

A presença das religiões brasileiras de matriz africana no repertório musical da mídia

Milton Araújo Moura

Resumo: O artigo parte da constatação da dificuldade de resgatar o conteúdo propriamente musical das manifestações culturais registradas do ponto de vista cênico, plástico e coreográfico. Em seguida, busca elencar momentos significativos da trajetória dos ícones das religiões brasileiras de origem africana na mídia, sobretudo no repertório radiofônico. As referências a essas religiões crescem a partir da contribuição de Dorival Caymmi, a partir do final dos anos 1930, alcançando nos anos 1960 a música considerada culta, com artistas como Vinicius de Moraes. Nos anos 1970, chegam ao mundo da televisão. Nos anos 1980, passariam a integrar também o universo da música pop, inclusive da música baiana para o Carnaval. Trata-se de um processo contraditório, pois a presença dessas referências na mídia acontece num país em que o racismo e a aversão à cultura da Negritude vêm crescendo.

Palavras-chave: Religiões afro-brasileiras; música; Candomblé.

The presence of Brazilian religions of African origin in the musical repertoire of the media

Abstract: Firstly, the article aims to deal with the difficulty to rescue the musical content in cultural manifestations described from the scenic, choreographic and plastic point of view. Then, it lists significant moments the icons's trajectory of Brazilian religions of African origin in the media, especially in the radio repertoire. References to these religions grow from the contribution of Dorival Caymmi, in the late 1930s, reaching in the decade of 1960 to music considered as cult, with artists such as Vinicius de Moraes. In the 1970's, they reach the world of television. In the 1980's, they would also integrate the universe of pop music,

including the music of Bahia for the Carnival. It is a contradictory process, because the presence of these references in the media happens in a country where racism and the rejection of black culture has been raising.

Keywords: Afro-Brazilian religions; music; Candomblé.

Resumen: El artículo parte de la constatación de la dificultad de rescatar el contenido propiamente musical de las manifestaciones culturales registradas desde el punto de vista escénico, plástico y coreográfico. Enseguida, busca enumerar momentos significativos en la trayectoria de los íconos de las religiones brasileñas de origen africano en los medios, especialmente en el repertorio de radio. Las referencias a estas religiones crecieron a partir de la contribución de Dorival Caymmi, desde finales de la década de 1930, alcanzando en los años 1960 a la música considerada culta, con artistas como Vinicius de Moraes. En la década de 1970, llegaron al mundo de la televisión. En la década de 1980, se convertirían en parte del universo de la música pop, incluso la música bahiana para el Carnaval. Es un proceso contradictorio, ya que la presencia de estas referencias en los medios ocurre en un país donde el racismo y la aversión a la cultura de la Negritud están creciendo.

Palabras clave: religiones afrobrasileñas; música; candomblé.

Introdução

A referência aos ícones das religiões brasileiras de matriz africana na literatura e nas artes é uma temática muito abrangente. Certamente não caberia nos limites de um breve artigo um tratamento que pudesse abarcar as diferenças que esse repertório apresenta em múltiplas linguagens e estilos. Pesquisadores de diversos nichos acadêmicos têm aportado trabalhos relevantes na investigação sobre períodos, autores, estilos e problemáticas específicas, destacando-se, nos últimos anos, a discussão sobre a relação música e gênero, bem como sobre música e etnicidade. Este artigo pretende ser mais uma contribuição para a compreensão da presença das religiões de matriz africana, sobretudo o que chamamos de Candomblé e de Umbanda, no repertório musical midiático.

Após uma breve passagem pelo período correspondente às primeiras décadas do século XX, coloco alguns pontos que considero mais relevantes quanto aos efeitos da compreensão da dinâmica dessa presença, a partir justamente de sua lacuna. A partir de Dorival Caymmi, as tradições religiosas de origem africanas passam a frequentar o rádio, direta ou indiretamente, a partir do final da década de 1930. Nos anos 1950, a chamada música romântica permite lampejos dessa dicção na referência à Bahia como conexão entre a África e o que se formulava como um Brasil moderno e urbano. A partir dos anos 1960, com Vinícius de Moraes e outros representantes da música considerada cult bem ao gosto das classes médias urbanas, as referências ao Candomblé passam a ocupar outros espaços. Com a chegada dessas referências no repertório da televisão – sobretudo a teledramaturgia – e do Carnaval de Salvador, os Orixás, Voduns e Inquices passam a habitar também a esfera da cultura pop.

A mídia a que me refiro centralmente é o rádio, correspondente ao corpus principal da pesquisa que dá suporte ao presente texto, o que não quer dizer que deixo completamente de lado a televisão. O rádio foi o principal transmissor do repertório pensado, desde sua popularização no final da Velha República até a década de 1970, quando a televisão passa a transmitir também boa parte desse repertório, seja através de trilhas sonoras de telenovelas, seja em programas de auditório, festivais e outros modos mais especializados.

O elenco dos compositores e intérpretes a seguir de modo algum esgota as possibilidades de tratamento. Antes, trata-se de uma pontuação que precisaria ser completada pelo leitor, no sentido de uma visão mais integral desse acervo impressionantemente vasto, múltiplo e diferenciado a que chamamos música popular no Brasil.

O que poderíamos tomar aqui como pergunta unificadora desta empresa, situada no campo da pesquisa que poderíamos chamar de História Social da Cultura? Prefiro me remeter ao equacionamento de Roger Chartier (2002) ao tratar da tarefa do historiador:

O que toda história deve pensar é, pois, indissociavelmente, a diferença através da qual todas as sociedades separaram, do cotidiano, em figuras variáveis, um domínio particular da atividade humana, e as *dependências* que inscrevem de múltiplas maneiras, a invenção estética e intelectual em suas condições de possibilidade (CHARTIER, 2002, p. 94 - destaque no original).

Assim, poderíamos colocar a questão: como, nos últimos cem anos, diferentes tipos de atores têm procurado e conseguido colocar, no *écran* da visibilidade da própria brasilidade em suas representações midiáticas, o traço da herança africana em suas diferentes formatações musicais? Numa passagem em que se percebe nitidamente o influxo de Pierre Bourdieu, o mesmo Chartier (2002) afirma:

[...] o objeto fundamental de uma história que visa a reconhecer a maneira como os atores sociais dão sentido a suas práticas e a seus discursos parece residir na tensão entre as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e, de outro lado, as restrições, as normas, as convenções que limitam – mais ou menos fortemente de acordo com sua posição nas relações de dominação – o que lhes é possível pensar, enunciar e fazer (CHARTIER, 2002, p. 91).

Trata-se, então, de conferir algumas páginas da afirmação desse traço da/na sociedade brasileira – ou, se quisermos, das sociedades brasileiras – a partir de algumas enunciações sobressalientes.

A lacuna do registro musical

José Ramos Tinhorão (2000) formula tal lacuna com singular agudeza. Nos estudos sobre festas populares, chega a lamentar a diferença entre os registros das práticas musicais com relação àqueles que se referem aos aspectos coreográfico, cênico e plástico das festas.

No período que se segue à abolição do estatuto da escravidão, as crônicas nos jornais, os relatos dos viajantes, os romances se referem aos batuques de modo tão vago quanto intenso ou mesmo frequente, desqualificando a sonoridade de modo francamente racista. Descreve-se a cena musical em termos mais organológicos¹ e associa-se o predicado da inferioridade, do grotesco e da incivilidade ao som produzido pelos negros, relacionando-o à violência e à desordem, deixando por vezes transparecer o medo. Vejamos algumas passagens em que tal afirmação possa ser visualizada.

Eduardo Caldas Britto (1903), remetendo-se às rebeliões que aconteceram em Salvador e arredores entre 1807 e 1835, afirma no início do século XX:

Após terem dansado [sic] toda a noite de domingo, partiram em magotes ao som de trombetas e atabaques, armados uns de arco e flecha, outros de facões e alguns de fuzis. (BRITTO, 1903, p. 84)

Arrecadando-se, esparsos pelo caminho, os seus instrumentos de guerra, foram encontrados tambores, atabaques, trombetas, arcos e armas de fogo. (BRITTO, 1903, p. 91).

