



Afro-Ásia

ISSN: 0002-0591

revista.afroasia@gmail.com

Universidade Federal da Bahia

Brasil

Amaral, Rita; Gonçalves da Silva, Wagner

Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular
brasileiro

Afro-Ásia, núm. 34, 2006, pp. 189-235

Universidade Federal da Bahia

Bahía, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77003407>

- ▶ [Como citar este artigo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Mais artigos](#)
- ▶ [Home da revista no Redalyc](#)

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



**FOI CONTA PARA TODO CANTO:
AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS NAS LETRAS
DO REPERTÓRIO MUSICAL POPULAR BRASILEIRO***

Rita Amaral^{**}
Vagner Gonçalves da Silva^{***}

*Olorum se mexeu
Rompeu-se a guia de todos os santos
Foi Bahia pra todos os cantos [...]
E onde quer que houvesse gente
Brotavam com sementes
As contas desse colar
Hoje a raça está formada
Nossa aventura, plantada.
Nossa cultura é raiz*

Gilberto Gil,
“Bahia de todas as contas”, 1983.



Introdução

Neste artigo analisamos as múltiplas relações entre os valores e símbolos religiosos afro-brasileiros e a música popular nacional. Uma vez que a música é uma linguagem privilegiada na expressão dos valores destas religiões e, também, um elemento marcante na concepção da identidade brasileira, os termos comuns ou intercambiáveis destes campos semânti-

* Este artigo é resultado do projeto “Religiões afro-brasileiras e cultura nacional: uma abordagem em hipermídia”, desenvolvido pelos autores com patrocínio da FAPESP e do CNPq. Agradecemos a estas instituições e aos pesquisadores bolsistas de Iniciação Científica que deste projeto participaram, especialmente a Rachel Rua Baptista, encarregada do levantamento de dados sobre religião e música popular brasileira.

** Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, pesquisadora-orientadora do Núcleo de Antropologia Urbana da USP.

***Professor de Antropologia da Universidade de São Paulo e vice-coordenador do Núcleo de Antropologia Urbana (USP).



ticos constituem um *locus* privilegiado de trocas simbólicas e constituição do que se poderia chamar de *ethos* nacional. Este *ethos* incorpora e privilegia a musicalidade e tudo o que ela permite de extravasamento emocional e utilização do corpo de modo comunicativo e sensual. Não pretendemos discutir neste trabalho o papel da música na religião, mas seu diálogo com a cultura nacional.¹ Além disso, embora estejamos cientes do papel fundamental que os ritmos e melodias de inspiração africana desempenharam para o êxito das canções analisadas, priorizaremos, para os fins deste texto, as mensagens contidas nas letras das músicas, deixando de lado seu aspecto melódico.²

“No terreiro de ‘preto-véio’, Iaiá, vamos saravá!”. Religião e os primórdios da música popular brasileira

Nas religiões afro-brasileiras³ a música desempenha um papel fundamental. É um dos principais veículos por meio dos quais os adeptos organizam suas diversas experiências religiosas e invocam os orixás, caboclos e outras entidades espirituais que os incorporam em festas, giras, sessões e outras cerimônias coletivas. Nesses rituais a música é produzida por diversos instrumentos (atabaques, cabaças, chocalhos, agogôs, ganzás etc.),⁴ que variam segundo os ritos, acompanhados por

¹ Sobre o papel da música nas religiões afro-brasileiras, veja, entre outros, Rita Amaral e Wagner Gonçalves da Silva, “Cantar para subir — um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista”, *Religião e Sociedade*, vol. 16, nº 1-2 (1992), pp. 160-84, também disponível em: <http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html>; José Jorge de Carvalho, “Ritual and Music of the Shango Cults of Recife, Brazil”, (Tese de Doutorado, The Queen’s University, 1984) e *Cantos sagrados do Xangô do Recife*, Brasília, Fundação Cultural Palmares, 1993.

² As letras analisadas foram coletadas por meio de pesquisa em encartes dos discos e CDs e audição destes quando o material impresso era inexistente ou apresentava dúvidas em relação à letra efetivamente cantada pelos intérpretes. A pesquisa abrangeu consultas em acervos de várias instituições, entre as quais destacamos o Museu da Imagem e do Som (MIS), de São Paulo e Rio de Janeiro; a Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo e o Instituto de Estudos Brasileiro (IEB) da USP, além de sites na Internet dedicados à música popular brasileira.

³ Para uma visão geral sobre o processo de formação das religiões afro-brasileiras, veja, entre outros, Roger Bastide, *As Religiões Africanas no Brasil*, São Paulo, Pioneira, 1985 e Wagner Gonçalves da Silva, *Candomblé e Umbanda — Caminhos da Devoção Brasileira*, São Paulo, Selo Negro, 2005.

⁴ A importância da música pode ser percebida, inclusive, pelos nomes que as religiões afro-brasileiras adquiriram com o tempo, como batuque, no sul; macumba (nome de instrumento musical de origem banto), no sudeste, e tambor de mina, no norte e nordeste.



cantos⁵ que são considerados formas de orações que unem o homem ao sagrado.

A musicalidade dos terreiros, marcada pela herança africana, foi um dos pontos que mais atraiu a atenção para a diferenciação dessas crenças, servindo como elemento aglutinador e difusor de estilos musicais “profanos” que participaram da formação da cultura musical brasileira sob diferentes formas ao longo dos vários contextos históricos. Exemplos bem conhecidos destes processos são os ritmos maxixe e lundu.

Em fins do século XIX, como atestam os jornais e outros documentos da época, havia grave rejeição, por parte de segmentos dominantes da sociedade, às práticas religiosas afro-brasileiras. Atribuía-se a eles o caráter de “selvageria”, cujos exemplos, constantemente citados, eram a “lascívia das suas danças” e o “estrondoso barulho” de suas batucadas.⁶

Esta situação de rejeição — e consequente repressão — aos cultos afro-brasileiros colocou-os, do mesmo modo que à sua música, na situação de quase clandestinidade até meados do século XX. Entretanto, esta situação não impediu a incorporação dos ritmos africanos ao repertório musical brasileiro em vários pontos do Brasil, influenciando a criação de estilos musicais populares como o lundu, maxixe, coco, lelê, tambor-de-crioula, “sotaques” de bumba-meу-boi, jongo, maculelê, maracatu, afoxé e o samba, entre muitos outros.

No caso do samba — bom exemplo por sua relevância e presença como um dos elementos constitutivos do gosto nacional e da identidade brasileira —, sabe-se que sua origem está ligada à religiosidade dos grupos *bantu* trazidos para o Brasil. Esse ritmo, tocado sobretudo em terreiros de candomblé de angola (que enfatizam uma identidade de origem *bantu*) e, posteriormente, na umbanda, constitui um dos principais elementos de identidade de ambas as religiões. Sendo música religiosa, o

⁵ Essas letras utilizam uma *língua ritual* composta de expressões de origem africana mescladas, ou não, ao português.

⁶ Veja, entre outros, Raimundo Nina Rodrigues, *Os africanos no Brasil*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977, e Jocélio Teles dos Santos, “Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX”, in Lívio Sansone e Jocélio T. dos Santos (orgs.), *Ritmos em transe Sócio-antropologia da música baiana* (São Paulo, Dynamis Editorial, 1997), pp. 15-38.



samba enredou-se, apesar disso, nos espaços profanos, num intenso fluxo de trocas simbólicas entre as religiões afro-brasileiras e a sociedade.

No Rio de Janeiro este entrelaçamento é perceptível pelo menos desde as primeiras décadas do século XX, quando dos núcleos religiosos surgiram compositores que consolidaram esse estilo musical e o disseminaram entre o grande público.⁷ Alguns destes compositores eram filhos das famosas “tias”⁸ em torno das quais a colônia de migrantes baianos no Rio Janeiro se reunia para dançar, cantar, comer comidas baianas e cumprir as obrigações rituais para com seus orixás. Assim, nesses espaços reuniam-se, entre outros, compositores que se tornariam famosos na história da música popular brasileira como Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos), João da Baiana (João Machado Gomes), Sinhô, o “Rei do samba”⁹ (José Barbosa da Silva,) e Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Jr.).¹⁰ Donga, por exemplo, dizia que seus pais:

⁷ Sobre esse processo, veja Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Brasil*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983; Hermano Vianna, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995; Letícia Reis, “Na batucada da vida – samba e política no Rio de Janeiro (1889-1930)”, (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 1999); entre outros.

⁸ Termo pelo qual eram conhecidas as mães-de-santo e outras ebômis (iniciadas que atingiram a senioridade) nos candomblés e na umbanda.

⁹ Sinhô está entre os mais importantes sambistas da primeira fase da MPB. Suas músicas eram bem recebidas e ele circulava por ambientes luxuosos e favelas. Dizia-se que levava seus sambas ao terreiro para serem *rezados* por uma mãe-de-santo. Manuel Bandeira, no texto *O enterro de Sinhô*, registra estas relações por meio das presenças no velório do compositor: “Seu corpo foi levado para o necrotério do Hospital Hahnemanniano, ali no coração do Estácio, perto do Mangue, à vista dos morros lendários... A capelinha branca era muito exígua para conter todos quantos queriam bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, mariñeiros, donas de *rendez-vous* baratos, meretrizes, *chauffeurs*, macumbeiros (lá estava o velho Oxumã da Praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belida num olho), todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas... Essa gente não se veste toda de preto. O gosto pela cor persiste deliciosamente mesmo na hora do enterro. [...] Bebe-se desbragadamente. Um vaivém incessante da capela para o botequim. Os amigos repetem piadas do morto, assobiam ou cantarolam os sambas (Tu te lembra daquele choro?). [...] Não tem ali ninguém para quebrar aquele quadro de costumes cariocas, seguramente o mais genuíno que já se viu na vida da cidade: a dor simples, natural, ingênuas de um povo cantador e macumbeiro em torno do corpo do companheiro que durante tantos anos foi por excelência intérprete de sua alma estóica, sensual, carnavalesca”: Manuel Bandeira, *Os Reis Vagabundos e mais 50 crônicas*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1966, p. 11.

¹⁰ Cujo apelido era “Ogum Bexiguento” por ser “filho” do orixá Ogum e ter a pele marcada pela varíola que contraíra na infância. Veja Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Filho de Ogum Bexiguento*, Rio de Janeiro, Funarte, 1979.



[...] cantavam muito, pois sempre estavam dando festas de candomblé; as baianas da época gostavam de dar festas. A Tia Ciata também dava festas. Agora, o samba era proibido e elas tinham que tirar uma licença com o Chefe de polícia. Era preciso ir até a Chefatura de Polícia e explicar que ia haver um samba, um baile, uma festa enfim. Daquele samba saía batucada e candomblé, porque cada um gostava de brincar à sua maneira.¹¹

A convivência nesses espaços permitia que a comunidade compartilhasse tradições importantes para sua manutenção como grupo de identidade e para a valorização de sua auto-imagem, além de constituir uma das estratégias de sobrevivência material na sociedade marcada por discriminações e desigualdades econômicas e sociais. O pequeno comércio, ambulante ou nas quitandas, garantia às mulheres uma certa independência em relação aos homens. As “tias” vendiam, por exemplo, artigos afro-brasileiros e, especialmente, comida baiana. Aos homens geralmente restavam os trabalhos braçais pouco remunerados como a estiva, ou, pior: a situação de desemprego. Essa vida à margem impulsionava-os, muitas vezes, a adotar, entre as estratégias de sobrevivência, a de arriscar a sorte nas várias formas do jogo de azar ou em pequenos golpes e expedientes escusos, cuja prática ficaria conhecida como “malandragem”, caracterizando seu praticante, o “malandro”, como personagem reconhecida entre os tipos populares deste período.¹²

As letras dos sambas, cantadas ao fim das “rodas de santo” nas casas das “tias” baianas, ou nos encontros festivos populares, como a Festa da Penha, refletiam o cotidiano dos grupos negros do Rio de Janeiro e a própria importância da música neste cotidiano. Descrevem, entre outros temas, a pobreza, os amores, traições, a malandragem, a comida, o jogo, a política, e, permeando tudo isso, freqüentemente, o papel da macumba e do feitiço como instrumentos de interferência em favor próprio nas vicissitudes do dia-a-dia.

É, portanto, coerente, que desde as primeiras gravações seja possível identificar nas letras das músicas esses temas, como no caso do

¹¹ Moura, *Tia Ciata*, p. 63.

¹² Muito cantada na música brasileira, de Noel Rosa a Zeca Pagodinho, de Moreira e Bezerra da Silva a Chico Buarque.



samba “Pelo Telefone” (de Donga e Mário de Almeida), gravado por Bahiano (Manoel Pedro dos Santos), em 1917, em cuja lírica a disputa amorosa entremeia-se com o feitiço:

O chefe da folia / Pelo telefone / Manda me avisar / Que com alegria / Não se questione / para se brincar / [...] / *Tomara que tu apanhes / Pra não tornar a fazer isso / Tirar amores dos outros / Depois fazer teu feitiço.*

Os temas relacionados à religião não aparecem apenas incidentalmente nas letras das músicas destas primeiras décadas; ganham também lugar de destaque, como acontece em “Sete Flechas” (composição de Freitas Guimarães), gravada em 1928 por Francisco Alves, um dos mais populares cantores brasileiros. É interessante notar, na letra dessa música, a presença de termos como “corpo fechado” e “santo forte” desde esse período, transmitindo a noção de que essa religiosidade era capaz de oferecer proteção espiritual e estabelecer poderosos mecanismos de autoconfiança.¹³

Até meu nome / Já botaram na macumba / Pois me contaram / Lá não fui nem vi / Que a macumba é da boa / No ponto de Catumbi. / Até meu nome / Já botaram na macumba / Ô macumbeiro, / Tu tens é pouca sorte / O meu corpo é fechado / O meu santo é muito forte./ Até meu nome / Já botaram na macumba / Tu tens cara de bobo / O ditado é tão certo / Que lobo não come lobo!

Os candomblés e umbandas surgem, nas canções deste período, ainda, como ambientes significativos para a sociabilidade e auto-afirmação dos grupos pobres, negros e mestiços, associados aos morros e subúrbios. Além do bairro do Catumbi, a Pavuna também foi cantada como reduto de macumbeiros e sambistas. Em “Na Pavuna” (1929), de Candoca da Anunciação e Almirante, que seria um enorme sucesso na voz de Almirante e do Bando de Tangarás em 1930, percebe-se claramente a simbiose entre esses grupos (“gente reiúna”),¹⁴ as religiões afro-brasileiras e o samba. Na Pavuna foi, ainda a primeira música na história da música popular brasileira a ser gravada com instrumentos de percussão. Esses instrumentos (timba, pan-

¹³ Francisco Alves era grande amigo de notórios macumbeiros compositores como Bahiano, Sinhô, Pixinguinha, Assis Valente e outros, de cujas composições foi intérprete.

