UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

LISANDRA CORTES PINGO

Uma análise das múltiplas faces de Exu por meio de canções brasileiras:
contribuições para reflexões sobre o ensino da cultura e da história africana e afro-
brasileira na escola

SÃO PAULO
2018

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

Uma análise das múltiplas faces de Exu por meio de canções brasileiras:
contribuições para reflexões sobre o ensino da cultura e da história africana e afro-
brasileira na escola

Versão Corrigida

Lisandra Cortes Pingo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de
Educação da Universidade de São Paulo - FEUSP, como parte das
exigências para obtenção do título de Mestre em Educação

Área de concentração: Psicologia e Educação

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cecília Cortez Christiano de Souza

São Paulo

2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTA TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

-
371.98
P653a	Pingo, Lisandra Cortes Uma análise das múltiplas faces de Exu por meio de canções brasileiras: contribuições para reflexões sobre o ensino da cultura e da história africana e afro-brasileira na escola / Lisandra Cortes Pingo; orientação Maria Cecília Cortez Christiano de Souza. São Paulo: s.n., 2018. 197 p. ils.; tabs.; anexos; apêndices Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Psicologia e Educação) - - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. 1. Exu 2. Cultura Afro-brasileira 3. Canção 4. Educação antirracista I. Souza, Maria Cecília Cortez Christiano de, orient.
-

Elaborado por Nicolly Leite – CRB-8/8204

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: PINGO, Lisandra Cortes

Título: Uma análise das múltiplas faces de Exu por meio de canções brasileiras: contribuições para reflexões sobre o ensino da cultura e da história africana e afro-brasileira na escola

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo - FEUSP, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Educação

Área de Concentração: Psicologia da Educação

Data da defesa: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Às figuras exúlicas de minha vida...

...minha mãe, *Sônia Maria Côrtes Pingo*, princípio, mulher dona da vida e do mundo. Determinada, sentinela da minha existência, iluminou meus caminhos e me encaminhou nas encruzilhadas da vida. Obrigada, mãe, você me fez quem sou!

...meu pai (*in memorian*), *Ariovaldo Pingo*, grande apreciador de marafo e farofa, mas também senhor da comunicação e sábio das palavras. Você me ensinou inquietude frente ao conhecimento!

...meu filho, *Thales Biancolino*, símbolo da fertilidade, das possibilidades, da flexibilidade, do acolhimento. Você ressignifica diariamente o meu viver!

... meu irmão, *Ary Yuri Pingo*, mil personas em uma, complexidade e simplicidade no mesmo ser, autenticidade em pessoa. Em você espelho minha alma!

... meu marido, *Valdenor Silva dos Santos*, ginga, circularidade, musicalidade, energia vital, corporeidade, memória e ancestralidade: Mestre Valdenor. Espirou o meu fazer. Sem você essa dissertação não existiria!

A todas e todas que sofreram e ainda sofrem com e pela demonização de Exu e seus reflexos sociais.

AGRADECIMENTOS

Cheguei à conclusão desse sonho, enfim! Mas não chego aqui sozinha. Essa conquista é minha e de muitos e muitas que colaboraram ao longo de minha vida e do mestrado com acolhimento, ensinamentos e apoio de diferentes formas. Assim, agradeço...

... em minha trajetória acadêmica...

particularmente e especialmente, à minha orientadora Dra. Maria Cecília Cortez Christiano de Souza, professora Cecília, que aceitou orientar essa temática, acreditou no meu potencial e contribuiu para meu aprendizado acadêmico com acolhimento, paciência e carinho, pelas leituras e intervenções assertivas e engrandecedoras no meu texto, mesmo quando estava do outro lado do atlântico. Muito obrigada!

ao Dr. Patrício Carneiro Araújo, quem primeiro me conduziu nos caminhos de Exu, que muito acrescentou a esse trabalho com suas contribuições no Exame de Qualificação e por compor a Banca Examinadora.

à Dra. Virgínia de Almeida Bessa, pela leitura atenta e ricas contribuições no Exame de Qualificação e por compor a Banca Examinadora.

à Dra. Ronilda Iyakemi Ribeiro e aos Drs. Alessandro de Oliveira Santos, Luiz Tatit e Walter Garcia por seus ensinamentos nas disciplinas cursadas ao longo do mestrado.

às funcionárias e funcionário da secretaria e da comissão de pós-graduação e demais departamentos da USP, sem os quais não seria possível a concretização desse trabalho.

à Dra. Mônica Guimarães Teixeira do Amaral, por todas as contribuições nesse processo.

ao Ms. Raimundo Nonato da Silva Filho, por acreditar na minha pesquisa e ajudar à apresentá-la aos professores e professoras das redes públicas na abertura do 13º Encontro USP -ESCOLA.

às Dras. Maria da Glória Calado e Janaína de Figueiredo pelas contribuições na construção desse trabalho.

à Dra. Vera Bohomoletz Henriques, do Instituto de Física da USP, professoras Katia Regina Varela Roa, Miriam A. Dias Santana, Ms. Luciane Hiromi Akahoshi, professor Danilo Prado Ramos e demais membros da Associação dos professores de escola pública e sem fins lucrativos – APEP – pela oportunidade de compartilhar o conhecimento construído nessa trajetória nos cursos de história e cultura africana e afro-brasileira oferecidos nos Encontros USP-ESCOLA, desde 2017.

ao Fernando dos Santos, pela interlocução nas análises musicais.

ao Dr. Luiz Rufino, que com muita disposição me deu acesso a sua tese *Exu e a pedagogia das encruzilhadas* em tempo hábil para que eu pudesse fundamentar essa pesquisa.

à Nicolly Leite, bibliotecária, que confeccionou a ficha catalográfica desse trabalho.

à Luciana Paes Scarin, pela tradução do resumo com atenção e cuidado.

ao Dr. Ticiano Biancolino, pela revisão atenta, cuidadosa e indispensável para a finalização desse trabalho. Sua contribuição foi indispensável. Muito obrigada!

de maneira muito especial ao Kiko Dinucci e ao Edgar, por concederem a entrevista sobre a composição da canção *Exu nas escolas* com prontidão, atenção e carinho.

ao professor Atílio Osvaldo Marsiglia, por intermediar o contato com o Kiko Dinucci.

... em minha história profissional...

à professora Livia Maria Antongiovanni, pela oportunidade de vivenciar a coordenação da formação dos professores e professoras do Programa ProJovem Urbano, integrando a equipe da Divisão de Educação de Jovens e Adultos – DIEJA, da Secretaria Municipal de Educação – SME, entre 2015 e 2016. O mesmo estende-se à sua equipe e do Núcleo de Educação para as Relações Étnico Raciais, bem como a do Núcleo do ProJovem Urbano e de todos(as) os(as) envolvidos(as) no Programa – formadores(as), educadores(as), equipes das escolas, estudantes e crianças, os(as) quais, de alguma maneira, colaboraram com muitas reflexões aqui contidas.

às(aos) cursistas e profissionais parceiros do USP-Escola e do Grupo de Estudos e Trabalho sobre Educação Étnico Racial e História e Cultura Africana e Afro-brasileira *Ecos Ancestrais*, com os(as) quais tenho aprendido e construído muito conhecimento sobre essa temática, em especial às(aos) professoras(es) Vanessa dos Santos Araújo, Cláudia Maria dos Santos Silva, Suzana Gonçalves dos Santos, Dirce Thomaz, Ana Cristina Souza Borges do Santos, Valdir Pereira Nunes, Telma Franco de Souza, Maria de Sousa Bamonte, Lidianie Pereira da Silva Lima, Roberta Faria da Silva Feitosa, Mestre DaBahia (Hipólito Roberto da Silva), Mayara Polizer, Nunes, Cristiane Correia Dias (BGirl Cris), Gizela Castro, Gislaine Miranda e Viviane Paiva.

aos mestres e grupos de capoeira que acolheram essa temática para debatermos conjuntamente.

à equipe gestora, às professoras e professores, equipe de apoio, alunos e alunas da EMEF Irineu Marinho, com quem tenho construído novos conhecimentos na educação.

às(aos) profissionais parceiros e às(aos) minhas(meus) mestras e mestres da educação para as relações étnico raciais e da história e cultura africana e afro-brasileira com quem tanto aprendi (e aprendo) sobre essa temática.

... à família e às(aos) amigas(os)...

a todos e todas que compreenderam minha ausência, acolheram minhas inseguranças e incentivaram o enfrentamento das adversidades.

às minhas avós Dejanira de Souza Côrtes (*in memorian*), que inspirou a música e a educação na minha vida, e Lúcia Paiva Pingo (*in memorian*), que sempre foi o porto seguro de nossas vidas. Ao lado delas, meus avôs Walter Bastos Cortes (*in memorian*) e Oswaldo Pingo (*in memorian*), ancestralidade da minha existência.

à minha tia Dra. Maria Bernadete de Souza Côrtes, primeira doutora da família, que é inspiração e incentivo para o meu caminho, e todas minhas tias e tios que tanto me ensinam sobre a vida sempre. Sou um pouco de cada um de vocês!

à amiga-irmã Malu, Maria Lúcia Simões Valentim, referência de educadora, parceira de muitos anos, com quem tenho orgulho de partilhar a história da minha vida!

à amiga-irmã Tânia Gonçalves, pela leitura atenta desse texto e às contribuições valiosas, pela alegria de sua companhia, pelos momentos que vivemos juntos e pelos pensamentos que partilhamos à distância!

ao meu primo Wagner de Paula, que participou imensamente e intensamente no início da minha formação musical, pela contribuição também nesse trabalho.

... particularmente e especialmente...

aos que conviveram diariamente com a artesanaria dessa dissertação, minha mãe Sônia, meu irmão Yuri, meu filho Thales e meu marido Valdenor: obrigada por me compreenderem nesse processo, por me apoiarem, por me ampararem, por me ajudarem nas pequenas e grandes coisas, por se privarem de tantos momentos para que eu pudesse concretizar esse trabalho, pelas reflexões conjuntas, pela torcida. Essa conquista é minha e de vocês, certamente! Sem cada um de vocês essa pesquisa não existiria.

E mais...

Mãe, obrigada por toda a colaboração cotidiana que deu suporte ao meu trabalho e pelo investimento e incentivo permanente nos meus sonhos.

Filho, obrigada por ser esse menino tão especial, capaz de compreender as horas que não pude estar com você, por me ajudar sempre nos momentos de exaustão, por iluminar minha vida.

Meu irmão, obrigada pelas reflexões conjuntas, pelos momentos de análise pessoal e textual, pelas inspirações, pelo apoio e suporte e por não ter me deixado desistir de ingressar nesse mestrado.

Meu companheiro Valdenor, que para mim é Val, obrigada por insistir no meu ingresso nesse programa, por refletir sobre essa temática permanentemente comigo, pelas vivências culturais e educacionais que partilhamos e muito me possibilitou de aprendizagem, por sorrir e chorar comigo em cada momento dessa conquista.

POEMA DE EXU

Poema de Mario Cravo Jr. dedicado a Jorge Amado

*Não sou preto, branco ou vermelho;
Tenho as cores e formas que quiser.
Não sou diabo nem santo, sou Exu!*

*Mando e desmando, traço e risco, faço e desfaço.
Estou e não vou. Tiro e não dou.
Sou Exu!*

*Passo e cruzo.
Traço, misturo e arrasto o pé.
Sou reboliço e alegria.
Rodo, tiro e boto; jogo e faço fé.*

*Sou nuvem, vento e poeira.
Quando quero, homem e mulher.
Sou das praias e da maré.*

*Ocupo todos os cantos;
Sou menino, avô, maluco até.
Posso ser João, Maria ou José.*

*Sou o ponto do cruzamento.
Durmo acordado e ronco falando.
Corro, grito e pulo.
Faço filho assobiando.*

*Sou argamassa, de sonho, carne e areia.
Sou a gente sem bandeira.
O espeto, meu bastão.
O assento? O vento! ...*

*Sou do mundo,
nem do campo, nem da cidade.
Não tenho idade.*

*Recebo e respondo pelas pontas,
pelos chifres da Nação.
Sou Exu.
Sou agito, vida, ação.*

*Sou os cornos da lua nova;
a barriga da lua cheia! ...
Quer mais?*

Não dou, não tô mais aqui

RESUMO

PINGO, Lisandra Cortes. *Uma análise das múltiplas faces de Exu por meio de canções brasileiras: contribuições para reflexões sobre o ensino da cultura e da história africana e afro-brasileira na escola*. 2018. 197 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O presente estudo visa contribuir para o ensino da cultura e da história africana e afro-brasileira tendo como centro de sua reflexão e problematização a figura emblemática de Exu e suas representações em canções brasileiras. O estudo procura desconstruir a associação desse orixá/mediador com o demônio cristão, associação primeiro realizada pela Igreja Católica e hoje reapropriada por algumas Igrejas Neopentecostais ao tornar o Exu alvo preferencial de abjeção, valendo-se de sua figura para difundir intolerância e perseguição às religiões de matriz africana, manifestação do que hoje é conceituado como racismo religioso. Tornar acessível a todos a riqueza das culturas afro-brasileiras mediante as canções populares que falam do Exu, afastando dele a demonização e o preconceito, nos parece pedagogia estratégica para cumprir e estar de acordo com as Leis 10.639/03 e 11.645/08 e com o Parecer CNE nº 03/2004, que tratam das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Étnico Racial e o Ensino da História e da Cultura Afro-brasileira e Africana. Por meio de pesquisa bibliográfica, investigamos os entrelaçamentos da trajetória do símbolo de Exu e suas múltiplas representações com a trajetória histórica e sócio cultural do negro no Brasil. Partindo do levantamento realizado por Reginaldo Prandi (2005) e ampliando-o, elencamos canções brasileiras que tratam de Exu, compostas entre os anos de 1912 e 2018. Destacamos, entre elas, uma para cada representação de Exu que consideramos significativas, capazes de serem desenvolvidas em projetos pedagógicos, tais como Exu e o poder feminino ou Exu e a representação do malandro, realizando observações sobre aspectos textuais e musicais das mesmas. A escolha das canções como núcleos de reflexões sobre Exu se deu pelo reconhecimento da força mobilizadora da canção e por representar, cada uma delas, um aspecto diferente desse orixá no imaginário social. Os estudos de Silva (2000; 2007; 2012; 2015), Ortiz (1999), Pordeus Jr. (1993; 2000) e Lagos (2007) foram essenciais para o entendimento do símbolo Exu e suas interpretações no Brasil, bem como para as análises dos conteúdos dos textos das canções, produtos artísticos que espelham os contextos históricos e culturais em que surgiram, assim como os interesses mercadológicos enquanto produtos fonográficos. Tais análises foram feitas buscando identificar os indícios sociais e históricos capazes de detectar, na estrutura poética e musical das canções, as múltiplas faces assumidas por Exu. Dessa forma, apontamos Exu como elemento essencial na construção de uma efetiva educação antirracista, intercultural e decolonial e as canções como instrumento facilitador de sua concretização.