Por sua vez, José Carlos Ferreira reporta, na mesma edição, um testemunho acerca de uma dessas rebeliões, ocorrida em 1807:

¹ Organologia é uma disciplina no bojo da musicologia que trata dos instrumentos musicais. Costuma alcançar importância especial no âmbito dos estudos etnomusicológicos.

Ajuntavam-se quando e aonde queriam e em maior liberdade possível; dansavam [sic] e tocavam dissonoros e estrondosos batuques por toda a cidade, e a toda hora. Nos arraiaes [sic] e festas eram elles [sic] sós os que se assenhoravam do terreno, interrompendo quaesquer [sic] outros toques ou cantos. (FERREIRA, 1903, p. 79)

Nem Britto nem Ferreira se referiam ao povo de Orixá, e sim a muçulmanos e seus correligionários. Entretanto, estas menções não contribuem menos aos efeitos de compreender a formatação com que a sonoridade africana chegava aos ouvidos das elites.

Trabalhos como os de Angela Lühning (1995) tecem análises com farta documentação sobre a íntima relação entre imprensa e setores hegemônicos da sociedade baiana na primeira metade do século XX. As fontes não se referem ao que exatamente se cantava, e sim à malignidade atribuída ao seu caráter. Mesmo autores que não poderiam ser enquadrados como intolerantes ou mesmo envolvidos com a perseguição ao Candomblé deixam de se referir precisamente ao teor do repertório musical.

O romance *O Feiticeiro*, de Xavier Marques (1975), cujo texto normalmente disponível data de 1922², remete-se aos sons que se ouvem durante um passeio pelos arredores de Salvador como batuques. Em diversas outras passagens, descreve, com o acento etnocêntrico característico de sua geração intelectual, cenas em que se percebe a centralidade da música, relacionada ao transe:

No banco mais comprido, os pretos se dispuseram segundo a ordem decrescente dos atabaques. Na ponta da fila, aquele cujo ar traía a dignidade de mestre de capela prendia entre os joelhos o grande atabaque de seis palmos. Aos instrumentos de percussão seguiam-se as cabaças vestidas de redes de búzios, prontas a rolar nas mãos fouveiras que as empalmavam. No extremo da linha, ficava o mais moço, aguardando o momento de ferir o gã metálico. Chegou esse momento. A música, em surdina, parecia interpretar o sentimento de temor e respeito que pairava, deveras, sobre a sala. As ancilas dos orixás, de olhos fitos no invisível, sentindo já a atração de um mistério nascente, moveram-se a compasso, antes rosnando que cantando. (MARQUES, 1975, p. 34-35).

Anos mais tarde, em 1933, Jorge Amado, em *Jubiabá*, continuaria a se referir aos batuques e lamentos que se poderia ouvir descendo as ladeiras da velha cidade. Em algumas passagens desse romance, nota-se a insistência na organologia:

E Exu, como tinham feito o seu despacho, foi perturbar outras festas mais longe, nos algodoais da Virgínia ou nos candomblés do morro da Favela. Num canto, ao fundo da sala de barro batido, a orquestra tocava. Os sons dos instrumentos ressoavam monótonos dentro da cabeça dos assistentes. Música enervante, saudosa, música velha como a raça, que saía dos atabaques, agogôs, chocalhos, cabaças (AMADO, [196?], p. 100).

² Trata-se de uma refeitura de *Boto e Companhia*, publicado em 1897.

Cabe aqui uma referência ao resultado da expedição idealizada por Mário de Andrade que percorreu inúmeras localidades do Pará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco e Minas Gerais em 1937 e 1938. Merecem destaque esses registros disponíveis em uma caixa com diversos CDs, editada pela Prefeitura de São Paulo, pois é provável que sejam os mais antigos que nos oportunizam ouvir formas musicais de origem africana, que por sua vez já haviam passado por transformações e empreendido apropriações.

Costuma-se dar com marco inicial da fonografia do samba a peça *Pelo Telefone*, (DONGA, SANTOS, 1983) assim denominada pelo próprio autor. A bibliografia sobre a história do samba é muito vasta, abrangendo a relação entre esse gênero musical e a cidade do Rio de Janeiro e, como extensão, a própria nacionalidade brasileira, que teve a capital como centro de organização e difusão de produtos culturais durante muitas décadas. Entretanto, não há muito o que ler sobre a presença das religiões de origem africana nesse repertório. Em certa medida e em certo sentido, a referência à africanidade está incluída na referência à Bahia, que emblematiza a própria africanidade no conjunto tão múltiplo da brasilidade. A Bahia era – e ainda é – comumente associada ao passado, à Negritude, à sensualidade primitiva e a formas rituais considerada não civilizadas por não poucos representantes de uma cultura brasileira reconhecida como refinada. Tal leitura pode ser feita, por exemplo, a partir de uma atenta análise do samba *Feitiço da Vila*, (ROSA, VADICO, 2000) composto por Noel Rosa e Vadico, em 1934 numa atmosfera de intensa polêmica com Wilson Batista. Vejamos:

A Vila tem um feitiço sem farofa
sem vela e sem vintém
que nos faz bem
Tendo nome de princesa,
transformou o samba
num feitiço decente
que prende a gente (ROSA, VADICO, 2000)

Noel desdenha das oferendas que se fazem às entidades cultuadas no Candomblé, colocando como antítese um tipo de feitiço que considera civilizado, associado ao nome da Princesa Isabel, de que vem o nome do seu bairro.

Uma página especial dessa presença da música de origem africana no mundo do espetáculo é Elsie Houston, cantora lírica carioca nascida em 1902, que percorreu com o marido Benjamin Péret, um francês ligado ao grupo de Mário de Andrade, alguns pontos do Norte e Nordeste do Brasil, em 1929. Em 1930, a soprano publicou, na França, *Chants populaires du Brésil* e, em 1931, *La danse et les cérémonies populaires du Brésil*³. Em 1937, passa a residir em Nova Iorque, apresentando-se em casas noturnas sofisticadas com um repertório em que se remete a Ogum, Exu e Iemanjá, além de motivos de domínio público. Em 1939 e 1940, apresentou um programa de rádio na NBC, divulgando aspectos da cultura brasileira. Algumas de suas gravações estão disponíveis na Internet com boa qualidade de reprodução.

³ Não foi possível o acesso direto a essas obras. Reporta-se aqui ao acervo do *Wikipedia*.

Apesar de seu sucesso na noite nova-iorquina, não dispomos de elementos para afirmar se Elsie Houston chegou a ser conhecida através da radiofonia brasileira. Em todo caso, o leitor pode buscar pela Internet algumas faixas gravadas nos Estados Unidos e constatar que alguns desempenhos que hoje pareceriam ousados e originais, sobretudo relacionados à figura polêmica de Exu, já se fazem presentes na sua obra. Aos efeitos de pensar a história da presença das religiões de matriz africana na mídia, a página estrelada por Elsie Houston poderia ser desdobrada generosamente em outros estudos.

Caymmi, a canção praieira e a música que se remete à Bahia

Em 1937, um cantor e compositor nascido em Salvador chega ao Rio de Janeiro para realizar o que pode ser considerado uma descontinuidade na dinâmica que aqui estudamos. Trata-se de Dorival Caymmi, que começa a ser escutado pelo rádio em 1938, com *O Mar* (CAYMMI, 2000), peça que integra o que se costumou chamar de canção praieira e que caracteriza boa parte de sua obra. É o caso de *A jangada voltou só* (CAYMMI, 1957), de 1941, e *Noite de temporal* (CAYMMI, 2000), de 1957.

