

Performances artísticas e circularidades das simbologias afro religiosas

Joana Bahia ¹
Caroline Vieira ²

DOI: <http://dx.doi.org/10.4025/rbhranpuh.v9i27.32449>

Resumo: Este artigo analisa *performances* artísticas ligadas à música e à dança como manifestações culturais capazes de irradiar símbolos dos cultos afro-brasileiros, evidenciando como sua circularidade nos permite compreender esse espaço e tempo de trocas de experiências sobre negritude. Membros do culto, músicos e dançarinos divulgavam elementos rituais e práticas dos cultos fora dos terreiros, demonstrando inspiração religiosa em suas artes. A ideia de Atlântico Negro nos possibilita repensar as fronteiras dos diferentes tempos e espaços que marcam as trajetórias dos dançarinos e pais de santo Joãozinho da Goméia e Murah, bem como do cantor, compositor e também dançarino Getúlio Marinho, e do modo como esses atores sociais demarcam a presença do sagrado afro-brasileiro em suas atividades profissionais e artísticas.

Palavras-chave: Getúlio Marinho. *Performances* artísticas. Religiosidades afro-brasileiras.

Artistic performances and circular aspects of Afro-religion symbols

Abstract: This article analyses music and dance artistic performances as cultural expressions capable of disseminating symbols from Afro-Brazilian cults. It shows how their circularity allows us to understand the space and time of blackness experience exchange. Musicians and dancers who are members of cults have disclosed ritual elements and practices outside of their temples, showing that their art was inspired by religion. The idea of a Black Atlantic allows us to rethink the borders of the different times and spaces that mark the trajectory of Joãozinho da Goméia and Murah, both dancers and pais de santo (afro-brazilian cult priest), and Getúlio Marinho, composer and dancer. It also allows us to rethink the way social actors delimit the presence of Afro-Brazilian holy aspects in their professional and artistic activities.

Keywords: Getúlio Marinho. Artistic performances. Afro-Brazilian religiosities.

¹ Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional/PPGAS/UFRJ. Professora-associada do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Coordenadora do Laboratório Interdisciplinar de Identidades, Representações e Migrações da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Pesquisadora associada do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Migratórios (NIEM-IPPUR/UFRJ). E-mail: joana.bahia@gmail.com

² Doutoranda em História Social pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). E-mail: carolinemvieira@ig.com.br

Performances artísticas y circularidades de las simbologías afrorreligiosas

Resumen: Este artículo analiza performances artísticas relacionadas con la música y la danza como manifestaciones culturales, capaces de irradiar símbolos de los cultos afrobrasileños, mostrando como su circularidad nos permite entender ese espacio y tiempo de intercambio de experiencias acerca de la identidad de los negros. Miembros de los cultos, músicos y bailarines divulgaban elementos rituales y prácticas de los cultos fuera de los espacios de los centros de candomblé (*terreiros*), demostrando inspiración religiosa en sus artes. La idea de Atlántico Negro nos permite repensar las fronteras de los diferentes tiempos y espacios que marcan las trayectorias de los bailarines y *país de santo* (babalorishás) Joãozinho da Goméia y Murah y el cantante, compositor y también bailarín Getúlio Marinho y el modo como estos actores sociales demarcan la presencia de lo sagrado afrobrasileño en sus actividades profesionales y artísticas.

Palabras clave: Getúlio Marinho. Performances artísticas. Religiosidades afrobrasileñas.

Recebido em 29/06/2016 - Aprovado em 01/10/2017

Referência identitária para muitos artistas populares, o sagrado afro-brasileiro é inspiração para compor músicas há muito tempo. Há registros em disco desde o início do século XX, período em que surge a indústria fonográfica no Brasil. Em diversas músicas estão presentes elementos dos cultos afro-brasileiros, suas simbologias, práticas rituais e entidades espirituais.

As práticas rituais ligadas à dança também se constituem em inspiração para a *performance* artística de dançarinos, transbordando os elementos da crença afro religiosa para fora dos terreiros. À medida que ocorriam exposições de dança com inspiração no universo afro religioso, como expressão da cultura brasileira, em peças teatrais, nos desfiles de carnaval, em centros culturais e publicações de imagens e fotografias em revistas e jornais, no Brasil e no exterior, essas *performances* artísticas corroboravam a disseminação das práticas rituais e da crença nas religiões afro-brasileiras.

Por sua vez, ao serem gravadas em disco e posteriormente pulverizadas pelo rádio, as músicas tornavam conhecidas as simbologias afro religiosas, sendo consumidas e ouvidas por diferentes camadas sociais. Por mais que as camadas populares não pudessem comprar aparelhos e discos, as canções alcançam uma amplitude sonora que extrapolava o comprador.

A questão que mobiliza este artigo está na análise da experiência de vida de três personagens que têm em sua trajetória profissional um ponto de contato que é seu papel na divulgação das simbologias, rituais e práticas afro-brasileiras.

Getúlio Marinho foi compositor, cantor, dançarino e instrumentista, atuando na gravação de músicas em disco. Nasceu na Bahia no final do século XIX, mas viveu desde a infância no Rio de Janeiro, tendo vivenciado desde muito cedo experiências afro religiosas e culturais relacionadas com o carnaval. Destacou-se no campo musical pela gravação de pontos de macumba no final da década de 1920 e ao longo da década seguinte, motivo pelo qual foi notícia em várias reportagens de jornais. Os periódicos

analisados anunciavam seus sucessos musicais, sugerindo um misto de curiosidade, elogio e exotismo e, por vezes, imagens depreciativas e pejorativas.

Os outros personagens abordados são Joãozinho da Goméia e Murah, ambos pais de santo e dançarinos. O primeiro, baiano nascido em 1914, destacou-se a partir da fundação de seu terreiro de candomblé, em 1946, em Duque de Caxias, município do Rio de Janeiro, atraindo muitos artistas. Colaborou para a divulgação das religiões afro-brasileiras, apresentando espetáculos de dança ritual fora dos espaços sagrados, além de frequentar rádios, conceder entrevistas a jornais e revistas e trajar vestimentas sagradas nas fotografias.

Murah nasceu em São Paulo, em 1961, mas mudou-se para Salvador ainda na infância. Tendo migrado para a Alemanha em 1989 para atuar como dançarino, sua trajetória profissional colabora para a reflexão do transbordamento de elementos rituais para o campo artístico-cultural no contexto de transnacionalização das religiões afro-brasileiras. Demarca uma posição relevante no cenário cultural alemão e europeu no que tange à sua participação como organizador de eventos que mobilizam elementos afro religiosos.

