiriço, que transita entre duas racionalidades: a científica ocidental e a espiritual iorubá, e que assume as contradições implícitas ao encontro dessas duas visões de mundo, tenha me ajudado a produzir as reflexões que veremos ao longo do trabalho[3].

Contexto sócio-histórico e político

Em 1937, o recém-empossado presidente Getúlio Vargas, que chegou ao poder por um golpe de estado, institui sua ditadura, o Estado Novo, e, por meio do decreto 34 de 2 de dezembro do mesmo ano, extingue todos os partidos políticos do Brasil. O decreto teve como consequência para o movimento negro a extinção do único partido negro criado no Brasil até os dias de hoje, a Frente Negra Brasileira, dificultando a articulação dos afrodescendentes até meados da década de 1940, quando o regime começou a afrouxar, sendo restabelecida a volta dos partidos políticos em 1945. O fim do Estado Novo favoreceu o florescimento de diversas iniciativas intelectuais, artísticas, políticas e culturais, além do rearranjo dos movimentos negros, já que, nesse contexto, surgem a Orquestra Afro-Brasileira (1942), a União dos Homens de Cor (1943), o Teatro Experimental do Negro (1944), Comitê Democrático Afro-Brasileiro (1945), o Jornal Quilombo (1948), dentre outras importantes iniciativas.

[3] Esse fato não é bem uma novidade, lembrando que Roger Bastide já estava em lugar parecido na década de 1940 e podemos notar nas últimas décadas, muito por conta das cotas universitárias, o aparecimento de diversos trabalhos sobre religiões afro-brasileiras feitos por pesquisadores nativos.

No campo intelectual, o trabalho de Artur Ramos, Edison Carneiro e Roger Bastide teve grande impacto sobre Abigail Moura e outros artistas e pensadores negros da época[4] (Araújo; Villanova, 2003, p. 25). Em oposição a trabalhos anteriores, como o de Nina Rodrigues — que descreveu detalhadamente o cotidiano das populações negras, porém com viés policialesco e racista —, Roger Bastide, professor vindo da França em 1938 para ocupar a cátedra de sociologia na recém-fundada USP, buscou uma abordagem antropológica mais moderna, mergulhando na pesquisa ao ponto de se iniciar no candomblé e assim trazer novas reflexões e perspectivas para a época em torno da religiosidade afro-brasileira.

Além de Bastide, vale também destacar também a figura de Joãozinho da Gomeia, sacerdote de candomblé angola, figura notável na época e celebrado até os dias atuais, sendo homenageado em enredo da escola de samba Acadêmicos do Grande Rio em 2020, além de ser considerado uma bandeira nas lutas contra intolerância religiosa e homofobia, pois, apesar do preconceito (ainda existente, porém mais explícito na época), não disfarçava sua identidade homossexual assumida. Em 1948, Joãozinho mudou-se de Salvador para o Rio de Janeiro e abriu em Duque de Caxias (RJ) o Terreiro da Gomeia, frequentado não só por Abigail Moura, mas também Abdias Nascimento e Solano Trindade. Importa ressaltar o Terreiro da Gomeia como espaço de encontro, convívio e vivência prática da religiosidade de matriz afro para essa geração de artistas e intelectuais negros no Rio de Janeiro.

Exploração artística dos elementos religiosos pela Orquestra Afro-Brasileira

[4] Apenas para ilustrar essa efervescência intelectual durante a década de 1940, cabe observar a realização de diversos congressos e encontros para debater a questão do negro no país: Convenção Nacional do Negro, realizada em São Paulo em 1945 e no Rio de Janeiro no ano seguinte; Conferência Nacional do Negro, de 9 a 13 de maio de 1949, no Rio de Janeiro; I Congresso do Negro Brasileiro, realizado entre 26 de agosto e 4 de setembro de 1950, no Rio de Janeiro (Santos, 2013, p. 40).



Figura 2: Abigail Moura (fundador e diretor) e Maria do Carmo (cantora e intérprete), da Orquestra Afro-Brasileira, C. 1946 ((Nascimento; Nascimento; Oliveira, 2025, p. 197).



Figura 3: Músicos da Orquestra Afro-Brasileira. Rio de Janeiro, C. 1946 (Nascimento; Nascimento; Oliveira, 2025, p. 196).

Ao nos depararmos com as fotografias acima, a inspiração mais evidente de elementos religiosos de terreiro na Orquestra Afro-Brasileira está no figurino, nas vestimentas. Uma matéria sobre o grupo, assinada por L. A. Leal de Souza (1956), descreve os trajes do grupo da seguinte maneira:

> Evocando as músicas africanas, a Orquestra Afro-Brasileira apresenta-se sempre com indumentarias típicas dando um colorido diferente ao aspecto do conjunto, sobressaindo, nas vestes brancas com enfeites dourados, os colares multicoloridos, que têm todos o seu simbolismo (Souza, 1956, p. 5).

Além do figurino, a instrumentação do grupo também faz referência à sonoridade do terreiro, contendo no seu naipe de percussão o tradicional trio de tambores: rum, rumpi e lé, utilizados em cerimônias religiosas do candomblé e da umbanda. Podemos notar nessa fotografia de 1944 que, desde os primórdios do grupo, o trio está presente:



Figura 4: Naipe de percussão da Orquestra Afro-Brasileira (Orquestra, 1944, p. 3).