Em 1939, *O que é que a baiana tem?* (CAYMMI, 2000) alcançou muito sucesso na voz de Carmem Miranda, trazendo discretamente a referência ao Candomblé, ao descrever o traje da baiana:

O que é que a baiana tem?
Tem torso de seda, tem
Tem brinco de ouro, tem
Corrente de ouro tem
Tem pano da Costa tem
Tem bata rendada tem
Pulseira de ouro tem
Tem saia engomada tem
Sandália enfeitada tem
E tem graça como ninguém. (CAYMMI, 2000)

A referência ao “pano da Costa” é inequívoca. Já os outros elementos da indumentária da baiana, embora sejam emblemáticos da personagem, não conotam aspectos propriamente religiosos.

No mesmo ano, a Carmem cantou *A Preta do Acarajé* (CAYMMI, 1969), em que a mesma personagem – a baiana – aparece diretamente relacionada ao Candomblé, reunindo de modo muito sintético os itens mulher, tradição, Bahia e Candomblé.

Anos mais tarde, quando vai se referir diretamente a Iemanjá, Caymmi arremata o poder do mar na vida dos pescadores e suas famílias, como é o caso de *É doce morrer no mar* (CAYMMI, AMADO, 1957), em parceria com Jorge Amado. É a entidade do Candomblé mais presente em sua obra, assim como o Senhor do Bonfim, entre as entidades católicas.

Nos anos 1970, Caymmi fez uma homenagem a Maria Escolástica Conceição Nazaré, Ialorixá do Terreiro do Gantois, com *Oração a Mãe Menininha* (CAYMMI, 1985), referindo-se diretamente ao seu pertencimento a Oxum. Outras canções, que não alcançaram tanta repercussão, também se referiram aos orixás, principalmente Xangô e Oxalá.

Algumas composições aludem ao Candomblé como um aspecto da Bahia como referência de um Brasil passado, cáldo, marcado pela proximidade com relação à africanidade e por manifestações culturais de origem africana. É o caso de Herivelto Martins e Chianca Garcia, com *A Bahia te espera* (MARTINS, GARCIA, 1994), gravada pelo Trio de Ouro em 1950

Oh Bahia da magia, dos feitiços e da fé
Bahia que tem tanta igreja e tem tanto Candomblé
Para te buscar, nossos saveiros já partiram para o mar
Se tu vieres, irás provar do meu vatapá
Iaiá Eufrásia, Ladeira do Sobradão, está formando seu candomblé
Velha Damásia da Ladeira do Mamão está preparando o acarajé
Para te buscar, nossos saveiros já partiram para o mar
Nossas morenas roupas novas vão botar
Se tu vieres, irás provar o meu vatapá
Se tu vieres, viverás nos meus braços a Festa de Iemanjá
Vem, vem, vem, vem em busca da Bahia
Cidade da tentação onde o meu feitiço impera
Vem, se me trazes o teu coração
Vem, a Bahia te espera
Bahia, Bahia, Bahia, vem (MARTINS, GARCIA, 1994)

Este tipo de referência não compõe o núcleo principal do cancionário desses autores, mas é significativo que a referência tenha comparecido no rádio em meio ao que alguns chamam de música romântica dos anos 1950 e outros, de samba canção.

As escolas de samba do Rio de Janeiro, durante várias décadas, tiveram na referência à Bahia sua temática mais frequente, tal como verificado por Luís Américo Lisboa Junior (1990). Na maior parte das vezes, os itens referidos são as igrejas, o seu papel materno em relação ao Brasil, o vínculo com a África, a culinária e a coreografia feminina. Podemos aqui tomar como tematização direta do candomblé e de seu vínculo umbilical com a Bahia a composição de Silas de Oliveira que fez muito sucesso como samba-enredo do Império Serrano em 1964, *Aquarela brasileira* (OLIVEIRA, 1984), ainda povoando a memória de muitos seresteiros:

Vejam essa maravilha de cenário
É um episódio relicário que o artista, em sonho genial
Escolheu para este Carnaval
E o asfalto como passarela
Será a tela do Brasil em forma de aquarela [...]
Fiquei radiante de alegria quando cheguei à Bahia
Bahia de Castro Alves, do acarajé
Das noites de magia, do Candomblé [...](OLIVEIRA, 1984)

Em 1966, contando com a parceria de Joacir Santana, lançou *Glória e graças da Bahia* (OLIVEIRA, SANTANA, 1976) pela mesma escola, com uma letra mais diretamente ligada aos Orixás, que não viria a alcançar o mesmo sucesso. É provavelmente a primeira vez que ícones do Candomblé e do Catolicismo

aparecem tão explicitamente entremeados num samba-enredo de escola de samba carioca:

Oh! Como é tão sublime falar
das tuas glórias e dos seus costumes, formosa Bahia
Catedrais ornadas de encantos mil
De candomblé, da famosa magia [...] Terra do Salvador, iaô, iaô
Jeje, Nagô, Jeje, Nagô
Saravá, saravá, yerê, yerê de Agbeokuta
Em louvor à rainha do mar, Yemanjá, Yemanjá
É lindo, é maravilhoso assistir à cerimônia do lava-pés
Ver a baiana com seu traje suntuoso
Apregoando caruru, vatapá e acarajé
Ouvir o povo em romaria cantando assim:
Vou pagar uma promessa a Nosso Senhor do Bonfim
(OLIVEIRA, SANTANA, 1976)

Outra figura que merece destaque nesta listagem é o Babalorixá Joaozinho da Gomeia, nascido na pequena cidade baiana de Inhambupe, em 1914, e radicado em Duque de Caixas, no Rio de Janeiro, desde 1948, transitando não somente na capital, como em São Paulo. Considerando o desconhecimento que costuma se observar de seu papel no âmbito correspondente ao objeto do presente texto, vale a pena disponibilizar informações mais pormenorizadas sobre sua produção discográfica. Em 1956, lançou dois discos. O primeiro reunia a *Saudação a Oxoce n. 1* e a *Saudação a Inhaçan*. O segundo, a *Saudação a Oxoce n. 2* e a *Saudação ao Caboclo Pedra Preta*. Em 1958, lançou o disco *Rei do Candomblé – Joãozinho da Gomeia com Ritual de Terreiro* (GOMEIA, 1969). Em 1962, lançou cinco discos. O primeiro trazia *Bambogira* (GOMEIA, 1987) e *Vou-me embora pro sertão* (GOMEIA, 1987). O segundo, *Pemba* (GOMEIA, 1987) e *Sou da Mina do Santé* (GOMEIA, 1987). O terceiro, *Caiala* (GOMEIA, 1987), um ponto de Iemanjá, e *Oxum* (GOMEIA, 1987). O quarto, *Ogum* (GOMEIA, 1987) e *Pavão* (GOMEIA, 1987). O quinto trazia *Xangô* (GOMEIA, 1987) e *Saudação a Logunedé* (GOMEIA, 1987). Todas essas peças tinham sua origem em vertentes mais populares do Candomblé.

É provável que o desconhecimento nos meios acadêmicos sobre a contribuição de Joãozinho da Gomeia se deva à pouca conexão do seu repertório com aquele correspondente ao mundo das classes médias e do que se foi plasmando como o repertório oficial da música popular brasileira. Isto corresponde à sua implantação no universo do Candomblé Angola, justamente quando a vertente da tradição religiosa de origem africana que mais se veiculou pela mídia é aquela correspondente à Nação Ketu. No entanto, seus discos eram veiculados em estações radiofônicas AM e os pontos de candomblé que divulgou estão como base de algumas gravações de intérpretes de sucesso, como Gerônimo.

Os Orixás no repertório *cult* da música radiofônica brasileira

Com a consolidação da Bossa Nova como estilo musical emblemático do gosto das classes médias urbanas e a intelectualização do repertório realizada sobretudo através dos Festivais do final da década de 1960, a referência às religiões de origem africana se sofisticou. O repertório da Bossa Nova não inclui a temática religiosa, atendo-se sempre ao estilo de vida urbano carioca de classe média.