Mesmo em contextos históricos específicos, as trajetórias desses personagens revelam fluxos simbólicos dos cultos afro-brasileiros a partir da atuação profissional de seus membros, implicando conexões e circularidades culturais e demonstrando as penetrações de elementos do panteão afro religioso brasileiro nas manifestações culturais e nos meios de comunicação.

Assim, as *performances* artísticas desses sujeitos, manifestadas fora dos espaços dos terreiros, demarcavam a presença do sagrado afro-brasileiro no universo cultural por meio da música gravada e da dança em diferentes tempos e espaços. Tratamos do modo como essas trajetórias articulam trocas de ideias, experiências e suas vivências sobre as religiosidades afro-brasileiras entre diferentes mundos, por onde as diásporas negras se reconstruíram e dialogaram entre si (GILROY, 2001), circulando entre as práticas religiosas e suas apropriações no universo artístico.

“Vamos saudar Exu”: afro religiosidades na música de Amor

Getúlio Marinho da Silva, ou simplesmente Amor, como era conhecido, foi cantor, dançarino e instrumentista, além de compositor. Tocava omelê, um tipo de cuíca antiga. Nasceu em 1889 em Salvador, Bahia, e mudou-se para o Rio de Janeiro ainda criança. Nesta cidade, frequentou o reduto da Praça Onze, as casas das tias baianas e as rodas de samba. Teve sua trajetória artística muito ligada à fundação e à participação em ranchos carnavalescos. Foi, segundo os relatos, exímio mestre-sala. Sua atuação como dançarino se iniciou em 1916 no teatro de revista, em *Dança de velho*, peça apresentada no Teatro São José. De 1940 a 1946, foi considerado o *cidadão-samba* do carnaval carioca. Algumas de suas composições foram gravadas em disco pelo selo Odeon no final da década de 1920 e início da década de 1930, tendo gravado pontos de macumba, recolhidos dos terreiros que frequentava, como os de João Alabá, Assumano e Abedé (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN, 2001).

É representativa sua parceria, em algumas canções, com Mano Elói, que além de músico era frequentador de terreiro.³ Esse músico teve seu samba *Não vai no candomblé* [sic] gravado em 1930 pelo Conjunto Africano. Pelos registros fonográficos constam que Getúlio gravou como intérprete apenas os pontos de macumba, junto com Mano Elói. Assim, destacam-se como intérpretes de suas músicas Patrício Teixeira, Francisco Alves, Luís Barbosa e Moreira da Silva.

O contexto histórico de nascimento e vida de Getúlio Marinho, final do século XIX e primeiras décadas do século XX, se configura em um período de debates quanto aos lugares sociais que seriam ocupados pelos afrodescendentes, encontrando ressonância na trajetória de vida desses sujeitos. A memória da escravidão e os elementos culturais dos povos africanos que vieram para o Brasil foram marcantes na constituição identitária da população negra e mestiça na cidade do Rio de Janeiro. Em uma sociedade fortemente hierarquizada e excludente, a gravação e a venda de músicas se apresentavam como possibilidades e oportunidades para músicos pobres e remediados, negros e mulatos com talento. Músicos negros mantiveram relações profissionais com as gravadoras, como intérpretes, instrumentistas ou orquestradores, desde o início das instalações da Casa Edison, pioneira no setor no país, com destaque para os cantores Eduardo das Neves e Baiano.⁴

Os músicos e suas composições já eram conhecidos pela cidade e pelas rodas boêmias antes mesmo da gravação em disco, o que certamente facilitaria retornos financeiros para as gravadoras. Tocavam profissionalmente em diversos locais, como festas e teatros, casas de música, bailes carnavalescos etc. Com objetivos comerciais muito claros, Figner acabara por provocar outros desdobramentos, favorecendo a competência artística de muitos músicos populares, que passaram a fazer do disco um objetivo profissional.

Analisar a produção e a trajetória de vida dos artistas negros significa situá-los no momento histórico em que viveram. Por isso, precisam ser analisados como homens dentro de seu próprio tempo, ocupando os espaços abertos, as oportunidades oferecidas e demarcando suas posições, cada qual a seu modo. Só os vendo dessa forma conseguiremos compreender suas opções e escolhas e os sentidos sociais de suas composições.

Ao final de 1920 e início de 1930, o selo Odeon gravou pontos de macumba nas vozes de Getúlio Marinho e Mano Elói, com acompanhamento do Conjunto Africano, incluindo um ponto de Iansã, dois de Ogum e um de Exu. Trechos de três desses pontos são citados a seguir:

³ Elói Antero Dias, conhecido como Mano Elói, nasceu e morreu no Rio de Janeiro (1888-1971).

⁴ Eduardo Sebastião das Neves, apelidado de Dudu das Neves (1874-1919), e Manoel Pedro dos Santos, o Baiano (1870-1944), foram compositores e cantores que atuaram desde o início das atividades da Casa Edison. A gravação em disco teve início no país em 1902, com essa Casa, de Frederico Figner, na cidade do Rio de Janeiro.

Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo
Coro: Para sempre seja louvado
Fala: Quem é de boa noite, boa noite.
Quem é de a benção, a benção.
A benção, minha mãe
Sua mãe vos abençoe, meus filhos
Vamo saudar nossa mãe⁵
Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo
Para sempre seja louvado
Quem é de boa noite, boa noite
Quem é de a benção, a benção
A benção, meu pai
Pai Ogum vos abençoe⁶
Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo
Para sempre seja louvado
É hora, gente
Vamos saudar Exu
Exu-ê
Ganga-ganga malê ganga⁷

Sendo músicas sagradas, cantadas em disco com interpretação ritual e executadas com atabaques, a gravação desses pontos de macumba demonstra de que modo a cosmovisão afro religiosa poderia extrapolar os terreiros e os locais que lhe eram próprios. Getúlio Marinho, frequentador de terreiros de candomblé, teria apreendido esses cânticos nesses ambientes sagrados a partir de sua própria vivência religiosa (MARCONDES, 1977, pg. 711).

Com significados religiosos intrínsecos, os pontos representam a evocação de orixás e entidades. Cada um dos orixás e das entidades tem seu cântico sagrado específico com o objetivo de atrair entidades espirituais. Há pontos de incorporação de entidades e de desincorporação, respectivamente conhecidos como pontos de descida e de subida. O

⁵ Iansã é um orixá feminino, rainha guerreira, dona dos ventos, raios e tempestades (CACCIOLORE, 1977, pg. 140). Todas as músicas citadas foram ouvidas, e suas letras, transcritas do que foi compreendido. Foi preservada a linguagem associada à tradição oral, com a utilização de expressões e gírias, bem como a omissão de letras finais em algumas palavras, como a letra *r* ao final dos verbos no infinitivo e a letra *s* no que tange à formação do plural.