O naipe de percussão é descrito, em fonograma, pelo narrador Paulo Roberto na primeira faixa do álbum Obaluayê:

> Está batendo o coração soturno do mais grave dos atabaques, o rumpi[5]. Fazendo bordaduras acessórias, juntam-se a ele os tons mais agudos dos atabaques menores, o lé e o rum. O som metálico e suave do fio estendido é do urucungo de ornamento conjunto fazendo ritmo sincopado. E vem o adejá, uma espécie de cincerro ajudando na marcação do tempo fraco. O tempo forte vai ser preenchido por outro som metálico, o do gonguê. O agogô, são duas campanas, cujas batidas marcam os passos dos bailados. E vem num grave gemido, que se alonga pelos tempos do compasso, a voz da angona puíta, a vó africana de voz grossa da jovem cuíca das escolas de samba. Os últimos detalhes dessa renda de ritmos são realizados pela cabaça de contas, o afoxê e pelo ganzá, grande chocalho de tubo metálico (Paulo Roberto *apud* Obaluayê, 1957, faixa 1).

Além dos tambores associados diretamente à religiosidade afro-brasileira, é interessante pensar que a dimensão sagrado e profano não tem uma divisão tão nítida como sugere a visão ocidental do mundo, e que outros instrumentos de origem ou inspiração africana podem carregar também dimensões espirituais e mágicas em sua concepção original. Podemos fazer esse exercício de análise e reflexão com qualquer instrumento de percussão do grupo, mas

[5] É importante ressaltar que o narrador inverte o nome dos instrumentos rum e rumpi, pois o atabaque maior e mais grave é o rum, enquanto os menores e mais agudos são o rumpi e o lé, conforme verificamos no verbete "rum" do Dicionário Musical Brasileiro de Mário de Andrade: "Instrumento de percussão, atabaque de origem ioruba, de tamanho grande, usado nos candomblés da Bahia juntamente com o lé (pequeno) e o rumpi (médio)" (Andrade, 1989, p. 447). Além dos atabaques, estão presentes também na instrumentação idiofones metálicos de percussão direta, responsáveis pela marcação da linha guia principal do ritmo: agogô, adejá e gonguê, também comuns nas sonoridades de terreiro.

consideremos o caso da angona puíta, tambor de fricção grave, por ser bastante icônico e significativo na sonoridade e no imaginário da Orquestra Afro-Brasileira.

A angona puíta, segundo Araújo; Villanova (2003, p. 24), foi construída a partir de planos de fabricação enviados por países africanos via Departamento de Cultura da Embaixada do Brasil em Johannesburg. Embora a orquestra não invoque claramente algo espiritual desse instrumento, sabemos que tambores de fricção em sua origem centro-africana carregam essa dimensão:

> Em Angola (...) o tambor de fricção parece estar associado principalmente com cerimônias mágicas, particularmente as que se relacionam com a morte, seja no atual lugar da cerimônia fúnebre, ou durante o período de iniciação, que simboliza a morte da criança e o nascimento do adulto. Tanto entre os bakubas como entre os bakongos, dos quais os primeiros devem ter assimilado o instrumento, o tambor de fricção é visto incorporado nas cerimônias de iniciação, onde ele representa simbolicamente o som do animal totêmico da sociedade funcional. Entre os Kubas, ele recebe mais valor místico, visto ser coberto com ráfia e tocado escondido para impedir os membros do grupo de vê-lo (assim como outros instrumentos que fazem parte do conjunto). Para os kubas, os iniciados acreditam que ele representa a voz do leão. No fim do período de iniciação, o instrumento é executado na aldeia para convocála para o retorno de novos homens. Na sociedade bakongo, onde o instrumento é também utilizado em cerimônias fúnebres, semelhantes valores simbólicos são também observados, uma vez que o som do instrumento representa a voz dos mortos. Vale a pena notar, entretanto, que enquanto na sociedade bakuba o tambor de fricção é reservado para fim ritual e tocado somente por iniciado, essa restrição não é observada pelos bakongos (inclusive os vilis da outra margem do rio Congo, na República Popular do Congo), onde o instrumento (com os mesmos traços morfológicos) é também usado por mulheres em cerimônias (Mukuna, 1978, p. 177).

A Orquestra Afro-Brasileira, a despeito de seus quase trinta anos de atividade sob a liderança de Abigail Moura, lançou apenas três discos, conforme mencionado: um de 78 rotações e dois LPs. Um dos discos mais conhecidos, que faz alusão à temática religiosa afro, é *Obaluayê*, lançado em 1957 pela Todamérica. Para termos uma visão geral desse repertório gravado, segue a lista completa de músicas:

Disco	**Título**
78 rpm, Odeon, 1951	Sua majestade imperador
	Obaluayê
Obaluayê, Todamérica, 1957	Apresentação de Paulo Roberto
	Chegou o Rei Congo

Orquestra Afro-Brasileira, CBS, 1968	Calunga
	Amor de Escravo
	Saudação ao Rei Nagô
	Festa de Congo
	Babalawo
	Liberdade
	Obaluayê
	Agô Lonan
	Tire o Calundu
	Índia
	Palmares
	Babaloxá
	Canto para Omulu
	Mo-Fi-La-Do-Fê
	Saudação aos Orixás
	Xangô
	Nagana
	Os Oinhos de Iaiá
	Rei N'Aruanda

Tabela 1: repertório gravado pela Orquestra Afro-Brasileira

Podemos notar, apenas pelos títulos, diversas músicas que fazem referência direta aos universos religioso iorubá, pelas suas divindades, os orixás, citados em: *Obaluayê*, *Canto para*

Omolu e *Xangô*, além da música *Babalawo*[6], que exalta o cargo religioso de um sacerdote de Ifá, conforme consta no próprio encarte do disco (Obaluayê, 1957, encarte). Além disso, os orixás são citados nas letras de outras canções, mesmo sem aparecer no título, como no caso de *Sua Majestade Imperador*: "Estão saudando o império nagô, toda a corte de iorubá, os ministros de Xangô"; e *Saudação ao Rei Nagô*: "Vem do lado da corte imperial, vamos saudar o nosso rei Xangô" e, mais adiante, cita "Obatalá de Deus."