Entretanto, é através da voz de João Gilberto que faria sucesso, em 1965, a composição de Gilberto Gil *Eu vim da Bahia* (GIL, 1973):

Eu vim
Eu vim da Bahia cantar
Eu vim da Bahia contar
Tanta coisa bonita que tem
Na Bahia que é meu lugar
Tem meu chão, tem meu céu, tem meu mar
A Bahia que vive prá dizer como é que faz prá viver
Onde a gente não tem prá comer, mas de fome não morre
Porque na Bahia tem mãe Iemanjá
De outro lado, o Senhor do Bonfim
Que ajuda o baiano a viver [...] (GIL, 1973)

A partir da segunda metade dos anos 1960, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Maria Bethânia, os quatro artistas que se tornaram conhecidos como Doces Bárbaros (1976) com um show que percorreu o país em 1976 (BARROS, 2016) passariam a veicular, com frequência variável, ícones do Candomblé de Orixá e de Caboclo. Já em 1969, Maria Bethânia gravou pontos de Caboclo na faixa *Ponto do Guerreiro Branco* (DOMÍNIO PÚBLICO, 1969), em disco que leva seu nome. No ano seguinte, no disco *Maria Bethânia ao Vivo*, gravou *Ponto de Iansã* (DOMÍNIO PÚBLICO, 1970), o *Ponto de Oxóssi* (DOMÍNIO PÚBLICO, 1970) e alguns pontos de samba de roda. Alguns desses pontos se aproximam do repertório veiculado por Joãozinho da Gomeia.

Em 1975, no álbum *Gil & Jorge: Ogum, Xangô*, Gilberto Gil e Jorge Ben gravaram *Filhos de Gandhi* (GIL, 1975), um hino em que conclama os Orixás a descerem do Orum, envolvendo também o Senhor do Bonfim, para ver de perto o cortejo dos afoxés e blocos de inspiração orientalista próximos às temáticas de referência africana:

Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré, todo o pessoal
Manda descer prá ver Filhos de Gandhi
Iansã, Iemanjá, chama Xangô, Oxóssi também
Manda descer prá ver Filhos de Gandhi
Mercador, Cavaleiro de Bagdá, Oh, Filhos de Obá
Manda descer prá ver Filhos de Gandhi
Senhor do Bonfim, faz um favor prá mim, chama o pessoal
Manda descer prá ver Filhos de Gandhi
Oh, meu pai do céu, na terra é Carnaval, chama o pessoal
Manda descer prá ver Filhos de Gandhi (GIL, 1975)

Em 1976, Gilberto Gil gravou no álbum *Refavela* um outro hino, *Babá Alapalá* (GIL, 1977), que aborda uma temática específica muito rara, qual seja, o ritual dos Babás na Ilha de Itaparica –os Egunguns:

Aganju, Xangô
Alapalá, Alapalá, Alapalá
Xangô, Aganju
O filho perguntou pro pai:
“Onde é que tá o meu avô? O meu avô, onde é que tá?”

Avô perguntou bisavô:
“Onde é que tá tataravô? Tataravô, onde é que tá?”
Tataravô, bisavô, avô
Pai Xangô, Aganju
Viva Egum, babá Alapalá

Alapalá, Egum, espírito elevado ao céu
Machado alado, asas do anjo Aganju
Alapalá, Egum, espírito elevado ao céu
Machado astral, ancestral do metal, do ferro natural
Do corpo preservado
Embalsamado em bálsamo sagrado
Corpo eterno e nobre de um rei Nagô
Viva Xangô (GIL, 1977)

A partir dos anos 1970, essa referência às religiões de origem africana alcançava também outros perfis de compositor e intérprete. Vinicius de Moraes, que havia participado centralmente da Bossa Nova, passa a compor outros tipos de samba, que se tornaram mais conhecidos de grandes públicos. A partir de sua passagem pelo Terreiro do Gantois e de sua aproximação com Mãe Menininha, bem como com Mãe Senhora do Axé Opô Afonjá, e de sua convivência em diversos períodos em Salvador, passa a se referir com frequência aos Orixás. Em 1962, em parceria com Baden Powell, compôs *Samba da Bênção* (MORAES, POWELL, 1967) e *Berimbau* (MORAES, POWELL, 1967). No ano seguinte, em parceria com Edu Lobo, compôs *Arrastão* (MORAES, LOBO, 1979). Em 1965, já contando com a parceria de Toquinho, lançou o álbum *Os afro-sambas*, como as faixas *Canto de Ossanha* (MORAES, POWELL, 1966), *Canto de Xangô* (MORAES, POWELL, 1966), *Bocoxé* (MORAES, POWELL, 1966) e *Canto de Oxóssi*. Em 1972, lançariam *Maria-vai-com-as-outras* (MORAES, TOQUINHO, 1971), referindo-se ao Gantois e a Iemanjá, alcançando muito sucesso.

Maria era uma boa moça das festas lá do Gantois
Era Maria-vai-com-as-outras, Maria de coser, Maria de casar
Porém, o que ninguém sabia é que tinha um particular
Além de coser, além de casar, também era Maria de pecar
Tumba lá e cá
Tumba é Caboclo
Tumba lá e cá
Tumba é Guerreiro
Tumba lá e cá
Tumba é meu pai
Tumba lá e cá
Não me deixe só
Maria que não foi com as outras, Maria que não foi pro mar
No dia 2 de fevereiro, Maria não brincou na festa de Iemanjá
Não foi jogar água de cheiro nem flores pro seu Orixá
Aí Iemanjá pegou e levou o moço de Maria para o mar
Tumba lá e cá [...] (MORAES, TOQUINHO, 1971)

Esse samba é ainda hoje cantado em diversos cortejos lúdicos e religiosos em Salvador e na Baía de Todos os Santos. Ainda no que concerne a Vinicius de Moraes, em parceria com Toquinho, merece destaque uma composição cujo

desenho rítmico se dá entre uma marcha e um samba: *Meu Pai Oxalá* (MORAES, TOQUINHO, 1973). Integrou a trilha sonora de *O Bem Amado*, telenovela escrita por Dias Gomes, exibida pela Rede Globo em 1973.

Vem das águas de Oxalá essa mágoa que me dá
Ela parecia o dia ao romper da escuridão
Linda no seu manto todo branco em meio à procissão
E eu que ela nem via a Deus pedia amor e proteção
Meu Pai Oxalá é o Rei, venha me valer
E o velho Omolu, Atotô, Abaluaiê
Que vontade de chorar no Terreiro de Oxalá
Quando eu vi a mina ingrata que era filha de Iansã
Com a sua espada cor de prata em meio à multidão
Cercando Xangô num balanceio em meio à multidão
Meu Pai Oxalá é o Rei, venha me valer
E o velho Omolu, Atotô, Abaluaiê (MORAES, TOQUINHO, 1973)

Clara Nunes desempenhou também um papel fundamental na consolidação da presença desta temática no rádio e na televisão. É necessário, aqui, considerar a importância não somente de cada peça cantada e levada ao público pelo rádio e pela televisão, como também a indumentária e a coreografia que acompanham a sua performance. Sendo mineira, Clara era às vezes identificada como baiana em virtude da emblematicidade da Bahia na invocação do mundo da Umbanda e do Candomblé. Tornou-se famosa sobretudo a partir de *Conto de Areia* (NASCIMENTO, ROMILDO, 1989), de Toninho Nascimento e Romildo, gravada no álbum *O Canto da Guerreira*, de 1974:

É água no mar, é maré cheia, ô
Mareia, ô, mareia
É água no mar
Contam que toda tristeza que tem na Bahia
Nasceu de uns olhos morenos molhados de mar
Não sei se é conto de areia ou se é fantasia
Que a luz da candeia alumia prá gente contar
Um dia, a morena enfeitada de rosas e rendas
Abriu seu sorriso de moça e pediu prá dançar
A noite emprestou as estrelas bordadas de prata
E as águas de Amaralina eram gotas de luar [...]
Quem foi que mandou o seu amor se fazer de canoeiro
O vento que rola nas palmas arrasta o veleiro
E leva pro meio das águas de Iemanjá
E o mestre valente vagueia
Olhando prá areia sem poder chegar
Adeus, meu amor, não me espera
Porque eu já vou me embora
Pro reino que esconde os tesouros de minha Senhora
Desfia colares e conchas prá vida passar
E deixa de olhar pros veleiros
Adeus, meu amor, eu não vou mais voltar (NASCIMENTO, ROMILDO, 1989)

Pode-se observar, em toda a trajetória do estabelecimento da iconografia de origem africana, que o personagem Iemanjá é nitidamente o mais referido e

nominado. No caso da composição acima, o núcleo da narrativa é o mesmo de Jorge Amado em *Mar Morto*, de 1936. Mãe, mulher, mar, mistério e morte são nuclearidades temáticas constantes quando se canta para Iemanjá.