⁶ Ogum é um dos orixás mais cultuados no Brasil, tendo seu aspecto de deus guerreiro ressaltado e sendo o deus do ferro, da agricultura, da guerra, da caça, protetor de todos os que trabalham com artes manuais e com instrumentos de ferro (CACCIOLORE, 1977, pg. 188).

⁷ Supomos que o termo *ganga* se refira a Exu, caracterizado por ser forte e trevosos. Pode ainda significar mágico, feiticeiro, vidente, podendo também, talvez, se referir ao título de chefe supremo de uma união de terreiros, o mesmo que *tatá* dos cultos de origem congo-angola (CACCIOLORE, 1977, pg. 131). O termo *male* ou *malê* na canção pode também estar ligado a *malei*, uma provável corruptela de *malê*, que significa entidade-guia (CACCIOLORE, 1977, pg. 168).

próprio ato de pedir a benção implica respeito e reconhecimento da autoridade baseada na senilidade e também nas relações com os espíritos e os orixás. Pedir a benção significa uma forma de reverenciar e demarcar um lugar na hierarquia religiosa (CACCIOLORE, 1977, pg. 213).⁸

Além dos pontos propriamente ditos, Getúlio Marinho gravou músicas bastante próximas de cânticos sagrados, que não sabemos se foram compostas por ele para serem cantadas também nos terreiros ou se sua inspiração veio desses espaços religiosos para serem gravadas. Nos versos de *Pisa no toco* e *Quilombo*, transcritos a seguir, louvores e orixás são evocados, extrapolando o universo sagrado:

No terreiro que galo canta, pinto nunca cantô
Exu, ê, Exu, ê / Da licença Exu
De vovó pra vos suncê / Ê – Ô
Pisa no toco dum galho só / Ê – Ô
Pisa no toco dum galho só
Pisa no toco / Pisa no galho
Segura a macumba senão eu caio
Ê-ê-ê / Ê-Ô
Pisa no toco dum galho só⁹

Quilomborirá / Quilomborirá da licença
Quilomborirá prá saravá
Quilomborirá orixá / Quilomborirá
Quilomborirá pro seu ganzá
Quilomborirá / Eu quero vê
Quilomborirá salve Ogum / Quilomborirá salve Exu
Quilomborirá Ogum megê / Quilomborirá
Quilomborirá salve Xangô / Quilomborirá Ogum megê
Quilomborirá Yemanjá / Quilomborirá
Quilomborirá salve Omulu
Quilomborirá / Eu quero vê
Quilomborirá Ogum megê / Quilomborirá olha só¹⁰

O jornal *Correio da Manhã*, em 7 de fevereiro de 1932, repercute a gravação das músicas *Ererê* e *Rei de umbamba*, de Getúlio Marinho, pelo cantor Mulatinho, que mais tarde seria conhecido como Moreira da Silva. Com termos que oscilam entre o elogio, a inovação e o exotismo, a reportagem avalia que “a gravação foi caprichada e o pessoal da

⁸ A macumba foi um culto que precedeu a umbanda, em que orixás e caboclos eram louvados em cantigas em português, os chamados pontos de macumba (PRANDI, 2005, pg. 189).

⁹ O início da canção é uma simulação da fala de Exu, proferindo risadas ritmadas com o uso das sílabas *rê, rê, rê* repetidamente, assumindo um tom amedrontador.

¹⁰ O termo “quilomborirá” pode sugerir caminho ou trilha para o quilombo.

Macumba soube construir com habilidade *um quadro que perturba*” (CORREIO DA MANHÃ, 1932, pg. 4; grifo nosso).

O texto analisa o contexto cultural, ressaltando os aspectos que atraem o público para as gravações de macumba, com termos ora elogiosos, ora pejorativos e dúbios, parecendo associar, inclusive, *as invenções sugestionadoras* às questões patológicas: “Cada vez mais atraindo a atenção a *arte estranha e impressionante* da Macumba pela *riqueza* que possui de aspectos, sempre *fértil em invenções sugestionadoras* que traduzem inúmeros *fenômenos de ordem psicológica*” (CORREIO DA MANHÃ, 1932, pg. 4; grifo nosso). Assim, o texto prossegue apontando a dupla finalidade das gravações de macumba, pois por meio dos discos,

cerimônias macumbeiras são comunicadas aos profanos para que admirem e estudem o que há de surpreendente na sua manifestação musical e aos filiados para que em seu lar, mesmo fora das horas da madrugada e do *alucinante ambiente religioso*, devem o espírito à alma infinita da nação negra. (CORREIO DA MANHÃ, 1932, pg. 4; grifo nosso)

Reportagens jornalísticas poderiam sugerir críticas recebidas pelo compositor pelo fato de estar gravando cânticos rituais: “Muita gente, de princípio, teve escrúpulo em cantá-las, porque aí por fora apontavam o autor como sacrílego por estar revelando segredos de Ogum”, e estamparam a página do jornal com o retrato de Getúlio Marinho, com a legenda “O Introdutor das músicas de Macumba” (JORNAL DO BRASIL, 1932, pg. 14).

A edição publicou a letra das músicas *Ererê* e *Rei de umbanda*, denominadas pontos de macumba, com direito à “tradução do tema”, ou seja, a explicação do próprio autor sobre o assunto de que tratava a música. Mesmo com tom depreciativo, a reportagem evidenciou a popularidade das canções de Getúlio Marinho, alcançada a partir de “suas primitivas produções da falada linha de umbanda”. O autor da matéria enfatizou seu distanciamento com relação à temática: “Getúlio Marinho é o autor. Ele tem a prioridade no assunto. Jacta-se, com razão, de ter entrado com as suas chamadas macumbadas através do rádio e vitrolas nos salões desde os mais austeros aos casebres mais humildes” (JORNAL DO BRASIL, 1932, pg. 14).

Apesar de se isentar das informações fornecidas, o autor da reportagem demonstra um grau de conhecimento das simbologias, afinal usa uma expressão cara (macumbada) ao universo sagrado afro-brasileiro. Além disso, afirma que o compositor recebe algum tipo de apadrinhamento, sugerindo que, para ter músicas gravadas com tal temática e fazer sucesso, só com proteção sobrenatural e terrena: “Como se vê, são temas completos, os quais reproduzimos de acordo com a fantasia do seu autor: certos ou errados correm por conta de Getúlio Marinho, que tem costas largas e deve ter *corpo fechado*” (JORNAL DO BRASIL, 1932, pg. 14).