Palavras-chave: Exu. Cultura Afro-brasileira. Canção brasileira. Educação antirracista. Lei 10.639/03. Educação decolonial.

ABSTRACT

PINGO, Lisandra Cortes. *An analysis of the multiple faces of Exu through Brazilian song: contributions to reflections over African and Afro-Brazilian culture and history in school*. 2018. 197 f. Master dissertation (Masters in Education). Faculty of Education. University of São Paulo. São Paulo, 2018.

The present study aims to contribute to the teaching of African and Afro-Brazilian culture and history taking the emblematic figure of Exu represented in Brazilian songs as the center of this reflections and problematization. This study aims to deconstruct the association of this orixá with the Christian devil, association originally made by Catholic Church. Today, this concept is reappropriated by some neopentecostal churches making Exu a particular target of abjection, using its figure to disseminate intolerance and persecution of African matrices religions, an expression that is considered today as religious racism. To offer wide accessibility to the richness of Afro-Brazilian cultures through popular songs that speak about Exu, pushing demonization and prejudice away, seems to be an strategic pedagogy to comply with Laws 10.639/03 e 11.645/08 and Legal Advice CNE n.º 03/2004, regarding the Curricular Guidelines to Racial and Etnical Education and Afro-Brazilian and African Culture and History Teaching. Through bibliography research, we could explore the historical intertwining of the trajectory of Exu's symbol and its multiple representations with the historical and social cultural trajectory of black people in Brazil. Starting from the data collection made by Reginaldo Prandi (2005) and expanding it, we could list Brazilian songs that refer to Exu composed over the years of 1912 and 2018. We chose, among them all, one for each representation of Exu that we consider significant and able to be developed in pedagogic projects such as Exu and the feminine power and the representations of the malandro, making observations about the textual and musical aspects of these songs. The selection of these songs as nuclei of reflections about Exu was due to the recognition of the driving force of the song and the representations, made by each one of them, of a different aspect of the orixá in social imaginary. The studies of Silva (2000; 2007; 2012; 2015), Ortiz (1999), Pordeus Jr. (1993; 2000) and Lagos (2007) were essential to the understanding of Exu's symbols and its interpretations in Brazil, as well as the analyses of the contents of songs lyrics, artistic elements that reflect historical and cultural contexts in which they arose, as well the market interests as phonographic products. Such evaluations were made in order to identify social and historical evidences capable of detecting, in the musical and poetical structure of these songs, Exu's multiple faces. Therefore, we consider Exu as essential element in the construction of an effective anti-racist, intercultural and decolonial education, and the songs as facilitator instrument in its concretization.

Keywords: Exu. Afro-Brazilian Culture. Brazilian song. Anti-racist education. Law 10.639/03. Decolonial education.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – EDUCAÇÃO, CULTURA E RELIGIÃO: MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA.....	34
1.1 Escola, currículo e colonialidade.....	35
1.2 Cultura negra: resistência ao colonialismo e enfrentamento à colonialidade.....	38
1.3 Religiões afro-brasileiras: resistência pela ancestralidade, religiosidade e memória.....	45
CAPÍTULO 2 – AS MÚLTIPLAS FACES DE EXU.....	50
2.1 Exu: da África ao Brasil.....	50
2.2 Exu vs. diabo: relações permeadas pelo racismo.....	53
2.3 Exu afro-brasileiro: as reinterpretações da umbanda.....	58
2.3.1 Exu vs. Urbanização: o ideal do trabalho.....	60
2.3.2 Exu Zé Pilintra: o malandro e a essência do jeitinho brasileiro	62
2.3.3 Exu e o feminino: as Pombagiras, mulheres do mundo.....	66
CAPÍTULO 3 – A ARTE DA CANÇÃO: TEXTO, MÚSICA E RELAÇÕES SOCIAIS.....	70
3.1 Canção: o entrelaçamento das linguagens verbal e musical.....	73
3.2 A canção enquanto fonograma.....	76
CAPÍTULO 4 – ANÁLISES DAS CANÇÕES COM A TEMÁTICA DE EXU	80
4.1 Análise geral das canções.....	83
4.2 Análise das sete canções.....	89
4.2.1 <i>Gênesis e Tiro de Misericórdia</i> : a essência da malandragem..	89
4.2.2 <i>Quem me guia</i> : Zé Pilintra e a reinterpretação do malando.....	108
4.2.3 <i>Lado B Lado A</i> : Exu e Yemanjá.....	112
4.2.4 <i>Só o ôme</i> : Exu protetor, a magia e o trabalho.....	119

4.2.5 <i>Labareda</i> : Exu, a Pombagira e a feminilidade.....	123
4.2.6 <i>Exu nas Escolas</i> : Exu mensageiro e seu papel nas escolas.....	133
CONCLUSÃO	143
REFERÊNCIAS	148
APÊNDICE – A nova demonização de Exu: o contexto das canções neopentecostais	159
ANEXO – Textos das canções selecionadas na pesquisa	162
SUMÁRIO DAS CANÇÕES	162

INTRODUÇÃO

No Brasil, as relações inter-raciais são permeadas por um racismo pautado em características fenotípicas que, supostamente, determinam a inferioridade do negro e a superioridade do branco. O racismo está presente na sociedade brasileira e se manifesta de diversas formas: no racismo institucional, no currículo escolar, na intolerância às religiões de matriz africana, na folclorização e exotização da cultura negra e afro-brasileira, no não reconhecimento da literatura e da arte africana e afro-brasileira, entre outras formas individuais e coletivas de discriminação, exclusão e preconceito, em ocasiões excepcionais e cotidianas. Encontramos na apostila intitulada Racismo Institucional, elaborada em conjunto pelos Institutos Geledés e CFemea, a seguinte definição de racismo:

O racismo é uma ideologia que se realiza nas relações entre pessoas e grupos, no desenho e desenvolvimento das políticas públicas, nas estruturas de governo e nas formas de organização dos Estados. Ou seja, trata-se de um fenômeno de abrangência ampla e complexa que penetra e participa da cultura, da política e da ética. Para isso requisita uma série de instrumentos capazes de mover os processos em favor de seus interesses e necessidades de continuidade, mantendo e perpetuando privilégios e hegemonias (2013, p. 11).

As origens do racismo no Brasil remontam à colonização. Em decorrência da expansão do tráfico escravista e das relações que se estabeleceram, principalmente nas Américas, certas características fenotípicas dos povos africanos (e também dos povos indígenas) foram tomadas como sinais da condição de inferioridade social dos escravizados. Segundo Carvalho,

Os seres humanos que classificamos como caucasianos, isto é, de pele clara, olhos claros, cabelos lisos e narizes finos - enfim, os “brancos” ocidentais, europeus em geral e muito particularmente os anglo-saxões - definiram um padrão de valor e beleza para toda a espécie humana e o impuseram (antes a ferro e fogo e atualmente através da indústria cultural e do controle político e financeiro) a todo o resto do mundo. Essa imposição começou no séc. XVI, quando os europeus conquistaram a América e consolidaram o tráfico de escravos da África para o Novo Mundo. A partir daí, a combinação de escravidão, colonialismo e capitalismo marcou a imagem do homem branco ocidental como superior aos não-brancos (que começaram a ver-se como não-brancos) dos demais continentes (CARVALHO, 2008, p. 1).

Assim, a ideologia do racismo é resultado de um longo processo histórico que abrange o período da escravização dos povos africanos e o racismo científico que vigorou no período de declínio do escravismo e da pós abolição.

O escravismo e a religiosidade cristã, que caracterizaram o período colonial, deixaram marcas que podem ser percebidos em diferentes expressões culturais na sociedade brasileira, por meio de um processo que autores como Oliveira e Candau (2010) nomearam de colonialidade. Mesmo com a emancipação do Brasil de Portugal, o escravismo permaneceu, transfigurou-se em diversas formas e infiltrou-se em todas instituições e relações sociais.

O colonizador destrói o imaginário do outro, invisibilizando-o e subalternizando-o, enquanto reafirma o próprio imaginário. Assim, a colonialidade do poder reprime os modos de produção de conhecimento, os saberes, o mundo simbólico, as imagens do colonizado e impõe novos. Opera-se, então, a naturalização do imaginário do invasor europeu, a subalternização epistêmica do outro não-europeu e a própria negação e o esquecimento de processo históricos não-europeus (OLIVEIRA; CANDAU, 2010, p. 19).

Ou, como diz Silva,

Somos oriundos de uma formação que atribui, aos brancos, aos europeus, a cultura que dizem clássica, pois permanece no tempo, desconhecendo-se culturas dos povos não europeus que também têm permanecido no tempo. Ignoramos, por exemplo, que os egípcios, povo também negro, ou melhor, os conhecimentos que eles produziram, estão no nascedouro da filosofia e das ciências o que se costuma atribuir aos gregos e a outros europeus. Somos levados a confundir cultura com ilustração, civilização com o hemisfério norte, ao lado de outros tantos equívocos (SILVA, 2007, p. 500).

Desde a assinatura do acordo de Durban¹, em 2003, políticas afirmativas de reparação dos efeitos do racismo e da dívida social da escravidão foram iniciadas e implementadas de forma mais visível. Buscando contribuir para o reconhecimento dessa dívida social, algumas ações foram deflagradas no âmbito da educação, tais como as ações afirmativas, cotas em universidades e a Lei 10.639/03², entre outras.

¹ No Brasil, o “Acordo de Durban” se materializa por meio do Decreto Federal no. 4.886, de 20 de novembro de 2003, que institui a política de promoção da igualdade racial, PNPIR, e dá outras providências.

² Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. O Presidente da República: Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei: Art. 1º A Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes artigos. 26-A, 79-A e 79-B: “Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira. § 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil. §

A Lei 10.639/03 que alterou o artigo 26³ da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDBEN 9.394/96, que trata sobre o currículo da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio, incluindo o ensino da História e Cultura africanas e afro-brasileiras na escola, prioritariamente nas disciplinas de Arte, História e Literatura é um marco indiscutível na política de implementação das políticas de combate à desigualdade racial/social e de oportunidades educacionais. O mesmo se refere ao Parecer CNE/CP 03/2004, de 10/03/2004, que regulamenta a Lei 10.639/03 estabelecendo as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, e à Resolução nº 1, de 17/06/2004, que institui e determina o atendimento a essas Diretrizes.

Compreendemos que a proposição dessas leis vai ao encontro de uma proposta decolonizante do currículo, termo este aqui utilizado de acordo com o significado proposto por Cruz e Oliveira:

Decolonizar significaria então, no campo da educação, uma práxis baseada numa insurgência educativa propositiva – portanto não somente denunciativa – por isso o termo “DE” e não “DES” – onde o termo insurgir representa a criação e a construção de novas condições sociais, políticas e culturais e de pensamento. Em outros termos, a construção de uma noção e visão pedagógica que se projeta muito além dos processos de ensino e de transmissão de saber, uma pedagogia concebida como política cultural, envolvendo não apenas os

2o Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras. Brasília, 9 de janeiro de 2003; 182o da Independência e 115o da República. Luiz Inácio Lula da Silva. Cristovam Ricardo Cavalcanti Buarque.

Em 2008, esta Lei teve sua redação reformulada pela Lei 11.645/08, que incluiu a história e a cultura indígena no seu conteúdo, porém optamos por nos referirmos à Lei 10.639/03 por ter sido esta a pioneira em inserir o conteúdo de história e cultura africana e afro-brasileira no currículo escolar com destaque e exclusividade.