¹⁴ De baixa qualidade; inferior, ruim. O termo também era empregado em relação a tudo que dizia respeito aos soldados: “farda reiúna”, “bota reiúna”, no sentido de farda ou bota militar: João Máximo e Carlos Didier, *Noel Rosa uma biografia*, Brasília, Linha Gráfica, 1990, p.103.



deiro, ganzá, reco-reco, tamborim, atabaques e surdo, entre outros) não eram usados nos estúdios, permanecendo restritos às escolas de samba e grupos de sambistas. Segundo Edigar de Alencar,¹⁵ outra inovação de “Na Pavuna” é o uso, pela primeira vez, da expressão *batucada*. A palavra já era usada nas rodas de samba e, embora em 1925 Sinhô já intitulasse de *batucada* sua composição “Oju Burucu”, o termo, com a significação de conjunto de instrumentos de percussão, dança, e gênero musical associado aos terreiros parece ter sido gravada, então, pela primeira vez.

Na Pavuna, / Na Pavuna / Tem um samba, que só dá gente reiúna / O malandro que só canta com harmonia / Quando está metido em samba de arrelia / Faz batuque assim no seu tamborim / Com o seu time enfezando o batedor / E grita a negrada vem pra batucada / Que de samba na Pavuna tem doutor / Na Pavuna tem escola para o samba / Quem não passa pela escola não é bamba / Na Pavuna tem canjerê também / Tem macumba, tem mandinga e candomblé / Gente da Pavuna só nasce turuna¹⁶ / É por isso que lá não nasce “mulhê”.¹⁷

Esta centralidade da religião também como espaço de sociabilidade¹⁸ dos grupos de negros e de brancos pobres aparece, com ênfase, na letra de “Yaô”, composta por Gastão Vianna e Pixinguinha, e gravada por este em 1938.

Akikó no terreiro / Tem uma adié / Faz inveja a essa gente / Que não tem muié / No jacutá de preto veio / Há uma festa de yaô / Lá tem nega de Ogum / de Oxalá, de Iemanjá / Mocamba de Oxóssi (É caçador!) / Ora, viva Nanã, Nanã Borocô! / Ki ô, Ki ô / No terreiro de preto veio, Iaiá / vamos saravá / A quem meu pai? / Xangô.

Esta música, gravada num período em que as religiões afro-brasileiras eram reprimidas até com violência,¹⁹ refere-se a uma festa de iaô

¹⁵ Edigar de Alencar, *O carnaval carioca através da música*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985, pp. 194-95.

¹⁶ Corajosa, aguerrida.

¹⁷ Homem mole, covarde, fraco. Sérgio Cabral, *No tempo de Almirante*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990, p. 67.

¹⁸ Rita Amaral, “Povo-de-santo, povo de festa: estudo antropológico sobre o estilo de vida dos adeptos do candomblé paulista”, (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 1992).

¹⁹ Um exemplo disso foi a Missão de Pesquisas Folclóricas, concebida por Mário de Andrade, que percorreu o norte e o nordeste brasileiros e para gravar as músicas dos terreiros, em 1938, teve de exibir uma autorização policial.



(cerimônia iniciática do candomblé) aludindo à sociabilidade que se estabelece nos terreiros. Usa para isso termos africanos como iaô (iniciada), aikikó (galo), adié (galinha), jacutá (terreiro) e nomes de orixás e outras entidades espirituais como Oxalá, Ogum, Preto-velho, Xangô etc. Ela insinua que nos terreiros, nas festas, ninguém está só; até o galo tem sua companheira. Percebe-se, ainda, nessa composição, valores religiosos sendo afirmados para o próprio grupo e para a sociedade mais ampla, um dos processos pelos quais parcelas de significado religioso foram, aos poucos, transmitidas para outros espaços, mais abertos, da cultura.

As opções de convivência social eram bastante restritas para esses grupos, por não terem acesso livre a espaços públicos quaisquer (ou serem desestimulados a freqüenta-los), como magazines, restaurantes, teatros e cinemas, embora o fizessem na condição de empregados e de artistas. Portanto, os terreiros, com sua sacralidade festiva e musical, receptividade e comensalidade, terminaram por desempenhar o papel de núcleo de sociabilidade e de lazer que até hoje representam para certos grupos pobres, migrantes, muitas vezes estigmatizados e desamparados socialmente. Passaram a ser, também, lugares de divertimento e de encontro e, consequentemente, de busca de parceiros para a amizade ou para o amor.²⁰

A trajetória de um dos importantes compositores da época, João Paulo Batista de Carvalho, conhecido como J. B. de Carvalho é paradigmática da relação contraditória de aceitação e negação da religiosidade afro-brasileira tanto nos espaços públicos como nos privados. “O Batuqueiro Famoso”, como também era conhecido, liderava o Conjunto Tupi (nome que, significativamente, faz referência ao índio? caboclo? nas representações religiosas afro-brasileiras) com o qual se apresentava em programas de rádio chegando a ter, inclusive, seu próprio programa dedicado à divulgação da umbanda. No rádio, fez sucesso cantando pontos de macumba, como “Cadê Viramundo”, de sua autoria, lançada em 1931:

Sino bateu, Ave Maria / O galo cantou, é dia / Vamos salvar Ave Maria
/ Ô, cadê Vira Mundo, Pemba / Ô, cadê Vira Mundo, Pemba/ Ta na

²⁰ Rita Amaral, *Xirê! O modo de crer e de viver do candomblé*, Rio de Janeiro, Editora Pallas, 2002.



terrêra, Pemba / Com seu cambono, Pemba / [...] / Veadô no mato corredor / Cadê meu mano caçador? / Cadê caboclo Ventania? / Esse caboclo nosso guia / [...] / Galinha de preta na encruzilhada / Gato de preto de madrugada / Azeite de dendê / Farofa amarela / Com três vintém / Numa panela.

Caboclo Vira Mundo e Ogum Rompe-Mato eram as entidades que J. B. de Carvalho cultuava na umbanda. Antes de se converter a esta religião, no entanto, o cantor fora policial e dizia ter participado de muitas diligências feitas aos terreiros. Numa delas teria sido baleado e, a partir desse episódio, passado a sentir sensações pelo corpo, sinais de sua mediunidade, que foi, então, desenvolvida num terreiro de umbanda da Praça Onze, no Rio de Janeiro. Destas entidades afirmava ter recebido a incumbência de ser *o porta voz da umbanda*, papel que desempenhava por meio da música. Durante seu programa de rádio algumas pessoas no auditório entravam em transe em razão das orações e dos pontos de umbanda cantados. Por este motivo, o cantor chegou a ser preso.²¹ Nas décadas de 1930 e 1940, J. B. de Carvalho gravou grandes sucessos de carnaval, mas foram os batuques de terreiro que marcaram sua carreira. “Cadê Vira Mundo”, por exemplo, foi executada no filme “Uma Noite no Rio de Janeiro” e gravada pelo pianista Carmen Cavallaro. Em 1941, gravou “Ponto de Caboclo Rompe-Mato” e “Pai Xangô” e em 1943 “São Jorge Guerreiro”. A partir da década de 1950 reuniu suas composições ou adaptações de pontos de umbanda nos LPs “Terreiros e Atabaques”, (c. 1955); “Batuque” (c. 1958), com as gravações de “Cadê Vira Mundo” e “Yaô”, de Pixinguinha e Gastão Vianna; “O Rei da Macumba Xangô Dzakutá” (c. 1960) e “J. B. de Carvalho e seu terreiro” (1978). O registro do gênero musical, atribuído pelas gravadoras aos fonogramas de J. B. de Carvalho com temática umbandista os indica como sendo “macumba”, “batuque” ou “jongo”.²² Ainda que passível de polêmicas, o registro destes gêneros demonstra o reconhecimento e a importância que vinham assumindo como estilos próprios no mercado fonográfico a partir dos anos de 1930.

²¹ Informações da entrevista de J.B. de Carvalho concedida a *Gazeta de Notícias* (7/7/1968). Veja também Enciclopédia da Música popular Brasileira.

²² Agradecemos a Marcelo Nastari e a Arthur Rovida de Oliveira pelas informações sobre o cantor.





O Rio de Janeiro, por seu caráter cosmopolita, teve o papel de centro propulsor neste processo. Na música “Cais Dourado” (composta por Sinhô e gravada por Mário Reis, em 1929), vê-se, inclusive, a população carioca ser enaltecida como a articuladora pioneira de várias tradições artístico-musicais (samba, embolada, cateretê, coco etc) e religiosas (mandinga e jongo). A Bahia, por sua vez, tendo sido o local de origem das “tias” e de muitos compositores, também surge com seu valor exaltado.

É ligeiro o carioca, / Quando sabe pontear, / De seu pinho faz viola, / E decide sem parar / Que no samba ou desafio, / Embolada ou batucada, / Na mandinga e no coco, / Vai até a madrugada, / No cateretê falado / E no jongo disputado, / Dentro do Brasil inteiro / Carioca é o primeiro. / Ai, como é bom saber cantar, / E da viola pontear. / Se consagro a Bahia, / É porque tem seu valor, / É terra da folia, / Onde lá fui cantador, / No falado Cais Dourado, / Onde samba tem calor / Tem o gunga²³ no bailado / Descrevendo a minha dor / Bem no fundo do tantã, / Ouço o grito da canaia, / Na funga²⁴ de fandango, / Da baiana de sandaia. / Ai, como é bom...²⁵

Com o advento do rádio no Brasil, em 1922, tornando-se um privilegiado meio de comunicação, gêneros populares, inclusive o samba, passaram a ser veiculados gradativamente em âmbito nacional. A divulgação destes gêneros, se por um lado encontrava um público disposto a consumi-los, causava, por outro, indignação em certos segmentos sociais, como se vê nesta carta enviada a um programa de rádio: “*Nossos ouvintes já se acham fatigados de tantas emboladas, rumbas, fox e sambas, que mais parecem música de negros em dia de candomblé*”.²⁶

²³ Berimbau de som grave usado em rodas de capoeira, também conhecido como “berra-boi”.

²⁴ Mais conhecido como punga, é uma modalidade de samba-de-rola cantado, com solo coreográfico e umbigada, também chamado de ponga ou tambor-de-crioula. Em alguns lugares expressa exclusivamente a umbigada com a qual se convoca alguém para entrar no samba-de-rola.

²⁵ As circularidades culturais entre a Bahia e o Rio de Janeiro se intensificaram ao longo das décadas. Quase setenta anos mais tarde, outra música (“Onde o Rio é mais baiano”), de outro baiano (Caetano Veloso), expressaria o vigor dessa afinidade como um espelho onde Rio e Bahia se reconhecem: “A Bahia, / Estação primeira do Brasil / Ao ver a Mangueira nela inteira se viu, / Exibiu-se sua face verdadeira / Que alegria / Não ter sido em vão que ela expedi / As Ciatas pra trazerem o samba pra o Rio / (Pois o mito surgiu dessa maneira) / E agora estamos aqui / Do outro lado do espelho / Com o coração na mão / Pensando em Jamelão no Rio Vermelho / Todo ano, todo ano / Na festa de Iemanjá / Presente no dois de fevereiro / Nós aqui e ele lá / Isso é a confirmação de que a Mangueira / É onde o Rio é mais baiano”.

²⁶ *Encyclopédia Nossa Século, 1930/1945*, São Paulo, Editora Abril Cultural, 1980, vol. 3, p. 62.



Nessa época, as reformas políticas e econômicas que ficaram conhecidas como período do Estado Novo buscavam estabelecer as bases de um Estado “genuinamente” nacional. Isso incluía a valorização e promoção das práticas culturais “brasileiras” capazes de congregar o sentimento de unidade nacional.²⁷ Essas proposições encontraram na radiodifusão o melhor meio de propaganda e divulgação. Operando de forma seletiva sobre alguns elementos da cultura afro-brasileira, promoveu-os ao status de valores nacionais. Esse projeto obteve ampla ressonância, dadas as condições do momento histórico em que os vários grupos sociais procuravam conquistar espaços de legitimidade; especialmente as camadas pobres, majoritariamente negras e mestiças. No campo das artes, em que a criatividade é o patrimônio principal, estes grupos obtiveram maior reconhecimento e souberam capitalizar seus talentos em proveito da mobilidade social.²⁸

É nesse período que a cultura popular, permeada de elementos afro-brasileiros, começa a ser desestigmatizada, ainda que de forma contraditória. O carnaval, por exemplo, recebe apoio oficial, mas deve exaltar temas da história oficial em seus enredos; a capoeira se torna “esporte nacional”, mas de uma forma disciplinada. Também o papel social destas práticas culturais ganhou destaque no meio acadêmico brasileiro e estrangeiro.

Neste contexto, a música popular parece constituir uma espécie de “fio” que enreda as várias experiências das classes pobres, expressando valores que lhes são próprios e caros como a ginga do corpo, a malícia, a astúcia, a sedução, a beleza e a magia. Os arquétipos da baiana, da mulata e do malandro simbolizaram estes valores em âmbito nacional e internacional, forjando, com a ajuda do rádio, do disco e do cinema, a própria imagem do Brasil e do “South American Way”. Carmen Miranda e o Bando da Lua foram, provavelmente, a mais conhecida expressão desses arquétipos no campo das artes musicais populares.

²⁷ Essa “busca pelo Brasil” e seu jeito de ser e viver tem suas bases no movimento modernista da década anterior, no qual o interesse pelo nacional inspira uma renovação artístico-intelectual que procura fugir aos cânones europeus de produção em termos de novos temas e técnicas.

²⁸ Muitos cantores e compositores que obtiveram grande êxito à época eram negros. Nesse processo foi significativo o fato de a divulgação de suas composições e de suas belas vozes se dar num veículo sem imagem, o rádio, o que permitia, muitas vezes, eludir da avaliação do público consumidor a condição racial destes artistas.



“O que é que a baiana tem?”. Religião e consolidação da música popular brasileira.