Quase todas as composições de Getúlio Marinho encontradas têm alguma relação com o universo das religiões afro-brasileiras, abordando, de forma direta ou

indireta, expressões relacionadas com o sagrado. Algumas têm significados religiosos perceptíveis já no título, como as canções citadas na reportagem e classificadas como macumba: *Ererê e Rei de umbanda*.

Na canção *Gegê*, composição de Getúlio Marinho em parceria com o maestro Eduardo Souto, sucesso do carnaval e vendedora do concurso promovido pelo jornal *Correio da Manhã*, gravada em 1931, há ambiguidades no uso de expressões que podem ser empregadas no âmbito tanto jurídico quanto religioso. O uso de expressões com significados dúbios era bem recorrente nas letras das canções analisadas, como *trabalho*, *sessão*, *consulta*, termos usados tanto para atos burocráticos quanto para eventos sagrados. Nos versos da canção, há dubiedades no emprego do verbo *despachar*, que pode se referir ao trâmite burocrático ou ao ato de despachar pedidos por meio do ritual afro religioso (VIEIRA, 2010, pg. 120).

Tenha calma, Gegê / Vou ver se faço
Alguma coisa por você / Não se aborreça
Nem é preciso chorar / Guenta um pouco, meu amor
Que as coisas vão melhorar / O seu pedido
Já foi meu bem despachado
O decreto já saiu
É na enxada e no machado

Assim, percebe-se a contiguidade entre vocábulos empregados em situações muito específicas. Usando uma linguagem irônica e empregando o duplo sentido, o compositor aparenta demonstrar apoio ao governo provisório de Getúlio Vargas, comprometendo-se a interceder junto ao panteão dos cultos afro-brasileiros para que seus problemas de governabilidade sejam sanados.¹¹ Recorrendo ao sagrado, o ato de realizar um despacho, nessa acepção, refere-se a uma oferenda feita a Exu, que é o mensageiro das entidades, tanto para pedidos individuais quanto para o ritual chamado de *padê* para despachá-lo antes das cerimônias. Em alguns terreiros, o despacho colocado em encruzilhadas seria um pedido para que o mal alcançasse alguém. Também é comumente chamado de ebó (CACCIOLORE, 1977, pg. 103).

O último verso da canção também tem conotação religiosa pouco perceptível, pois a mensagem está subliminar. Quando afirma “É na enxada e no machado”, refere-se, respectivamente, aos símbolos associados aos orixás Ogum e Xangô; o primeiro, deus do ferro e da metalurgia, e o segundo, guerreiro e orixá da justiça.

A partir da década de 1920, houve uma ampliação da quantidade de gravações em disco, particularmente de caráter popular, o que certamente abrangia as músicas com temáticas afro religiosas. Isso pode ser explicado dentro do próprio movimento de

¹¹ O contexto político de 1931 se configurava pela derrubada da Constituição brasileira por Getúlio Vargas, fortalecendo o poder do Executivo, impactando diretamente a autonomia estadual com a nomeação de interventores. Essas medidas intensificaram as oposições a seu governo, principalmente das oligarquias e da classe média paulista.

expansão das relações comerciais e mercadológicas, ampliando os negócios, mas não se pode negar a influência dos novos padrões culturais e estéticos do período, com o movimento modernista, que pode ter favorecido a gravação desse tipo de temática.

Não se pode esquecer que as primeiras décadas do século XX são caracterizadas pela desvalorização das práticas afro religiosas e pela criminalização da prática da feitiçaria, amparada no Código Penal de 1890. Contudo, a realidade sociocultural apresentava-se muito mais complexa para ser compreendida apenas a partir da repressão. Por isso, é preciso operar com a lógica das negociações e das tolerâncias, pois havia espaços para diálogos entre músicos populares e simbologias afro religiosas, que eram divulgadas pela fonografia.

Em várias composições populares gravadas nas primeiras três décadas do século XX, pululavam palavras e expressões, como feitiços, macumbas, ebós, urucubacas, muamba, figa, coisa feita, ter a vida atrasada ou ter o santo forte, mau-olhado, corpo fechado, benzeduras e rezas. Todas essas expressões se inter-relacionavam com o enredo que estava sendo contado, fazendo sentido dentro da canção.

Merecem destaque as menções à figura mítica de Exu, personagem presente em todas as modalidades de culto afro-brasileiro, apesar das apropriações particulares. Essa divindade estaria associada, no imaginário social, às práticas maléficas, à magia e à feitiçaria, objeto de ações repressivas. Por isso, a dinâmica dos cultos seria negar essa figura, identificado com o diabo, no interior dos cultos, e esconder o que possibilitasse interpretações desse tipo. Afirmar a legitimidade dos cultos e dos terreiros passaria pela oposição a práticas consideradas do âmbito da magia, como Exu (CAPONE, 2004, pg. 24).

O principal problema dessa negação era que, na maioria dos cultos, os rituais passavam pela mediação dessa entidade. Ele seria o “grande comunicador, intermediário entre os deuses e os homens, o restaurador da ordem do mundo” (CAPONE, 2004, pg. 54). Por outro lado, “como senhor do acaso no destino dos homens, desfaz as abordagens conformistas do universo, ao introduzir a desordem e a possibilidade de mudança” (CAPONE, 2004, pg. 54). A figura de Exu nos cultos afro-brasileiros sempre estivera marcada pela complexidade, uma vez que ele seria o “mais humano dos deuses, nem completamente bom, nem completamente mau” (CAPONE, 2004, pg. 54).

Dada essa ambiguidade, ele passa por uma ressignificação a partir do início do século XX. O Exu africano, “reinterpretado como espírito maroto, mas prestativo, espécie de diabinho familiar da tradição ibérica, começa a se multiplicar nas macumbas do Rio, sob a influência das crenças espíritas sobre os mortos” (CAPONE, 2004, pg. 95).