A cultura bantu também está fortemente representada no repertório; pelos títulos, podemos observar diversas que trazem termos em línguas desse tronco linguístico ou exaltam o Congo: *Chegou o Rei Congo*, *Calunga*, *Festa de Congo*, *Tire o Calundu* e *Rei N'Aruanda*. Chama a atenção a diversidade de religiosidades africanas e afro-brasileiras celebradas por esse repertório. Além do candomblé e culto iorubá a Ifá, explorados no parágrafo anterior, temos menções ao universo da congada mineira, ao calundu e à umbanda, já que a letra da música *Agô Lonan* carrega em seus versos uma direta menção a uma importante entidade dessa vertente religiosa, Exu Tranca-Ruas: "Com licença, Seu Tranca-Ruas, com você queremos trabalhar; seu pensamento paira o Sol e paira a Lua, abre o caminho para os nossos orixás." É justamente sobre essa divindade que falaremos na próxima sessão.



Figura 5: Capa do álbum Obaluayê, registro fotográfico do autor do texto

Tocar primeiro para Exu

> (...) Conta-se que, num dos concertos realizados no auditório da ABI, depois do sinal convencional do regente, o acorde de ataque veio sob forma de uma algaravia de

[6] A faixa original chama-se *Babalaô*, porém optei pela grafia correta do termo em iorubá.

> sons descontrolados. Desconcerto, constrangimento… então, soa, da plateia, uma gargalhada estridente, horripilante, seguida de uma intervenção: "– Eu não falei?... Enquanto vocês não tocarem pra mim, ninguém vai tocar nada!!!" Abigail coça a cabeça, pede à plateia que espere e, enquanto o "bêbado incoveniente" é retirado do auditório, leva os músicos para os bastidores e faz algo que ninguém sabe ao certo o que é, talvez invocações rituais, talvez alguns minutos de dinâmica de grupo com seus comandados. De volta, o grupo reinicia a apresentação. Desta vez, com um ponto de Exu-Tranca-Rua. E o concerto flui leve, solto, tranquilo… (Araújo; Villanova, 2003, p. 14)

A passagem, retirada do livro de Araújo; Villanova (2003), provavelmente a partir do depoimento de Carlos Negreiros, chama a atenção pelo seu caráter fantástico e imprevisível. É um bom ponto de partida para nossa reflexão, de forma até mesmo poética, já que, nas tradições religiosas iorubás, começamos a maioria dos rituais por Exu, orixá responsável pela comunicação e por nossa conexão com as outras divindades, embora a entidade relatada no episódio em questão seja o Exu Tranca-Ruas da umbanda, e não o Exu, orixá do candomblé e demais religiões de tradição iorubá. Outro aspecto que ressalta o acontecimento narrado é que ele ocorre fora dos terreiros e templos, em lugar público, um auditório, o que é interessante para refletirmos sobre o lugar e não lugar de entidades acostumadas a cruzar as fronteiras entre o sacro e o profano: o povo da rua (exus, malandros e pombagiras).

Mas antes de chegarmos ao povo da rua, vamos dar um passo atrás, para o momento anterior à intervenção do suposto bêbado: após o sinal do maestro, o som da orquestra veio, segundo o autor, "sob forma de uma algaravia de sons **descontrolados**" (grifo meu). Clara Flaksman (2016) destaca que as cosmopercepções de religiosidades afro-brasileiras se compreendem melhor a partir do binômio "ordem/desordem", em vez de "bem/mal", presente na cosmovisão hegemônica cristã e ocidental. A autora vai buscar em Gregory Bateson um ponto de partida para refletir sobre o binômio ordem e desordem:

> Em um dos metálogos de Gregory Bateson, relatos de supostas conversas entre ele e sua filha acerca de questões existenciais (ontológicas, epistemológicas etc), ela lhe pergunta: "Pai, por que as coisas entram em desordem?" Segundo ela, "as coisas parecem entrar sozinhas em desordem", como se esse fosse o seu movimento natural. A resposta de Bateson se aplicaria bem à concepção que os meus amigos do candomblé pareciam ter sobre as coisas do mundo: ele responde à filha que existem muitas maneiras de algo estar em desordem e poucas maneiras de estar em ordem ("É porque existem mais maneiras que você chama 'desarrumadas' [untidy] do que maneiras que você chama de 'arrumadas' [tidy]"). A questão, assim, seria estatística: se existem mais maneiras das coisas entrarem em desordem do que em ordem, é mais provável, portanto, que elas entrem em desordem. "Eu sei que é mais provável que uma das muitas coisas aconteçam do que uma das poucas", Bateson diz à filha (Flaksman, 2016, p. 1).

Em seguida, a autora relaciona essa ideia a um jogo de búzios que presenciou em São

Paulo, onde o pai de santo que fez o jogo dizia ao consulente que sua vida estava desorganizada. Quem tem vivência em terreiro sabe que esse tipo de situação é corriqueira e que a solução para organizar a vida geralmente passa por realizar um ebó (sacrifício). Essa volta à ordem é efêmera e precisa ser refeita com frequência por meio de novos rituais, ebós ou iniciações, pois, seguindo a reflexão de Flaksman, a inércia nos impulsiona à tendência à desordem, e é o movimento que pode refazer a ordem. Em relação ao episódio envolvendo a Orquestra Afro-Brasileira e o homem do público possivelmente em transe religioso, não sabemos o que foi concretamente feito nos bastidores, mas, a partir da execução pela orquestra de um ponto para Exu Tranca-Rua, a relação de ordem restabeleceu-se e o concerto fluiu, nas palavras do autor, "leve, solto e tranquilo".