A Bahia e as baianas foram temas recorrentes na música popular e que se projetaram nacionalmente a partir do Rio de Janeiro, onde se encontravam as grandes casas de espetáculo, boates, cassinos, gravadoras, estações de rádios etc. Essa exaltação à Bahia pode ser entendida pela presença massiva de baianos migrados para o Rio de Janeiro, atraídos pelo processo de desenvolvimento urbano e econômico da então capital federal. A figura das “tias” baianas (com suas roupas típicas) nos terreiros, no carnaval (desde a formação dos primeiros ranchos e, posteriormente, na formação da ala das baianas nas escolas de samba), nas festas populares e nas ruas da cidade, foi sintetizada em Carmen Miranda constituindo a imagem que se tornaria um dos símbolos do Brasil. Tendo sido convidada para cantar a música de Dorival Caymmi “O que é que a baiana tem?”, no filme “Banana da Terra”, de 1939, o figurino de baiana com a qual surgiu nas telas foi extremamente apreciado e daí em diante Carmen “tornou a baiana internacional”, recriando a imagem das filhas-de-santo do candomblé em múltiplas estilizações.²⁹ A partir de então, no processo de consolidação visual dessa representação, a cantora usou múltiplos signos saídos do universo simbólico dos terreiros e cantados por ela nos versos de “O que é que a baiana tem?”, de 1939:

O que é que a baiana tem? / [...] / Tem torço de seda, tem! / Tem brincos de ouro tem! / Corrente de ouro tem! / Tem pano-da-costa, tem! / Sandália enfeitada, tem! / Tem graça como ninguém / Como ela requebra bem! / Quando você se requebrar / Caia por cima de mim / [...] / Só vai no Bonfim quem tem / [...] / O que é que a baiana tem? / Um rosário de ouro, uma bolota assim / Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim / [...]

Entre os recursos estilísticos usados por Carmen estava a exageração de alguns elementos típicos do traje típico da baiana filha-de-santo. As contas dos colares e pulseiras se tornam maiores em tamanho e núme-

²⁹ Em fins de 1938 Carmen Miranda teria se apresentado pela primeira vez vestida de baiana no Cassino da Urca, cantando “Na Baixa do Sapateiro”, de Ari Barroso. O figurino para a apresentação teria sido um presente e marcaria a imagem da mulher brasileira em todo o mundo: Marcos Antônio Marcondes (org.), *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*, São Paulo, Art Editora/Publifolha, 1999, 2^a edição, p. 489.



ro e o torço recebe adornos diversos, dos quais os mais conhecidos são as frutas tropicais. É quase como se ela própria representasse o Brasil e estes símbolos representassem a força da religiosidade de origem africana na constituição de nossa identidade. Outro recurso foi a minimização dos volumes da saia (ajustando-a ao quadril) e da bata (encurtando-a para deixar ver a cintura) sublinhando as linhas do corpo e a sensualidade da dança. Podemos pensar numa redução daquilo que na roupa da baiana é de influência portuguesa: as muitas e longas saias engomadas que escondiam o corpo feminino. Até os gestos com as mãos, que ficaram imortalizados em seus filmes³⁰ lembram a dança em que Oxum, a deusa do amor e da riqueza, levanta os braços e exibe dengosa e orgulhosamente as pulseiras e adornos que “ela diz que tem”. Por meio dessa representação da baiana, associada ao ritmo contagiente de suas canções, geralmente acompanhadas pelo Bando da Lua,³¹ Carmen Miranda moldou uma imagem da “alma brasileira” de “natureza” mestiça e vibrante, reconhecível de norte a sul:

Ela diz que tem / tem cheiro de mato / tem gosto de coco / tem samba nas veias / tem balangandãs / [...] / tem a pele morena e o corpo febril / e dentro do peito o amor do Brasil / Cantei em São Paulo / Cantei no Pará / Tomei chimarrão e comi vatapá / Eu sou brasileiro / Meu todo revela / Que a minha bandeira é verde-amarela / [...] / Eu digo que tenho / Que tenho muamba / Que tenho no corpo um cheiro de samba / Só falta para mim um moreno fagueiro / Que seja do samba e bom brasileiro.

A afinidade com a magia expressa em “Eu digo que tenho muamba”, foi um tema cantado por Carmen Miranda em diversas músicas. Na letra do samba “Etc.” (de Assis Valente, 1933), essa afinidade sevê nos versos em itálico:

Bahia, que é terra do meu samba / Quem nasce na Bahia é bamba, é bamba, / Bahia, terra do poeta, / Terra do doutor e “etecetra”. / Eu tenho

³⁰ Veja, entre outros, *Banana da Terra* (direção de João de Barro, Sonofilmes / Metro Goldwyn Mayer, Brasil, 1939), *Serenata Tropical* (“Down Argentine Way”, direção de Irving Cummings, 20th Century Fox, EUA, 1940) e *Uma Noite no Rio* (“That Night in Rio”, direção de Irving Cummings, 20th Century Fox/20th Century Fox, EUA, 1941).

³¹ Conjunto musical que se apresentava vestido com camisetas listradas e chapéus de palhinha, ou ternos e chapéus brancos, trajes comumente usados pelos cariocas das classes pobres, às quais era associada a “malandragem”.



também o meu valor (Ora se tenho) / E vivo com muita alegria, / *O samba é meu avô, macumba é minha tia*, / Sou prima do grande violão / Sou bamba no batuque e no pandeiro, / *Meu pai é o homem da muamba*, / *O grande e conhecido candomblé (Bahia)*.

Outro tema escolhido por ela e que tem íntima relação com o candomblé foi o da comida vendida pelas baianas, que incluía os mesmos quitutes oferecidos aos orixás e conhecidos como “comida de santo”. Nos tabuleiros das baianas havia o acarajé com vatapá (comida votiva de Iansã), a canjica, o ekô, o ebô e o mungunzá (de Oxalá), o abará (de Xangô), o amalá ou caruru (de Xangô e de Ibeji), entre outras. Os nomes dessas comidas, anunciados pelas baianas, muitas vezes em forma de pregão, aparecem em várias letras cantadas por Carmen Miranda, inclusive no título, como acontece em “Canjiquinha quente” (de Roberto Martins) e “A preta do acarajé” (de Dorival Caymmi). A mais conhecida delas, no entanto, foi “No tabuleiro da baiana”, de Ary Barroso, gravada em 1936 juntamente com Luiz Barbosa:

No tabuleiro da baiana tem / Vatapá, oi, caruru, / Mungunzá, oi, tem
umbu... pra ioiô. / Se eu pedir você me dá / O seu coração / Seu amor de
iaiá? / No coração da baiana tem / Sedução, oi, canjerê, / Ilusão, oi,
candomblé / Pra você / Juro por Deus, pelo Senhor do Bonfim, / Quero
você baianinha, inteirinha pra mim / E depois, o que será de nós dois?
/ Teu amor, é tão fugaz, enganador. / Tudo já fiz, fui até num canjerê,
/ Pra ser feliz, meus trapinhos juntar com você / E depois? Vai ser mais
uma ilusão / No amor quem governa é o coração.

Carmen Miranda gravou muitas composições do baiano Dorival Caymmi, que também cantou suas próprias canções com grande aceitação nacional. Além da Bahia, os temas da vida litorânea, do cotidiano dos pescadores, dos mistérios do mar e da religiosidade a eles associada, como a devoção a Iemanjá, aparecem em alguns dos mais líricos versos da música popular brasileira. É o caso de “É doce morrer no mar” (1943) e “Quem vem pra beira do mar” (1954). Em “Dois de fevereiro” (1957), título que se refere à data de comemoração de Nossa Senhora dos Navegantes, associada à Iemanjá, Caymmi mostra a profunda devoção à deusa do mar e registra uma das mais populares festas baianas.



Dia dois de fevereiro / Dia de festa no mar / Eu quero ser o primeiro / A saudar Iemanjá / [...] / Escrevi um bilhete a ela / Pedindo pra ela me ajudar / Ela então me respondeu / Que eu tivesse paciência de esperar / O presente que eu mandei pra ela de cravos e rosas vingou / Chegou, chegou, chegou / Afinal que o dia dela chegou.

Dorival Caymmi foi um dos responsáveis, também, pela introdução de artistas, posteriormente, no universo do candomblé, do qual fazia parte na honrosa condição de ministro (obá) de Xangô do terreiro baiano Axé Opô Afonjá. “O Canto de Obá” (gravado por ele em 1972, com letra de Jorge Amado, também obá de Xangô), expressa essa condição e a reverência aos orixás como deuses do povo: “Meu pai Xangô, é meu pai Xangô, é meu pai / É meu pai Xangô, é meu pai/ [...] / Protege teu filho Obá de Xangô / Seu Obá Otum Onikoyi³² / Que tanto precisa, precisa de ti”.

Entre as décadas de 1930 e 1950 o crescimento das indústrias fonográfica e cinematográfica e da radiodifusão trouxe consigo um grande impulso na produção da música popular brasileira. Neste contexto as referências ao universo religioso afro-brasileiro cresceram e praticamente todos os grandes intérpretes gravaram alguma canção aludindo ao tema. Orlando Silva gravou “Despacho” (de Ari Barroso) em 1940; Dircinha Batista, em 1950, gravou “Salve Ogum” (de Mário Rossi e Pernambuco), Macumba Gegê (de Sinhô) e, em 1953, Feitiçaria (de Custódio Mesquita e Evaldo Rui); Dalva de Oliveira gravou “Babalú”³³ (de Margarita Lecuona e Humberto Porto, em 1943); gravada também por Ângela Maria em 1958 e Luiz Gonzaga, “Rei Bantu” (dele e Zé Dantas, em 1950), entre outros.

A letra de “Pisei num despacho” (1947), de Geraldo Pereira e Elpídio Viana, interpretada inicialmente por Ciro Monteiro e regravada por Roberto Silva (1963) e Jackson do Pandeiro (1981), é ilustrativa da relação entre as religiões afro-brasileiras e o universo da música popu-

³² Os obás de Xangô são ogás escolhidos entre celebridades, do mundo religioso ou não, que têm como atribuição auxiliar o culto de Xangô e estabelecer relações diplomáticas com a comunidade. Oba Otum Onikoyi refere-se ao cargo ocupado pelo compositor como “braço direito do Obá Onikoyi”.

³³ Nome do orixá Obaluaiê em Cuba.



lar desse período ao contar as consequências negativas, para um sambista, de um incidente ocorrido no plano religioso.

Desde do dia em que passei / Numa esquina e pisei num despacho / Entro no samba meu corpo tá duro / Bem que procura a cadênciâa e não acho / Meu samba e meu verso não fazem sucesso / Há sempre um porém / Vou à gafieira fico a noite inteira / No fim não dou sorte com ninguém / Mas eu vou num canto / Vou num pai-de-santo / Pedir qualquer dia / Que me dê uns passes / Uns banhos de erva e uma guia / Está aqui no endereço / Um senhor que eu conheço / Me deu há três dias / O mais velho é batata / Diz tudo na exata / É uma casa em Caxias.

Nesse período as músicas abordam a religiosidade afro-brasileira em termos de seu caráter exótico, instrumental e misterioso. Esse universo, quando visto nas letras das músicas, aparece ainda desorganizado e fragmentado, mas deixando-se pressentir pelas alusões, pelo ritmo, pelo tom, pelas entrelinhas. Nas décadas seguintes essa religiosidade, impulsionada pela crescente visibilidade adquirida pela umbanda, sobretudo no sudeste, e pela continuada e crescente tematização do candomblé, sobretudo nos meios artístico e acadêmico, foi, aos poucos, conquistando legitimidade entre as classes médias e brancas sendo cantada em novas versões.

“Upa, Neguinho”. Religião e ideologia.

Nos anos de 1960, a música popular brasileira se encontrava num ponto privilegiado de seu desenvolvimento. Absorvendo musicalidades de várias origens e gêneros (como o rock, pop, *black music*, baladas italianas, etc.) e diversificando seus próprios caminhos, surgem os movimentos da Jovem Guarda, Bossa Nova, Tropicalismo, a “música de protesto” e de vanguarda dos Festivais, entre outros. Os elementos das religiões afro-brasileiras aparecem nas músicas de praticamente todos esses movimentos. Mesmo na Jovem Guarda, que recebeu influência norte-americana do rock e do iê-iê-iê, em um dos seus sucessos nacionais, “Feitiço de broto” (1966), de Carlos Imperial, ouvia-se, na voz de Rosemary, conhecida como “A fada loira”, os versos:



Sexta-feira enluarada / Bem na sua encruzilhada / Um feitiço novo eu vou botar / Meu feitiço vai ser forte / Vai mudar a minha sorte / Vai fazer você de mim gostar / Uma rosa amarela, dentre todas a mais bela, para o meu feitiço enfeitar/ Vou pedir ao pai-de-santo / Muita reza em seu quebranto / E fazer você pra mim voltar / Oxalá vai me ajudar [...] Sendo broto então eu acho / Moderninho o meu despacho / Eu garanto que não vai falhar / Amarrei o seu retrato / No bigode do meu gato / Ele não parou mais de miar / Suas cartas eu rasguei / E os retratos eu joguei / Onde você vai ter que passar / Vou pedir ao pai-de-santo / Muita reza em seu quebranto / E fazer você pra mim voltar / Oxalá vai me ajudar.

A partir de 1964, com a instauração do Regime Militar, o meio artístico musical mais engajado politicamente usou os temas da religiosidade afro-brasileira como forma de falar às classes populares, seja em termos de potencial de união e mobilização dessas religiões, seja como referência para ação transformadora mais efetiva.

Em “Dia de Festa”, composta pelos militantes esquerdistas Geraldo Vandré e Moacyr dos Santos, a devoção a Iemanjá aparece como possibilidade de encontro renovador das esperanças em dias melhores:

Hoje é dia de festa! / Todos vão se encontrar / Toda dor, todo pranto / Hoje vai se acabar / Vai sentir a beleza / Joga as flores no mar / Deixa toda tristeza / Nos seios de Iemanjá / vai que Nossa Senhora / Pode nos proteger / Vai e não te demora / Que já vai amanhecer / Vai e volta contente / Todos vão te esperar / Traz amor pra essa gente / Cá da beira do mar.

Em “Upa, Neguinho”, canção de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, composta para a peça “Arena Conta Zumbi” (encenada no contestador Teatro de Arena de São Paulo, em 1964), a capoeira, a magia e a valentia são vistas como formas negras de luta, mesmo quando a liberdade só pode ser vislumbrada.

Upa!, neguinho na estrada / Upa!, pra lá e pra cá / Virge, que coisa mais linda! / Upa!, neguinho começando a andá / Começando a andá, começando a andá / E já começa a apanhá / Cresce, neguinho e me abraça / Cresce e me ensina a cantá / Eu vim de tanta desgraça / Mas muito te posso ensiná / Capoeira, posso ensiná / Ziquizira, posso tirá / Valentia, posso emprestá / Mas liberdade só posso esperá.