Segue o texto da Lei 11.645/08:

LEI Nº 11.645, DE 10 MARÇO DE 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1o O art. 26-A da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar com a seguinte redação: “Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena. § 1o O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil. § 2o Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras.” (NR) Art. 2o Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação. Brasília, 10 de março de 2008; 187o da Independência e 120o da República. Luiz Inácio Lula Da Silva. Fernando Haddad

³ Art. 26. Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos.

espaços educativos formais, mas também as organizações dos movimentos sociais. DEcolonizar na educação é construir outras pedagogias além da hegemônica. DEScolonizar é apenas denunciar as amarras coloniais e não constituir outras formas de pensar e produzir conhecimento. Neste sentido, podemos compreender que pensar um outro currículo a partir da Lei 10.639/03 é entender que se faz necessário uma crítica profunda aos referenciais de uma história eurocentrada que, de um lado, conta a História do pensamento europeu e da modernidade europeia e, de outro, a História silenciada da colonialidade europeia; isso porque, enquanto a primeira é uma História de autoafirmação e de celebração dos sucessos intelectuais e epistêmicos, a segunda é uma História de negações e de rejeição de outras formas de racionalidade e história (CRUZ; OLIVEIRA, 2016, p. 125).

Ou seja, a proposta decolonizante do currículo está relacionada ao conceito de colonialidade. Oliveira e Candau (2010) explicitam as diferenças entre colonialismo e colonialidade, de onde derivam os termos descolonização e decolonização. O colonialismo, segundo os autores, pressupõe uma relação de dominação econômica e política. A colonialidade é uma herança do colonialismo, porém se torna mais profunda e perene, pois se refere à organização sócio-econômica-cultural organizada a partir da racionalização das relações. Desta forma, ainda que a relação de colonização se desfça, a colonialidade permanece. E mais do que permanecer, se expande e se aprofunda socialmente, tornando-se uma colonialidade do saber e do ser. A imagem do colonizador torna-se referência internalizada e, com ela, sua cultura e forma de organização social. Para alcançar a decolonização do currículo, Oliveira e Candau (2010) defendem que, mais do que conteúdos, é necessário também a mudança de práticas. Propõem, então, uma prática pedagógica pautada na interculturalidade crítica, a qual seria denunciadora e reflexiva em relação às diferenças provocadas pela colonialidade, ao mesmo tempo em que é propositiva no que à uma luta consciente e processual por transformações nas estruturas sociais.

Dessa forma, a Lei 10.639/03 por si só não garante sua efetivação na prática, mesmo tendo sua aplicabilidade discriminada pelas Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais. Prova disso é que ela já tem 15 anos e sua implementação ainda não se efetivou inteiramente. Segundo Silva,

Em 2010, a SECAD/MEC, promoveu, contando com a colaboração da UNESCO, sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Nilma Lino Gomes (2012) e participação de pesquisadores de diferentes regiões do país, pesquisa que mapeou e analisou iniciativas de redes públicas de ensino, bem como práticas pedagógicas em escolas dessas redes. Foram analisadas estrutura física de escolas, formas de gestão, acervo bibliográfico disponível, formação de professores, formação ética dos estudantes, focalizando-se, em especial práticas no dia a dia das salas de aula. Verificou-se, entre outros aspectos que:

- há estados e municípios que ainda não criaram condições normativas, materiais e financeiras para a devida implantação da política curricular em pauta; - o MEC precisa destinar recursos financeiros para que se atinjam as metas estabelecidas no Plano de Implantação do Parecer CNE/CP 3/2004; bem como avaliar, em colaboração com o Conselho Nacional de Educação iniciativas decorrentes das Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana; construir redes que divulguem propostas curriculares, experiências exitosas de gestão, formulação e aplicação de pedagogias antirracistas. Recomendações também foram feitas a gestores de escolas, professores, aos movimentos sociais, notadamente o movimento Negro, bem como aos Núcleos de Pesquisa Afro-Brasileiros (SILVA, 2013, p. 10).

Essa dificuldade, conforme afirma Silva (2013), é consequência de vários elementos. Um deles refere-se a questões decorrentes da própria formação inicial dos profissionais da educação, responsáveis por colocá-la em prática. A Lei 10.639/03 teve o artigo que determinava a obrigatoriedade de inclusão da temática no currículo de formação inicial nos cursos de licenciatura vetado. Assim, esses profissionais ficam à mercê de sua trajetória pessoal e social como formadora de posturas e opções frente ao racismo e às relações étnico-raciais. A discriminação racial impregna a própria instituição escolar, como demonstra o estudo realizado pelo Ministério da Educação - MEC, por meio do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais - INEP e da Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas – FIPE (MAZZON, 2009) realizado em 500 escolas de todo o país, que aponta o racismo revelado por meio da distância social étnico-racial apresentada pelos entrevistados (alunos, professores, funcionários, pais, professores e diretores) em relação a outras etnias (negros, indígenas e ciganos), variando entre 57,3% no grupo de pais e mães e 69% no grupo de diretores. Os negros nos quilombos e em populações tradicionais podem se tomados como uma etnia, mas em geral, participam da sociedade brasileira como integrantes de uma cultura que os aliena e não os reconhece.

Entendemos, também, que a religiosidade e as tradições religiosas africanas e as religiões afro-brasileiras estão intimamente ligadas à cultura e à história afro-brasileiras, e têm sido, desde a chegada das populações africanas neste país, objeto da violência da escravização e do racismo, pelo fato de elas terem se constituído como um dos principais núcleos de resistência. Como alvos de intolerância, sobreviveram por força de muita luta:

[...] o desenvolvimento das religiões afro-brasileiras foi marcado pela necessidade de se criarem estratégias de sobrevivência e diálogo diante das condições adversas. Essas religiões foram perseguidas pela igreja católica ao longo de quatro séculos; pelo Estado republicano, sobretudo na primeira metade do século XX, quando este se valeu de órgãos de repressão policial e de serviços de controle social e higiene mental; finalmente, pelas elites sociais, em um misto de desprezo e fascínio pelo exotismo que sempre esteve

associado às manifestações culturais dos africanos e seus descendentes no Brasil (SILVA, 2007, p. 224).

De acordo com Mariano, a demonização aos cultos afro-brasileiros se revela em todas as religiões cristãs brasileiras, de maneira mais ou menos declarada: nas igrejas católicas, protestantes reformadas, pentecostais, neopentecostais e até mesmo em alguns grupos religiosos afro-brasileiros:

Este é o caso de vários pais e mães-de-santo da chamada umbanda cruzada no Rio Grande do Sul, por exemplo, que nomeiam Exus com nomes de demônios bíblicos, o que permite a identificação imediata entre entidades afro-brasileiras e demônios. Da mesma forma, por conta da rivalidade entre terreiros e dos problemas de relacionamento pessoal entre muitos de seus dirigentes e entidades representativas, pai, mães e filhos-de-santo acusam frequentemente uns aos outros de realizar feitiçaria ou magia negra, de trabalhar na linha da quimbanda ou com entidades de “esquerda” visando fazer e praticar o mal. [...] Além disso, líderes e adeptos da umbanda, baseados em crenças cristãs dualistas de bem e de mal, sustentam concepções e estereótipos que consideram Exus e Pombagiras espíritos do mal, demônios, ou, no mínimo, seres indignos de confiança e apreços (MARIANO, 2015, p. 140-141).

Atualmente, essa intolerância religiosa – a qual Ariadne Oliveira (2016), Wanderson Flor Nascimento (2017), Ordep Serra (2014) e Nathalia Fernandes (2017) já têm classificado como racismo religioso – se apresenta de uma maneira mais extremista nos cultos de igrejas neopentecostais, em especial a Igreja Universal do Reino de Deus – IURD. Silva (2015) apresenta alguns critérios, a partir dos quais podemos compreender a natureza das ações de intolerância:

1) Ataques feitos no âmbito dos cultos das igrejas neopentecostais e em seus meios de divulgação e proselitismo; 2) agressões físicas *in loco* contra terreiros e seus membros; 3) ataques às cerimônias religiosas afro-brasileiras realizadas em locais públicos ou aos símbolos dessas religiões existentes em tais espaços; 4) ataques a outros símbolos da herança africana no Brasil que tenham alguma relação com as religiões afro-brasileiras; 5) ataques decorrentes das alianças entre igrejas e políticos evangélicos e, finalmente, ; 6) as reações públicas (políticas e judiciais) dos adeptos das religiões afro-brasileiras (SILVA, 2015, p. 10).

Isso ocorre principalmente porque a IURD “não só tornou a demonização aos cultos afro-brasileiros um de seus principais pilares doutrinários como partiu para o confronto direto contra eles, elevando hostilidade a esses grupos religiosos a um patamar inédito [...]” (MARIANO, 2015, p.135). Outro ponto que se destaca nesse embate é que isso acontece não só dentro dos templos religiosos, mas, também, em várias mídias, por meio de programas radiofônicos e

televisivos, de forma extremamente hostil, em pregações que encorajam os fiéis a combaterem diretamente, não só aos demônios, que seriam adorados nas religiões afro-brasileiras, principalmente nas formas de Exus e Pombagiras, como também aos seus praticantes e terreiros. Para Silva, “o que causa estranhamento é o fato de que os demônios nestas igrejas se apresentam sempre como entidades das religiões afro-brasileiras” (2015, p. 202).

Tudo isso acontece abertamente, inclusive em meios de comunicação de concessão pública, como as emissoras de televisão, e isso não só é tolerado, inclusive legalmente, como aplaudido. Desta maneira, temos nos Exus, bem como em sua versão feminina, as Pombagiras, os elementos mais cotidianamente alvos da expressão – talvez a mais escancarada e aceita – do racismo contra os negros e suas produções culturais. A própria reorganização da liturgia do candomblé e do kardecismo, que resultou na Umbanda, denota esse entendimento, como observamos nas palavras de Ortiz:

Uma vez mais constatamos que a sociedade global funciona como modelo de classificação, identificando-se a magia negra à magia do negro. Nesse sentido podemos afirmar que orixás da Umbanda são entidades brancas enquanto Exu é a única divindade que conserva ainda traços de seu passado negro – sugestivamente ele se associa ao reino das trevas. Um primeiro significado de Exu pode ser inferido: ele é o que resta de negro, de afro-brasileiro, de tradicional na moderna sociedade brasileira (ORTIZ, 1999, p. 133).

Considerando que a religiosidade é uma dimensão da cultura importante para estabelecer formas de compreensão de mundo, de pessoas e também das relações sociais e que está intimamente ligada à história de um povo, não há como compreender as dimensões históricas e culturais de um determinado grupo ou sociedade sem estudar os aspectos ligados à religiosidade e às suas manifestações.

Não se trata aqui de propor o Ensino Religioso no âmbito escolar, mas – a partir do reconhecimento do papel e do peso da religiosidade na cultura de modo geral, portanto como elemento que não pode ser desprezado no estudo de um grupo específico – de possibilitar a reflexão deste elemento dentro do ensino da História e da Cultura Africana e afro-brasileira, ou seja, simplesmente de garantir na escola o espaço necessário para possibilitar ao estudante a compreensão da importância dessas práticas nas diferentes sociedades, ampliando, assim, a compreensão e o respeito à singularidade de cada manifestação. Podemos tomar como exemplo, nesse sentido, o material didático produzido pela escritora e Iyalorisá Camen S. Prisco, *As religiões de matriz africana e a escola: Guardiões da herança cultural, memória e tradição africana* (2012), no qual a autora apresenta os diversos elementos da cultura brasileira que estão

intimamente ligados às práticas das religiões afro-brasileiras, seja por meio de palavras do nosso vocabulário, pela culinária, por instrumentos musicais, entre outros.

Assim, compreender as religiões afro-brasileiras é compreender melhor a própria cultura brasileira como um todo, isso porque, como diz Silva,

Entre os símbolos ou ícones mais lembrados na cultura brasileira, dentro e fora do país, é inevitável citar, entre outros: samba, carnaval, futebol, feijoada, caipirinha, mulata, capoeira, candomblé etc. Estes símbolos têm, em geral uma relação direta com a sociabilidade de origem negro-africana que tem no **terreiro um centro irradiador fundamental** (SILVA, 2015, p. 153, grifo nosso).

E nesse “centro irradiador” há um ponto nuclear e gerador, que é marca definidora de lugar para as religiões afro-brasileiras: Exu.

Entendemos que analisar a trajetória sócio cultural do negro no Brasil tomando por perspectiva a figura de Exu consiste em possibilitar compreensão e desconstrução da relação racista, da colonialidade, do processo de embranquecimento da cultura e da intolerância às suas diversas manifestações, bem como às práticas das religiões afro-brasileiras. Consiste também na possibilidade de transfigurar, a partir dessa análise, a própria lógica de Exu, que da unidade se faz múltipla e vice-versa, ou seja, observar o símbolo Exu transmutar-se no olhar múltiplo da relação de nossa sociedade com o negro e seu universo. Tal complexidade simbólica é visualmente representada na figura da concha espiralada (*Òkòtó*): partir da unidade que encerra em si todos os elementos futuros e se alargam infinitamente em forma de espiral.