Voltando agora ao "povo da rua", interessante notar que essas entidades associadas à umbanda atuam justamente nas fronteiras entre o sagrado e o profano, o público e o privado, o corpo vivo e o espírito. Ou seja, são entidades fronteiriças que se manifestam na rua e, nesse sistema de cosmopercepção, estão mais próximas do cotidiano mundano e de uma subjetividade humana do que os próprios orixás. Vânia Zikán Cardoso (2007) narra diversas situações no contexto do subúrbio carioca onde essas entidades aparecem, como no relato de Teresa Caldeira, que incorporou o espírito de uma pombagira chamada Cacurucaia, que a livrou de um assalto em um ônibus (Cardoso, 2007, p. 325-327). Por essa proximidade com a vida mundana, o povo da rua costuma ser chamado e invocado para resolver problemas comuns (saúde, amor, emprego, dinheiro) e abrir caminhos. A partir daí, Cardoso reflete sobre como a própria narrativa gerada por essas histórias é cumulativa e configura uma espécie de poder e imagem:

> A dimensão inesperada da presença do "povo da rua", a qualidade irrestrita de seus movimentos e a natureza transgressora de sua identidade, narradas em estórias como esta, são aspectos fundamentais de sua construção como espíritos que abrem (e fecham) caminhos e que geram (e destroem) possibilidades. Esta associação com um desordenamento voluntarioso está no cerne do que é identificado como o próprio poder dos espíritos, um poder intimamente ligado ao seu próprio narrar (Cardoso, 2007, p. 327).

Este trabalho, de caráter acadêmico e científico, não discute a comprovação do fato no sentido cartesiano, mas examina de que modo essas narrativas geram determinados movimentos e reflexões. Cardoso chama de "entextualização" (2007, p. 337) esse movimento discursivo que considera o texto, a estória, produto final, e destaca como essas narrativas se unem para formar a imagem de uma determinada entidade ou espírito determinados.

Voltando à Orquestra Afro-brasileira, o episódio narrado no auditório da ABI (Associação Brasileira de Imprensa) acaba por conferir ao coletivo e seu líder uma áurea sobrenatural, que

fortalece e de certa forma legitima o trabalho artístico da orquestra em alguns espaços. O episódio em questão, sem a devida reflexão e crítica, corre o risco de ganhar um tom exotista e folclorizante para o leitor desavisado; porém, a partir dessa reflexão, podemos refletir sobre o que leva essa história a ser escolhida, dentre tantas outras, para ser registrada. Parafraseando Cardoso, o episódio carrega consigo um poder intimamente ligado ao seu próprio narrar, conferindo força, poder e legitimidade a todos os personagens envolvidos, sejam eles concretos, carnais e físicos; sejam eles cósmicos, simbólicos e espirituais.

O transe de Maria do Carmo

> Em novembro de 1964, a Orquestra brinda o público presente ao Auditório Palácio da Cultura, no Rio, com seu centésimo concerto. No programa dessa récita, o maestro Abigail Moura fazia constar "um preito de saudade", à memória da cantora Maria do Carmo, recém-falecida. Consta que ela, ao fim de uma interpretação estranhamente deslumbrante, beirando o sobrenatural, de um canto religioso, durante uma das apresentações da Orquestra, teria literalmente enlouquecido, nunca mais voltando a cantar (Araújo; Villanova, 2003, p. 14).

A luto de Abigail Moura complexifica-se e torna-se mais trágico, se pensarmos que Maria do Carmo foi justamente uma espécie de musa inspiradora e mentora para a criação da própria orquestra:

> No comecinho da década de 1940, conheceu uma cantora contralto, Maria do Carmo, que passou a atuar como solista do conjunto de baile. Foi para ela que Abigail diz ter criado a Orquestra Afro-brasileira, em 10 de abril de 1942, reconhecendo-lhe o papel de criadora do gênero musical tocado pela nova orquestra. Inspirou-se em lembranças da família, canções que sua avó cantava, cantos de umbanda, para desenvolver um projeto musical ligado à valorização da memória do negro brasileiro, a lembrança de seu passado e de seu papel histórico na construção do Brasil, a recordação de sua vida íntima ou familiar, tirando-o do anonimato no qual a escravidão e a historiografia oficial sempre esconderam (Araújo; Villanova, 2003, p. 23).

Focando-se agora no suposto enlouquecimento da cantora solista após uma interpretação "deslumbrante, beirando o sobrenatural", a forma como esse episódio é narrado, sem vir acompanhado crítica, mediação ou reflexão, pode reforçar estigmas sobre as religiosidades de matriz africana e também sobre as mulheres negras. Não sabemos o que ocorreu de fato e dificilmente saberemos, já que não tivemos acesso à versão da própria Maria do Carmo ou pelo menos de pessoas próximas a ela que defendessem um contraponto ao relato registrado. Por maior admiração que possamos nutrir por nosso narrador, Carlos Negreiros, por sua inequívoca importância ao movimento negro, devemos compreender que nem mesmo ele está livre do

chamado "espírito da época", incluindo a disseminação involuntária de preconceitos e estigmas.

Independente da explicação objetiva do ocorrido — "loucura", seja lá o que isso signifique, ou transe religioso, por se tratar de um caso envolvendo um canto religioso — faz-se necessário refletir sobre a alteração de consciência sob o prisma das religiosidades africanas e afro-brasileiras. Carmen Opipari (2009) tece uma crítica ao reducionismo biologizante e psiquiatrizante dos primeiros estudos afro-brasileiros (Nina Rodrigues e outros autores), os quais são tratados como histeria, doença mental, indicador de inferioridade das pessoas negras ou manifestação de um inconsciente arcaico (Opipari, 2009, p. 177). Flaksman (2014) recorre ao etnopsiquiatra Tobie Nathan para detalhar a diferença entre as duas concepções denominadas por Nathan: a "erudita" e a "selvagem" (Flaksman, 2014, p. 218). A erudita seria baseada em universos únicos; a selvagem, em universos múltiplos. Antônio Bispo dos Santos (2019), ao criticar o colonialismo europeu, reforça essa visão:

> O euro-cristãocolonialista-monoteísta, por ser monoteísta, pensa de forma linear. Ele só tem um deus. Só olha na direção daquele deus, em uma direção: é mono. É vertical, é linear, não tem curva. Ele pensa e age assim. O povo dito contracolonialista — aqui nos autonomeamos e os nomeamos também — tem vários deuses e várias deusas. E eles ainda doaram o deus deles para nós: vivem insistindo para dar seu deus para nós. Mas qual é o deus que eles querem dar? Um deus colonizado! (Santos, 2019, p. 25)

Ainda segundo Nathan, "a etimologia da palavra *frayeur* apresenta uma bipolaridade semântica, pois significa ao mesmo tempo invasão e extração (Nathan *apud* Flaksman, 2014, p. 220). Esse surto de pavor será interpretado pela terapia "erudita", de universo único, como problema neurológico ou da angústia fundamental do ser humano (p. 221), enquanto na terapia "selvagem", de universo múltiplo, como encontro, interação (idem).

Após passar por essas reflexões, vamos então costurar a hipótese de que Maria do Carmo sofreu um transe religioso durante a apresentação, para contrapor a hipótese vigente (e problemática) de seu enlouquecimento. Miriam Rabelo (2014) detalha, por meio de casos concretos, o processo de possessão e transe, que possui várias etapas, pois, segundo a autora, o orixá também tem o seu próprio processo de aprendizado (Rabelo, 2014, p. 128) naquele corpo. Um rodante (pessoa que incorpora o orixá) passa por diversas etapas até obter controle sobre o transe: abiã é aquela que não tem a feitura no santo e a que possui menos domínio do transe. A partir da feitura, as obrigações de 1, 3 e 7 anos conferem ao incorporado cada vez maior controle sobre a possessão. Ela lembra também que as experiências de "virar no santo" podem ser dramáticas, especialmente para os iniciantes:

> (…) envolvem uma alteração drástica da relação entre corpo, tempo e espaço: proximidade e distância se confundem, a perspectiva é alterada, e o tempo muda de passo. As rodantes são tomadas por uma forte e perturbadora sensação de movimento – que parece estar justamente na base do espaço e tempo alterados (Rabelo, 2014, p. 142).

Em contraponto à hipótese do "enlouquecimento" de Maria do Carmo, que foi a versão contada até o momento, proponho uma outra possibilidade: a de que ela experimentou um transe religioso e precisou se afastar das atividades artísticas, talvez até para aprender a lidar com essa condição. Abigail Moura, que a afastou do grupo, pode também ter tomado essa atitude por temer o estigma racista que poderia recair sobre seu trabalho caso o transe retornasse[7], uma decisão difícil, dada a importância e protagonismo de Maria do Carmo, mas talvez necessária e pragmática, visando a trajetória da orquestra a longo do prazo.

A opinião de Maria do Carmo, infelizmente, nunca foi ouvida; ela não pôde se defender nem dar sua versão dos fatos. Embora seja praticamente impossível sabermos o que ocorreu, um estudo acadêmico, científico que busca a profundidade, ética e, até mesmo, o zelo sobre a memória da Orquestra Afro-Brasileira deve assumir o compromisso de vigiar para não reforçar estigmas preconceituosos, mesmo que involuntariamente. Minha tentativa aqui é usar esse caso para propor reflexão e conhecimento, para conferir alguma dignidade à memória de Maria do Carmo, uma das protagonistas da Orquestra Afro-Brasileira.



Figura 6: Maria do Carmo com músicos da Orquestra Afro-Brasileira. Rio de Janeiro, c. 1946 (Nascimento; Nascimento; Oliveira, 2025, p. 195).

[7] Convenhamos que é muito diferente o transe ocorrer em alguém da plateia ou uma pessoa integrante do grupo, ainda mais com a importância que tinha Maria do Carmo.

Um projeto político?

Para discutirmos a dimensão política ou não política da Orquestra Afro-Brasileira, precisamos antes colocar o próprio movimento negro ou movimentos negros no Brasil em perspectiva. Um dos principais autores que vem desenvolvendo esse caminho é Petrônio Domingues (2007), que separa o movimento negro organizado no Brasil, em linhas gerais, em três fases:

- **Primeira fase (1889 - 1937):** mais assimilacionista, muito marcada pela criação de clubes sociais e agremiações, que culminou na formação do partido Frente Negra Brasileira;
- **Segunda fase (1945 - 1964):** mais integracionista, buscando superar o racismo pela via educacional e cultural. É aqui que se inserem a Orquestra Afro-Brasileira e o Teatro Experimental do Negro;
- **Terceira fase (1978 - 2000):** mais contundente, combativa e politicamente orientada pela esquerda, busca superar o racismo pela via institucional do poder. A presença da deputada Benedita da Silva entre os constituintes de 1988 é um bom exemplo desta fase.

Podemos notar esse caráter de superação do racismo pela via educacional e cultural, negando a luta política institucional na seguinte passagem do livro de Araújo; Villanova:

> Mas nem por isto devemos considerar o trabalho do maestro como algo diretamente político. Era, antes de mais nada, uma obra de caráter cultural, como consta nos Estatutos da Orquestra Afro-brasileira, cujo objetivo principal era divulgar a arte e a cultura musical dos povos africanos em geral, assim como o folclore brasileiro. Ainda nos Estatutos, há uma referência ao caráter não racial, nem político-partidário, da Orquestra, assim como sua recusa de quaisquer preconceitos dessa natureza. Trabalho de conscientização, então, com finalidade talvez de trazer algumas mudanças na sociedade brasileira, mas de forma indireta, por intermédio da cultura, da valorização da herança cultural africana e indígena, com o auxílio do sagrado (Araújo; Villanova, 2003, p. 27).