O repertório de Clara Nunes inclui outras peças que se remetem diretamente aos Orixás, como *A Deusa dos Orixás*, de Romildo e Toninho Nascimento (1989), lançada no álbum *Guerreira*, de 1978, em que canta para os Orixás que a regiam, Ogum e Iansã:

Iansã, cadê Ogum? Foi pro mar
Iansã, cadê Ogum? Foi pro mar
Iansã penteia os seus cabelos macios
Quando a luz da lua cheia clareia as águas do rio
Ogum sonhava com a filha de Nanã
E pensava que as estrelas eram os olhos de Iansã
Na terra dos Orixás, o amor se dividia
Entre o Deus que era de paz e outro deus que combatia
Como a luta só termina quando existe um vencedor
Iansã virou rainha da coroa de Xangô (NASCIMENTO, ROMILDO, 1989)

Um evento singular, na esteira da apresentação dos Orixás na radiofonia, corresponde ao trio Os Tincões, formado em Cachoeira, Recôncavo Baiano, nos anos 1960. O primeiro álbum do grupo fora um compacto simples de boleros (1961). Em seguida, a temática do Candomblé aparece vigorosamente. Do início dos anos 1970 até 1986, sob os cuidados do produtor Adelzon Alves, foram lançados vários sucessos, num tipo de interpretação comedida e cuidadosa, quase sempre em uníssono, combinando elementos do repertório sacro de origem africana e católica.

O primeiro sucesso notável dos Tincões aconteceu em 1977, em álbum homônimo. Trata-se de *Cordeiro de Nanã*, de Dadinho e Mateus Aleluia (1977):

Sou de Nanã, Ewá, Ewá, Ewá é
Sou de Nanã Ewá
Fui chamado de cordeiro, mas não sou cordeiro não
Preferi ficar calado que falar e levar não
O meu silêncio é uma singela oração
A minha santa de fé
Meu cantar (meu cantar)
Vibram as forças que sustenta o meu viver (meu viver)
Meu cantar é um apelo que eu faço a Nanã é (DADINHO, ALELUIA, 1977)

Outra composição que se tornou conhecida através dos Tincões é uma refeitura de *Cangira*, que já havia sido gravada em 1932 por Paulo Rodrigues e Waldyr Machado, pelo selo RCA Victor (COSTA, 2017, p. 64). O grupo de Cachoeira adaptou a composição, rebatizando-a como *Deixa a gira girar* (HERALDO, ALELUIA, 1973), provavelmente seu sucesso mais conhecido, no álbum *Os Tincões*, de 1973:

Meu pai vem d'Aruanda
E a nossa mãe é Yansã
Meu pai vem d'Aruanda

E a nossa mãe é Yansã
Ô gira deixa a gira girar
Deixa a gira girar
Saravá Yansã
É Xangô, Yemanjá, iê
Deixa gira girar
Zambi lê Zambi

Zambi na qua tê sá
Baquice baquice
Tata Inquice de Orixá
Qui lê e pá, toté de Maiangá
Xeto marumba Xeto
Atotô Pai (HERALDO, ALELUIA, 1973)

O membro mais conhecido do trio é Mateus Aleluia, ainda em atividade como compositor, presente na cena midiática como conhecedor da música e das tradições de origem africana, tendo vivido também em Angola. Trata-se do grupo que mais se aproximou da vertente Angola no universo das tradições de origem africana, bem como da linhagem dos Caboclos, que já remete ao componente indígena da brasilidade, por sua vez, mais próximo do Candomblé de Angola que do Ketu e do Jeje.

Em 1985, a telenovela *Tenda dos Milagres*, baseada no romance homônimo de Jorge Amado publicado em 1969, sob direção de Paulo Afonso Grisolli, novamente exibiu elementos das religiões de origem africana. Sua trilha sonora traz algumas peças que se remetem diretamente aos Orixás, como *Milagres do Povo*, de Caetano Veloso (1985), *Olhos de Xangô*, de Moraes Moreira (1985), e a mais conhecida destas, *É d'Oxum*, de Gerônimo Santana e Vevé Calasans (1985), que se mantém como sucesso em shows do primeiro até os nossos dias, tendo sido interpretada e gravada por inúmeros cantores nestas últimas décadas.

Diversos intérpretes de sucesso continuaram lançando peças que enalteciam as entidades de origem africana. Nos meios considerados cult, também chamado geralmente de MPB, Maria Bethânia tem inovado com frequência. Em 1976, a faixa *As Ayabás*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso (1976), se constitui como um hino aos Orixás femininos, numa interpretação dramática que transborda os limites da canção convencional em termos de duração e regularidade, sendo que os atabaques tocam como se faz para as próprias Iabás.

Maria Bethânia daria prosseguimento a este vínculo, interpretando peças que se referem ao mundo dos Caboclos. Trata-se do DVD *Brasileirinho*, de 2004. A última vez que chegou ao público cantando para os Indígenas e Caboclos aconteceu em 2014, com o CD *Meus quintais*.

As religiões de origem africana chegam ao mundo pop

Com a multiplicação exponencial da produção fonográfica no Brasil a partir dos anos 1970, as referências às tradições de origem africana se expandiram notavelmente. Podemos tratar desta ocupação de espaços a partir de dois painéis,

correspondendo o primeiro à música do Carnaval soteropolitano a partir dos anos 70 e o segundo, ao pagode carioca nas décadas mais recentes.

O repertório ocasionado, demandado e direcionado ao Carnaval de Salvador nos últimos trinta anos costuma ser chamado de Axé Music. Situa-se numa dinâmica complexa de nuclearidade significativas que têm recebido diversas interpretações e não raro despertam polêmicas nos meios intelectuais. Adotamos aqui aquela que situa a moderna música carnavalesca soteropolitana no âmbito da Baianidade, uma narrativa que exalta o pertencimento a Salvador, à Baía de Todos os Santos e seu Recôncavo tendo como eixos principais a familiaridade, a religiosidade e a sensualidade (MOURA, 2001). Alcançando notável sucesso desde sua visibilidade através de ícones como Luís Caldas, Gerônimo e Sarajane, divulgados em programas televisivos de impacto nacional como aqueles comandados por Chacrinha. Seu repertório passava a incluir, abundantemente, referências às tradições de origem africana.

Tal seleção, em termos de recepção de repertório, incluía aquele dos blocos afro, que desde 1975, com o surgimento do Ilê Aiyê, veiculavam durante o verão soteropolitano a iconografia de uma Negritude associada ao valor, beleza e dignidade da África e seus descendentes em diáspora. A visibilidade desses ícones extrapolava a cidade do Salvador e sua temporada turística, alcançando diversos nichos de mercado, sobretudo São Paulo.