Figura 1 – Exemplo 1 de *Òkòtó*⁴

⁴ Disponível em <<http://iyalorisarosane.blogspot.com.br/2010/07/okoto.html>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

Figura 2 – Exemplo 2 de Òkòtò⁵

Surge, assim, nossa primeira questão: como levar Exu para as escolas já que esse, dentre os símbolos religiosos afro-brasileiros, os orixás, é o que mais tem gerado controvérsias inclusive quando se discute essa temática em sala de aula? Exemplo disso é o polêmico caso da professora Maria Cristina Marques, da Escola Municipal Pedro Adami, em Macaé, RJ⁶, fato que se encaixa em um dos critérios que Silva (2015) utiliza para analisar os episódios de intolerância religiosa. Nesse caso, se trata de um “ataque a outros símbolos da herança africana no Brasil que tenham alguma relação com as religiões afro-brasileiras” (SILVA, 2015, p.10).

Munanga nos dá um direcionamento para uma educação antirracista, o que está diretamente relacionado com nossa busca, já que o racismo é um dos principais responsáveis pela demonização de Exu:

[...] Como educadores, devemos saber que, apesar da lógica da razão ser importante nos processos formativos e informativos, ela não modifica por si o imaginário e as representações coletivas negativas que se tem do negro e do índio na nossa sociedade. Considerando que esse imaginário e essas representações, em parte situados no inconsciente coletivo, possuem uma dimensão afetiva e emocional, dimensão onde brotam e são cultivadas as crenças, os estereótipos e os valores que codificam as atitudes, é preciso descobrir e inventar técnicas e linguagens capazes de superar os limites da pura razão e de tocar no imaginário e nas representações. Enfim, capazes de deixar aflorar os preconceitos escondidos na estrutura profunda do nosso psiquismo (MUNANGA, 2005, p. 19).

⁵ Disponível em: <<https://ocandomble.files.wordpress.com/2014/02/okoto-2.png>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

⁶A professora em questão trabalhou em sala de aula com o livro *Lendas de Exu*, de Adilson Martins, da Editora Pallas, homologado pelo Ministério da Cultura e foi afastada da docência a pedido da diretora e da comunidade escolar. As reclamações sobre o trabalho se deram por parte da diretora da escola e mães de alunos, nos dois casos motivados por suas religiões evangélicas. Os argumentos referem-se ao proselitismo e à apologia ao diabo no ambiente escolar. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/educacao/livro-sobre-lendas-da-umbanda-gera-polemica-em-escola-no-rio,891937dabd9ea310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 30 set. 2017.

Como educadora, me remeti à minha prática, iniciada em 1996, em um Projeto de Educação de Adultos – PEA – desenvolvido pela professora Stella Bertholo Piconez na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – FEUSP, tendo passado pelas redes particular e pública do Estado de São Paulo, bem como na Rede Municipal de Educação de São Paulo, onde atuo como coordenadora pedagógica há 15 anos, e já fui, também, professora de ensino fundamental, por 12 anos. Nesse processo, de reflexão sobre o exercício da minha profissão, busquei retomar as vivências exitosas no desenvolvimento do conteúdo estabelecido pela Lei nº 10.639/03, o qual passei a me aprofundar desde sua publicação a fim de possibilitar formação, como coordenadora pedagógica, para os professores das escolas em que trabalhei e trabalho, inclusive porque percebia a grande lacuna que tinha sobre esse conteúdo em minha formação e de grande parcela dos professores e professoras com quem trabalhava. Essa aproximação com o tema suscitou questionamentos sobre a formação da identidade do negro no Brasil e a forma exótica, para dizer o mínimo, com que o patrimônio cultural do povo africano, presente na cultura brasileira, é tratado, e me conduziu à busca de cursos que possibilitassem o aprofundamento da temática.

Não sou negra, sequer tenho a pele escura. No Brasil sou branca, mas comparada ao branco europeu, fica evidente que sou mestiça. Fruto da miscigenação de imigrantes italianos, por parte de pai, e de imigrantes franceses, negros e índios por parte de mãe, cresci convivendo com o racismo, através de falas e ações, na parte da família paterna, e com as reflexões sobre o tema bem de perto, no núcleo familiar materno. Tenho a lembrança de nunca entender a repulsa pelos negros verbalizada de diversas maneiras por meus avós paternos, em especial minha avó, recém falecida aos 87 anos, que dizia coisas como “o quê que esse preto tá fazendo aqui?”, quando via algum negro na minha casa, e de sempre me chocar ao ouvir frases do tipo “só podia ser preto mesmo”, “amanhã é dia de branco”, “preto de alma branca” etc. Embora o racismo esteja presente em nossa sociedade para muito além das manifestações verbais, não tinha maturidade e / ou conhecimento para identificar suas outras formas dentro de minha casa e, também talvez por essa razão, não tenha feito nenhuma intervenção mais objetiva. Porém, como disse antes, ainda que fosse tratado com naturalidade no meu ambiente familiar, eu nunca achei normal essa distinção racista.

Por outro lado, ao longo dos estudos da educação para as relações étnico raciais, cada vez mais fui tomando consciência de que eu, branca, embora miscigenada, tinha um lugar social determinado por esse processo de racialização, o da branquitude, e de todos os privilégios que usufruí a partir desse lugar.

A sensação de desconforto, que antes era inconsciente, foi cedendo lugar a uma sensação de constrangimento cada vez maior, bem como foi possibilitando a vivência da empatia com o lugar da negritude de maneira amplificada. Assim, escolher debater, estudar, defender, pesquisar e tomar essa temática, da educação para as relações étnico raciais, como espinha dorsal do meu fazer educativo passou a ir além da obrigatoriedade da Lei 10.639/03, mas sim ser fruto do inconformismo interno cotidiano com a permanência da desigualdade social entre brancos e negros e das diversas situações decorrentes do processo de racialização. Por meio do meu fazer busco afirmar, também, como diz Bastos, que “a branquitude não é uma situação de fato positiva, porquanto não há cidadania e humanidade quando se vivencia apenas um lado de uma moeda cuja matéria-prima é a opressão” (2015, p.155).

Talvez, entre esses privilégios, esteja o fato de ter cursado o antigo pré-primário em uma escola particular. Tenho poucos registros da minha infância na memória e, apesar da certeza de ter vivenciado uma riqueza de experiências nesse período, essa cantiga e a forma com que ela foi ensinada foram as únicas lembranças que me restaram:

*Plantei uma cenoura
Lá no fundo do quintal
Nasceu uma neguinha
De avental*

*Dança neguinha
- Eu não sei dançar
Pega no chicote
Que ela dança já.*

A professora cantando, eu e os outros colegas em círculo repetindo, dançando e fazendo os gestos. O movimento do polegar apontando atrás das costas, para representar o “fundo do quintal”, a requebradinha da cintura, para o verso “dança neguinha”, seguida pela negativa com o indicador e o *gran finale* da mão fechada com o pulso balançando, representando as chicotadas para obrigar a “*neguinha*” a dançar. Podemos observar nessa canção de domínio público, cantada na segunda metade do século XX, quantos elementos racistas estão presentes: a condição exótica da “*negrinha*” e não humana, uma vez que ela nasceu no lugar de uma cenoura; sem pai, nem mãe, ou seja, sem passado, sem referência, sem identidade própria, porém com identidade determinada, nasce predestinada a cumprir um papel e pronta para isso, essencialmente pronta para ser doméstica, pois ela nasce com avental; e também pronta para dançar, ou seja, a exaltação da capacidade física (para trabalhar e dançar), embora não um corpo

livre e sim obediente, que irá reconhecer a ordem por meio do castigo físico. Ao longo da minha vida essa é uma lembrança recorrente. E toda vez que ela reaparece, ilustrada com os detalhes da representação corporal e das reverberações sonoras, sinto um desconforto. É difícil para mim, inclusive, cantar a tal música.

A vivacidade com que essa experiência aparece em minha memória me fez retornar à minha prática como professora e como formadora de professores e professoras, em especial o trabalho que desenvolvi entre 2015 e 2016 na Secretaria Municipal de Educação (SME), como assistente pedagógica do Programa Nacional de Inclusão de Jovens – ProJovem Urbano, o qual tem por objetivo oferecer aos jovens de 18 a 29 anos a finalização do ensino fundamental, juntamente com uma qualificação profissional inicial e uma formação destinada à participação cidadã efetiva, com duração de 18 meses. Os estudantes deste programa estavam, na maioria, em situações de alta vulnerabilidade e exclusão social, além de terem um histórico de repetidos fracassos na trajetória escolar, envolvendo o ensino regular e, muitas vezes, a educação de jovens e adultos. Acompanhando o perfil nacional, já pesquisado pelo Ministério da Educação (MEC), os alunos do ProJovem Urbano de São Paulo eram, na maioria – acima de 70% - negros e mulheres, sendo que essas representavam mais de 60% dos estudantes do Programa e, dentre elas a maior parte era composta por mães. De acordo com o Sistema de Monitoramento e Avaliação do MEC, esse perfil assim se configura porque esse público é

caracterizado por uma trajetória escolar acidentada, com baixa renda familiar e/ou individual, baixo poder aquisitivo e com oportunidades precárias de inserção no mercado do trabalho e de participação em redes e associações da sociedade. A maioria das mulheres era casada ou tinha união estável, com filhos, o que dificultava sua permanência no curso. Já os homens eram predominantemente solteiros. A maioria desses estudantes entrou precocemente e de forma precária no mercado do trabalho e passou por longos períodos de desemprego (CAIAFA, 2012, p.16).

Justamente por essa razão, o Programa contava com uma sala de acolhimento, que ficava sob orientação de uma professora com formação na área da educação, onde os filhos das estudantes, que tivessem de 0 a 8 anos, podiam permanecer durante o período das aulas.

Em razão desse panorama, trabalhar à frente da formação de professores de um programa que atende a essa população e que tem um currículo, por sua natureza, centrado nas temáticas da juventude e suas demandas, tais como cultura, território, cidadania, tecnologia, comunicação e trabalho, exigiu que eu lançasse mão, efetivamente, de uma proposta de formação com foco na decolonização do currículo. Isso se efetivou durante um ano de formação, desde o início, em setembro de 2015, o que corresponde a mais de 80 horas, no qual

trabalhamos de forma diferenciada não só no que tange ao conteúdo, mas também nas vivências propostas e na metodologia utilizada. Embora eu estivesse na coordenação pedagógica do Programa, contava com uma equipe composta por profissionais da Rede Municipal de Educação, formados por um curso de aperfeiçoamento oferecido pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, bem como com uma rede de profissionais parceiros, arte-educadores, pesquisadores, mestres e doutores em diferentes áreas da educação e cultura.

Possibilitamos, por meio de encontros quinzenais, realizados entre setembro de 2015 e dezembro de 2016, algumas vezes, inclusive, como curso formativo⁷, com duração de 8 horas, a vivência e a fruição em múltiplas manifestações culturais (jongo, coco, samba de roda, dança afro, capoeira, ciranda, *funk*, *hip hop* (DJ e *break*), *rap*, puxada de rede, cantos de trabalho, teatro do oprimido, cinema e poesia negra), ao lado de diversos conteúdos teóricos, desenvolvidos em forma de palestras, rodas de diálogos e momentos reflexivos sobre temáticas que envolveram racismo, segregação socioterritorial dos negros, racismo institucional, gênero e sexualidade, trajetória social do negro no Brasil, culturas afro-brasileiras ancestrais e contemporâneas, projetos de intervenção social, comunicação e tecnologia como cultura juvenil, preconceito linguístico, memórias apagadas e histórias únicas, educação integral e territórios do saber, múltiplas identidades, currículo democrático participativo emancipatório, culturas infantis, relações intrageracionais e intergeracionais que envolvem os jovens e as crianças das salas de acolhimento. Além disso, incluímos momentos em que privilegiamos a participação dos jovens como centro e ator principal de seus processos, propiciando espaço de voz para expressão de suas trajetórias e expectativas. Parte desse trabalho está relatado no artigo intitulado *O currículo da EJA e as Relações intergeracionais: uma reflexão sobre as aprendizagens infantis e juvenis no PROJOVEM Urbano na cidade de São Paulo*, de Pingo, Gurgel e Sabrina (2016).⁸

⁷ É possível verificar o conteúdo completo dos cursos oferecido nesse programa no Diário Oficial da Cidade de São Paulo, nos endereços que seguem:

<<http://www.docidadesp.imprensaoficial.com.br/NavegaEdicao.aspx?ClipID=9O2A3N121PSRNeA1FUQH5RAUIE2&PalavraChave=projovem%20urbano>>, ,

<<http://www.docidadesp.imprensaoficial.com.br/NavegaEdicao.aspx?ClipID=9FA6R0041UV4De7NQD4093D7LS8&PalavraChave=projovem+urbano>>, ,

<<http://www.docidadesp.imprensaoficial.com.br/NavegaEdicao.aspx?ClipID=CPQF1G2E2TAEBE5LKTCL5RNEGGK&PalavraChave=projovem%20urbano>>, ,

<<http://www.docidadesp.imprensaoficial.com.br/NavegaEdicao.aspx?ClipID=9M96S977C5ESOe7ESC5FUTCUVAJ&PalavraChave=projovem%20urbano>>, ,

<<http://www.docidadesp.imprensaoficial.com.br/NavegaEdicao.aspx?ClipID=D1K665LUM0FM0e9FGJQ002414L4&PalavraChave=projovem%20urbano>>. Acesso em 30 mar. 2018.