Podemos hoje, com a devida distância histórica, interpretar a postura de Abigail Moura como estratégica e pragmática, além de carregar também um certo espírito de época. A Frente Negra Brasileira estava recém-extinta, e a ocupação da política pelos negros talvez não parecesse uma realidade para Abigail Moura. Ao observar a trajetória de Abigail Moura e sua orquestra, percebemos que ele possuía alianças estratégicas institucionais importantes. Era funcionário da estatal Rádio MEC e mantinha ligações com jornalistas, diplomatas, políticos e instituições, imagina-se que a maioria dessas pessoas homens brancos. Certamente imprimir

uma visão política radical poderia, aos olhos da época, comprometer ou até mesmo inviabilizar a trajetória do grupo, já radical em sua própria expressão artística.

Tudo isso parece bastante razoável e lógico, mas, pude aprofundar essa visão ao me deparar com a leitura de um artigo de Márcio Goldman (2003), no qual ele reflete sobre o processo de etnografia política em Ilhéus (BA). Pensei que, conforme Goldman propõe em seu trabalho, a própria categoria "política" poderia ser tensionada e que a reflexão que ele costurou naquele caso pode servir para este também, no sentido de acrescentar mais uma camada de significado sobre o fato.

Goldman realizou uma etnografia da democracia em Ilhéus, pesquisando em campo nos anos eleitorais entre 1982 e 2002. Em 1998, o antropólogo relata que, durante sua participação em um ritual fúnebre, ouviu, de forma sobrenatural, ao longe, sons de percussão que depois foram entendidos como "os tambores dos mortos" (Goldman, 2003, p. 447). Na tentativa de conferir dignidade ao caso, ele procurou conectá-lo ao que estava de fato fazendo ali: uma etnografia da democracia. E, na conversa com um político local do Partido dos Trabalhadores, surgiu a possibilidade de articulação entre os "tambores dos mortos" e os "tambores dos vivos". Um político do campo progressista reproduzia discurso conservador: "eles estão fazendo batucada para não fazer nada" (p. 451), ou seja, associando a vida cultural daquela população à alienação política, os "tambores dos vivos".

Os blocos afro-baianos podem se envolver sim em política, fazendo apresentações em campanha ou até mesmo apoiando determinado político, mas essa atividade não é necessariamente vista como central para quem participa do processo (Goldman, 2003, p. 453). E, "como não é difícil de imaginar, a opinião da maior parte dos membros do movimento afro-cultural de Ilhéus em relação aos políticos é negativa (p. 468). Esse descompasso entre os "tambores dos vivos" e os "tambores dos mortos" levou Goldman a reflexão sobre o descompasso da própria categoria "política" em perspectivas diferentes, fugindo da visão nativa genérica, já que trata-se de pessoas muito concretas, cada uma com suas particularidades e, sobretudo, agência e criatividade (p. 456).

Nós, acadêmicos, especialmente nas ciências humanas, desenvolvemos um olhar que percebe a política em quase tudo; o slogan "tudo é política" é um mantra para nós. Quando li a passagem "Ainda nos Estatutos, há uma referência ao caráter não racial, nem político-partidário, da Orquestra, assim como sua recusa de quaisquer preconceitos dessa natureza" (Araújo; Villanova, 2003, p. 27), ela me causou espanto, estranheza e contradição, tirando um pouco do meu chão. Os tambores dos vivos e dos mortos me fizeram refletir sobre

o quanto Abigail Moura estava, em sua época, lidando e negociando com outros agentes institucionais semelhantes ou até mais intransigentes que o político do Partido dos Trabalhadores descrito por Goldman, a ponto de negar em seu estatuto até mesmo o caráter racial do grupo, receando ser rotulada como racista segundo os termos da época.

Preto Velho: joguem tudo no mar

> Abigail Moura morreu em 1970. Depois de sua morte, aconteceu uma série de coincidências, segundo Carlos Negreiros. Assim, quando este soube que Abigail tinha morrido (ele já não fazia mais parte da Orquestra desde 1969), levou um choque muito grande e passou três dias dormindo mal, dormindo e acordando no meio de um sonho, no qual Abigail aparecia dizendo: "Seu Carlos, o senhor tem que continuar". Carlos emagreceu muito, foi a terreiro de candomblé, a centro espírita, para tentar se livrar do espírito de Abigail. "Em vez de fingir que estava dormindo, levantei e falei para ele: 'Não vou deixar a sua memória morrer'. Foi aí que eu trouxe a Orquestra de volta".
> A volta efêmera da Orquestra se fez junto com Aurelino, mestre de banda do Exército. Juntos, tentaram trazer de volta o espírito de Abigail Moura e de sua grande Orquestra, mas sem grande êxito e, ao que parece, contra a vontade do maestro. A filha de Aurelino, como Maria do Carmo, ficou louca. Preocupado, Carlos Negreiros foi para um terreiro de umbanda fazer uma consulta e descobriu por um Preto Velho que era o trabalho da Orquestra que estava trazendo aquela desgraça, que ele tinha de pegar tudo ligado à Orquestra e jogar para o mar. Negreiros e Aurelino pegaram a roupa toda, sumiram com tudo, os instrumentos foram parar em parte na Fundação das escolas-de-samba, e acabou-se a Orquestra. E o espírito do maestro Abigail Moura nunca mais atormentou os vivos... (Araújo; Villanova, 2003, p. 28).

Esse último episódio a ser analisado traz elementos em comum com os anteriores, a começar pela filha de Aurelino, que supostamente enlouqueceu, assim como Maria do Carmo. Já discutimos anteriormente a problemática de se colocar as coisas nesses termos, sem reflexões mais profundas; portanto, vamos assumir também neste caso a hipótese do transe religioso. E, assim como no caso do suposto bêbado inconveniente que estava incorporado em um exu, temos uma situação de desordem espiritual e emocional, resolvida a partir de uma consulta com um Preto Velho.