Na umbanda, os Exus seriam identificados como espíritos desencarnados. Essa caracterização não seria aceitável pelo candomblé, que não previa a possessão de *eguns*, as almas dos mortos, pois estas poluiriam espiritualmente as pessoas (CAPONE, 2004, pg. 27). Dessa forma, os Exus, e também sua versão feminina, as pombagiras, símbolos de fidelidade na umbanda, seriam sinal de degenerescência da pureza no candomblé. Mas é por intermédio da umbanda e da macumba que essa divindade africana foi reapropriada e se tornou um espírito brasileiro (CAPONE, 2004, pg. 47). Assim, o “Exu é o único orixá que sobreviveu ao processo de adaptação da tradição religiosa africana”, assumindo o

papel de “guardião da tradição africana na umbanda”. Entretanto é considerado um espírito inferior, “não evoluído” e muito próximo dos seres humanos. Enquanto, os caboclos e os preto-velhos são compreendidos como “espíritos de luz” (CAPONE, 2004, pg. 99).

Posteriormente à negação, o Exu foi redescoberto e reafrikanizado pelo candomblé. (CAPONE, 2004, pg. 47), tornando-se mensageiro entre os deuses e os homens. É figura fundamental no culto, sem o qual nada se pode fazer. Seria o primeiro a ser venerado, abrindo os caminhos do mundo natural com o sobrenatural (CACCIOLORE, 1977, pg. 118).

Essa figura tão controversa, identificada como mensageiro divino, personificação do diabo, senhor da magia, da manipulação, podendo agir tanto para o bem quanto para o mal, estaria presente também em diversas canções gravadas nas primeiras décadas do século XX. Uma divindade associada à magia e à feitiçaria, que o próprio culto se esforçava para esconder em busca de legitimação, aparecia nas letras das músicas populares gravadas em disco que se tornaram grandes sucessos, como a música *Sai Exu*:

Vamos saravá / O calunga
Vamos saravá / Vamos saravá
Quem madrugá / Vamos saravá
Vamos saravá / Omulu
Vamos saravá / Sai Exu
Vamos saravá / Alivia teus oios
Que eu não quero protestá
Eu já fechei meu corpo
Por isso digo / Sai azar
Tenho o corpo fechado
Pra receber o que vié, tá com medo?
Pode mandá pra cima de mim
Teu sujo candomblé / Pode fazê despacho
Com cabeça de urubu, ô macumba
Hei de sair à rua / Gritando sempre
Sai Exu¹²

Nessa canção, percebemos diversos símbolos e práticas inerentes ao ritual dos cultos afro-brasileiros, expressos de modo muito direto, como o termo *saravá*, muito usado por umbandistas como saudação a uma entidade mítica (CACCIOLORE, 1977, pg. 227). Assim, na canção, são saudadas diversas entidades, como calunga, falange de espíritos ligados à água e a Iemanjá. Também Omulu, orixá da varíola e das doenças epidêmicas, que apresenta um caráter temível, pois se não cultuado de forma adequada

¹² Essa música estava incluída no repertório do grupo *Os Oito Batutas*, segundo consta na partitura n. 36922 (Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som. Coleção Almirante).

pode distribuir doenças. Mas, por outro lado, também tem o poder de curá-las. Seu domínio sobre as doenças o associa ao cemitério (CACCIOLORE, 1977, pg. 146).

Na cidade do Rio de Janeiro, que recebeu grande influência das culturas africanas, ocorreram trocas intensas entre diversas manifestações religiosas. Os terreiros, por exemplo, eram espaços irradiadores de músicas, culinárias, costuras, ranchos e cordões ligados ao carnaval. Para Birman, não seria necessário ser membro de algum culto “para viver submerso num mundo em que vagam espíritos, em que as interferências dos santos e das almas são permanentemente cultivadas”, pois “a possessão como uma forma particular de contato com o sobrenatural é uma referência constante da cultura brasileira” (BIRMAN, 1983, pg. 8).

Segundo Maggie, a crença no feitiço perpassaria toda a sociedade, pois está imbricada nela. Os mecanismos de repressão à magia, fortalecidos a partir da República, foram fundamentais para a constituição da crença, pois não punham em dúvida as possibilidades de promover malefícios ou benefícios a partir da magia, apenas procuravam regulá-la, punindo os supostos praticantes da magia maléfica, ou seja, os feitiçeiros. Dessa forma, os aparatos policiais e jurídicos recolhiam objetos do culto como materialização da existência dos feitiços e usavam expressões próprias àquele universo religioso para elaborar suas narrativas de acusação (MAGGIE, 1992, pg. 24).

Na música *O feitiço é um fato*, de Getúlio Marinho, o título e a letra da canção sugerem a dimensão do que representava o feitiço no Rio:

Feitiço é um fato / E eu posso dizer
Por ter assistido / Lá no cangerê
Sei que isso é um fato / E eu posso dizer
Por ter assistido / Lá no cangerê
Tem mironga / Tem dendê [...]
O tal feitiço / É irmã do cangerê

A canção propõe que o feitiço seria um fato cuja existência seria indubitável. Havia muitas posições que desaprovavam a prática desse ritual, mas a crença estava de tal forma emaranhada na cidade que permitiu afirmações tão veementes como essa (VIEIRA, 2010, pg. 112).

João do Rio, observador de seu tempo, apresentou descrições minuciosas de lugares, ritos e personagens do Rio de Janeiro no início do século XX, sugerindo que “a cidade pulula de religiões. Basta parar em qualquer esquina, interrogar. A diversidade dos cultos espantar-vos-á” (BARRETO, 1951, pg. 9).¹³ Proferindo a emblemática frase “Nós dependemos do feitiço”, indicou que os feitiços estariam disseminados e imbricados na vida das pessoas. Caracterizou o feitiço, “o misterioso preparado pelos negros”, como possuidor de um “valor indiscutível” (BARRETO, 1951, pg. 34).

¹³ João do Rio é pseudônimo de Paulo Barreto. A primeira edição é de 1906 da editora Garnier.

Por serem dinâmicos, os cultos afro-brasileiros, assim como suas práticas e representações, tornam permeável o trânsito entre o campo religioso e a sociedade, sendo passíveis de influências mútuas, o que tornou possível a gravação de pontos de macumba e músicas com inspiração no universo afro religioso. Música e dança se tornam o *modus operandi* de como essas religiosidades serão divulgadas, pensadas e circuladas por diferentes atores sociais (GILROY, 2001).

Performances artísticas dos pais de santo Joãozinho da Goméia e Murah

As trajetórias dos pais de santo Joãozinho da Goméia e Murah também são exemplos de intercâmbios de experiências religiosas e artísticas; nesses casos, relacionados com a dança. A relação entre *performance* artística e candomblé marca a história do candomblé a partir das conexões entre arte, religião, sexualidade e cultura africana.