Nessa música, a utilização de expressões como “ziquizira” (termo que na umbanda significa feitiço) e a omissão de erres no final das palavras (“ensiná” em vez de “ensinar”, por exemplo), incomum em gravações da época, indica a opção por um tipo popular de fala que pode ser associada à linguagem e à experiência dos pretos-velhos, concebidos na umbanda como espíritos de ex-escravos. Com sua magia e ensinamento, eles orientam os necessitados com aconselhamento e esperança.

Outras letras, contudo, expressam pontos de vista mais aguerridos como formas de ação para modificar a realidade social. Na letra de “Esse mundo é meu” (de Sergio Ricardo e Ruy Guerra), o orixá guerreiro Ogum é saudado e invocado, nas vozes marcantes de Elis Regina e Jair Rodrigues, para combater a escravidão em todos os sentidos e se apropriar do “mundo para todos”.

Esse mundo é meu / Esse mundo é meu / Escravo no mundo em que sou
/ Escravo no reino em que estou / Mas acorrentado ninguém pode amar
/ Mas acorrentado ninguém pode amar / Saravá, Ogum / Saravá, Ogum
/ Mandinga da gente continua / Cadê o despacho pra acabar? / Santo
guerreiro da floresta, / Se você não vem, eu mesmo vou brigar / Se
você não vem, eu mesmo vou brigar.

Da mesma época, “Maria Moita”, canção de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, feita para o musical “Pobre menina rica”, também pede a interferência de Xangô, orixá da justiça, contra as desigualdades sociais: “O rico acorda tarde / Já começa a rezingar / O pobre acorda cedo / Já começa a trabalhar / Vou pedir pro meu babalorixá / Pra fazer uma oração pra Xangô / Pra pôr pra trabalhar / Gente que nunca trabalhou”.

A cosmologia dos orixás, associada a categorias culturais, como a guerra, justiça, valentia etc., permitiu que “Canto de Ossanha” (de Baden Powell e Vinícius de Moraes) fosse usada nos anos de 1960 de forma emblemática. O canto desse orixá, tido como feiticeiro e mestre na arte da ilusão, serviu como advertência contra os vários discursos e promessas pelos quais não se deve deixar seduzir.

O homem que diz dou, não dá / Porque quem dá mesmo não diz / O homem que diz vou, não vai / Porque quando foi já não quis / O homem





que diz sou, não é / Porque quem é mesmo é “não sou” / O homem que diz tô, não ta / Porque ninguém tá quando quer / Coitado do homem que cai / No canto de Ossanha traidor / Coitado do homem que vai atrás de mandinga de amor / [...] / Amigo, senhor, saravá / Xangô me mandou lhe dizer / Se é canto de Ossanha, não vá / Que muito vai se arrependar / Pergunte pro seu orixá / Amor só é bom se doer.

É nessa época também que surgem “Os Afro-sambas”, num disco considerado um marco da presença das religiões afro-brasileiras na MPB. Reunindo um conjunto de músicas de inspiração religiosa, compostas por Baden Powell e Vinícius de Moraes, nele constam, entre outros, cantos aos orixás (Exu, Ossanha, Xangô e Iemanjá), ao caboclo Pedra-Preta³⁴ e à pombagira Labareda. Esse disco surgiu a partir do contato dos autores com os toques de berimbau e a musicalidade dos terreiros. Baden reinterpretou para violão os ritmos aprendidos, em composições às quais Vinícius de Moraes acrescentou letras. Para Vinícius o contato com os ritos e ritmos do candomblé representou uma virada em sua trajetória marcada pelo mundo de classe média urbana carioca de onde surgiu a Bossa Nova.³⁵ A aproximação destes já conceituados artistas do universo religioso afro-brasileiro ampliou sua visibilidade e legitimidade a partir da década de 1960, momento em que estas religiões conquistavam novos espaços, sobretudo entre a classe média dos centros urbanos. No final desta década surgiu, por exemplo, o LP “Gente da antiga, Pixinguinha, João da Baiana e Clementina de Jesus”, reunindo um conjunto de regravações de músicas inspiradas em ritmos e temas de terreiro como a já mencionada “Yaô” e “Mironga³⁶ de moça branca”.

Vinícius de Moraes, dizendo-se “o branco mais preto do Brasil” e pedindo a bênção a um “Brasil branco, preto, mulato, lindo como a pele macia de Oxum”,³⁷ exemplificava a possibilidade de conversão da clas-

³⁴ Caboclo de Joãozinho da Goméia, pai-de-santo baiano, famoso no Rio de Janeiro neste período. Veja Raul Lody e Wagner Gonçalves da Silva, “Joãozinho da Goméia, o lúdico e o sagrado na exaltação do candomblé”, in Wagner Gonçalves da Silva (org.), *Caminhos da alma. Coleção Memória afro-brasileira, vol 1* (São Paulo, Summus/Selo Negro, 2002), pp. 153-81.

³⁵ José Castelo, *Vinícius de Moraes. O poeta da paixão, uma biografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 252.

³⁶ Mironga, corruptela de milonga, que no idioma quimbundo significa feitiço, sortilégio, conflito.

³⁷ Verso de “Samba da Bênção”, de Vinícius de Moraes e Baden Powell (1963).



se alta, escolarizada e branca a uma religião até então tida como de negros e pobres. Em parceria com Toquinho, compôs, nas décadas seguintes, muitas letras sobre os orixás e seus ritos. Em “Águas de Oxalá”, Vinícius narra uma desilusão amorosa por meio do mito da traição de Iansã (deusa das tempestades) que seduz Xangô (deus do trovão), irmão de seu marido, Ogum. É como se o poeta sentisse a tristeza de Ogum (impiedoso deus da guerra), que chora diante da morte deste amor, representada pelas figuras de Obaluaiê e Omolu (avatares associados às doenças e aos cemitérios). A cena da traição se passa durante o ritual das Águas de Oxalá,³⁸ no qual as filhas-de-santo em procissão carregam quartinhas brancas com água para lavar os assentamentos (representações materiais) de Oxalá. O poeta parece invocar a natureza dos orixás e de seus elementos naturais para delinear as emoções do drama:

Atotô, Obaluaiê / Atotô, Babá / Vem das Águas de Oxalá / Essa mágoa que me dá / Ela parecia o dia / A romper da escuridão / Linda no seu manto todo branco / Em meio à procissão / E eu que ela nem via / Ao Deus pedia amor e proteção / Meu pai Oxalá é o rei / Quer me valer / E o velho Omolu / Atotô, Obaluaiê / Que vontade de chorar / No terreiro de Oxalá / Quando dei com minha ingrata / Que era filha de Iansã / Com a sua espada cor de prata / Em meio à multidão / Cegando Xangô num balanceio / Cheio de paixão / Atotô, Obaluaiê / Atotô, Babá.

O deslumbramento do poeta com o mundo do candomblé expressa-se, também, no samba “A bênção, Bahia”, em que são saudadas as mães-de-santo: Senhora, do terreiro Opô Afonjá, Menininha do Gantois e Olga do Alaketo, ao lado dos orixás:

Olorô! Bahia / Nós viemos pedir sua bênção, saravá / Eparrei, meu guia / Nós viemos dormir no colinho de Iemanjá / Nanã Boroko fazer um bulandê / Efó, caruru e aluá / Pimenta bastante pra fazer sofrer / Bastante mulata pra amar / Fazer juntó / Meu guia, hê / Seu guia, hê /

³⁸ Este ritual rememora o mito no qual Oxalufã (avataar ancião de Oxalá) é preso por engano no reino de seu amigo (ou filho, em alguns mitos) Xangô, causando um período de infortúnios ao lugar. Ao saber disso, Xangô liberta seu amigo, ordenando aos seus súditos que fossem, vestidos de branco e em silêncio em sinal de respeito, buscar água três vezes seguidas a fim de banhar Oxalá. O ritual das Águas de Oxalá revive este mito: Pierre Verger, *Orixás*, Salvador, Corrupio, 1981, p. 260.





Bahia! / Saravá, Senhora / Nossa mãe foi se embora pra sempre do Afonjá / A rainha agora / É Oxum, é a mãe Menininha do Gantois / Pedi à mãe Olga do Alakêto, hê / Chama Inhansã para dançar / Xangô, rei Xangô, Kabuecielê / Meu pai Oxalá,³⁹ Epa Babá! / A bênção, mãe / Senhora mãe / Menina mãe Bahia / [...]

Em outra canção, “Maria vai com as outras”, Vinícius e Toquinho contam a história de uma filha-de-santo do terreiro do Gantois que, por esquecer de levar perfume e flores para o seu orixá, Iemanjá, é punida com a perda de seu amor. Os orixás são complacentes com as fraquezas humanas, mas nem sempre perdoam quem se esquece de cultuá-los.

Maria era uma boa moça / Pra turma 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 rezar / Também era Maria de pecar / Tumba-ê, caboclo, tumba lá e cá / Tumba-ê, guerreiro, tumba lá e cá / Tumba-ê, meu pai, tumba lá e cá / Não me deixe só, tumba lá e cá / Maria que não foi com as outras / Maria que não foi pro mar / No dia dois de fevereiro / Maria não brincou na festa de Iemanjá / Não foi jogar água de cheiro / Nem flores pra sua orixá / Aí, Iemanjá pegou e levou / O moço de Maria para o mar.

No final da década de 1960, o considerável aumento do número de músicas que usavam de alguma forma termos do universo religioso afro-brasileiro constituiu um amplo repertório que, visto em conjunto, pode ser entendido como uma forma de “pedagogia” das religiões afro-brasileiras. Esse processo, que se prolongou pelas décadas seguintes, estendeu para a sociedade — pelos meios de comunicação que também se expandiam rapidamente — signos, símbolos, valores, códigos, preceitos, enfim, termos da linguagem religiosa proveniente do mundo dos terreiros constituindo, desse modo, palavras-chaves para a compreensão destas crenças.

³⁹ Sobre “seu pai” Oxalá Vinícius de Moraes compôs o Canto de Oxalufá (1972), cujo conteúdo da letra versa sobre a sabedoria do orixá da criação e da vida nas religiões afro-brasileiras: “Você que sabe demais/Meu pai mandou lhe dizer/Que o tempo tudo desfaz/A morte nunca estudou/ E a vida não sabe ler/Porque amor/Não dá pra ninguém saber/Por que é que há / Quem lê e não sabe amar/Quem ama e não sabe ler/Você que sabe demais/Mas que não sabe viver/Responda se for capaz: /Da vida, quem sabe mais? /Da morte, quem quer saber?”.



Esta tendência passou, então, a ser explorada em diferentes setores da música popular. Por exemplo, em “Só o Hôme”, de Edenal Rodrigues, interpretado por Noriel Vilela, a letra reproduz uma consulta de Preto-Velho, que ensina a um consulente, em sua linguagem típica, como desfazer um feitiço. Este só pode ser desfeito por Exu (o “Home”), dono da encruzilhada onde deve ser depositada a oferenda de uma garrafa de marafo (cachaça). A letra explica as razões do feitiço (uma “candonga”, isto é, uma fofoca) e mostra que nas religiões afro-brasileiras, diferentemente de outras religiões, é possível conseguir ajuda, mesmo quando não se teve um comportamento “exemplar”. A letra dessa música explicita detalhadamente como “desfazer” uma “ziquizira”:

Ah, mo fio do jeito que suncê tá / Só o home que pode te ajudá / Ah, mo fio do jeito que suncê tá / Só o home que pode te ajudá / Suncê compra um garrafa de marafo / Marafo que eu vai dizê o nome / Meia noite suncê na encruziada / Destapa a garrafa e chama o hôme / O galô vai cantá, suncê escuta / Reia tudo no chão que tá na hora / E se gualda notuno vem chegando / suncê óia pra ele que ele vai andando / [...] / Eu estou ensinando isso a suncê / Mas suncê num tem sido muito bão / Tem sido mau fio, mau marido / Inda puxa-saco de patrão / Fez candonga de cumpanheiro seu / Ele botô feitiço ni suncê / Agora só o hôme à meia-noite / É que seu caso pode resolvê!

Essa “pedagogia” das religiões afro-brasileiras teve, na década de 1970, dois grandes “mestres”: Clara Nunes e Martinho da Vila que gravaram os maiores sucessos entre as músicas com esse tema.

“Macumba lá minha casa tem galinha preta, azeite de dendê”. Religião e reconhecimento nacional.

Clara Nunes surgiu como uma espécie de “reedição” da baiana de Carmen Miranda, imprimindo-lhe um conteúdo religioso mais evidente. Apresentava-se, freqüentemente, descalça e vestida de “filha-de-santo” estilizada, usando saia rodada de renda branca, colares e figas, pulseiras e, na cabeça, diademas de conchas, palhas e flores.⁴⁰ “A Deusa dos

⁴⁰ Sobre esta cantora, veja Rachel Rua Baptista, “Tem orixá no samba, Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira”, (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2005).



Orixás” (de Romildo e Toninho) foi seu maior sucesso e, provavelmente, sua mais conhecida canção. Nela, conta-se uma versão do mito, já referido acima, que envolve o triângulo amoroso formado por Ogum, Iansã e Xangô. Nesta variante, Xangô vence a disputa e faz de Iansã a “rainha de sua coroa”.

— Iansã, cadê Ogum? / — Foi pro mar / — Mas, Iansã, cadê, Ogum? / — Foi pro mar / Iansã penteia os seus cabelos macios / Quando a luz da lua cheia / clareia as águas dos rios / 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 um deus que era de paz / E outro deus que combatia / Como luta só termina / Quando existe um vencedor / Iansã virou rainha / Da coroa de Xangô / [...]

Em outro sucesso, “Afoxé pra Logun” (de Nei Lopes), Clara Nunes nos ensina quem é esse orixá: menino, filho de Oxóssi (deus das matas e da caça, que se veste de azul) com Oxum (deusa do ouro e dos rios). Considerado uma divindade que alterna sua existência vivendo ora nas matas, ora nas águas doces dos rios, Logun expressa a fusão dos atributos de seus pais. Para conseguir o axé da beleza e da riqueza, do qual Logun é detentor, é preciso oferecer-lhe seus pratos preferidos: axoxô e onjé (feitos de coco e milho) e omolucum (feito com feijão fradinho e ovos). O ritmo desta canção é o ijexá, ao som do qual Logun dança nos terreiros, sendo saudado com a expressão: “Fara, Logun!”.

Menino caçador / Flecha no mato bravio / Menino pescador / Pedra no fundo do rio / Coroa reluzente / Todo ouro sob o azul / Menino onipotente / Meio Oxóssi, meio Oxum / É, é, é / Quem é que ele é? / Ah, ah, ah, ah / Onde é que ele está? / Axé, menino, axé! / Fara Logun!, Fara Logun fá! / Menino, meu amor / Minha mãe, meu pai, meu filho / Toma teu axoxô / teu onjé de coco e milho / Me dá o teu axé / Que eu te dou teu omolucum / Menino doce mel /Meio Oxóssi, meio Oxum.