⁸ Artigo publicado nos ANAIS do III Alfae Eja – Encontro Internacional de Alfabetização e Educação de Jovens e Adultos, disponível em: <https://alfaejablog.files.wordpress.com/2017/05/lisandra-cortes-pingo-rosangela-gurgel-rodrigues-sabrina-teixeira_o-currc3adculo-da-eja-e-as-relac3a7c3b5es-intergeracionais.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2018.

Como resultado desse percurso, já se evidenciou nos discursos e nas práticas, tanto para educadores e educadoras quanto para estudantes, a desconstrução de estereótipos, a ocupação de espaços antes negados, bem como a luta por novos espaços e práticas educativas mais democráticas e emancipatórias. Também, de acordo com as avaliações realizadas e a observação do processo, pudemos constatar o quanto as vivências culturais colaboraram nessa transformação.

Resultado semelhante encontrei, ao lado do Mestre de Capoeira Valdenor Silva dos Santos, meu parceiro na coordenação, e outros tantos profissionais que trabalham conosco, nos cursos de extensão de 40 horas sobre a história e cultura afro-brasileira e africana que temos ministrado, desde julho de 2017, no programa denominado Encontro USP-Escola, voltado para professores e professoras de escolas das redes públicas municipal, estadual e federal, que acontece semestralmente, em janeiro e julho, no Instituto de Física da Universidade de São Paulo – IFUSP, sob coordenação da professora Vera Bohomoletz Henriques.

Partindo, então, da constatação de que as vivências artístico-culturais eram facilitadoras do que Munanga (2015) chamou de “superar a razão e tocar no imaginário e nas representações”, considerei investigar, dentro desse universo, como a música, área na qual tenho formação em nível técnico, poderia contribuir, já que a

música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (PINTO, 2001, p. 223).

O etnomusicólogo Alan Merriam (1964) define a música como um meio de interação social, que estabelece uma comunicação simbólica entre indivíduo e sociedade, através da organização sonora. Ele categoriza como uma das funções sociais da música a de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura, como instrumento de veiculação da história, mito e lenda. No campo da etnomusicologia é de grande interesse a função da música como símbolo unificador em uma determinada cultura, bem como seu papel de representação étnica e identitária. Ela é, pois, parte da cultura e transmissora de seus símbolos e pode destacar tanto as semelhanças quanto as diferenças de um determinado grupo em relação a outro.

[...] a música é, em certo sentido, uma atividade sumária para a expressão de valores, um meio pelo qual o coração da psicologia de uma cultura é exposto sem muitos dos mecanismos de proteção que envolvem outras atividades culturais. Nesse sentido, compartilha sua função com outras das artes. Como veículo de história, mito e lenda, aponta a continuidade da cultura; através da transmissão da educação, do controle de membros errantes da sociedade e dá

ênfase sobre o que é certo, contribui para a estabilidade da cultura. E sua própria existência proporciona uma atividade normal e sólida que garante aos membros da sociedade que o mundo continua em seu próprio caminho (MERRIAM, 1964, p. 225, tradução nossa⁹).

Essa função da música, como instrumento de veiculação da história, mito e lenda apontados por Merriam, fez emergir outra memória pessoal, a canção *Duerme Negrito*, interpretada por Mercedes Sosa, sobre a qual proponho uma reflexão, acerca das seguintes estrofes da música

...*Duerme, duerme, negrito,*
que tu mamá está en el campo,
negrito...
 ... *Y si el negro no se duerme,*
viene el diablo Blanco
y ¡zas! Le come la patita

A composição dessa música é atribuída a Atahualpe Yupanqui, porém, em um vídeo¹⁰ no qual a interpreta, Yupanqui explica que ela é, na realidade, uma velha canção tradicional que ele recompilou no Caribe, na fronteira da Venezuela com a Colômbia, quando a conheceu sendo cantada por uma negra. Sentindo-se sensibilizado pela música resolveu registrá-la, gravando-a.

Nessa canção de ninar caribenha, chama-nos a atenção o verso que fala sobre o diabo, figura maligna, no qual este aparece representado como branco. A sociedade que deu origem a esta música parece compartilhar com a nossa ideia simbólica desse ser, o qual seria maligno, porém, por que nela ele é branco? A que imagens a cor branca remete naquela sociedade? E a quais imagens está relacionada a cor preta em nossa sociedade?

Por outro lado, há, na cidade de Daule, no Equador, uma imagem de um Cristo Negro, resultante da crença de que esta imagem, anteriormente branca, teria se tornado negra por compaixão ao povo negro oprimido e escravizado na região, tendo sido seu maior feito o convencimento da libertação, por parte de Isidro de Veinza y Mora, dono de uma grande extensão de terra, de seus vários escravizados¹¹. É *El Cristo Negro de Daule*, patrono da

⁹ Further, music is in a sense a summatory activity for the expression of values, a means whereby the heart of the psychology of a culture is exposed without many of the protective mechanisms which surround other cultural activities. In this sense, it shares its function with others of the arts. As a vehicle of history, myth, and legend it points up the continuity of the culture; through its transmission of education, control of erring members of the society, and stress upon what is right, it contributes to the stability of culture. And its own existence provides a normal and solid activity which assures the members of society that the world continues in its proper path.

¹⁰ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ROJzhe-zw98>>. Acesso em 03 out. 2017.

¹¹ Disponível em

<<http://www.eluniverso.com/2003/09/12/0001/18/4D41A430458A4F54AD17C795451AF948.html>> e

Pastoral Afro na cidade. Interessante pensar que a representação de um Cristo com compaixão pela causa negra tenha enegrecido. A quem representa a branquitude de Cristo, se pela época e pelo local é improvável que ele tivesse a aparência com que é retratado?

Essas reflexões não têm nenhum interesse em analisar os aspectos religiosos em si, mas principalmente relativizar esses símbolos e simbologias em relação a essa polarização branquitude x negritude que nesse contexto se revelam.

Turner (2005), ao analisar as tensões de relações do povo Ndembu¹², na África, buscou compreender como essas estavam contidas e representadas por meio de seus símbolos. Dessa forma, verificou que, embora os conflitos fossem polarizados, seus significados apareciam simbolicamente de forma tripartida, como no caso da escolha das cores para seus rituais, que são: branca, vermelha e preta. Ele nos apresenta, então, outros significados dados por esse povo à cor preta, entre elas a virilidade, a fertilidade, a erotização e a união matrimonial feliz. Em seu trabalho, chamou-nos a atenção, também, o fato do significado da cor preta estar relacionado, em alguns povos, à cor das nuvens carregadas de chuva e à quantidade de água disponível no território. Em locais onde há seca, nuvens pretas, carregadas, são sinal de abundância, em locais com muita água, o contrário. Dessa forma, segundo ele “em sociedades Bantu contíguas, o preto pode representar, em uma, a esterilidade, e, na outra, a fertilidade” (p. 122). Nesse sentido, a polarização preto-negatividade-diabo e branco-positividade-deus, típica da cosmovisão ocidental, é em parte relativizada, abrindo outras possibilidades interpretativas para as cores, como apontam autores como Michel-Rolph Trouillot (1995, p. 76).

Para esse último autor, a negatividade da cor negra foi engendrada ao mesmo tempo que a Europa escravizava povos africanos. As conotações negativas ligadas a cor da pele foram, a partir do final da Idade Média, agrupando como “negros” todos os povos não-europeus. Assim, séculos depois, os índios brasileiros foram classificados como “negros da terra”¹³ pelos portugueses. Essas classificações foram reforçadas por descrições de viajantes e geógrafos medievais totalmente fantasiosas. A palavra “negro” entrou nos dicionários franceses e glossários de época com conotações negativas a partir de 1670, quando apareceram os dicionários universais que antecederam a Grande Enciclopédia. Lá pela metade do século XVIII as palavras “preto” e “negro” se transformaram na Europa em formas analógicas de se qualificar o “mal”. O que aconteceu entre o fim da Idade Média e meados do século XVIII foi exatamente

<<http://www.centroafrobogota.com/attachments/article/7/El%20Cristo%20de%20Daule.pdf>>. Acesso em 05 nov. 2017.

¹² O povo Ndembu está localizado na região centro-sul da África, à noroeste da Zâmbia.

¹³ Cf. Monteiro (1994).

a expansão do tráfico negreiro na América Atlântica. Assim “negro” e “preto” como símbolos negativos foram criações diretas do tráfico de escravos africanos e escravização das populações ameríndias (TROUILLOT, 1995, p. 77).

Quando se atenta a isso, abrem-se outras possibilidades interpretativas para o simbolismo das cores. Perguntamos então: o ‘diablo blanco’ da canção caribenha não poderia ser atribuída a esses imaginários africanos herdados pelas populações negras antilhanas? Outros exercícios de relativização dessas simbologias e significados também seriam possíveis? O mesmo exercício seria possível para se compreender o orixá Exu e suas personas?

Ortiz nos dá uma pista sobre essas representações do imaginário ao nos mostrar como ela é entendida dentro da lógica religiosa umbandista:

Uma primeira constatação do nível social se impõe: Oxalá, cuja cor é branco, e a linha Africana delimitam o espaço sagrado. Os negros compõem justamente a parte inferior do paraíso celeste; a oposição das cores reproduz portanto a oposição das raças no seio da sociedade brasileira. O branco se encontra mais próximo da “felicidade espiritual” do que o negro; esta verdade social transforma-se em princípio religioso (ORTIZ, 1999, p. 118).

Recordando uma canção de ninar brasileira, podemos observar o mal representado de maneira diversa a essa, pois o boi tem a “cara preta”:

*Boi, boi, boi
Boi da cara preta
Pega esse menino
Que tem medo de careta*

Cantigas como essa fazem parte do repertório popular e são repetidas dentro das casas, nos círculos familiares e nos espaços informais de brincadeira, adentrando ainda, ocasionalmente, os espaços formais de educação. Nesse contexto ganham ressonância, reverberando em tantas outras representações do negro e de sua cultura, inclusive em livros didáticos, como nos diz Silva (2001; 2011). Essas duas publicações, com dez anos de diferença, são resultados de estudos realizados pela pesquisadora, que demonstraram as distorções e estereótipos presentes nas representações do negro no livro didático. Segundo a autora,

Quase toda representação do negro no livro didático pode concorrer para a sua auto rejeição e rejeição ao seu outro assemelhado. Os sinais da auto rejeição visíveis nos descendentes de africano e traduzidos como “racismo negro” pelo agente da produção da reprodução da auto rejeição (SILVA, 2004, p.53).

A autora, entretanto, destaca que os textos, incluindo os dos livros didáticos, não são os únicos veículos transmissores dessas imagens, como já expusemos anteriormente. Os textos dialogam com os contextos, reforçando-os ou negando-os. De acordo com a autora, “[...] a leitura não é o único meio de formação da criança. O seu cotidiano, as suas experiências, a sua cultura podem ser fatores de resistência às ideologias veiculadas nos textos dos livros didáticos” (SILVA, 2011, p. 22).

Dessa maneira, para compreender como o diabo de Yupanqui é entendido naquela cultura é necessário pensar em qual contexto o indivíduo que o interpreta está inserido, quais discursos são proferidos no seu interior e a serviço de qual ideologia eles estão. Propomos, então, olhar para o diabo cristão brasileiro, de onde veio e por que é representado da forma que é em nossa sociedade? Essas representações se relacionam com a demonização de Exu? E mais, reconhecendo Exu como um dos principais símbolos organizadores das religiões de matriz africanas, como se dá essa relação exu – religiões de matriz africana – cultura e história afro-brasileira? Quem é e o que representa, de fato, Exu (ou Exus) no Brasil? Em que medida o racismo e a aversão a Exu estão interligados?

Para buscar as representações de Exu deslocadas do universo religioso e presentes no imaginário social, escolhemos como porta voz as canções brasileiras que tratam dessa temática, por entendermos que estas são representações desse imaginário, bem como fazem parte cotidianamente e, por vezes, até involuntariamente, da vida das pessoas, inclusive das crianças e dos jovens estudantes.

As canções, principalmente do universo do *funk* e do *rap*, são instrumentos significativos para dialogar com as culturas infantis e juvenis, pois estão inseridas no cotidiano dos estudantes, como podemos observar em pesquisas recentes feitas pela professora Mônica do Amaral¹⁴, da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Utilizando-se dessa ferramenta e realizando a análise crítica do conteúdo das letras das canções entendemos que podemos ampliar o repertório musical e cancional dos estudantes.

Considerando, então, que a canção possui o conteúdo da linguagem musical combinado ao da linguagem oral/escrita, por meio da qual é possível engendrar representações sociais e recriação do sentido histórico e buscando responder às questões anteriormente expostas, definimos o foco para essa pesquisa: como as canções podem colaborar na compreensão e desmistificação do símbolo de Exu e, a partir disso, de maneira ampliada, para o que está previsto na Lei 10.639/03, ou seja, para o ensino da história e da cultura africana nas escolas.

¹⁴ Cf. Amaral (2016) e Amaral; Carril (Org.) (2016).