Antes de discutirmos a instrução do Preto Velho, vamos ao contexto político. Abigail Moura adoeceu e faleceu alguns anos após ter sido negada a ida da Orquestra Afro-Brasileira ao Festival de Artes Negras de Dacar (Senegal), convite feito pelo então presidente senegalês, Leopold Sédar Senghor, em carta enviada à Rádio MEC. A rádio, que tinha um interventor da ditadura militar, Eremildo Viana, vetou a ida do grupo, alegando a importância do trabalho de Abigail Moura como copista (Castro, 2024, p. 6-9).

O artigo intitulado *Ditadura militar, racismo e apagamento histórico: o caso da Orquestra Afro-Brasileira* (Castro, 2024) apresenta uma série de acontecimentos que

evidenciam o boicote da ditadura militar ao trabalho de Abigail Moura e da Orquestra. O texto inicia discutindo a orientação ideológica da ditadura militar em torno da falsa ideia de democracia racial, que era um senso comum na época, e sobre a preocupação do regime com a imagem do país no exterior. Além do veto ao Festival de Senegal, o artigo aborda a paranoia anticomunista presente, já que Abigail chegou a enviar fitas para a Polônia e outros países do leste europeu. Em seguida, descreve a destruição do acervo pelo interventor Eremildo Viana, que apagou as fitas contendo ensaios do grupo e descartou os instrumentos do grupo em um depósito, danificando-os. Por fim, o texto analisa a condição precária no fim da vida de Abigail, relacionando esse fato não apenas à ditadura, mas ao poder público como um todo.

Voltando ao episódio da consulta com o Preto Velho, que ordenou jogar no mar tudo que tivesse relação com a Orquestra. Um olhar descuidado sobre o caso poderia sugerir uma falsa equivalência, argumentando que a destruição do acervo do grupo por Carlos Negreiros, a partir da consulta, difere pouco da atuação do interventor da ditadura ao apagar as fitas e danificar os instrumentos, já que ambas as ações produziram resultados similares: dificultou a posterior organização da memória do grupo. Entretanto, é preciso colocar em perspectiva a correlação de forças, pois havia um boicote, uma perseguição silenciosa e velada do regime ao trabalho de Abigail Moura e da Orquestra, e o contrário não podia ocorrer. A correlação de forças desigual elimina esse tipo de comparação, que seria bastante injusta.

Podemos questionar a qualidade do conselho do Preto Velho. A partir das minhas vivências em diversas umbandas, pude observar que é bem aceita mesmo entre os devotos e crentes a ideia de que o médium, o incorporado, chamado nesse contexto de “cavalo”, possui influência sobre o espírito incorporado, e que esse espírito evolui conforme a evolução de seu cavalo[8]. Ou seja, diferente do universo cristão, onde temos um deus uno e, por consequência, uma verdade una, o que distingue a umbanda desse pensamento é justamente sua pluralidade de entidades e espíritos (exus, pombagiras, boiadeiros, marinheiros, pretos velhos, entre outros) e, também por consequência, perspectivas e opiniões plurais, inclusive muitas vezes com entidades discordando entre si.

Independente da qualidade, mais uma vez observando o binômio ordem e desordem, colocado por Flaksman (2016), o conselho do Preto Velho apresentou uma solução estável, já que “o espírito do maestro Abigail Moura nunca mais atormentou os vivos”. Existe um certo pragmatismo nas religiosidades afro-brasileiras, principalmente na umbanda, que possui entidades e espíritos mais próximos da subjetividade humana e da vida mundana em

[8] O texto já explorado anteriormente de Miriam Rabelo (2014), onde abordamos o processo de controle e evolução do incorporado ao longo de sua trajetória no terreiro, reforça esse ponto.

comparação aos orixás. Conforme discutido antes, a partir de Cardoso (2007), os povos da rua são seres que borram as fronteiras entre o sagrado e o profano, logo estão mais conectados aos problemas cotidianos e aos sofrimentos humanos. Assim, não há como dissociar o contexto de perseguição da ditadura militar à Orquestra Afro-Brasileira do conselho do Preto Velho, que buscou (e aparentemente conseguiu) proporcionar naquele momento tranquilidade e bem-estar a seu devoto, Carlos Negreiros, convertendo o acervo da Orquestra em um sacrifício necessário para atingir tal estado.

Considerações Finais

Em minha experiência como pesquisador da trajetória de Abigail Moura e Orquestra Afro-Brasileira, percebo um grande fascínio em diversas pessoas ao entrarem em contato com suas histórias. Do maestro negro que sai do interior de Minas Gerais para o Rio de Janeiro; inspira-se em Maria do Carmo para criar o projeto inovador da Orquestra Afro-Brasileira; ganha visibilidade e respeito em setores da intelectualidade e cultura da época; grava discos; perde sua musa inspiradora, inicialmente impedida de cantar e depois falecida; é convidado para o Festival de Artes Negras de Senegal, o que seria o prêmio definitivo de reconhecimento ao seu projeto de natureza afro-diaspórica; em seguida, tem esse sonho trucidado pela ditadura militar; morre e, posteriormente, fica comprometida a sua memória pela destruição do acervo da Orquestra. É uma trajetória inegavelmente trágica, nos identificamos porque expressa a própria tragédia humana e, sobretudo, a tragédia de ser negro no Brasil.

Sempre me preocupei que os contornos dessa tragédia, mesmo assumindo a hipótese mais provável das boas intenções, na forma como vinha sendo narrada, poderiam ganhar significados exotistas e folclorizantes, reforçando o próprio racismo e a estigmatização das pessoas negras e suas religiosidades. O curso de Religiões de Matriz Africana, na Unicamp, com o Prof. Dr. Humberto Santana Júnior, me proporcionou um ambiente favorável para identificar, dissecar e analisar esses pontos problemáticos. Visitei os episódios envolvendo a questão da espiritualidade à luz desses conceitos e autores, percebendo pontos de contato entre a bibliografia estudada e as histórias narradas.