Cantando a temática afro-brasileira, Clara Nunes, inevitavelmente, aproximou-se da infinidade de elementos mágicos presentes nas práticas místicas do cotidiano brasileiro. A música “Banco de manjericão”, de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, mostra uma síntese das mais conhecidas maneiras de se livrar do mal e obter proteção:



Eu vou me banhar / De manjericão / Vou sacudir a poeira do corpo
batendo com a mão / E vou voltar lá pro meu congado / Pra pedir pro
santo pra rezar quebranto e cortar mau-olhado / Eu vou bater na madei-
ra três vezes com o dedo cruzado / Vou pendurar uma figa no aço do
meu cordão / Em casa um galho de arruda é que corta / Um copo d'água
no canto da porta / A vela acesa e uma pimenteira no portão / [...] / E
com vovó Maria que tem simpatia pra corpo fechado / É com Pai Bene-
dito que benze os aflitos com o toque de mão / E Pai Antônio cura
desengano e tem a reza de São Cipriano / E tem as ervas que abre os
caminho pro cristão.

Clara Nunes gravou, além destas canções, muitos outros suces-
sos, tendo sido “*a primeira brasileira a ultrapassar a cifra de cem mil
discos vendidos, quebrando um velho tabu reverenciado pelas grava-
doras*”.⁴¹ A marca de sua obra é o elogio à mestiçagem,⁴² à natureza
brasileira e exaltação do misticismo de origem africana. Além do reco-
nhecimento nacional, teve acolhimento pelo povo-de-santo como uma
autêntica porta-voz de sua visão de mundo. Sua morte prematura, em
1983, em razão de uma complicação cirúrgica, foi interpretada pelo povo-
de-santo como consequência de feitiços e/ou punição religiosa por que-
bra de princípios rituais.

Martinho da Vila, por sua vez, surgiu nesse período enfatizando,
desde os seus primeiros sucessos, os valores da ascendência africana no
Brasil. Sua perspectiva se tornou, com o passar do tempo, a de um uso
político afirmativo desses valores. Em “Casa de Bamba”, de 1969, prá-
ticas estigmatizadas das religiões afro-brasileiras (“macumba com galin-
ha preta e azeite de dendê”) são assumidas com orgulho ao lado da
alegria do samba, da devoção aos santos católicos e da solidariedade
nos bons e maus momentos.

Na minha casa todo mundo é bamba / Todo mundo bebe todo mundo
samba / Na minha casa não tem bola pra vizinha / Não se fala do alheio,

⁴¹ Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, *A Canção no Tempo: 85 anos de música brasileira*, vols. 1 e 2, São Paulo, Editora 34, 1997, p. 160.

⁴² Clara utilizou com freqüência este tema em seus trabalhos, como no LP “Brasil Mestiço” (1980) e no show “Clara Mestiça” (1981). Sobre a relação artística e pessoal de Clara Nunes com as religiões afro-brasileiras, veja Baptista, *Têm orixá no samba*.



nem se liga pra Candinha / Na minha casa ninguém liga pra intriga / Todo mundo xinga, todo mundo briga / Macumba lá minha casa / Tem galinha preta, azeite de dendê / A ladainha lá da minha casa / Tem reza bonitinha e canjiquinha pra comer / Se tem alguém aflito / Todo mundo chora, todo mundo sofre / Mas logo se reza pra São Benedito / Pra Nossa Senhora e pra Santo Onofre / Mas se tem alguém cantando / Todo mundo canta, todo mundo dança / Todo mundo samba e ninguém se cansa / Pois minha casa é casa de bamba

Martinho também levou para fora dos terreiros pontos (cantigas) de umbanda que louvam Exu, caboclos, pombagiras e outras entidades. A música “Festa de Umbanda”, de 1969, reuniu alguns deles:

O sino da igrejinha / Faz belém blem blão / Deu meia-noite / O galo já cantou / Seu Tranca Rua / Que é dono da gira / Oi corre gira / Que Ogum mandou. (Ponto de Exu Tranca Rua)

Tem pena dele / Benedito tenha dó / Ele é filho de Zambi / Ô, São Benedito tenha dó / Tem pena dele Nanã / Tenha dó / Ele é filho de Zambi / Ô, Zambi tenha dó. (Ponto de Nanã)



Foi numa tarde serena / Lá nas matas da Jurema / Que eu vi o caboclo bradar / Quiô / Quiô, quiô, quiô, quiera / Sua mata está em festa / Saravá, seu Mata Virgem / Que ele é rei da floresta / [...] / Saravá, seu Cachoeira / Que ele é rei da floresta. (Ponto dos Caboclos Mata Virgem e Cachoeira)

Vestimenta de caboclo / É samambaia / É samambaia, é samambaia / Saia, caboclo / Não me atrapalha / Saia, do meio / Da samambaia. (Ponto de chamamento de Caboclo)

São dele, também, as músicas “Camafeu” (1971), em homenagem ao famoso capoeirista baiano Camafeu de Oxossi, e “Jubiabá”, (1972) provavelmente a primeira canção intitulada com o nome de um pai-de-santo. O nome deste sacerdote, que viveu na Bahia, foi título, anteriormente, de um dos mais famosos romances de Jorge Amado.⁴³

⁴³ Este romance publicado em 1935 foi posteriormente filmado por Nelson Pereira dos Santos (1985) com trilha sonora composta por Gilberto Gil da qual consta a canção também intitulada “Jubiabá”.



O homem tem dois olhares / Um enxerga e o outro vê / Tem o olho da maldade / E o olho da piedade / Tem que ter olho bem grande / Pra poder sobreviver / Jubiabá, ô, Jubiabá / Faz um feitiço bem feito / Pra minha nega voltar / [...] / No morro do Capa-Nego / Quero lhe cambonear⁴⁴ / Se secar o olho da maldade / O homem vai sofrer / Sem entender a ruindade do mundo / Que seu lado bom vai ver / E sem o olho da piedade / Vai fazer gente sofrer / Magoar, ferir, sem refletir / E bem mais cedo vai desencarnar / Subir / [...] / Quero meus olhos abertos / Quero bem longe enxergar / Vendo o errado e o certo / Posso diferenciar / [...]

Essa letra se refere aos ensinamentos de Pai Jubiabá sobre os “dois lados do homem”, revelando a cosmovisão das religiões afro-brasileiras na qual o bem e o mal constituem valores morais relativos, simétricos e complementares. O bem, que se pede aos orixás, por exemplo, pode vir a ser o mal de alguém. E mesmo o mal presente pode tornar-se um bem futuro. Saber reconhecer a bondade e a maldade humanas é fundamental para nortear as escolhas. Para estas religiões, privilegiar apenas um dos lados pode levar ao engano ou ao sofrimento, uma vez que o ser humano é ambíguo e só pode ser visto de uma perspectiva também dual.

Martinho da Vila gravou muitos outros sambas nos quais os valores afro-brasileiros são enaltecidos, procurando vincular sempre que possível sua obra às origens africanas, sobretudo as dos países bantos, como Angola e Moçambique. Em seu trabalho a religião é vista como um elemento de construção e valorização da identidade negra, como se viu no projeto Kizomba (“festa”, em quimbundo) e nos Encontros Internacionais de Arte Negra por ele liderados nos anos de 1980. Os encontros foram desenvolvidos junto à escola de samba Vila Isabel, da qual o compositor é membro, e com a participação de personalidades como a ex-senadora e governadora do Rio de Janeiro, Benedita da Silva, os atores Antônio Pitanga, Milton Gonçalves, Jorge Coutinho e outros. Nesse projeto, divulgou-se a cultura afro-brasileira, tendo como eixo central a música popular de origem africana (caxambu, jongo, calango etc.) e o festejar a ela relacionado.

⁴⁴ Auxiliar uma entidade espiritual durante sessão de atendimento aos fiéis.



Ao lado de Clara Nunes e Martinho da Vila, nas décadas de 70 e 80, multiplicaram-se as gravações comerciais com temas afro-brasileiros. São deste período as músicas que imprimiram um caráter secular e legítimo a essa religiosidade, pelo menos do ponto de vista musical. Em geral, tratava-se de sambas retomando termos já utilizados em outras épocas, como feitiço amoroso e fortalecimento pessoal; agora, porém, de forma mais explícita. Tornou-se comum os cantores gravarem composições com menções a suas entidades protetoras, fossem eles convertidos, ou não, às religiões afro-brasileiras. Ronnie Von, por exemplo, que alcançou o sucesso cantando versões das baladas românticas dos Beatles, surpreendeu o público quando gravou, em 1972, “Cavaleiro de Aruanda” na qual homenageia seu orixá, Oxossi: “Quem é o cavaleiro / Que vem lá de Aruanda⁴⁵ / É Oxóssi em seu cavalo / Com seu chapéu de banda / [...] / Ele é filho do verde / Ele é filho da mata / Saravá, Nossa Senhora / A sua flecha mata”.

O cantor Luiz Américo compôs, juntamente com Braguinha, “Filho da Véia”,⁴⁶ (1976) referindo-se à sua orixá Nana.



Sou filho da véia ô / Eu não pego nada / A véia tem força, ô / Na encruzilhada / Não bati mais meu carro / Tem sempre uma grana e mulher de montão / Tô sempre coberto dos pés à cabeça / Nego me encosta cai duro no chão / Com sete pitada da sua cacimba / Marafó e dendê / Um banho de arruda todinho cruzado / Na minha horta só tem que chover / Quem quiser que acredite / Ou então que deixe de acreditar / A força que ela me deu / Só ela é quem pode tirar / Venço e não sou vencido / Aqui neste reino e em qualquer lugar / Os zóio de inveja de boi mandingueiro / A véia levou pro fundo do mar.

Ruy Mauriti tendo entrado em contato com alguns terreiros de macumba cariocas⁴⁷ utilizou alguns “pontos” para compor as músicas “Xangô, o vencedor” (dele e de José Jorge), na qual cantou seu orixá (“Por detrás daquela serra / Tem uma linda cachoeira / É de meu pai Xangô / Que arrebentou sete pedreiras”) e “Nem ouro, nem prata” (1976),

⁴⁵ País mítico onde vivem certas entidades cultuadas nos ritos de origem banto e na umbanda.

⁴⁶ Forma carinhosa de se referir a Nanã, orixá feminino tido como uma anciã ancestral.

⁴⁷ Severiano e Mello, *A Canção no Tempo*, p. 222.





em homenagem a Oxóssi (“Eu vi chover, eu vi relampagar / Mas mesmo assim o céu estava azul / Samborepema folha de Jurema / Oxóssi reina de norte a sul”).

Alguns artistas se envolveram mais profundamente com a religião, mostrando sinais públicos de conversão, como Clara Nunes e Luiz Américo. Este chegou a se apresentar em shows, durante um certo período, vestido de branco e protegendo a cabeça, raspada por preceito religioso, sob um boné. A atitude desses cantores, tornando ou não pública sua conversão, reproduzia um comportamento comum na sociedade brasileira, em que as pessoas nem sempre revelam sua aproximação das religiões afro e os diferentes graus de envolvimento que com elas mantêm.

As músicas com esse tema tiveram diferentes influências na carreira dos cantores e compositores. Alguns tiveram grande e fugaz sucesso com ele, abandonando-o em seguida; outros o incorporaram definitivamente ao seu repertório. Entre os primeiros, podemos citar Cláudio Fontana, que compôs, com Tião da Vila, o samba “Santo Forte” (c. 1977), gravado pelo grupo Garra Brasileira; o trio “Os Tincoãs” que gravou “Promessa ao Gantois” (1976), de Mateus e Dadinho, além de várias outras com temas afro-religiosos; Maria Creuza com “Odum” (1980), de Walter Queiróz, “Catendê” (1972) e “Ossain (Bamboxê)” (1972), de Antonio Carlos e Jocafi, os quais por sua vez gravaram “Oxossi Rei” (1977), “Orô mi maió” (1980) e outras; Wando com “Nêga de Obaluaiê” (1975); Alcione gravou “Canto do mar” (1982), de Totonho e Paulinho Resende; entre muitos outros. Entre os vários cantores que incorporaram o tema à sua carreira, além dos já citados Clara Nunes e Martinho da Vila, estão João Bosco, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa.

João Bosco, em parceria com Aldir Blanc, compôs um repertório cujas canções em geral aludiam diretamente ao cotidiano popular, especialmente o carioca. Neste contexto, o *ethos* e a magia afro-brasileiros surgem necessariamente com força em meio às intrigas amorosas, paixões por times de futebol, jogo do bicho, escolas de samba etc. “Incompatibilidade de Gênios” (1976), por exemplo, mostra o feitiço amoroso, conhecido como *amarração*, como explicação dada pelo marido para manter-se preso à mulher com quem se declara incompatível: “Dotô /



Jogava o Flamengo / Eu queria escutar / Chegou / Mudou de estação / Começou a cantar. / [...] / Levou / As minhas cuecas pr’um bruxo rezar / Coou / meu café nas calças pra me segurar”.

Já em “Coisa Feita”, de 1982, (sinônimo de feitiço, macumba e despacho) é a mulher quem enaltece seu poder de sedução pela magia de origem africana (vodum) o que a torna um avatar da “Princesa do Daomé”: “Sou bem mulher / de pegar macho pelo pé / [...] / Faço mandinga / Fecho os caminhos com as cinzas / Deixo biruta, lelé da cuca, / Zuretão, ranzinza / [...] / Sou avatar, Vodu / Sou de botar fogo / Princesa do Daomé”.

A música “Boca de Sapo” (1979), por sua vez, mostra novamente o envolvimento entre o amor e a magia, desta vez com o objetivo de morte como vingança pela traição. Nessa magia, a vítima é personificada num sapo que não pode se alimentar, até morrer. A vingança é perpetrada sob a inspiração de Exu Caveira (associado à morte).

Costurou / Na boca do sapo / Um resto de angu / A sobra do prato que o pato⁴⁸ deixou / Depois deu de rir feito Exu Caveira: / “Marido infiel vai levar rasteira” / E amarrou / As pernas do sapo com a guia de vidro / Que ele pensava que tinha perdido / Depois deu de rir feito Exu Caveira / “Marido infiel vai levar rasteira” / Tu tá branco, Honorato, que nem cal, / Murcho feito o sapo, Honorato, / No quintal / Do teu riso, Honorato, nem sinal / Se o sapo “dança”, Honorato, / tu babau⁴⁹ / Definhou / e acordou com um sonho / contando a mandinga, / e falou pra doida: meu santo me vinga. / Mas ela se riu feito Exu Caveira: // “Marido infiel vai levar rasteira” / Implorou: ‘Patroa, perdoa. / Eu quero viver. / Afasta meus olhos de Obaluaiê’ / Mas ela se riu feito Exu Caveira: / “Marido infiel vai levar rasteira” / Tá virando, Honorato, varapau, / seco como o sapo, Honorato / No quintal / Figa, reza, Honorato, o escambau / Nada salva o sapo, Honorato, / desse mal.