A análise das canções brasileiras que falam de Exu, combinada com a revisão bibliográfica sobre as temáticas aqui presentes, se constituíram, então, como a metodologia dessa pesquisa. As canções foram analisadas considerando a relação de seu conteúdo narrativo com as representações sociais de Exu, bem como com as diferentes associações feitas em torno dessa representação. Também destacamos aspectos da musicalidade, tais como o gênero musical, a instrumentação, ritmo e caráter expressivo, buscando identificar quais os elementos presentes e as relações possíveis com a linguagem verbal, já que a canção é definida por Garcia como a música constituída por “letra, melodia, harmonia e pulsação” (2009, p. 16) e por Tatit como “linguagem que se caracteriza por efetuar necessariamente uma integração entre melodia e letra para ser veiculada pela voz” (2011, p. 12).

Como base para a seleção das canções foi utilizado, principalmente, o arquivo da pesquisa realizada por Prandi (2005), relacionado em anexo do seu livro *Segredos guardados: orixás na alma brasileira* e publicado em seu site¹⁵, que apresenta letras de canções brasileiras que fazem referência a orixás e ao universo das religiões de matriz africana gravadas entre os anos de 1902 e 2000. Deste conjunto, selecionamos as canções referentes a Exu, nosso objeto de estudo. As palavras-chave utilizadas para o destaque das canções aqui relacionadas foram: Exu, encruzilhada, farofa, galinha preta, Eleguá, Elegbá, Elegbára, Bará, Barabô, Pombagira e Zé Pilintra – outros nomes de Exu. Esse primeiro levantamento foi ampliado no decorrer da pesquisa, a partir da busca das mesmas palavras-chave na internet, nos seguintes sites que abrigam letras e cifras de músicas brasileiras: Cifra club¹⁶, Letras¹⁷, Vagalume¹⁸, Clic grátis¹⁹, Letras de música²⁰, Terra²¹, Letra club²², Kboing²³ e Genius²⁴.

Foram encontradas as seguintes canções²⁵:

1. Farofa – Satan – 1912
2. Cadê Viramundo – J. B. de Carvalho – 1931
3. Feitiço Gorado – Sinhô (Carmen Miranda) – 1932
4. Quem tá de Ronda – Príncipe Pretinho (Francisco Sena com os Diabos do Céu) – 1935

¹⁵ Disponível em <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/>> . Acesso em: 30 set. 2017.

¹⁶ Disponível em <<https://www.cifraclub.com.br/cifras/>>. Acesso em: 30 set. 2017.

¹⁷ Disponível em <<https://www.letras.mus.br/>>. Acesso em: 30 set. 2017.

¹⁸ Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/>>. Acesso em: 30 set. 2017.

¹⁹ Disponível em <<http://www.clickgratis.com.br/letras-de-musicas/>>. Acesso em: 30 set. 2017.

²⁰ Disponível em <<http://www.letrasdemusicas.com.br/>>. Acesso em: 30 set. 2017.

²¹ Disponível em <<http://musica.terra.com.br/>>. Acesso em: 30 set. 2017.

²² Disponível em <<http://letraclub.com/>>. Acesso em: 30 set. 2017.

²³ Disponível em <<http://letras.kboing.com.br/>>. Acesso em 30 set. 2017.

²⁴ Disponível em <<https://genius.com/>>. Acesso em 20 maio 2018.

²⁵ As letras das canções encontram-se anexadas a este trabalho.

5. Pae Miguel – Carlos de Souza e Ely de Almeida (Patrício Teixeira) – 1943
6. Pisei num despacho – Geraldo Pereira e Elpídio Viana – 1947
7. Na Encruzilhada – J. B. de Carvalho e César Cruz – 1952
8. Nanan Boroquê – João da Baiana – 1955
9. Oração do guerreiro – Luiz Peixoto e Hekel Tavares – 1966
10. Feitiço de Broto – Carlos Imperial – 1967
11. Só o Ome – Noriel Vilela – 1967
12. Casa de bamba – Martinho da Vila – 1969
13. Praça Onze – Zé Kéti – 1970
14. Despacho de Macumba – Teodoro e Marcos Atibaia – 1971
15. Saudação a Toco Preto – Candeia – 1971
16. Umeboshi – Gilberto Gil – 1973
17. Festa de umbanda – Martinho da Vila – 1974
18. A encruzilhada – Sônia Amaral e Bentana – 1976
19. Madame Satã – Totonho e Paulinho Rezende (Juerema, João Roberto Kelly– 1977
20. Gênesis (parto) – João Bosco e Aldir Blanc – 1977
21. Tiro de misericórdia – João Bosco e Aldir Blanc – 1977
22. Boca de Sapo – João Bosco e Aldir Blanc – 1979
23. Tumba moleque – G. Martins e Everaldo da Viola (Dicró) – 1981
24. Exu (deixa pra lá) – Álvaro Mattos e Othon Nascimento (Jorge Gulart) – 1982
25. Obrigada, Preta Velha – Osny Silva e J. Neves – 1983
26. Rabo de Saia – Bezerra da Silva – 1983
27. Festa de candomblé – Martinho da Vila - 1983
28. Droba a língua! (Boto Cor-de-rosa em Ramos) – João Bosco e Aldir Blanc – 1986
29. Quem me guia – Beto sem Braço e Serginho Meriti – 1986
30. Samba em Berlim com saliva de cobra – João Bosco – 1986
31. Feito Nós – Milton Nascimento - 1987
32. Feitiço de Tião – Gil de Carvalho e Márcio Pintinho (Bezerra da Silva) – 1988
33. Zé Pilintra – Itamar Assumpção e Wally Salomão - 1988
34. Deuses Afro Baianos – Waldir Brito e Ythamar Tropicália (Banda ReflExu's) – 1988
35. Surpresas tem o Pelô – Ruben Blades, versão de Gerônimo e Ricardo – 1989
36. Labareda – Baden Powell – 1991
37. Le foud'es vous – Dito (Marco Monteiro) – 1991
38. Serafim – Gilberto Gil – 1991

39. Baião de Lacan – Guinga e Aldir Blanc – 1993
40. Canibale – Leila Pinheiro – 1996
41. Dança de Shiva – Gilberto Gil – 1996
42. Terreiro tecnológico – Renato Dias – 1998
43. Lado B Lado A - Marcelo Yuka e Marcelo Falcão - O Rappa - 1999
44. El desbichado II – Lobão – 1999
45. Centro do Picapau Amarelo – Gangrena Gasosa – 2000
46. Melhor que tu – Biliu de Campina e Juvenal – 2000
47. Exu – Sinhô Preto Velho – 2001
48. Caboré – Sinhô Preto Velho - 2001
49. Lundu – Sinho Preto Velho - 2001
50. Mandinga Não- Ana Cañas, Alexandre Fontanetti e Flávio Rossi – 2003
51. Falso pai de santo/Rabo de saia – Martinho da Vila – 2004
52. Pombagira.com – Black Maria - 2004
53. Samba de Eleguá – Nei Lopes – 2005
54. Saudação – Rita Benneditto (Domínio Público) – 2006
55. Frango, farofa e cachaça – Baranga – 2007
56. Padê – Kiko Dinucci – 2008
57. Raio de fogo – Montage – 2008
58. Anauê Exu - Pedro Fonseca/Lucas Carvalho (Breculê) – 2010
59. Pombagira – Andréia Dias – 2010
60. Mulheres – Ldrap Matheus e Ingles – 2012
61. Zélia mãe Joana – Zélia Duncan – 2012
62. Pois Zé – Vinil Moraes – 2012
63. Kekereke – Paulo César Pinheiro e Sérgio Santos – 2013
64. Fio de prumo (Padê Onã) – Criolo – 2014
65. Convoque seu Buda – Criolo – 2014
66. Odara Legbará – Kiko Dinucci e Juçara Marçal – 2017
67. Pé – Nuno Ramos e Thiago França – 2017
68. Bará – Juçara Marçal – 2017
69. Okuta Yangi Nº 2 – Kiko Dinucci - 2017
70. Exu nas Escolas – Kiko Dinucci e Edgar - 2018
71. O verão que corta o laço – Fogo no pé – 2008
72. A minha família é de Jeová – Pr. Melvin – 2009

73. Canto pra Exu – Domínio Público/Virgínia Rodrigues – 2000

74. Exu – Metá Metá - 2014

No primeiro capítulo buscamos a contextualização do desenvolvimento das relações raciais no Brasil, bem como o aprofundamento e maior entendimento dos aspectos da religiosidade afro-brasileira.

Em seguida, focamos na análise da figura de Exu e suas múltiplas representações, compreendendo sua trajetória a partir do encontro com os colonizadores na África e, em seguida, perpassando as várias reelaborações ocorridas nos movimentos de sincretismo, opressão, resistência e luta. Para isso, nos pautamos nos estudos de Silva (2000; 2007; 2012; 2015), Ortiz (1999), Pordeus Jr. (1993; 2000) e Lagos (2007).

Por fim, buscando evidenciar nos conteúdos textual e musical elementos ligados às representações sociais de Exu, realizamos a análise das canções. Dada a extensão do repertório encontrado, para fins de análise, fizemos um recorte, definindo uma canção que fizesse referência a cada uma das representações aqui estudadas.

Compreendemos que a pesquisa aqui proposta pode contribuir com a reflexão sobre o tema ampliando o entendimento da construção das narrativas coloniais, o que possibilita a quebra de estereótipos e construção de novas referências. Por outro lado, consideramos que a metodologia pode contribuir como uma possibilidade de abordagem educativa para educadores no que se refere à educação para as relações étnico-raciais e o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira.

CAPÍTULO 1

EDUCAÇÃO, CULTURA E RELIGIÃO: MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA

*Em porto novo embarquei
Sete voltas na árvore do esquecimento eu dei
Mas guardei na alma a minha bagagem
Memórias de força e coragem
Palavra, oração, ancestrais
Tambores, sabores e cores demais
Uma tal riqueza nunca se viu
Toda essa beleza veio de navio
A África negra foi recriada no Brasil*

Ilú Obá De Min
Negro Mar

Identidade e diferença só podem ser compreendidas no interior do sistema de significação, no qual adquirem sentidos. Tal construção, entretanto, é permeada por uma questão de poder, sendo assim eminentemente uma questão política. Segundo Neira, “identidade e diferença são produções discursivas permeadas por relações de saber-poder em busca da definição de quem é a norma, o idêntico, e marcam fronteiras entre quem deve ficar dentro (nós) e quem não deve (eles)” (2011, p. 174).

Socialmente, portanto, no Brasil e no mundo, ser branco e ser negro, ser originário de um determinado povo e nação, é uma condição imbuída de um significado construído historicamente e resultante de muitas tensões relativas à disputa política por poder. E, em relação à África, Hernandez nos apresenta o olhar construído pelo ocidente ao afirmar que

[...] o conjunto de escrituras sobre a África, em particular entre as últimas décadas do século XIX e os meados do XX, contém equívocos, pré-noções e preconceitos decorrentes, em grande parte, das lacunas do conhecimento, quando não do próprio desconhecimento sobre o continente africano. Os estudos sobre esse mundo não ocidental foram, antes de tudo, instrumentos de política nacional, contribuindo, de modo mais ou menos direto, para uma rede de interesses político-econômicos [...] (HERNANDEZ, 2008, p. 18).

Passaremos, a seguir, à observação de três vertentes: as relações entre currículo e colonialidade; a cultura negra como forma de resistência ao colonialismo e de enfrentamento à colonialidade; e, por fim; a religiosidade afro-brasileira como forma de resistência e preservação da memória ancestral africana.

1.1 Escola, currículo e colonialidade

*Exu nas escolas
Exu nas escolas
Exu nas escolas
Exu no recreio
Não é show da Xuxa
Exu brasileiro
Exu nas escolas
Exu nigeriano
Exu nas escolas
E a prova do ano
É tomar de volta
Alcunha roubada
De um deus iorubano*

Kiko Dinucci e Edgar
Exu nas Escolas

No processo histórico, também a escola colaborou e colabora com a transmissão e legitimação de valores culturais e desempenha o papel de regular, organizar e controlar a sociedade. Nesse espaço é também ensinado como se deve agir – criando identidades, e o que tem valor social – mostrando as diferenças. Porém a estrutura sobre a qual se organizam nossas escolas revelam valores muito diferentes dos afro-brasileiros e dos valores civilizatórios como os já apresentados por Araújo (2015) como possibilidades para o trabalho no interior da escola.

A história do povo brasileiro que consta nos livros escolares foi, e ainda é, escrita e prescrita do ponto de vista do europeu. Por esse processo também passou a construção do que hoje entendemos por *currículo oficial*, o qual reflete um país que promoveu a exclusão de suas relações com a África, apresentando uma narrativa realizada a partir da perspectiva da daqueles que há muito detém o poder. Dessa maneira, os livros didáticos, a formação dos professores, os filmes, a literatura e grande parte das referências sociais e culturais ainda exaltam a história do povo europeu, suas conquistas, seus grandes feitos, seus heróis, sendo que, por outro lado, invisibilizam ou apresentam de forma estereotipada a África, o povo negro e todo seu percurso na construção do Brasil:

É exatamente a escola – entendida como espaço institucional que retrata os interesses de grupo dominantes em relação aos valores e conhecimentos que devem ser transmitidos – um dos locais onde o racismo manifesta-se de várias maneiras. Essas manifestações dão-se quando, por exemplo, o livro didático retrata uma pessoa negra de forma estereotipada, desprovida de “humanidade” ou quando a referência aos descendentes de africanos limita-se a relatos

depreciativos do processo brasileiro de escravização (SÃO PAULO, 2008, p. 21).