O conceito de ordem e desordem, percebido por Flaksman (2016) como constituinte da razão religiosa afro-brasileira, foi fundamental para interpretarmos os casos de incorporação de Exu na plateia e o caso do Preto Velho que ordenou a destruição do acervo da Orquestra. Também pudemos olhar o transe religioso, a incorporação de espíritos ou orixás, sob outro ponto de vista que não o do viés biologizante e psiquiátrico da medicina ocidental, por meio de

autoras como Cardoso (2007), Flaksman (2014), Opipari (2009), Rabelo (2014) e Santos (2019), para conferir alguma dignidade aos casos do possível Exu incorporado na plateia, e principalmente aos transes de Maria do Carmo e da filha de Aurelino. A etnografia de Márcio Goldman (2003) possibilitou um caminho estrutural para este trabalho, no sentido de o episódio sobrenatural disparar reflexões que cabem perfeitamente na análise do mundo físico, concreto e objetivo, fazendo dialogar as dimensões da política com o sobrenatural.

Embora não tenha entrado profundamente na análise objetiva das estruturas musicais propriamente ditas — com exceção da sessão em que descrevo a inspiração artística da Orquestra Afro-Brasileira pelas religiosidades africanas e afro-brasileiras —, a linha etnomusicológica deste texto, apoiada em Merrian (Pinto, 2001), Seeger (2008) e somada à etnografia de arquivo proposta por Cunha (2004), permitiu-me descrever o contexto social, político, cultural e religioso que cercou Abigail Moura e seu grupo, fornecendo ferramentas para análises futuras sobre os elementos musicais propriamente ditos, o que é a continuação lógica do presente trabalho, conforme esse contexto se reflete objetivamente na música.

Creio que o presente trabalho possa auxiliar outros na área da etnomusicologia, pois soma à literatura consagrada no campo (Allan Merrian, Anthony Seeger, Mário de Andrade, Kazaadi Wa Mukuna) uma série de autores da antropologia, não necessariamente musical, tampouco conhecidos dos pesquisadores em música, autores esses com quem podemos interagira, dialogar e gerar reflexões e perspectivas interessantes para o campo. Espero que este texto também impacte positivamente os discursos produzidos acerca da memória de Abigail Moura e da Orquestra Afro-Brasileira daqui para frente. Que nós, enquanto sociedade, sejamos mais zelosos e generosos com essa memória que, a despeito de sua tragédia, ainda gera muita identificação nos dias atuais, possivelmente porque os problemas raciais enfrentados estejam suavizados, porém longe de serem definitivamente superados.

Referências bibliográficas

AKBAR, Na’im. Ciências Sociais Africêntricas para a libertação humana. In: **Journal of Black Studies**, vol 14 (4): 395-414, 1984. Tradução livre de Mpenzi Rocha.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Coordenação: Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo:

Instituto de estudos brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ARAÚJO Emmanuel; VILLANOVA, Gregóire (org.). Abigail Moura: a Orquestra Afro-brasileira. Projeto integrado à exposição: **Negras memórias, memórias de negros.** São Paulo: Museu Afro Brasil, 2003.

CARDOSO, Vania Zikán. Narrar o mundo: estórias do "povo da rua" e a narração do imprevisível. In: **MANA 13(2)** (p. 317-345), 2007.

CASTRO, Felipe Siles de. Ditadura militar, racismo e apagamento histórico: o caso da Orquestra Afro-Brasileira. **OPUS, v. 30**, n. 0, p. 1–15, 17 dez. 2024.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. Mana, v. 10, p. 287–322, out. 2004.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, v. 12, p. 100–122, 2007.

FLAKSMAN, Clara. Algumas considerações sobre a ordem e a desordem nas religiões de matriz africana no Brasil. In: **30ª RBA, v. 1.** João Pessoa: Anais da 30ª RBA, 2016.

FLAKSMAN, Clara Mariani. **Narrativas, relações e emaranhados: os enredos do candomblé no Terreiro do Gantois, Salvador, Bahia**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2014 (Tese de Doutorado).

GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos: Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. In: **Revista de Antropologia**, pp. 445-476. São Paulo: USP, 2003.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Global Editora, 1978.

NASCIMENTO, Abdias; NASCIMENTO, Elisa Larkin; OLIVEIRA, Jessé (orgs.). **Teatro experimental do negro: testemunhos e ressonâncias**. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC São Paulo, 2025.

OPIPARI, Carmen. **O Candomblé: imagens em movimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

ORQUESTRA Afro-Brasileira. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 28 nov. 1944.

PINTO, Tiago De Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 222–286, 2001.

RABELO, Miriam C. M. **Enredos, feituras e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2014.

SANTOS, Antonio Bispo dos. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: Anderson Ribeiro Oliva [et. al] (orgs.). **Tecendo redes antirracistas**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de campo**, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008.

SOUZA, L. A. Leal de. A Orquestra Afro-Brasileira: a história de duas raças através da música. **A Noite**, Rio de Janeiro, 17 Jul. 1956.

Referências discográficas

ABIGAIL Moura e Sua Orquestra. [Intérprete]: Abigail Moura e Sua Orquestra. Rio de Janeiro: Odeon, 1951. 1 disco de 78 rotações, nº 13192 (5 min).

OBALUAYÊ! [Intérprete]: Orquestra Afro-Brasileira. Rio de Janeiro: Todamérica, 1957. 1 LP de 10 polegadas (27 min).

ORQUESTRA Afro-Brasileira. [Intérprete]: Orquestra Afro-Brasileira. Rio de Janeiro: CBS, 1968. 1 LP (33 min).