Joãozinho da Goméia, pai de santo e dançarino, colaborou com sua arte para expandir a religião afro-brasileira, inserindo em suas *performances* danças sagradas e a estética dos orixás no mundo dos espetáculos e nos desfiles das escolas de samba. Nascido no interior da Bahia em março de 1914, foi iniciado no candomblé bastante jovem. Em 1932, com cerca de 18 anos já era chefe do terreiro localizado na rua da Goméia, periferia de Salvador. Mudou-se para Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, em 1946. Seu terreiro era frequentado por personalidades do meio artístico e político. Esses vínculos eram cultivados por ele a partir de sua participação em exposições culturais folclóricas.

A festa de Iansã, realizada por Joãozinho no mês de dezembro, era divulgada pela imprensa, atraindo para o terreiro folcloristas, diplomatas, embaixadores e artistas de sucesso, como Marlene, Ângela Maria, Cauby Peixoto e Grande Otelo. Tornava-se mais conhecido a partir das apresentações de danças rituais em peças teatrais, com a fundação da *Companhia Baiana de Folclore Oxumaré*. Nessas ocasiões, organizava também exposições de vestimentas religiosas (MENDES, 2014, pg. 63).

Acostumado a frequentar programas de rádio e a conceder entrevistas a jornais e revistas, Joãozinho da Goméia buscava, com essas estratégias, aumentar seu prestígio social, além de divulgar o candomblé. Sofreu muitas críticas de membros do culto, acusado de transformar o candomblé em teatro e de transgredir “alguns dos segredos tidos como fundamentais nas alianças entre os terreiros” (LODY; SILVA, 2002, pg. 162).

Essas polêmicas que suscitava no meio religioso colaboravam para a construção de uma imagem controversa, mas que muito ajudou na disseminação das simbologias religiosas afro-brasileiras. Tais expressões culturais encontraram na difusão da música e da dança uma verdadeira passagem à iniciação religiosa. Vejamos como essa relação entre circulação religiosa e cultural dos símbolos negros se encontra presente nos atuais processos de transnacionalização¹⁴ das religiões afro-brasileiras.

¹⁴ O termo se refere ao processo de transnacionalização observado e ao revés da inicial expansão das grandes religiões monoteístas, impulsionadas pelos Estados nacionais imperialistas. Atualmente, há migrações de sul a norte, do Oriente para o Ocidente, das periferias para os centros

Temos, desde os anos 1960, a prática e a expansão das religiões afro-brasileiras na América Latina (Paraguai, Venezuela, Uruguai e Argentina) sendo estudadas por Frigério (1999), Segato (1997) e Oro (1998). A partir dos anos 1970, estas cruzam o Atlântico e se expandem por Portugal (PORDEUS, 2009; SARAIVA, 2010), encontrando-se hoje na Espanha, Reino Unido, Bélgica, Itália, França (CAPONE; TEISENHOFFER, 2002), Alemanha (BAHIA, 2014, 2015), Áustria, Suíça, Estados Unidos, Rússia (jogo do ifá) e Japão (umbanda).

Um personagem que colabora para a divulgação do culto afro-brasileiro no cenário artístico-cultural nesse contexto de transnacionalização das religiões afro-brasileiras, o pai de santo Murah, migrou para a Alemanha em 1989 para trabalhar como bailarino, coreógrafo e professor de dança afro-brasileira em escolas alemãs.

Murah nasceu em 1961 em São Paulo e com seis anos foi morar em Salvador. Foi criado pela avó, dona Coleta de Oxóssi, e aos nove anos foi iniciado no candomblé. Assim, há conexões latentes entre sua experiência de imigrante e suas vivências religiosas (BAHIA, 2014).

O candomblé chegou à Alemanha nos anos 1970 e 1980, tendo sido sua expansão propiciada pelos eventos culturais em diversos países da Europa para divulgar a cultura brasileira. Foi nesse contexto que Murah migrou para a Europa. Com formação artística, há 20 anos na Europa, participou, ao longo desses anos, de vários espetáculos no continente. Por ter sido um dos primeiros a institucionalizar o candomblé na Alemanha, é bastante conhecido na cidade e no país, sendo veiculado nas rádios alemãs e filmado em práticas rituais divulgadas nas redes sociais (BAHIA, 2014, 2015).

Marca sua presença anual no afoxé, grupo cultural e artístico fundado nas doutrinas religiosas dos cultos afro-brasileiros que desfila no *Carnaval das Culturas*, de Berlim, evento criado em 1996 que representa um dos maiores eventos da cidade e que conta com carros alegóricos e trajes folclóricos, reunindo aproximadamente 4,5 mil pessoas e representando 70 nações. Composto por brasileiros, alemães e africanos, o bloco de afoxé comandado por Murah tem 14 anos e conta com 300 membros, que vestem roupas brancas e amarelas. Atrai brasileiros que vivem em várias partes da Europa para desfilarem no Carnaval das Culturas.

Como meio de comunicação das práticas rituais, o corpo é central na prática das religiosidades afro-brasileiras, lugar do movimento e da estética. Daí a importância da musicalidade, da dança e das festividades. Esse aspecto da ludicidade dos cultos é explorado por produtores de símbolos culturais, como nos casos retratados, conseguindo

metropolitanos, das culturas subalternas para as religiões hegemônicas, o que nos faz crer que aos poucos se constrói uma nova geografia religiosa no mundo. A globalização, em suas formas contemporâneas, traz um grande impacto no deslocamento de práticas religiosas profundamente ligadas a suas tradições, territórios e grupos sociais específicos e notadamente nacionais. Tradições que migram do sul ao norte, da periferia ao centro, do Oriente ao Ocidente do mapa-múndi e que paradoxalmente reelaboram tanto os localismos, reivindicando uma identidade étnico-nacional, quanto os cosmopolitismos, que forjam culturas híbridas.

expandir elementos dos cultos afro-brasileiros para além das fronteiras dos terreiros, consolidando-se como parte de uma matriz social a partir desses elementos culturais.

Dança, música e afro religiosidades

Esses elementos são pilares estruturantes para o universo sagrado dos cultos afro-brasileiros. Na dimensão festiva do candomblé, que lhe é intrínseca, a música se configura em algo mais do que simplesmente um estímulo sonoro para os rituais. É estrutural, ou seja, está imiscuída no próprio culto. A expressão “tocar candomblé” é significativa para atrelar candomblé e música, que, na verdade, se confundem (AMARAL; SILVA, 1992, pg. 160-184).