Ferreira-Santos, ao se referir às práticas escolares, nos apresenta uma reflexão da mesma questão sob outra perspectiva:

No âmbito da escola e das práticas escolares formais se impõem “goela abaixo” os valores branco-ocidentais como “valores universais” a serem incorporados, assimilados, cumpridos, e não questionados. Os outros valores são apresentados, no mínimo, como pertencentes a alguma pré-história “da evolução branco-ocidental”, portanto, “exóticos e primitivos”. Assim se dá a dinâmica perversa que inculca o preconceito naquele que é vítima do próprio preconceito (FERREIRA-SANTOS, 2005, p. 213).

Quijano (2007) afirma que o processo de colonialidade seria o responsável por essa forma de se relacionar com o conhecimento, sendo que aquela, apesar de vincular-se ao colonialismo, está além deste. O colonialismo diz respeito às formas de domínio e controle, tanto econômico quanto político, que uma nação impõe a outra, não necessariamente envolvendo o racismo, e acaba quando da independência da nação dominada. Já a colonialidade está ligada ao colonialismo, porém funda-se em uma imposição de classificação étnico-racial, que é “pedra angular”, nas palavras do autor (2007, p. 93), das relações de poder do capitalismo moderno.

O currículo escolar oficial é, portanto, produzido em um determinado contexto, privilegiando um lado da história, correndo o risco de ser, como diz Chimamanda Adichie, uma “história única”²⁶. Em todas as formas em que tal currículo se revela – seja por meio do que está prescrito ou pelas falas, imagens, referências, filmes, livros referenciais, ou até mesmo pelo silêncio – ele sempre estará imbuído de conteúdo político social:

O currículo não é um elemento inocente e neutro de transmissão desinteressada do conhecimento social. O currículo está implicado em relações de poder, o currículo transmite visões sociais particulares e interessadas, o currículo produz identidades individuais e sociais particulares. O currículo não é um elemento transcendente e atemporal – ele tem uma história, vinculada a formas específicas e contingentes de organização da sociedade e da educação (SILVA, 2007, p.7-8).

²⁶ Expressão utilizada pela escritora no vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qDovHZVdyVQ>>. Acesso em 20 mar. 2016.

Vale lembrar, ainda, que no espaço escolar o currículo de fato não corresponde apenas ao que está no conteúdo oficializado, consistindo também em um terreno de constante tensão e disputa, no qual costumeiramente manifestam-se ações de resistência ao que está oficialmente prescrito.

As relações raciais estabelecidas no espaço escolar brasileiro, na maior parte, trazem o ranço das relações da sociedade escravocrata que se transferiu para a república e que se arrastam até hoje. A presença de um eixo de trabalho voltado para uma educação antirracista nas Diretrizes Nacionais para a Educação das Relações Étnico Raciais, regulamentadas pela Lei 10.639/03, demonstra essa realidade. A essa herança escravocrata Florestan Fernandes referiu-se, em seu livro *O Negro no mundo dos brancos* (2007), denominando-a de “a persistência do passado”. Ainda sobre isso, Maria Cecília Cortez C. de Souza afirma:

As regras do jogo – da mais precária escola de ensino fundamental até os altos postos acadêmicos e burocráticos – ainda hoje não diferem, de certo modo, dos contornos assumidos pelo coronelismo da primeira república. O clientelismo, na educação pública, torna a solidariedade entre partes árdua, o mérito, suspeito, confunde relações profissionais com relações sentimentais e políticas, sustenta o servilismo nas relações hierárquicas e provoca competição por sinais de prestígio entre os iguais, tolhendo a emergência da cooperação, atitudes de autonomia intelectual e de apreço ao trabalho (SOUZA, 2011, p. 305).

Embora esse modelo de currículo já tenha sofrido alterações legais através da Lei Federal 10.639/03, que determinou mudanças importantes ao propor o enfrentamento dos problemas raciais nas escolas, ainda há a necessidade de que tais mudanças se reflitam, de fato, na prática.

Santos apresenta, como possibilidade para efetivação desse currículo decolonizante e que reflete a interculturalidade crítica, uma proposta educativa baseada no conflito, o que seria um:

[...] projeto educativo emancipatório [...] orientado para combater a trivialização do sofrimento, por via da produção de imagens desestabilizadoras a partir do passado concebido não como fatalidade, mas como produto da iniciativa humana [...] que, tendo opções, podia ter evitado o sofrimento a grupos sociais e à própria natureza. [...] Só o passado como opção e como conflito é capaz de desestabilizar a repetição do presente. [...] Para isso, tem de ser, por um lado, um projeto de memória e de denúncia e, por outro, um projeto de comunicação e cumplicidade [...] (SANTOS, 1996, p. 17).

Ou, como afirma Souza:

[...] a verdadeira superação do racismo e de tudo que a sociedade escravista engendrou deve começar pela sua rememoração, pelas narrativas. Para entender até onde vai o significado desse contrassenso, devemos ter presente que o contrário da existência não é a inexistência, mas a insistência. Desvendar as raízes da desigualdade racial e identificar suas ramificações na educação brasileira é uma tarefa muito longe de estar acabada (SOUZA, 2015, p. 274)

Buscamos assim, desenvolver práticas que promovam a consciências das relações de desigualdade em todos os níveis – sócio econômico cultural – que se estabelecem e buscam superá-las, tendo, assim, uma educação antirracista, decolonial e intercultural crítica.

1.2 Cultura negra: resistência ao colonialismo e enfretamento à colonialidade

*Na nova terra
novos povos, novas línguas,
Pelourinho, dor, à mingua
nunca mais pude voltar.
E mesmo escravo
nas caldeiras das usinas,
nas senzalas e nas minas
nova raça fiz brotar.
Hoje, essa terra
tem meu cheiro, minha cor,
o meu sangue, meu tambor,
minha saga para lembrar.*

Antônio Nóbrega
Olodumaré

Para ampliarmos nossas reflexões – inspirados na perspectiva de denunciarmos o passado, como diz Santos (1996), e de começar pela narrativa e rememoração, como propõe Souza (2015) – voltamos nosso olhar para o passado focando-o na trajetória social do negro no Brasil e nas marcas sociais produzidas pelas relações estabelecidas ao longo de quase quatro séculos de escravização. Não é possível pensar a dinâmica da sociedade brasileira contemporânea sem considerar esse percurso como ponto de partida, assim como afirma Souza:

A questão do negro brasileiro é fundante; está fincada no ponto histórico em que a diferença se transmutou em iniquidade. A sobrevivência de traços da sociedade escravista ajuda toda a sociedade brasileira a meditar sobre algo mais do que a origem da distribuição desigual das riquezas. A persistência da tortura, a insuficiência de pesquisas sobre a subjetividade dos grupos oprimidos, a violência policial, a resistência ao desvendamento do passado histórico são só alguns exemplos (SOUZA, 2015, p. 262).

A construção dessa sociedade, tal como a conhecemos hoje, como afirma a autora, foi fundada na questão do negro e de sua escravização. A defesa à escravização dos africanos foi justificada, tanto em Portugal quanto na Espanha, a partir de argumentos de diversos pensadores, filósofos e teólogos, bem como de conteúdos bíblicos. Podemos citar, entre os apoiadores dessas ideias ²⁷, Bartolomeu de Las Casas (1474-1566), frei dominicano e missionário, defensor dos indígenas, que, para poupá-los, acabou incentivando a escravidão dos negros, ato do qual se arrependeu anos mais tarde, conforme nos apresenta Gutierrez (2014). Sua fundamentação baseou-se em uma interpretação das ideias apresentadas por Aristóteles sobre a escravidão dos bárbaros. Contrariando outros pensadores, que defendiam serem bárbaros os índios, Las Casas apoiava-se no pensamento aristotélico para afirmar serem índios os selvagens e negros os bárbaros.

Dos negros já se sabia há muito tempo na Europa. Tal notícia antecederia o movimento de expansão, conquistas e experiências colonizadoras ultramarinas. Eram conhecidos pela Bíblia e dos escritores da Antiguidade, ou mesmo através de viajantes vindos da costa subsaariana. Eram vistos como tendo rejeitado a fé católica, sendo, portanto, improvável a relação entre eles e a imagem de selvagens inocentes. Las Casas, quando fez as petições por escravos negros na América, estava imbuído desta visão sobre a África e sobre os negros (SOUZA, 2006, p. 47).

Também Alonso de Sandoval (1576-1652) buscou fundamentar a escravização africana. Sandoval foi um jesuíta que escreveu e referenciou as relações com os negros escravizados, ainda que demonstrando alguma preocupação quanto à forma em que se dava o comércio escravista, o tráfico e os tratamentos dispendidos aos cativos. De acordo com Souza (2006), Sandoval justificava seu apoio à escravidão na passagem bíblica na qual Noé amaldiçoa seu filho Cam e seus descendentes, que seriam os negros, sendo a servidão um caminho para a redenção; nas ideias de Santo Agostinho (354-430), de que alguns homens nascem para mandar e outros para obedecer; e na própria natureza, que teria possibilitado que isso acontecesse com aqueles que precisam disso para pagar por seus erros.

A escravidão, desse modo, em um certo sentido, podia ser vista, como já foi apontado, como uma punição resultante do pecado ou de um defeito natural da alma que impedia uma conduta virtuosa. Era também vista como um modelo de dependência e de submissão. Mas, ainda em outro sentido, a escravidão situava-se como ponto de partida para uma missão divina. (SOUZA, 2006, 43).

²⁷ Essas ideias foram difundidas, principalmente, entre os Séculos XV e XVI.

Na conclusão de seu artigo, Souza destaca: “no que se refere ao projeto escravista cristão dos jesuítas, penso, pode-se acrescentar o objetivo de conformação da ordem social através da legitimidade da instituição escravista pela sua cristianização.” (2006, p. 50).

A Igreja Católica e o processo de cristianização dos negros tiveram, portanto, um importante papel no processo de escravização dos negros. Silva e Amaral destacam que “o catolicismo dessa época, especialmente representado pelos jesuítas, é salvacionista colocando-se como missão a salvação das almas pagãs mediante a conversão, confirmada pelo batismo” (1996). De acordo com Souza (1986), o Padre Antônio Vieira (1608-1697) também colaborou nesse processo, uma vez que defendia o pensamento de que a escravidão seria para o escravizado “a saída para o céu” e “o Brasil seria uma espécie de transição entre a terra da escravidão e do pecado (a África) e o céu, lugar da libertação definitiva”, uma verdadeira pedagogia da escravidão (p. 79). Além disso, para os portugueses,

Cristianizar era, de fato, parte integrante do programa colonizador dos portugueses diante do Novo Mundo [...] Os portugueses se imbuíram sinceramente de seu papel missionário.

Cabia ao colono descobrir riquezas na terra e ainda enriquecer os céus, convertendo almas. Parece mesmo haver um movimento de reciprocidade, uma espécie de contabilidade: os bons cuidados da Providência, propiciando o achado de prata e ouro, deveriam ser pagos com almas; por outro lado, quanto mais almas se enviassem aos céus, melhores seriam as disposições do Criador para com os colonos (SOUZA, 1986, p. 34).

Vivemos quase 400 anos em relações amparadas por tais pensamentos, e apenas 129 anos nos separam da abolição da escravidão no Brasil, o que, para os historiadores, corresponde a apenas cinco gerações. Abolição esta que Abdias do Nascimento, em seu discurso²⁸ de 2002 enquanto Senador da República, por ocasião do 110º aniversário do ocorrido, chama de “mentira cívica” e que anuncia como possibilidade em uma “segunda e verdadeira abolição”, a ser conquistada pelo esforço e luta da comunidade afro-brasileira e do movimento negro. Segundo ele, o ato de 13 de maio de 1888 foi para dar liberdade aos brancos para que não tivessem nenhuma responsabilidade com aqueles que haviam explorado ao máximo. E sua exploração não terminou, pois, se não seguem proibidos de suas práticas culturais, tampouco as veem reconhecidas de fato:

A redução da cultura africana ao status de vazio folclore não revela somente o desprezo ao negro da sociedade vigente, branca, como também exhibe a avareza com que essa sociedade explora o afro-brasileiro e sua cultura com intuítos lucrativos. [...] A folclorização dá um passo em frente ao desenvolver

²⁸Disponível em <<http://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/226669>>. Acesso em 30 mar. 2018.

outra etapa do tratamento dispensado à cultura afro-brasileira pela sociedade dominante: a sua comercialização (NASCIMENTO, 1978, p. 118).