Diversas bandas contribuíram para apresentar as referências dos Orixás diante de públicos que não as conheciam. Um exemplo disto é a marcha *É o ouro*, de Lula Carvalho, gravada em 1991 por Márcia Freire para o álbum *É o ouro* da Banda Cheiro de Amor:

Viver a minha vida é o ouro
Que ouro é minha vida, que ouro é minha vida
Que ouro
Nessa leva levo eu fé prá todos os quintais
Todos os atabaques meus batem para os Orixás
Festa sempre faço eu prá salvar meus Orixás
É a Bahia quem me deu contas para o meu colar
Salve, salve essa casa, moço
Salve esse ganzuá (CARVALHO, 1991)

Esse repertório abrange centenas de composições cantadas efusivamente pelas multidões durante o ciclo de festas de verão em Salvador, que se expandiu por diversas cidades brasileiras a partir dos anos 1980. Muitos de seus compositores e intérpretes não mantinham vínculo com casas de Candomblé e sequer conheciam o significado de alguns termos utilizados nas canções, o que não lhes eximiu de perceber o apelo mágico que essas palavras veiculavam. O Candomblé passava a ser também, para as mesmas multidões, uma referência de exaltação à herança africana, associado à beleza, à exuberância, à sensualidade, enfim, à festa.

A partir dos últimos anos do século XX, a Axé Music perdeu boa parte do espaço de divulgação de que desfrutava no rádio e na televisão, mantendo a hegemonia durante o Carnaval e os Carnavais extemporâneos – as Micaretas.

Ampliou-se consideravelmente o leque de referências das tradições de origem africana no bojo desse repertório. Vejamos.

O padrão Ketu de enunciação dessas tradições foi completado por referências do Candomblé de Angola e do Jeje, como se pode ver em *Dandalunda*, composição de Carlinhos Brown (2013) que fez muito sucesso na voz de Margareth Menezes, em 2012, tanto ao vivo, nas festas de verão, como no DVD *Voz Talismã*.

Bem pertinho da entrada do gueto
Um terreiro de Angola e de Ketu
Mãe Maiamba que comanda o centro
Dona Oxum dançando Oxóssi no Tempo
Lá em cima do Tamarineiro
Mariinha da pipoca ajoelha
Em janeiro, no dia primeiro
Desce o dono do terreiro – Coquê!
Dandalunda, Maimbanda, Coquê
Dandalunda, Maimbanda, Coquê
Seu Zumbi é santo sim que eu sei
Caxixi, Agdavi, Capoeira
Casa de batuque e toque na mesa
Linda Iansã da pureza
Vira fogo, atraca, atraca, se chegue
Vi Nanã dentro da mata
Brasa acesa na pisada do frevo
Arrepiá o corpo inteiro
Dandalunda, paira na beira
Dandalunda, na cachoeira
Dandalunda, paz e água fresca
Dandalunda, doura dendê (BROWN, 2013)

Ora, Dandalunda é no Angola o nome correspondente a Oxum no panteão Ketu. E Coquê é a saudação de Dandalunda, como Oraieiê é a saudação de Oxum. Isto tem resultado muito significativo, considerando a supremacia que o padrão Ketu tem exercido tanto na expressão midiática como entre os intelectuais, desde o tempo de Nina Rodrigues. É a dinâmica da música pop que oportuniza esta dinâmica de circulação de diferentes ícones no mesmo universo religioso.

Outra mudança considerável é que o Orixá, como ícone supremo e todopoderoso dessas referências de africanidade, vem sendo completado com outros ícones, como o *Erê*, sua versão infantil e brincalhona, dimensão dionisiaca e pueril que vem enriquecer sua enunciação olímpica. É o que se pode ver em *Maimbê*, da autoria do mesmo Carlinhos Brown e do mesmo Mateus Aleluia, gravada em 2004 por Daniela Mercury no álbum *Carnaval Eletrônico*. A marcha de Axé Music associa *Maimbê* aos gêmeos São Cosme e São Damião, cuja devoção se configura de modo análogo às comemorações do Dia das Crianças nos ambientes hegemonzados pelo *marketing* do comércio convencional:

Corre, Cosme chegou
Doum Alabá
Damião Jaçanã
Prá levar e deixar
Alegria de Erê é ver gente sambar

Meu look laquê mandei cachear
Me alise prá ver
Meu forte é beijar
Vou cantar Maimbê prá você se acalmar
Maimbê, Maimbê Dandá
Zum, zum, zum, zum, zum Baba
Zum, zum Baba
Zum, zum Baba
Traga a avenida com você
Tava esperando Maimbê (BROWN, ALELUIA, 2004)

Passemos a outro painel, correspondente ao pagode desenvolvido no Rio de Janeiro, que nas últimas décadas suplantou outros formatos de samba e apresenta interfaces com a cultura musical do funk e do rap.

Em 2009, Zeca Pagodinho e Jorge Ben Jor propagaram um samba dolente bem conhecido, com o próprio nome de *Ogum*, composto por Marquinho PQD e Claudemir, integrando o DVD *MTV Especial: Zeca Pagodinho - uma prova de amor ao vivo*:

Um devoto dessa imensa legião de Jorge
Eu, sincretizado na fé, sou carregado de axé
E protegido por um cavaleiro nobre
Sim, vou na igreja festejar meu protetor
E agradecer por eu ser mais um vencedor
Nas lutas, nas batalhas
Sim, vou no terreiro prá bater o meu tambor
Bato cabeça e firmo ponto sim senhor
Eu canto prá Ogum
Ogum, um guerreiro valente que cuida da gente que sofre demais
Ogum, ele vem de Aruanda
Ele vence demanda de gente que faz
Ogum, cavaleiro do céu
Escudeiro fiel, mensageiro da paz
Ogum, ele nunca balança
Ele pega na lança, ele mata o dragão
Ogum é quem dá confiança prá uma criança virar um leão
Ogum é um mar de esperança que traz a bonança pro meu coração [...]
(PQD, CLAUDEMIR, 2009)

Em seguida, Zeca Pagodinho acrescenta a oração tradicional de São Jorge, que já fora musicada como *Jorge da Capadócia* por Jorge Bem, no álbum *Solta o Pavão*, em 1975, e no mesmo ano interpretada por Caetano Veloso no álbum *Qualquer Coisa*. Na gravação de 2008, o próprio Jorge Ben recita o Hino de São Jorge ao final da faixa.

Por sua vez, o rapper e sambista paulistano Criolo apresentou esta composição referindo-se a Ogum, no álbum *Nó na orelha*, de 2011. Pode-se observar como duas vertentes tão diferentes entre si da música pop se apropriaram do perfil do Orixá Ogum:

Ogum adjo, ê mariô
Okunlakaiê
Ogum adjo, Ê maiô
Okunlakaiê
Antes de Sabota escrever *Um Bom Lugar*
A gente já dançava o Shimmy Shimmy Ya
Chico avisara “a roda não vai parar”
E quem se julga a nata cuidado prá não quaiar [...]
E pode crer, mais de quinhentos mil manos
Pode crer também, o dialeto suburbano
Pode crer, a fé em você que depositamos
E fia, eu odeio explicar guia [...]
Ogum adjo, ê mariô
Okunlakaiê
Ogum adjo, Ê maiô
Okunlakaiê (CRIOULO, DINUCCI, 2011)

Breves considerações finais

A configuração do repertório musical no rádio, na televisão e nas mídias informacionais, como o *WhatsApp* e o Instagram, é praticamente inapreensível em esquemas simplificados. Ao concluir esta reflexão, gostaria de apontar que as referências às religiões africanas ocuparam progressivamente, em um século, os espaços mais diversos de enunciação. E ocupar espaços e lacunas é inventar, criar, conquistar a legitimidade de sua presença, de seu valor, dignidade e beleza.