João Bosco amplia os usos do tema mostrando, mais do que o simples feitiço, as várias dimensões da religião na vida das pessoas. Em “Genesis” (1977), composta com Aldir Blanc, vê-se a presença e influência dos orixás no destino humano desde o nascimento.

⁴⁸ Gíria que significa pessoa tola, ingênua.

⁴⁹ Acabou-se, foi-se. Nos babaquês e batuques, chefe de terreiro e imolador ritual.



Quando ele nasceu / foi no sufoco... / Tinha uma vaca, um burro e um louco / que recebeu “Seu Sete”...⁵⁰ / Quando ele nasceu / foi de teimoso / com a manha e a baba do tinhoso / Chovia canivete... / Quando ele nasceu / Nasceu de birra... / Barro ao invés de incenso e mira, / Cordão cortado com gilette / Quando ele nasceu / Sacaram o berro, / Meteram faca, / Ergueram ferro... / Exu falou: minguém se mete! / Quando ele nasceu / Tomaram cana, / Um partideiro puxou samba.../ Oxum falou: esse promete!

É possível pensar, ainda, que essa letra faz uma analogia com a gênese da própria sociedade brasileira na qual a pobreza impõe estratégias de sobrevivência e a convivência de conflitos e oposições. Apesar disso, pautada pelas paixões e pela festa⁵¹ a sociedade que se mantém nesta dura realidade parece promissora, nas palavras da deusa do amor e da riqueza, Oxum.

Em “Tiro de Misericórdia” (1983) e “De frente pro crime” (1975), ambas compostas com Aldir Blanc, João Bosco canta as múltiplas relações, em vários níveis, entre a magia e o dia-a-dia brasileiro, marcado pelas noções de premonição, destino, vingança, violência, crime e paixão, imponderáveis aos quais a religião é capaz de atribuir sentido. Na primeira canção, uma espécie de “ópera afro-brasileira”, o menino nascido no morro, criado no “eró [segredo] da macumba”, com corpo fechado por babalaôs, enfrenta a polícia, numa guerra real e mística, auxiliado pelos orixás que trazem seus “exércitos” de forças sobrenaturais representados por flechas, lanças, abelhas, cobras, doenças etc. O menino representa os excluídos aos quais só resta a vida “rasteira” (das ratazanas e lagartixas), dentro da qual se torna líder (“reizinho nagô, pé-de-chinelo”) da contravenção. Ao mesmo tempo sintetiza todo o sofrimento e luta dos excluídos em geral, fazendo o mesmo papel dos mártires, escravizados e resistentes contra a ordem dominante (arcangels velhos e coveiros do carnaval). Na guerra pela sobrevivência alia a violência (com a qual responde à própria violência dos tiros inimigos) à fé inspirada pelos orixás e a confiança no corpo fechado. Questionando a violência de seu abandono pela soci-

⁵⁰ Nome de um Exu na umbanda.

⁵¹ Sobre o significado da festa na cultura brasileira veja Rita Amaral, “Festa à Brasileira. Sentidos do festejar no país que ‘não é sério’”, (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 1998); disponível on-line no URL: www.aguaforte.com/antropologia/festaabrasileira/festa.html.



edade e a necessidade de se lutar ainda mais contra o auto-abandono, ele é sacrificado como os animais que, no candomblé, representam a vida que se entrega em troca de uma vida melhor para os humanos e que também representam, diariamente, a esperança na mudança da sorte no jogo do bicho.

O menino cresceu entre a ronda e a cana / correndo nos becos que nem ratazana / entre a punga e o afano, entre a carta e a ficha / subindo em pedreira que nem lagartixa / Borel, Juramento, Urubu, Catacumba, / Nas rodas de samba, no eró da macumba / Matriz, Querosene, Salgueiro, Turano, / Mangueira, São Carlos, menino mandando, / Ídolo de poeira, marafo e farelo, / Um deus de bermuda e pé-de-chinelo, / Imperador dos morros, reizinho nagô, / O corpo fechado por babalaôs / Baixou Oxalufã com as espadas de prata, / com sua coroa de escuro e de vício / Baixou Cão-Xangô com o machado de asa, / com seu fogo brabo nas mãos de corisco / Ogunhê se plantou pelas encruzilhadas / com todos seus ferros, com lança e enxada / E Oxossi com seu arco e flecha e seus galos / e suas abelhas na beira da mata / E Oxum trouxe pedra e água da cachoeira / em seu coração de espinhos dourados / Iemanjá, o alumínio, as sereias do mar / e um batalhão de mil afogados. / Iansã trouxe as almas e os vendavais, / adagas e ventos, trovões e punhais / Oxumaré largou suas cobras no chão / soltou sua trança, quebrou o arco-íris / Omolu trouxe o chumbo e o chocalho de guizos / lançando a doença pra seus inimigos / E Nana-Buruquê trouxe a chuva e a vassoura / pra terra dos corpos, pro sangue dos mortos / Exus na capa da noite soltaram a gargalhada / e avisaram a cilada pros Orixás / Exus, Orixás, menino, lutaram como puderam / mas era muita matraca e pouco berro. / E lá no horto maldito, no chão do / Pendura-Saia, / Zumbi, menino, Lumumba tomba da raia / mandando bala pra baixo contra as falanges do mal, / arcanjos velhos, coveiros do carnaval / — Irmãos, irmãs, irmãozinhos, / por que me abandonaram? / Por que nos abandonamos / em cada cruz? / — Irmãos, irmãs, irmãozinhos, / nem tudo está consumado / A minha morte é só uma: / Ganga, Lumumba, Lorca, Jesus... / Grampearam o menino do corpo fechado / e barbarizaram com mais de cem tiros / Treze anos de vida sem misericórdia / e a misericórdia no último tiro / Morreu como um cachorro e gritou feito um porco / depois de pular igual a macaco / Vou jogar nesses três que nem ele morreu: / num jogo cercado pelos sete lados.

Na segunda canção, um crime é o epicentro em torno do qual cenas do cotidiano se sobrepõem, banalizando-o em favor das oportuni-



dades que oferece. A analogia do tiro certo como um gol de futebol, os opostos que se tocam (malandro com trabalhador), o trabalho informal (do camelô e da baiana), a fusão do sagrado com o profano (o santo incorporado numa personagem do carnaval), parecem compor um quadro visto com indiferença, da janela.

Ta lá o corpo estendido no chão / Em vez de rosto uma foto de um gol /
Em vez de reza uma praga de alguém / E um silêncio servindo de amém /
O bar mais perto depressa lotou / Malandro junto com trabalhador / Um
homem subiu na mesa do bar / E fez discurso pra vereador / Veio camelô
vender anel, cordão, perfume barato / E baiana pra fazer pastel / e um
bom churrasco de gato / Quatro horas da manhã / baixou / o santo na
porta-bandeira / E a moçada resolveu / parar / e então... / Sem pressa foi
cada um pro seu lado / Pensando numa mulher ou num time / Olhei o
corpo no chão e fechei / Minha janela de frente pro crime / [...]

Além destas canções, o repertório de João Bosco e Aldir Blanc inclui muitas outras que utilizam as referências afro-brasileiras como centrais na constituição de seus argumentos musicais. Esse repertório, na lírica e na melodia, abre-se para as influências das várias religiões afro-brasileiras que menciona, esboçando, porém, uma proeminência do *ethos* carioca, presente nas citações constantes à malandragem, escolas de samba, jogo do bicho, jocosidade, mestiçagem etc. Como contraponto a esta visão das religiões afro, alguns cantores baianos cantaram sob outras perspectivas, o mundo das heranças africanas na cultura brasileira.

“Eu vim da Bahia, mas algum dia eu volto pra lá” – O “candomblé dos baianos” na música popular.

Até aqui vimos que a música popular brasileira foi aos poucos incorporando elementos da religiosidade afro-brasileira provenientes dos vários universos que a compõem. É inegável a presença predominante de elementos que remetem à umbanda, explicável pelo maior número de referências religiosas que a constituem,⁵² tais como as tradições africa-

⁵² Para uma introdução a estes aspectos da religiosidade afro-brasileira, veja Silva, *Candomblé e umbanda*.



nas bantonas, católicas populares, indígenas, orientais etc. Inclusive o ritmo de grande parte destas músicas é o samba. Segue, paralelamente, outro movimento, iniciado pelo tropicalismo, de valorização da “fusão” de elementos culturais no qual o candomblé baiano de tradição nagô surge como referência privilegiada por sua antiguidade e disseminação enquanto uma tradição que se pensa como “pura” e “autêntica”. Nessa época o candomblé acentua o lento processo de legitimação iniciado nos anos de 1930, quando Dorival Caymmi e Carmen Miranda apresentaram os orixás para o grande público como um elemento de identidade brasileira. Como lembra José Jorge de Carvalho:

Com o risco de levar o argumento muito longe, podemos algumas vezes falar de um paradoxo musical: os músicos populares querem compor canções que se referem aos orixás da tradição iorubá, mas quando adotam o idioma da MPB, estão de fato trabalhando com uma gramática mais intimamente ligada às raízes estéticas angolanas: variações de samba, ritmos binários, melodias que têm uma grande afinidade com o repertório português, estrofes mais próximas de modelos ibéricos; e até mesmo a harmonia, já efeito desse longo processo de fusão que ocorreu durante todo o século XIX e que resultou no vasto, porém reconhecível, mundo da música popular brasileira.⁵³

Neste campo musical sobressaíram os baianos Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa cantando o candomblé do ponto de vista de quem vive num ambiente social marcado por valores desta religião. Em “Eu vim da Bahia”, Gilberto Gil expressou alguns deles:

Eu vim / Eu vim da Bahia cantar / Eu vim da Bahia contar / [...] / Como é que se faz pra viver / Onde a gente não tem pra 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 / Pra cantar, pra sambar pra valer / Pra morrer de alegria / Na festa de rua, no samba de roda / Na noite de lua, no canto do mar / [...]

O candomblé que eles cantam é, sobretudo, o do rito queto, consagrado nas artes pelas obras de Jorge Amado e Carybé, entre outros, e,

⁵³ José Jorge Carvalho, *Um panorama da música afro-brasileira: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba*, Brasília, Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, Série Antropologia, 275, 2000, p. 5.



na academia, pelos trabalhos de inúmeros autores, entre eles Roger Bastide e Pierre Verger que enalteceram esta tradição em termos de suas supostas fidelidade e pureza em relação às suas origens africanas.⁵⁴

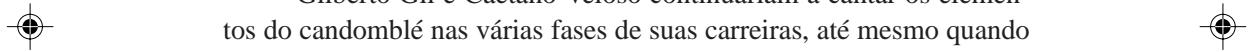
O tratamento dado por Gilberto Gil e Caetano Veloso a esta temática significou uma sofisticação textual em consonância com suas posições estéticas de inserir a música popular brasileira num contexto mais extenso, incorporando influências rítmicas da época como o rock, o pop, o iê-iê-iê etc. A música “Batmakumba” (1968) pode ser vista como emblemática deste momento, tanto por sua letra concretista como por sua melodia. Brincando com as palavras “bat” (morcego em inglês, mas também alusão ao verbo “bater”), “Batman” (o “Homem morcego”, super-herói norte-americano), makumba (variação de macumba), “yêyê” (saudação a Oxum e também uma alusão ao ritmo iê-iê-iê) e “obá” (referência ao rei Xangô e alusão à interjeição “oba!”) o verso “Batmakumbayêyê batmakumbaoba” adquire múltiplos sentidos. Entre eles, o de que no Brasil todo mundo bate macumba sejam mulheres ou homens, rainhas ou reis. A palavra “batmakumba”, por sua vez, formada pelos termos “Batman” e “macumba”, sugere que a magia é o super-herói a quem invocamos nas adversidades. A forma em “K” dos versos da música pode remeter, ainda, a um oxé (machado bifacial) de Xangô e, quando lido na vertical, a forma em “M” alude ao símbolo do Batman (um morcego de asas abertas) ou à letra inicial da palavra “Macumba” ou “Morcego”:

Batmakumbayêyêbatmakumbaoba
Batmakumbayêyêbatmakumbaô
Batmakumbayêyêbatmakumba
Batmakumbayêyêbatmakum
Batmakumbayêyêbatman
Batmakumbayêyêbat
Batmakumbayêyêba
Batmakumbayêyê
Batmakumbayê

⁵⁴ Wagner Gonçalves da Silva, *O Antropólogo e sua Magia. Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras*, São Paulo, EDUSP, 2000; Idem, “Religiões afro-brasileiras. Construção e legitimação de um campo do saber acadêmico (1900-1960)”, *Revista USP*, 55 (2002), pp. 82-111.



Batmakumba
Batmakum
Batman
Bat
Ba
Bat
Batman
Batmakum
Batmakumba
Batmakumbayê
Batmakumbayêba
Batmakumbayêbat
Batmakumbayêbatman
Batmakumbayêbatmakum
Batmakumbayêbatmakumbaô
Batmakumbayêbatmakumbaoba



Gilberto Gil e Caetano Veloso continuaram a cantar os elementos do candomblé nas várias fases de suas carreiras, até mesmo quando se voltaram para as religiões orientais, como o hinduísmo e o zen-budismo. Nesses casos, estabeleceram paralelos e mostraram semelhanças entre os panteões citados em suas músicas, buscando as afinidades entre esses universos religiosos. “Blues” (1981), de Caetano, e “Extra” (1983), de Gil, entre outras,⁵⁵ mostram isso:

Tem muito azul em torno dele / Azul no céu, azul no mar / Azul no sangue à flor da pele / Os pés de lótus de Krishna / Tem muito azul em torno dela / Azul no céu, azul no mar / Azul no sangue à flor da pele / As mãos de rosa de Iemanjá / O pé na Índia / A mão na África / O pé no céu / A mão no mar.

[...] Baixa / Cristo ou Oxalá / Baixa / Santo ou orixá / Rocha / Chuva, laser, gás / Bicho / Planta, tanto faz / Brecha / Faça-se abrir / Deixa / Nossa dor fugir / [...]