Reginaldo Prandi (2005, pg. 177) sustenta que: “Para invocar os deuses e os agradar [*siê*] é preciso, antes de mais nada, conhecer os ritmos próprios de cada um”, porque cada orixá tem cânticos que fazem parte de sua identidade, tais como as cores, as comidas, os colares de contas e as ferramentas próprias. Dessa forma, a música ocupa papel preponderante para o culto religioso, em que se canta “para o trabalho e para a comida que vence a fome. Canta-se para reafirmar a fé, porque cantar é celebração, é reiteração da identidade. Mas também se canta pelo simples ócio” (PRANDI, 2005, pg. 182).

Por meio da música, da dança e também da festa religiosa, a cultura do candomblé se expandiu para espaços além dos terreiros e se consolidou como parte de uma matriz social a partir desses elementos, tornando relevante a circulação de símbolos étnicos e religiosos afro-brasileiros em diferentes tempos e espaços.

As ligações entre ritual e divertimento, que compõem o quadro principal de atração do público leigo, podem ser vislumbradas dentro do próprio culto. A roda de santo, denominada xirê, está ritualisticamente conectada à roda de samba, associada ao divertimento e à brincadeira. Porém, cada uma responde por papéis rituais diferentes, com o momento dedicado ao sagrado em si e o momento do lúdico com significados religiosos mais suavizados para proporcionar a interação social (TEIXEIRA, 1986, pg. 5). O corpo é evidenciado em ambas as circunstâncias, ora do lado sagrado, ora do lado profano. Na roda de santo, é entendido como o veículo para a manifestação dos orixás e preparado, portanto, para assumir uma identidade mítica, enquanto na roda de samba assume a individualidade humana (TEIXEIRA, 1986, pg. 165-166).

A roda de santo é considerada o momento máximo da expressão da crença do candomblé. “A formação de uma roda é o início de uma festa — xirê — em homenagem aos orixás” (TEIXEIRA, 1986, pg. 130). A festa é precedida de uma intensa movimentação, marcada por escolha de roupas, ferramentas, adereços, além da decoração do espaço e da provisão de comida e bebidas. Antes de a festa se iniciar, Exu é despachado e louvado para que não atrapalhe seu bom andamento. Depois disso, a casa de culto é considerada aberta (TEIXEIRA, 1986, pg. 133). Ocorre então a chegada dos orixás, ou seja, o momento do transe, “o orixá encostando, fazendo com que a criatura se desequilibre, rode, tenha movimentos diferentes de quando está em seu estado normal” (TEIXEIRA, 1986, pg. 138).

Já a roda de samba extrapola o caráter sagrado e é formada ocasionalmente ao final de uma festa religiosa. Assim, quando termina a roda de santo, começa a roda de samba, com brincadeiras, conversas e, às vezes, sambas de caboclo. Sua função seria garantir o divertimento aos integrantes do povo de santo, em que as pessoas cantem, comam, dancem, se divirtam e relaxem (GONÇALVES, 1990, pg. 135-140). Portanto, “pode ser vista como uma passagem, um elo entre o acontecer do relacionamento com o sagrado — a manifestação dos orixás — e o retorno às atividades do mundo lá fora — a casa, o trabalho, os amigos extraterreiros” (TEIXEIRA, 1986, pg. 149).

As relações entre o samba e as religiões afro-brasileiras poderiam ser bem mais estreitas. Os vínculos entre música popular e religiosidade afro-brasileira são revividos na fala do sambista Heitor dos Prazeres: “a origem do samba é o candomblé, é a macumba” para “não mexer nos cânticos religiosos porque tinha respeito pra não ser castigado [...] então fazia aquelas coisas [samba, cateretê] para eles brincarem”. Para o sambista João da Baiana, o “candomblé era uma festa separada” e o “samba vinha depois do ritual”.

Essa interconexão entre o ritual sagrado e o divertimento dentro do próprio culto ajudou e continua ajudando na expansão das religiões afro-brasileiras, pois permite a entrada de símbolos sagrados em espaços que não lhes são próprios, aproximando pessoas e aumentando o contato com a religião. Nesse sentido, os produtores de símbolos sagrados, por meio de suas *performances* artísticas, exercem papel preponderante na divulgação dos elementos sagrados dos cultos afro-brasileiros.

À guisa de conclusão: trajetórias artísticas e religiosidades em diferentes tempos e espaços

As *performances* artísticas da dança e da música com inspiração religiosa colaboram para a socialização de crenças e práticas rituais, expandindo seu conhecimento e atraindo interessados nos cultos afro-brasileiros. Essas expressões culturais exercem papel de divulgadores, transbordando elementos simbólicos para fora dos espaços sagrados. Penetram, portanto, espaços profanos, mas continuam apresentando uma alma sagrada, mesmo não revelando a parte mais secreta e sagrada do ritual. Observam-se, assim, elementos dos cultos sagrados influenciando e gerindo *performances* artísticas de dança e música.

Este trabalho articulou pesquisas, aproximando as trajetórias de Joãozinho da Goméia, Murah e Getúlio Marinho, à luz de suas *performances* artísticas e de seus referenciais identitários para a produção cultural ligada ao sagrado afro-brasileiro, divulgando seus símbolos religiosos. Suas histórias de vida pessoal e profissional, levando em consideração os contextos históricos peculiares e seus locais de atuação, revelam a influência e a penetração de elementos simbólicos dos cultos afro-brasileiros nas manifestações culturais, sendo referência identitária para a cultura brasileira ao longo dos tempos.

Suas ligações com o panteão afro-brasileiro desde a juventude exerceram influências em suas carreiras como músicos e dançarinos. E a profissionalização desses artistas foi crucial, a despeito da possível intencionalidade, para sua transformação em produtores de símbolos religiosos. Como tal, podem ser compreendidos como agentes

catalisadores que, uma vez ultrapassado o campo religioso, adentram os eventos culturais e demarcam o lugar do sagrado nas manifestações culturais e artísticas brasileiras.

Sendo o aspecto lúdico inerente aos cultos afro-brasileiros, é possível a comparação de diferentes *performances* artísticas que congregam em torno da festa, da dança e da música simbologias religiosas e, como manifestações culturais, contribuem para a divulgação da religião em diferentes tempos e espaços.

Suas *performances* artísticas funcionam como canais de comunicação de sua identidade religiosa e de suas experiências com o santo. A dança e a música colaboram para a disseminação de elementos dos cultos afro-brasileiros em um fluxo de trocas simbólicas entre os terreiros e as manifestações da cultura brasileira em diferentes espaços e tempos.