As investidas racistas, que recebem às vezes o tratamento pleonástico de “intolerância”, não deveriam ser encaradas como crise da própria enunciação dos ícones das religiões de matriz africana na mídia. Pelo contrário, a contrapartida das agressões é o próprio reconhecimento de seu poder de interpelar, de sua autenticidade como linguagem da experiência do divino. Não fosse o vigor dessa expressão, não estariam bradando contra os Inquices, Voduns e Orixás legiões enfurecidas de pessoas – boa parte delas afrodescendentes – que não aceitam que são, entre outros traços, tributários da herança sagrada que veio nos porões dos tumbeiros. Enfim, o que causa a irritação dos agressores é que a lacuna a que se referiu o início deste artigo vem sendo preenchida.

Sujeitos criadores de diferentes origens em termos de região e etnicidade, extrações sociais, status e hábitos de consumo vêm levando as entidades que tiveram sua origem no continente africano e nas matas da América aos canais da mídia. E assim, vêm elevando essas divindades aos mesmos altares que, até relativamente pouco tempo, eram tabu para negros e índios e ocupados apenas por imagens de brancos.

É preciso continuar revestindo as entidades indígenas e negras de roupagens brilhantes e bem cuidadas, como dizem Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro na canção *Manto real*, gravada por Dori Caymmi em 2013, no álbum *Setenta Anos*.

Numa agulha de platina
Corre a claridão da linha
Que vai rendilhando os punhos
O decote e a bainha
Que vai cravejando os búzios
Os corais e água marinha
No bordado reluzente
Do vestido da Rainha
É em tempo de poesia
Quando bate a lua cheia
Que ela sai de dentro d'água
E de noite ela passeia
Pelas pedras, pelas ondas
Pela praia, pela areia
Só quem tem olhar de encanto
Vê o manto da sereia
Rendeira do céu, lua cheia
Com seu carretel de luar
No manto real da sereia
Costura a espuma do mar (PINHEIRO, CAYMMI, 2013)

Quem não reconheceria aí a beleza da Mãe d'Água? Sem que seja necessário dizer o nome do grande ventre africano da nacionalidade brasileira, permanece a poética de Dorival Caymmi, seu filho e seus parceiros no sentido de cantar o misterioso vulto de Iemanjá.

Referências

A BAHIA te espera. Intérprete: Trio de Ouro e Dalva de Oliveira. Compositores: Herivelto Martins e Chianca Garcia. In: TRIO de ouro. Intérpretes: Trio de Ouro e Dalva de Oliveira. [S. l.]: Revivendo, 1994 1 CD, faixa 8.

A DEUSA dos Orixás. Intérprete: Clara Nunes. Compositores: Toninho Nascimento e Romildo. In: O CANTO da guerreira. Intérprete: Clara Nunes. [S.l.]: EMI, 1989, LP, Lado B, faixa 1.

A JANGADA voltou pro mar. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi. In: CANÇÕES Praieiras. Intérprete: Dorival Caymmi. [S. l.]: Odeon, 1957, 1 LP, lado B, faixa 2.

A MÃE d'água e a menina. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi. In: CAYMMI. Intérprete: Dorival Caymmi. [S. l.]: Fundação Emílio Odebrecht, 1985, 2 LP, lado B, faixa 6.

A PRETA do acarajé. Intérprete: Carmem Miranda. Compositor Dorival Caymmi. In: A QUERIDA Carmem Miranda. Intérprete: Carmem Miranda. [S. l.]: Imperial, 1969, 1 LP, lado A, faixa 5.

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. 10 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, [196?].

AQUARELA Brasileira. Intérprete: Elza Soares. Compositor: Silas de Oliveira. In: HISTÓRIA Da Música Popular Brasileira - Silas de Oliveira, Mano Décio & D. Ivone Lara. Intérpretes: diversos [S. l.]: Abril Cultural, 1983, LP, lado A, faixa 3.

ARRASTÃO: Intérprete: Edu Lobo. Compositores: Edu Lobo e Vinícius de Moraes. In: A ARTE de Edu Lobo. Intérprete: Edu Lobo. [S. l.]: Elenco, 1979, Álbum Duplo. LP, lado B, faixa 1 – LP1.

AS AYABÁS. Intérprete: Maria Bethânia. Compositores: Gilberto Gil e Caetano Veloso. In: PÁSSARO proibido. Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.]: Philips, 1976, LP, Lado A, faixa 1.

BABÁ Alapalá. Intérprete: Gilberto Gil. Compositor: Gilberto Gil. In: REFAVELA. Intérprete: Gilberto Gil. [S. l.]: Philips, 1977, LP, lado A, faixa 5.

BAMBOGIRA. Intérprete: Joazinho da Goméia. Compositor: Joazinho da Goméia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Goméia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado A, faixa 1.

BARROS, Carlos. *Doces e Bárbaros*. Um estudo sobre construções de identidades baianas. Salvador: Pinaúna, 2016.

BERIMBAU. Intérprete: Vinicius de Moraes. Compositores: Baden Powell e Vinicius de Moraes. In: VINICIUS. Intérprete: Vinicius de Moraes. [S. l.] Elenco: 1967, CP, lado B, faixa 1.

BOCOXÉ, Intérpretes: Vinícius de Moraes e Baden Powell. In: OS AFRO-SAMBAS. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Baden Powell. [S. l.]: Forma, 1966, LP, faixa 3.

BRASILEIRINHO. Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.] Quitanda, 2004, DVD.

BRITTO, Eduardo de Caldas. Levantes de pretos na Bahia. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, ano X, n. 29, 1903, p. 67-94.

CAIALA. Intérprete: Joazinho da Goméia. Compositor: Joazinho da Goméia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Goméia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado A, faixa 3.

CANTO de Ossanha. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Baden Powell. In: OS AFRO-SAMBAS. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Baden Powell. [S. l.]: Forma, 1966, LP, lado A, faixa 1.

CANTO de Xangô. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Baden Powell. In: OS AFRO-SAMBAS. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Baden Powell. [S. l.]: Forma, 1966, LP, lado A, faixa 2.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CONTO de areia. Intérprete: Clara Nunes. Compositores: Toninho Nascimento e Romildo. In: O CANTO da guerreira. Intérprete: Clara Nunes. [S.l.]: EMI, 1989, LP, Lado A, faixa 1.

CORDEIRO de Nanã. Intérprete: Os Tingoãs. Compositores: Dadinho e Mateus Aleluia In: OS TINCOÃS. Intérpretes: Os Tingoãs. [S.l.]: RCA Victor, 1977, LP, Lado B, faixa 5.

COSTA, Luís Paulo de Souza Pinto. *O Influxo Religioso na Obra do Grupo Musical Os Tingoãs*. 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Bahia, 2017.

DANDALUNDA. Intérprete: Margareth Menezes. Compositor: Carlinhos Brown. In: VOZ talismã. Intérprete: Margareth Menezes. [S. l.]: Canal Brasil, 2013, DVD, faixa 24.

DEIXA a gira girar. Intérprete: Os Tingoãs. Compositores: adaptação de Heraldo e Mateus Aleluia In: OS TINCOÃS. Intérpretes: Os Tingoãs. [S.l.]: Odeon, 1973, LP, Lado A, faixa 1.

DOCES Bárbaros. Intérpretes: Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia. [S. l.]: Philips, 1976, Álbum Duplo, LP.

É D'OXUM. Intérprete: MPB4. Compositores: Gerônimo e Vevé Calasans. In: TENDA dos milagres. Intérpretes: diversos. [S.l.]: Som Livre, 1985, LP, Lado A, faixa 4.

É DOCE morrer no mar. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi e Jorge Amado. In: CANÇÕES Praieiras. Intérprete: Dorival Caymmi. [S. l.]: Odeon, 1957 1 LP, lado B, faixa 1.

É O OURO. Intérprete: Marcia Freire e Banda Cheiro de Amor. Compositor: Lula Carvalho. In: É O OURO. Intérprete: Marcia Freire e Banda Cheiro de Amor. [S. l.]: Polydor, 1991, LP, lado B, faixa 1.