⁵⁵ Em “Buda Nagô” (1991), Gilberto Gil homenageia Dorival Caymmi comparando-o a Xangô e a Buda: “Dorival é um Buda nagô / Filho da casa real da inspiração / Como príncipe, príncipio / A nova idade de ouro da canção / Mas um dia Xangô / Deu-lhe a iluminação / Lá na beira do mar (foi?) / Na praia de Armação (foi não)”.

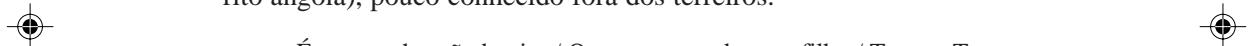




Em suas letras, os orixás aparecem ou como conteúdos a serem apreendidos por um público que toma contato com seus mitos e características, ou como forma de expressar conteúdos mais amplos, como as noções de justiça, equilíbrio, destino etc. Em “Logunedé” (1979), Gilberto Gil canta as qualidades de seu próprio orixá, tornando-o conhecido do grande público:⁵⁶

É de Logunedé a doçura / Filho de Oxum, Logunedé / Mimo de Oxum, Logunedé - edé, edé / Tanta ternura / É de Logunedé a riqueza / Filho de Oxum, Logunedé / Mimo de Oxum, Logunedé - edé, edé / Tanta beleza / Logunedé é demais / Sabido, puxou aos pais / Astúcia de caçador / Paciência de pescador / Logunedé é demais / Logunedé é depois / Que Oxossi encontra a mulher / Que a mulher decide ser / A mãe de todo prazer / Logunedé é depois / É pra Logunedé a carícia / Filho de Oxum, Logunedé / Mimo de Oxum, Logunedé - edé, edé / É delícia.

E na canção “Oração ao Tempo” (1979), Caetano Veloso reflete sobre a passagem do tempo cantando para esse inquice (divindade do rito angola), pouco conhecido fora dos terreiros.



És um senhor tão bonito / Quanto a cara do meu filho / Tempo, Tempo, Tempo / Vou te fazer um pedido / [...] / Compositor de destinos / Tambor de todos os ritmos / [...] / Entro num acordo contigo / [...] / Por seres tão inventivo / E pareceres contínuo / [...] / És um dos deuses mais lindos / [...] / Que sejas ainda mais vivo / No som do meu estribilho / [...]

É de Caetano também “Milagres do Povo” (1985), uma das mais significativas canções sobre o papel e o valor da presença negra na formação da cultura brasileira. O valor da religiosidade na resistência cultural dos grupos negros submetidos à escravidão é comparado a um milagre e é visto nessa canção como uma força positiva, reconhecida até mesmo por um ateu,⁵⁷ que se ergue para além do sofrimento e pro-

⁵⁶ Significativamente, foi possível observar em nossas pesquisas de campo desse período (Amaral, *Xirê!*; Silva, *Orixás*) uma crescente valorização desse orixá no candomblé do sudeste e o aumento do número de pessoas para ele iniciadas.

⁵⁷ Caetano Veloso conta, em vários momentos, que foi convidado pelo jornal “O Pasquim” para fazer uma pergunta em uma entrevista concedida por Jorge Amado e que sua pergunta foi se o escritor tinha fé no candomblé. Jorge Amado respondeu que não, porque era um materialista, e que gostaria de ser místico como Dorival Caymmi. Mas que já vira o candomblé fazer muitos milagres; e que eram milagres do povo. Daí veio a inspiração para esta música.





duz a esperança na qual os brasileiros, como diz outro compositor, Antonio Maria, são profissionais:

Quem é ateu e viu milagres, como eu, / Sabe que os deuses sem Deus / Não cessam de brotar, / nem cansam de esperar / E o coração que é soberano e que é senhor / Não cabe na escravidão, / não cabe no seu não / Não cabe em si de tanto sim / É pura dança e sexo e glória, / e paira para além da história / Ojuobá ia lá e via / Ojuobahia / Xangô, manda chamar; / Obatalá guia / Mamãe Oxum chora / lagrimalegria / Pétalas de Iemanjá / Iansã-Oiá ia / Ojuobá ia lá e via/ Ojuobahia / Oba / É no xaréu / que brilha a prata, a luz do céu / E o povo negro entendeu / que o grande vencedor / Se ergue além da dor / Quando chegou / sobrevivente num navio / Quem descobriu o Brasil / Foi o negro que viu / a crueldade bem de frente / E ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente / Ojuobá ia lá e via / Ojuobahia.

Gilberto Gil também intitulou alguns trabalhos com nomes de referência religiosa como os LPs “Gil Jorge Ogum Xangô”, de 1975 (em cuja capa se vêem dois enormes búzios — as conchas sagradas do jogo divinatório do candomblé — à guisa de dois grandes olhos), e “Um Banda Um”, de 1982. A música “Filhos de Gandhi”, gravada no primeiro deles, é uma síntese de sua visão da importância da presença das religiões afro na vida profana dos homens:

Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré / Todo o pessoal / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi / Iansã, Iemanjá, chama Xangô / Oxossi também / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi / Mercador, Cavaleiro de Bagdá / Oh, Filhos de Obá / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi / Senhor do Bonfim, faz um favor pra mim / Chama o pessoal / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi / Oh, meu pai do céu, na terra é carnaval / Chama o pessoal / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi.

Na música “Babá Alapalá” (1977), Gilberto Gil canta um tema tabu no candomblé, que é o culto aos espíritos ancestrais chamados de Egunguns. Gil revela, dessa forma, sua profunda intimidade com o universo religioso deste culto secreto de origem ioruba, enfatizando, ainda, a busca das raízes místicas da identidade cultural afro-brasileira.

Aganju, Xangô / Alapalá, Alapalá, Alapalá / Xangô, Aganju / O filho perguntou pro pai: / ‘Onde é que tá o meu avô / [...] / O pai perguntou



pro avô: / ‘Onde é que tá meu bisavô / [...] / Avô perguntou bisavô: / ‘Onde é que tá tataravô / [...] / Tataravô, bisavô, avô / Pai Xangô, Aganju / Viva egum, babá Alapalá! / [...] / Alapalá, egum, espírito elevado ao céu / [...] / Corpo eterno e nobre de um rei nagô / Xangô.

Gilberto Gil e Caetano Veloso também gravaram cantigas rituais originais ou releituras destas. É o caso de “Ê menina” (de João Donato & Gutemberg Guarabira, de 1982), uma releitura de cantiga dedicada a Oxum, gravada por Gil, e de “Ia Omim Bum” (1987) e “Marinheiro só”⁵⁸ (1969) gravadas por Caetano: “Eu não sou daqui / Marinheiro só / Eu não tenho amor / Marinheiro só / Eu sou da Bahia / Marinheiro só / De São Salvador / [...]”.

Expressões do universo afro-brasileiro, como “saravá” (saudação), “axé” (força e energia vital) e “odara” (belo, bom e positivo) ganharam maior popularidade por seu constante uso na música popular brasileira. O adjetivo ioruba “odara”, particularmente, tornou-se conhecido em todo o país a partir desta canção, de mesmo título, composta por Caetano Veloso: “Deixa eu dançar / Pro meu corpo ficar odara / Minha cara / Minha cuca ficar odara / Deixe eu cantar / Que é pro mundo ficar odara / Pra ficar tudo jóia rara / Qualquer coisa que se sonhara / Canto e danço que dará”.

Intimamente relacionadas com esses dois compositores pela origem baiana, Maria Bethânia (irmã de Caetano Veloso) e Gal Costa construíram um repertório no qual as religiões afro-brasileiras também foram marcantes. Foi na voz delas que o Brasil ouviu a música com que Dorival Caymmi reverenciou o cinqüentenário da mais popular mãe-de-santo baiana, Menininha do Gantois. Talvez por abordar o tema da maternidade, bastante privilegiado na cultura brasileiro, como se percebe no culto às Nossas Senhoras e à Mãe Preta, essa música obteve amplo sucesso, contribuindo para o reconhecimento do Gantois como uma referência nacional de candomblé a partir de 1972.

Ai, minha mãe / Minha mãe Menininha / Ai, minha mãe / Menininha do Gantois / A estrela mais linda, hein? Tá no Gantois / E o sol mais bri-

⁵⁸ Essa cantiga também é cantada em rodas de capoeira e em sambas-de-roda, não sendo possível, até onde sabemos, identificar a direção das trocas.



lhante, hein? Tá no Gantois / [...] / Olorum quem mandou / Essa filha de Oxum / Tomar conta da gente / E de tudo cuidar / Olorum quem mandou e ô / Ora iê iê ô... / Ora iê iê ô...⁵⁹

Individualmente, Maria Bethânia e Gal Costa cantaram outras canções importantes para o conhecimento público do universo do candomblé. Em “As Ayabás” (1976), nome pelos quais são conhecidos os orixás femininos, Bethânia canta cantigas de umbanda dedicadas a Oxum, Iansã, Euá e Obá:

Nem um outro som no ar / Pra que todo mundo ouça / Eu agora vou cantar para todas as moças / Para todas Ayabás / Para todas elas / Oxum, hum, hum, hum / Doce mãe dessa gente morena / Beleza da força / Da força da beleza / Oxum hum, hum, hum / Iansã comanda os ventos / E a força dos elementos / Na ponta do seu florim / É uma menina bonita / Quando o céu se precipita / Sempre princípio e o fim / Euá, Euá é uma moça cismada / Que se esconde na mata / E não tem medo de nada / Virgem da mata, virgem da mata / Virgem dos lábios de mel / Obá, não tem homem quem enfrente / Obá, a guerreira mais valente / Não se canto ou se não / A espada na outra mão / Não sei se canto ou me iludo / Noutra mão / Rédeas e escudo.

Além das muitas canções em que os orixás são mencionados que gravou durante sua carreira, Bethânia dedicou um disco inteiro ao tema da brasiliidade, intitulado “Brasileirinho”, de 2003, no qual, significativamente, elege várias canções alusivas às entidades do candomblé e da umbanda (Ossaim, Xangô, Calunga, Massembe, Mutualambô, Boiadeiro, Cabocla Jurema e Janaína) e do catolicismo popular (Santo Antônio, São João e São Jorge).

Por sua vez, Gal Costa, em 1992, proclamou Oxum, a deusa do amor, símbolo da cidade de Salvador, ao cantar a música de Gerônimo Duarte que fala da magia da cidade e do sedutor modo de ser dos baianos. A canção resume tudo explicando, simplesmente, que nela todo mundo “É d’Oxum”:

⁵⁹ Com a morte desta iorixá, em 1986, Gilberto Gil compôs o “Réquiem pra Mãe Menininha do Gantois”: “Minha mãe se foi / Minha mãe se foi / Sem deixar de ser a Rainha do Trono Dourado de Oxum / Sem deixar de ser / Mãe de cada um”.



Nessa cidade todo mundo é d’Oxum / Homem, menino, menina, mulher / Toda essa gente irradia magia / Presente na água doce / Presente na água salgada / E toda a cidade brilha / Seja tenente ou filho de pescador / Ou importante desembargador / Se dar presente / É tudo uma coisa só / A moça que mora na água / Não faz distinção de cor / E toda cidade é d’Oxum / [...] / Eu vou navegar / Nas ondas do mar / Eu vou navegar / Eu vou navegar.

O sucesso desta música indica um momento em que esses símbolos podem ser compreendidos por um público amplo para o qual “ser de Oxum” expressa um caráter perfeitamente identificável ou um jeito de ser (carinhoso, alegre, afetivo, manemolente) que pode impregnar a personalidade de uma pessoa, uma cidade ou um país.

“Foi conta para todo canto”. Religião em todos os cantos da música popular brasileira

O envolvimento da geração de artistas nos anos de 1970 e 1980 com os cultos afro constituiu uma importante referência para estas religiões, valorizando-as também como precioso elemento do patrimônio simbólico da música popular brasileira. Disseminada por todo o país, essa música foi consumida por diferentes classes sociais. Não obstante, muito mais como “cultura brasileira” do que como mensagens ou símbolos sagrados de alguma religião específica. Foi sobre essa base que, nas décadas seguintes, os mais diferentes compositores e intérpretes, com os mais diferentes estilos e propostas musicais, puderam incorporar ao seu repertório essas mesmas referências.

Na Bahia, por exemplo, essa tendência se radicalizou, com os blocos afro alcançando visibilidade nacional e internacional. Blocos como Olodum, Ylê Aiye e Araketu, entre outros, gravaram discos em que a África e o candomblé foram inspirações fortes em torno das quais se buscou construir a identidade da população negra no Brasil. No contexto desse movimento surgiu um estilo jocosamente apelidado de “axé music” em razão das influências iniciais que recebeu dos ritmos e coreografias dos terreiros e da música pop de forte apelo comercial. O termo “axé” também se refere ao fato deste tipo de música ter surgido na Bahia



e ser, inicialmente, produzida e consumida no período do carnaval e pela população negra e mestiça local.⁶⁰

Na música pop são incontáveis os exemplos de artistas que utilizaram essas referências na construção de seus repertórios, como Fátima Guedes, Fernanda Abreu, Carlinhos Brown, Marisa Monte, Adriana Calcanhoto, Zeca Baleiro, Rita Ribeiro, Chico César, entre muitos outros. Marisa Monte, por exemplo, regravou um grande sucesso de 1976, “Lenda das Sereias, Rainhas do Mar” (de Vicente, Dionel e Veloso), enredo da Escola de Samba Império Serrano cuja letra saúda as várias entidades associadas às águas:

O mar, misterioso mar/ Que vem do horizonte / É o berço das sereias / Lendário e fascinante / Olha o canto da sereia / Iara ô, Okê, Iyaloá / Em noite de lua cheia / Ouço a sereia cantar / E o luar sorrindo / Então se encanta / Com a doce melodia / Os madrigais vão despertar / Ela mora no mar / Ela brinca na areia / No balanço das ondas / A paz ela semeia / E quem é? / Oguntê, Marabô / Caiala e Sobá / Oloxum, Ynaê / Janaina e Iemanjá / [...]

E mesmo os grupos de reggae e rap, geralmente envolvidos com a denúncia da violência e da injustiça social de que são vítimas as camadas mais pobres e negras da população, incorporaram o tema em suas composições. O grupo de reggae Cidade Negra, por exemplo, intitulou um de seus discos de “O Erê” (1996), nome genérico das divindades infantis que acompanham os orixás no candomblé e associadas a Cosme e Damião na umbanda.