Nesse sentido, o objetivo deste artigo, ao articular distintas trajetórias, é contribuir para a compreensão do espaço afro-atlântico, do chamado Atlântico Negro e de sua extensão para as redes transnacionais. A ideia do Atlântico Negro como um sistema político cultural, compreendido como um espaço de circulação transatlântica de ideias, pessoas e histórias que compreendem o Novo Mundo, a Europa e a África, traz à luz os modos em que os processos de modernização e globalização criam novos espaços para as trocas de experiências, conceitos e representações em torno de uma negritude (GILROY, 2001). A crença em uma África mítica pelas comunidades diaspóricas permite a recriação de culturas negras em diferentes espaços e tempos (CAPONE, 2011; GILROY, 2001; MATORY, 2005).

Referências

- AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Cantar para subir: um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista. *Religião e Sociedade*, vol. 16, n. 1-2, 1992.
- BAHIA, Joana. E o preto-velho fala alemão: espíritos transnacionais e o campo religioso na Alemanha. *Revista del Cesla*, n. 18, p. 181-212, 2015.
- _____. Under the Berlin sky. Candomblé on German shores. *Virtual Brazilian Anthropology. Vibrant*, Florianópolis, vol. 11, p. 327-370, 2014.
- BAIANA, João da. Entrevista concedida a Hermínio Bello de Carvalho e Aloyzio de Alencar Pinto. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 24 ago. 1966. Coleção Depoimentos para Posteridade. Transcrição fev. 2010.
- BARRETO, Paulo (João do Rio). *As religiões do Rio*. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1951.
- BIRMAN, Patrícia. *O que é umbanda*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- CAPONE, Stefania; TEISENHOFFER, Viola. Devenir medium à Paris: apprentissage et adaptation rituels dans l'implantation d'un terreiro de candomblé en France. *Psychopathologie Africaine*, vol. XXXI, n. 1, p. 127-156, 2002.
- _____; _____. *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contracapa/Pallas, 2004.

- _____. Os *yorubás do novo mundo*: religião, etnicidade e nacionalismo negro nos Estados Unidos. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- CORREIO da Manhã, p. 4, 7 fev. 1932.
- DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Idealização e supervisão geral de Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2001. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/baiano>>. Acesso em: mar. 2010.
- ERERÊ. Macumba. Compositor Getúlio Marinho. Intérprete Moreira da Silva. Odeon, n. 10878, 1932.
- FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- FRIGÉRIO, A. El futuro de las migraciones mágicas em Latinoamérica. *Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre: RCS, ano 1, n. 1, p. 51-88, 1999.
- GEGÊ. Marcha rancho. Compositores Getúlio Marinho e Eduardo Souto. Intérprete Jaime Vogeler. Odeon, n. 10876, 1931.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- GONÇALVES, Maria Alice Rezende. *A brincadeira no terreiro de Oxóssi*: um estudo sobre a vida lúdica de uma comunidade de candomblé do Grande Rio. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.
- JORNAL do Brasil, p. 14, 7 fev. 1932.
- LODY, Raul; SILVA, Vagner Gonçalves da. Joãozinho da Goméia: o lúdico e o sagrado na exaltação ao candomblé. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (Org.). *Caminhos da alma*: memória afro-brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2002.
- MACUMBA. Canto de Exu. Domínio público. Intérpretes Elói Antero Dias e Getúlio Marinho. Acompanhamento do Grupo Africano. Odeon, n. 10690, 1927-1930.
- MAGGIE, Yvonne. *Medo do feitiço*: relações entre magia e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.
- MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira*: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Arte Editora, 1977, vol. 1.
- MATORY, J. *Black Atlantic religion*: tradition, transnationalism and matriarchy in the afro Brazilian candomblé. Princenton/Oxford: Princenton University Press, 2005.
- MENDES, Andrea. O rei do candomblé nas páginas da revista: Joãozinho da Goméia em *O Cruzzeiro*. *Recôncavo*: Revista de História da Uniabau, vol. 4, n. 6, 2014.
- MURAH. Entrevista concedida a Joana Bahia. Berlim, 2009.
- NÃO vai no candomblé. Samba. Compositor Elói Antero Dias. Intérprete Conjunto Africano. Odeon, n. 10719-a, 1930.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul*: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- O FEITIÇO é um fato. Samba. Compositor Getúlio Marinho. Intérprete Francisco Alves. Odeon, n. 12888, 1929.
- ORO, Ari. As religiões afro-brasileiras: religiões de exportação. In: AFRO AMERICAN RELIGIONS IN TRANSITION. INTERNATIONAL CONFERENCE OF THE AMERICANISTS. *Anais...* Uppsala, Suécia, jul. 1998.

- PISA no toco. Lundu/ponto de macumba. Compositor Getúlio Marinho. Intérprete João Quilombo. Parlophon, n. 13400, 1928-1930.
- PONTO de Inhansã. Batuque. Domínio público. Intérpretes Elói Antero Dias e Getúlio Marinho. Odeon, n. 10679, 1927-1930.
- PONTO de Ogum. Batuque. Domínio público. Intérpretes Elói Antero Dias e Getúlio Marinho. Odeon, n. 10679, 1927-1930.
- PORDEUS Jr., Ismael. *Portugal em transe. Transnacionalização das religiões afro-brasileiras: conversão e performances*. Portugal: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2009. Coleção Antropologia Breve.
- PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PRAZERES, Heitor dos. Entrevista concedida a Juvenal Portela, Ary Vasconcelos e Ilmar Carvalho. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1^a set. 1966. Coleção Depoimentos para Posteridade. Transcrição jan. 2010.
- QUILOMBÔ. Samba. Compositor Getúlio Marinho. Intérprete João Quilombo. Parlophon, n. 13400, 1928-1930.
- REI de umbanda. Macumba. Compositor Getúlio Marinho. Intérprete Moreira da Silva. Odeon, n. 10878, 1932.
- SAI Exu. Jongo africano. Compositores Donga e Otávio Vianna. Intérprete Baiano. Odeon, n. 122144, 1922.
- SARAIVA, Clara. Afro-Brazilians religions in Portugal: bruxos, priests and pais de santo. *Etnográfica*, Portugal, vol. 14, n. 2, p. 265-285, jun. 2010.
- SEGATO, Rita. Formação de diversidade: nação e opções religiosas no contexto de globalização. In: ORO, Ari; STEIL, A. P. (Org.). *Globalização e religião*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- TEIXEIRA, Maria Lina Leão. Transas de um povo de santo: um estudo sobre identidades sexuais. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1986.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- VIEIRA, Caroline Moreira. Ninguém escapa do feitiço: música popular carioca, afro-religiosidades e o mundo da fonografia (1902-1927). Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Formação de Professores da UERJ, São Gonçalo, 2010.