EU vim da Bahia. Intérprete João Gilberto. Compositor: Gilberto Gil. In: JOÃO Gilberto. Intérprete João Gilberto. [S. l.]: Polydor, 1973, LP, lado B, faixa 2.

FEITIÇO da Vila. Intérprete: Orlando Silva. Compositores: Noel Rosa e Vadico. In: NOEL Rosa – Feitiço da Vila. Intérpretes: diversos [S. l.]: Revivendo Discos, [ca. 2000]. 1 CD, faixa 3.

FERREIRA, José Carlos. As insurreições dos africanos na Bahia . *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, ano X, n. 29,1903, p. 95-119.

FILHOS de Gandhi. Intérpretes: Gilberto Gil e Jorge Ben. Compositor: Gilberto Gil. In: GIL & Jorge. Intérpretes: Gilberto Gil e Jorge Bem. [S. l.]: Philips, 1975, LP, lado B, faixa 5.

GLORIA e graças da Bahia. Intérprete: Abilio Martins e Coro. Compositor: Silas de Oliveira e Joaci Santana. In: HISTÓRIA das Escolas de Samba 7. Intérpretes: Diversos. [S. l.]: Som Livre, 1976, LP, lado B, faixa 2.

JORGE da Capadócia. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor. Jorge Ben. In: QUALQUER coisa. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.]: Philips, 1975, LP, lado B, faixa 1.

JORGE da Capadócia. Intérprete: Jorge ben. Compositor. Jorge Ben. In: SOLTA o pavão. Intérprete: Jorge Ben. [S. l.]: Philips, 1975, LP, lado B, faixa 2.

LISBOA JÚNIOR, Luís Américo. *A presença da Bahia na música popular brasileira*. Brasília: Musimed/Sobrindes, 1990.

LÜHNING, Angela Elisabeth. “Acabe com este santo, Pedrito vem aí”. Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. *Revista USP*, São Paulo, v. 28, p. 194-220, 1995.

MAIMBÊ Dandá. Intérpretes: Daniela Mercury e Carlinhos Brown. Compositor: Carlinhos Brown e Mateus Aleluia. In: CARNAVAL Eletrônico. Intérprete: Daniela Mercury e outros. [S. l.]: BMG, 2004, CD, faixa 1.

MANTO real. Intérprete: Dori Caymmi. Compositores: Paulo Cesar Pinheiro e Dori Caymmi. In: SETENTA anos. Intérprete: Dori Caymmi. [S. l.]: Acari Records, 2013, CD, faixa 2.

MARIA vai com as outras. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Toquinho. Compositores: Toquinho e Vinicius de Moraes. In: TOQUINHO & Vinicius. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Toquinho. [S. l.]: RGE, 1971, LP, lado A, faixa 2.

MARIÓ. Intérprete: Crioulo. Compositor: Crioulo e Kiko Dinucci. In: NÓ na orelha. Intérprete: Crioulo. [S. l.]: Oloko, 2011, CD, faixa 4.

MARQUES, Xavier. *O feiticeiro*. 3 ed. São Paulo: Edições GRD; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975.

MEU pai Oxalá. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Toquinho. Compositores: Toquinho e Vinicius de Moraes. In: O BEM Amado. Intérpretes: Diversos. [S.l.]: Som Livre, 1973, LP, Lado B, faixa 1.

MEU último bolero. Intérpretes: Os Tingoãs. [S.l.]: Musicolor, 1961, LP.

MEUS quintais. Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.] Biscoito Fino, 2014, CD.

MILAGRES do povo. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Caetano Veloso. In: TENDA dos milagres. Intérpretes: diversos. [S.l.]: Som Livre, 1985, LP, Lado A, faixa 1.

MOURA, Milton. *Carnaval e Baianidade*. Arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador. 2001. Tese (Doutorado em Comunicação e

Cultura Contemporâneas), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, 2001.

NOITE de Temporal. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi. In: EU Vou Pra Maracangalha (1957) / Caymmi e o mar (1957). Intérprete: Dorival Caymmi. [S. l.]: EMI, [ca. 2000] 1 CD, faixa 18.

O MAR. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi. In: EU vou pra Maracangalha (1957) / Caymmi e o mar (1957). Intérprete: Dorival Caymmi. [S. l.]: EMI, [ca. 2000]. 1 CD, faixa 20.

O QUE é que a baiana tem? Intérprete: Carmem Miranda. Compositor: Dorival Caymmi. In: RAÍZES do samba – Carmem Miranda. Intérprete: Carmem Miranda. [S. l.]: EMI, [ca. 2000] 1 CD, faixa 14.

OGUM. Intérprete: Joazinho da Goméia. Compositor: Joazinho da Goméia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Goméia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado A, faixa 5.

OGUM. Intérpretes: Zeca Pagodinho e Jorge Bem Jor. Compositores: Marquinho PQD e Claudemir. In: ESPECIAL MTV: uma prova de amor – ao vivo. Intérprete: Zeca Pagodinho e outros. [S. l.]: Universal Music, 2009, DVD, faixa 6.

OLHOS de Xangô. Intérprete: Moraes Moreira. Compositores: Fausto Nilo e Moraes Moreira. In: TENDA dos milagres. Intérpretes: diversos. [S.l.]: Som Livre, 1985, LP, Lado A, faixa 3.

OXUM. Intérprete: Joazinho da Goméia. Compositor: Joazinho da Goméia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Goméia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado B, faixa 6.

PAVÃO. Intérprete: Joazinho da Goméia. Compositor: Joazinho da Goméia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Goméia. [S. l.] Cáritas, 1987, LP, lado B, faixa 1.

PELO Telefone. Intérprete: Conjunto Regional do Donga. Compositores: Ernesto dos Santos (Donga) e Mauro de Almeida. In: HISTÓRIA da música popular brasileira – Samba. Intérpretes e compositores: Diversos. [S. l.], Abril Cultural, 1983, LP, lado A, faixa 1.

PEMBA. Intérprete: Joazinho da Goméia. Compositor: Joazinho da Goméia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Goméia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado A, faixa 2.

PONTO de Iansã. Intérprete: Maria Bethânia. Compositor: Domínio Público. In: MARIA Bethânia ao vivo. Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.]: Odeon, 1970, LP, lado A, faixa 1.

PONTO de Oxóssi. Intérprete: Maria Bethânia. Compositor: Domínio Público. Intérprete: Maria Bethânia. In: MARIA Bethânia ao vivo. Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.]: Odeon, 1970, LP, lado B, faixa 7.

PONTO do guerreiro branco. Intérprete: Maria Bethânia. Compositor: Domínio Público. In: MARIA Bethânia, Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.]: Odeon, 1969, LP, Lado A. Faixa 3.

REI do Candomblé. Intérprete e Compositor: Joazinho da Gomeia. [S. l.]: Musicolor, 1969, LP.

SAMBA da Bênção. Intérprete: Vinicius de Moraes. Compositores: Baden Powell e Vinicius de Moraes. In: VINICIUS. Intérprete: Vinicius de Moraes. [S. l.]: Elenco, 1967, CP, lado A, faixa 1.

SAUDAÇÃO a Logunedé: Intérprete: Joazinho da Gomeia. Compositor: Joazinho da Gomeia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Gomeia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado B, faixa 5.

SOU da mina da santé. Intérprete: Joazinho da Gomeia. Compositor: Joazinho da Gomeia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Gomeia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado B, faixa 3.

TINHORÃO, José Ramos. *As Festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

VOU-ME embora pro sertão. Intérprete: Joazinho da Gomeia. Compositor: Joazinho da Gomeia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Gomeia. [S. l.]: Cáritas, 1987, LP, lado B, faixa 2.

XANGÔ: Intérprete: Joazinho da Gomeia. Compositor: Joazinho da Gomeia. In: CANDOMBLÉ. Intérprete: Joazinho da Gomeia. [S. l.] Cáritas, 1987, LP, lado A, faixa 6.