O grupo de rap Racionais MC's, aguerrido no uso da música como meio de denúncia social, por seu lado, abriu seu mais vendido CD, “Sobrevivendo no Inferno” (1998), com a canção “Jorge da Capadócia” (de Jorge Benjor, baseada em uma oração de fechamento de corpo, de domínio popular), na qual esse santo guerreiro é saudado com a expressão “Ogunhê!”, uma saudação que se faz a Ogum, orixá associado a São Jorge. Símbolos cristãos, como o crucifixo e alguns versículos bíblicos, ilustram a capa e o encarte do CD.

⁶⁰ Sobre esse processo, veja Sansone e Santos, *Ritmos em transe*, e Goli Guerreiro, *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*, São Paulo, Editora 34, 2000.



[...] / Eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge / Para que meus inimigos tenham pés e não me alcancem / [...] / Que meus inimigos tenham olhos e não me vejam / [...] / Armas de fogo meu corpo não alcançarão/ Facas e espadas se quebrem sem o meu corpo tocar / Cordas e correntes arrebentem sem o meu corpo amarrar.

Também o grupo O Rappa ao cantar a vida das periferias cariocas faz menção à presença da religião afro no seu cotidiano. No CD “Lado B Lado A” (1999), além de o encarte exibir inúmeras referências às religiões afro-brasileiras e católica (desenhos de orixás e de São Jorge e a imagem de Nossa Senhora Aparecida, entre outros, feitos em estilo de grafite), a letra de “Cristo e Oxalá” expressa a importância da fé associada à “cultura” (Nesta música, ouve-se, ainda, em segundo plano, a abertura de uma sessão de umbanda, algumas saudações aos orixás e o encerramento dos trabalhos):

Oxalá se mostrou assim tão grande / Como um espelho colorido / Pra mostrar pro próprio Cristo como ele era mulato / Já que Deus é uma espécie de mulato / Salve, em nome de qualquer Deus, salve / [...] / Se eu me salvei, se eu me salvei / Foi pela fé, minha fé é minha cultura, minha fé / Minha fé é meu jogo de cintura, minha fé, minha fé / O Cristo partiu do alto do morro que nós somos / Rodeados de helicópteros que caçavam marginais / A mostrar mais uma vez o seu lado herói, herói / Se transformando em Oxalá, vice-versa, tanto faz / A rodar todo branco na mais linda procissão / Abençoando a fuga numa nova direção / Minha fé, é meu jogo de cintura / [...]

A dupla paulista de rappers Thaíde e DJ Hum também faz inúmeras menções a essa religiosidade. Em “Sr. Tempo Bom” (1996), relembram sua infância e adolescência elegendo entre as imagens marcantes as da cultura religiosa afro-brasileira. Essa cultura é apontada como fundamental na formação de sua visão de mundo e no fortalecimento de sua identidade, baseada na proteção dos ancestrais, sejam eles os deuses, heróis negros ou os pioneiros da cultura musical *black* em São Paulo:

Que saudade do meu tempo de criança, / Quando eu ainda era pura esperança, / Eu via minha mãe voltando pra dentro do nosso barraco, / Com uma roupa de santo debaixo do braço. / Eu achava engraçado





tudo aquilo, / Mas já respeitava o barulho do atabaque, / E não sei se você sabe, a força poderosa que tem na mão / De quem toca um toque caprichado, santo gosta./ Então me preparava pra seguir o meu caminho, / Protegido por meus ancestrais. / Antigamente o samba-rock, black power, soul, / Assim como o hip-hop era o nosso som, / A transa negra que rolava as bolachas, / A curtição do pedaço era o La Croachia, / Eu era pequeno e já filmava o movimento ao meu redor, / Coreografias, sabia de cor / E fui crescendo rodeado pela cultura afro-brasileira, / Também sei que já fiz muita besteira, / Mas nunca me desliguei, das minhas raízes, / [...] / Que tempo bom, que não volta nunca mais.

Em “Afro-brasileiro” (1996), essas referências são ampliadas e ganham conotação política mais enfática. A identidade afro-brasileira é afirmada positivamente a partir de um conjunto de valores capazes de recuperar a integridade da cultura negra, entre eles a história de resistência e o papel da religião como reserva de força também política, capaz inclusive de reverter estereótipos (“gosto quando me chamam de macumbeiro”).

[...] Sabem que eu sou? / Afro-brasileiro / Me diga quem você é? / Afro-brasileiro / [...] / Somos descendentes de Zumbi, o grande guerreiro / Todo dia quando vou sair de casa pra rua / faço o sinal da cruz pra fazer jus à fé em Deus e nos orixás / Sou duro na queda porque sou filho guerreiro de Ogum com Iemanjá / e pra injuriar os conservadores imbecis/ tenho orgulho e batô no peito / Sou descendente de Zumbi / [...] / e não é a cara dele que vejo nas camisetas, nos botttons, toucas ou bombetas / nem Ganga Zumba eu vejo nas jaquetas / Até o rap o traiu importando santos em nosso terreiro / [...] / Se assumam / ensinem nossa cultura a sua família / a nossa tradição, a nossa evolução / tudo isso está em suas mãos / [...] / Gosto quando me chamam de macumbeiro / Toco atabaque em rodas de capoeira e toco direito / Minha cultura primeiro / O meu orgulho é ser um negro verdadeiro / [...]

O grupo Sinhô Preto Velho assumiu tão plenamente esta influência que denominou seu estilo de “hip hop de terreiro”. Em seu repertório misturam-se rap, “pontos” de umbanda e sambas-de-roda executados por atabaques, pandeiros, berimbau elétricos, pick-ups e outros instrumentos. O nome do grupo (homenagem ao sambista Sinhô e ao Preto Velho,





entidade da umbanda), expressa a fusão já consagrada entre o samba e a religião, agora dialogando com a música eletrônica. Os títulos de algumas faixas indicam por si só esta tendência, como “Terreiro tecnológico”, de Renato Dias; “Maculelê groover”, de Douglas Fávero, (do CD “Backbone de Quilombo”, de 1998) e “Filho de umbanda soul”, de Pico Bantu, (do CD “Kambono”, de 2001). Em “Nagô”, de Pico Bantu, essa identidade se afirma nos seguintes versos: “Me chamam de negão, mameluco, black / Nada disso / Sou nagô, toco atabaque e faço *scratches*⁶¹ / Eu sou nagô, sou filho de Oxalá / E na língua afiada eu carrego o ioruba / [...].”

Em “Terreiro tecnológico”, a Internet é vista também como um espaço legítimo para a presença do sagrado afro-brasileiro:

Na mandinga, na macumba, na macumba, na mandinga / No terreiro tecnológico, no meu site com meu guia / Encruzilhada, o despacho, farofa Exu e galinha / Deletar pemba de angola no prático for Windows / E no software Zé Pilintra / Navegar na internet Sinhô Preto Velho entre os sambistas.

Na música experimental, cantores como Itamar Assumpção e o grupo Karnak, entre outros, também reconheceram a importância destes temas, incorporando-os tanto ao ritmo como às letras de suas músicas. Itamar Assumpção, vindo de uma família praticante da umbanda, compôs entre outras, “Zé Pilintra”, (em parceria com Wally Salomão), que aborda esta entidade associada à malandragem, “Oferenda” (de 1988), e “Lambuzada de dendê” (1994). O grupo Karnak, nas músicas “Oxalá, meu pai” (1995) e “Boiadeiro” (1997), funde cantigas de umbanda sobre estas entidades com ritmos de várias culturas criando um policromatismo musical singular.

Na produção dos últimos 30 anos, entretanto, é o samba que permanece como o principal gênero musical na divulgação da temática religiosa afro-brasileira. De Candeia a Zeca Pagodinho, passando por Bezzerra da Silva, Leci Brandão e Fundo de Quintal, entre muitos outros, vêem-se exemplos da constante renovação da relação entre religião e música popular, consumida por grupos sociais em que já se incluem as classes médias e altas.

⁶¹ Termo que no movimento hip-hop designa o som obtido pela fricção da agulha do toca-disco em contato com a superfície do disco de vinil que tem sua rotação controlada manualmente pelo DJ (discotecário).



Conclusão

No diálogo das religiões afro-brasileiras com a cultura nacional a música popular desempenhou um papel fundamental, constituindo uma linguagem privilegiada em pelo menos dois planos: o melódico (entendido como um leque de ritmos praticados no terreiro e suas variações e releituras fora dele), e o discursivo (entendido como o que as letras dizem ou insinuam). Essa linguagem é constituída por um conjunto de símbolos que são articulados por compositores e cantores, com diferentes níveis de aproximação religiosa, que os interpretam e compõem seus repertórios segundo contextos musicais histórica e socialmente definíveis. Por outro lado, esses símbolos são decifráveis conforme os níveis de aproximação do ouvinte em relação às religiões afro-brasileiras.

A música formada por meio destas múltiplas referências diretas ou indiretas, ensina e atesta a capacidade da religião como sistema cultural apto a orientar condutas no dia-a-dia, configurando modos de ser e de viver reconhecíveis em um *ethos* festivo e místico e que se espalha por outras dimensões e expressões culturais, permitindo a redefinição da própria sociedade brasileira. Expressa, ainda, a relação de intimidade entre o indivíduo e suas divindades e das coletividades com o sagrado nas incontáveis festas e procissões realizadas em inúmeras datas e cidades brasileiras, como as de Iemanjá e as do Senhor do Bonfim.⁶²

Num plano, as mensagens das músicas, aqui exemplificadas por meio de uma amostra restrita, enaltecem a magia (seja como forma de ataque ou defesa) como modo privilegiado de ação na resolução de conflitos de todos os tipos e como propiciatória para alcançar objetivos materiais ou transcendentais. Nesse plano o discurso sobre a religião parece tornar-se partilhável por um público maior, uma vez que foi por essa dimensão (da magia) que a religião se tornou socialmente marcada e conhecida.

Noutro plano, mais profundo, essa linguagem musical é capaz de enunciar dimensões cosmológicas centrais às religiões afro-brasileiras como a humanização dos deuses e a divinização dos homens, vistas, por

⁶² Amaral, *Xirê!*, pp. 100-117; *Festa à brasileira*, pp. 271-279.



exemplo, nas canções que se referem ao mito em que Xangô rouba a esposa de seu irmão, ou como se vê na música “Milagres do Povo” quando afirma que os “deuses sem deus não cessam de brotar” e os milagres são dos homens.

Sendo a música e a dança eixos centrais nas religiões afro-brasileiras,⁶³ as expressões culturais que lhes são afins, ainda que aparentemente entendidas como não-religiosas, permanecem reconhecíveis também por essas vias. Capoeira, carnaval, afoxé, maracatu, jongo, congada, etc. são algumas destas expressões que, vistas de perto e em profundidade, podem revelar-se como variações de uma estrutura que se repete em diferentes contextos e espaços.⁶⁴ Desse modo, a religião é capaz de aglutinar essas expressões ao seu redor, constituindo um conjunto mais ou menos orgânico de referências passíveis de serem entendidas e utilizadas como definidoras de uma “cultura afro-brasileira”. A música popular brasileira, ao buscar os elementos mais significativos dessa cultura, reafirma o papel da religiosidade como fundante de um modo de ser brasileiro no qual sagrado e profano — expressos na dança, na música, na magia, na festa, na comida, na luta etc. — não se apartam. Esse papel pode ser mencionado “de passagem” em algumas músicas ou ser representado como central na afirmação de identidades religiosas e/ou raciais. De um modo ou de outro, o que parece ser uma constante nas representações musicais sobre a cultura nacional, enfocando as religiosidades de origem africana, é a dinâmica que “funda” a identidade brasileira em termos de um “canto das três raças” marcado pela política das trocas simbólicas que compõem diferentes conjuntos de significados. A música de Caetano Veloso, significativamente intitulada “Feitiço”, sintetiza as várias direções dessas trocas. Numa clara alusão ao samba composto por Noel Rosa e Vadico, “Feitiço da Vila” (1934), em que estes autores parecem querer mostrar as virtudes do samba da Vila Isabel “limpando-o” de alguns elementos que o caracterizariam em outros lugares (“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

⁶³ Amaral e Silva, “Cantar para subir”; Amaral, *Xirê!*

⁶⁴ Wagner Gonçalves da Silva, *Orixás da metrópole*, Petrópolis, Vozes, 1995; Idem, *Candomblé e Umbanda*; Amaral, *Povo-de-santo*.



que prende a gente”), Caetano reafirma a força destes elementos num processo de mútua “antropofagia” em que “Zabé” (referência à princesa Isabel, que assinou a lei que extinguiu a escravidão no Brasil, e, também, ao nome da Vila Isabel) “come” Zumbi (o herói por excelência da luta contra a escravidão) e vice-versa.

Nosso samba / Tem feitiço, / Tem farofa / Tem vela e tem vintém / E tem também / Guitarra de rock'n'roll, batuque de candomblé / Zabé come Zumbi / Zumbi come Zabé / [...] / Tem mangue bit, berimbau / Tem hip-hop, Vigário Geral / Tem reggae, pop, fundo-de-quintal / Capão Redondo, Candeal / Tem meu Muquiço, meu Largo do Tanque / Tem funk, o feitiço indecente / Que solta a gente / [...]

Nessa bricolagem de termos culturais, cujos limites rompem as fronteiras geográficas, econômicas, sociais e outras, em que as periferias se tocam, ritmos musicais coabitam, fundem-se, transformam-se — do mesmo modo que brancos e negros — o “feitiço” da música pode ser entendido como aquilo que prende e liberta, ameaça e atrai, como problema ou como solução. Nesse sentido, as religiões afro-brasileiras, como a guia rompida de Olorum derramada no chão privilegiado da música popular, vêm dispersando suas “contas” para todos os “cantos”, rearranjando-as ou somando-as a novas contas, em novos cantos, em novas guias.⁶⁵

⁶⁵ Webgrafia consultada:

Agenda do Samba & Choro - <http://www.samba-choro.com.br/>
Banco de Dados da Folha de São Paulo - <http://www1.folha.uol.com.br/folha/bd>
Hot100Br@sil - <http://www.hot100brasil.com>
Caetano Veloso. Site Oficial - <http://www.caetanoveloso.com.br>
Carmen Miranda - Site Oficial - <http://www.carmenmiranda.net/index.php>
Clique Music - <http://cliquemusic.uol.com.br/br/home/home.asp>
Collector's Studios Ltda - <http://www.collectors.com.br>
Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira - <http://www.dicionariocravoalbin.com.br>
Gilberto Gil. Site Oficial - <http://www.gilbertogil.com.br>
Rádio Instituto Moreira Sales - <http://hotsite.terra.com.br/ims/>
Reginaldo Prandi - <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/musicafe.rtf>
Martinho da Vila. Site Oficial – <http://www.martinhodavila.com.br>
Projeto Releituras - <http://www.releituras.com>