Até 1850, data da promulgação Lei Eusébio de Queiroz, que proibiu o tráfico intercontinental de negros, estima-se que tenham chegado ao Brasil entre 4 e 5 milhões de africanos escravizados. Já o registro de entrada de imigrantes portugueses, entre 1500 e 1900, é da ordem de 1.058.945 (IBGE, 2000), sendo, portanto, minoria em relação aos africanos. Logo, a maioria da população que veio para o Brasil até pelo menos a metade do século XIX foi constituída por africanos. Mesmo assim, não temos ideia, ainda hoje, da extensão da barbárie cometida contra os escravizados e seus descendentes. E toda atrocidade ocorreu sob a égide de um paradigma que primeiro desumanizava os negros, tratando-os como mercadoria, em seguida justificava a escravização através de ideias e princípios religiosos, em nome da conversão e da civilização, e depois, no final do regime escravista, difundindo a superioridade dos brancos, se baseava em preceitos racistas pseudocientíficos²⁹.

Todo esse percurso, por si só, causou grandes marcas nas relações entre brancos e negros na nossa sociedade. Não foi somente a escravização, porém, que colaborou para o fundamento das relações racistas que persistem ainda hoje no Brasil. As ideias de superioridade racial persistiram no período pós-abolição e levaram à instalação da política de branqueamento da população brasileira, por meio do incentivo à imigração europeia e a consequente miscigenação. A intenção era que a vinda de imigrantes europeus levasse a uma espécie de depuração racial, uma vez que aqueles que tivessem a pele mais escura não se reproduziriam porque seriam rejeitados no mercado matrimonial e os mestiços se mesclariam com os brancos, aqui trazidos pelo incentivo à imigração estrangeira. No livro *Dialética Radical do Negro no Brasil*, Moura (1988) aponta, como um dos efeitos dessa ideologia de branqueamento, a dificuldade do negro em se reconhecer como tal. Ele cita a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio, realizada pelo IBGE em 1980, na qual a cor da pele foi informada pelo próprio entrevistado. Nesta pesquisa foram registradas 136 cores.³⁰

²⁹ Referimo-nos aqui à *eugenia*, conceito central do movimento científico nascido na Grã-Bretanha baseado em ideias darwinistas de seleção natural, por meio do qual seu criador, Francis Galton (1822-1911), buscou comprovar que as capacidades humanas eram hereditárias e que havia uma relação de superioridade e inferioridade entre as diferentes raças humanas, sendo que a raça branca “pura” estaria no topo da pirâmide. Hitler se baseou nessas teorias, dentre outras, para a criação dos fundamentos nazistas. No Brasil, essas ideias foram introduzidas por Renato Ferraz Kehl (1889-1974) que pregava uma higienização social na busca de elevar o padrão racial brasileiro, tendo arrebanhado vários seguidores, dentre os quais o escritor Monteiro Lobato (1882-1948). Cf. Stepan (2004) e Diwan (2007).

³⁰ Essa informação pode ser encontrada, também, com referência ao PNAD 1976. Cf. Piza; Rosenberg (1998).

Todo esse movimento nos deixou como herança a persistência do racismo em nossa sociedade, que é eficaz e cruel para suas vítimas, mas que, algumas vezes, pode passar despercebido por se revelar de maneiras menos explícitas, por exemplo na sua forma institucional, como bem nos lembra o caderno *Racismo Institucional: fórum de debates – educação e saúde* (2014):

É conceituado como o fracasso coletivo de uma organização em prover um serviço profissional e adequado às pessoas com certos marcadores grupais de cor, cultura origem étnica ou regional. O que caracteriza esse tipo de racismo é que ele extrapola as relações interpessoais e ocorre à revelia das boas intenções individuais, implicando o comprometimento dos resultados de planos e metas de instituições, gestões administrativas e de governo (CEHMOB-MG, 2014, p. 81).

Por vezes, de fato, o racismo pode ser disfarçado, como afirmam Bastide e Fernandes, em um processo resultante do “ideal da democracia [que] impede as manifestações demasiado brutais, disfarça a raça sob classe, limita os perigos de um conflito aberto” (1959, p. 164).

Durante toda a vigência do regime escravista no Brasil, as populações escravizadas não foram agentes passivos e conformados, mas sim buscaram formas de resistência ao processo de escravização em si e ao acultramento imposto pelos senhores, que, para dificultar a comunicação e a possibilidade de insurreição, utilizavam como instrumento a separação das famílias e dos grupos étnicos dos escravizados. Entre as diferentes formas de resistência adotadas podemos citar não só as rebeliões, assassinatos de senhores e de capitães do mato, mas também a resistência cotidiana ao trabalho, as lutas, a própria manutenção de laços familiares e ancestrais, as ações judiciais de escravizados contra seus donos (há mais de 400 processos no Arquivo Nacional, maioria favorável à libertação), além das fugas, formação de quilombos, ocupação de terras livres pelos fugitivos, insubmissão às regras de trabalho nas fazendas, compra da alforria com dinheiro acumulado de maneira individual, principalmente por quem trabalhava nas minas ou pelos chamados escravos de ganho, ou com a ajuda de organizações coletivas. Ressaltamos ainda, como mecanismos de resistência, o desenvolvimento de formas de comunicação entre povos que tinham diferentes línguas maternas e, o que mais nos interessa no presente trabalho, a manutenção de práticas religiosas por meio de sua reorganização, criação de formas culturais próprias, como a capoeira, e a preservação de práticas culturais de origem africana. Moura discorre sobre essa força da resistência negra:

Durante a escravidão [...] o negro transformou não apenas as suas religiões mas todos os padrões de suas culturas em uma cultura de resistência social.

Essa cultura de resistência que parece amalgamar-se no seio da cultura dominante, no entanto, desempenhou durante a escravidão (como desempenha até hoje) um papel de resistência social o que muitas vezes escapa aos seus próprios agentes, uma função de resguardo contra a cultura e estrutura de dominação social dos opressores (MOURA, 1994, p. 181).

A preservação da religião, segundo Prandi (2001), representou muito mais do que seu próprio fortalecimento, mas também a reconstituição social das estruturas familiares, ao lado da manutenção do vínculo com a memória ancestral. Para ele, “[...] a religião negra que se fez na Bahia e em outros lugares é uma reconstituição não apenas da religião africana, mas de muitos aspectos culturais da África original, numa espécie de reposição da memória do que ficou para trás” (PRANDI, 2001, p. 166).

Outra prática que gostaríamos de destacar como representante da resistência negra é a capoeira³¹ que, de acordo com Santos “foi a resposta mais forte, marcante, eficaz e duradoura dada pelo negro ao sistema escravagista, cruel e desumano, imposto pelo colonizador europeu” (2016, p. 11). Sabemos que são muitas as práticas de resistência contra a escravização e o colonialismo, porém acolhemos a interpretação feita por Santos (2016) na medida em que dialogamos com a capoeira como forma de luta direta e desarmada, que foi tomada, inclusive, como forma de defesa da própria princesa Isabel, pela formação da Guarda Negra da Redentora³², e elevada ao patamar de luta marcial, por sua utilização na Guerra do Paraguai.³³ Rufino também aponta a importância da capoeira como uma sabedoria corporal de destaque, relacionando-a, ao lado do jongo, da umbanda e do candomblé, com saberes exúlicos³⁴:

A ginga, expressão do saber corporal ressaltada em diferentes práticas negro-africanas na diáspora, emerge como uma sabedoria “Exusíaca” assentada nos

³¹ Atualmente, além da capoeira ser reconhecida como desporto de criação nacional, nos termos do Art. 22 da Constituição Federal, de 1988, é também considerada Patrimônio Cultural Imaterial do Povo Brasileiro, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, Ministério da Cultura – MINC, em 2008, e Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, em 2014, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO. (SANTOS, 2016). As Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico Raciais e Ensino da História Afro-brasileira e Africana (2004) e o Estatuto da Igualdade Racial (2010) apontam a capoeira como prática cultural e esportiva a ser incluída no currículo escolar.

³² Grupo formado por José do Patrocínio (1853-1905) com exímios capoeiristas integrantes de grupos de capoeira (malta) que eram favoráveis ao regime imperialista e contra a república, como um “grupo de proteção à Monarquia diante dos exaltados discursos de republicanos nos comícios ao redor da cidade” (MEDRADO; NABOR JR., 2014, p. 37). Desta Guarda Negra destacou-se a Guarda Negra da Redentora com integrantes que queriam demonstrar sua gratidão à Princesa Isabel, a qual iniciara “uma campanha para dar aos ex-escravos educação e alfabetização para se adaptarem à liberdade e se integrarem à sociedade.” (MEDRADO; NABOR JR., 2014, p. 37).

³³ Cf. Santos (2016)

³⁴ Usaremos o termo exúlico como uma adjetivação para Exu, como é utilizado no espanhol, considerando que o sufixo -ico indica não só a relação mas a presença de. (-ico in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. Disponível na Internet: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/-ico>>. Acesso em 24 jun, 2018).

princípios e potências de Bara e Elegbara. A ginga é uma sabedoria de fresta, uma sabedoria de síncope. É o movimento que preenche o vazio deixado pela alternância entre a marcação de dois tempos distintos. A presença da síncope, marca estrutural de manifestações como o samba, a capoeira, o jongo e o candomblé, acentua o caráter fundamental do corpo como elemento criativo. Isso se dá, na medida em que o preenchimento do vazio deixado pela alternância rítmica, entre um tempo forte e outro fraco, é ocupado pelos movimentos corpóreos que produzem discursos nos vazios deixados (2016, p. 73).

Dessa forma, poderíamos dizer que as práticas culturais e religiosas afro-brasileiras são formas genuínas de vivenciar e se apoderar da essência da força e resistência da cultura ancestral africana.

Ao lado de outras manifestações culturais, a capoeira e as práticas religiosas foram coibidas mesmo após a abolição, chegando a ter sua prática proibida e até criminalizada no código penal de 1890. Essa relação com a cultura negra, entretanto, foi mudando ao longo do tempo, principalmente a partir do Estado Novo, quando da busca de criação de uma identidade nacional.

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. 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 (SILVA; AMARAL, 2006, p. 199).

Assim, inicia-se um processo de exaltação da cultura negra, mas não por reconhecimento de fato e sim como apropriação com interesses políticos e econômicos. Ao longo desse período é que as manifestações culturais e práticas religiosas negras passam pelo processo de embranquecimento, ao lado do incentivo à mestiçagem como símbolo do que seria considerado a referência da grande democracia racial brasileira, fato que se evidencia como irreal a partir do entendimento desse processo. Silva nos apresenta essa transformação, ao longo dos anos, da relação estabelecida com a cultura negra:

[...] até as primeiras décadas do século XX, o samba era considerado música lasciva, a capoeira, uma expressão da violência física dos “negros malandros”, e o candomblé e a umbanda eram tidos como feitiçaria, curandeirismo e “magia negra”. Muitos de seus praticantes foram presos.

A passagem destes símbolos de origem negro-africana para símbolos nacionais glorificados pelo Estado e pelo povo em geral foi um processo de conflito e negociação ocorrido em vários contextos históricos, econômicos e políticos. No nível das classes populares, esse compartilhamento de valores

entre os diferentes grupos étnicos já existia, mas somente a partir dos anos 1930, sob o governo de Getúlio Vargas, época em que o Rio de Janeiro era a capital federal, que muitos destes símbolos urbanos foram escolhidos e transformados para representar o Brasil. Nesse período, o Estado transformou a capoeira em ginástica nacional, apoiou os desfiles carnavalescos, e o samba foi eleito como a música de integração nacional. No exterior, Carmem Miranda reforçou esta imagem cantando samba vestida de “baiana”, um traje estilizado das mães de santo do candomblé (SILVA, 2012, p.1104-1105).

As manifestações culturais negras, de certa forma, tiveram sua força reconhecida por meio da identificação da influência que exerciam entre o povo, por isso sua apropriação e transformação, revelando, assim, uma busca no campo da estética cultural que já se pregava como ideal social: a mestiçagem.

1.3 Religiões afro-brasileiras: resistência pela ancestralidade, religiosidade e memória

*Salve a Bahia de Mãe Menininha
Camafeu de Oxóssi e Mestre Pastinha
Terra do batuque, do acarajé
Do samba de roda e do Candomblé*

*Salve o Pelourinho
Viva os cais dourados
Besouro de Ouro
E seu corpo fechado*

Mestre Valdenor
Salve a Bahia

O que fica evidente nesse processo de branqueamento, que ocorreu no Brasil principalmente no início do século XX, é que a aceitação da cultura negra na sociedade brasileira dependeu de uma adequação que a deixasse “menos negra”. Assim, se por um lado, para os negros, o sincretismo foi um caminho encontrado para a resistência, por outro foi também um caminho imposto para a sobrevivência cultural.

[...] o sincretismo católico-africano decorre da necessidade que o africano e seu descendente teve de proteger suas crenças religiosas contra as investidas destruidoras da sociedade dominante. As religiões africanas efetivamente postas fora da lei pelo Brasil oficial, só puderam ser preservadas através do recurso da sincretização. (...) Tem sido o sincretismo mais outra técnica de resistência cultural afro-brasileira do que qualquer das explicações “científicas” propagadas com fito domesticador (NASCIMENTO, 1978, p. 108).

Essa relação parece evidenciar a leitura que Ferretti faz do sincretismo. O autor reconhece o sincretismo como um “fenômeno ambíguo e contraditório”, que se “enquadra nas características desta capacidade brasileira de relacionar coisas que parecem opostas” (2013, p. 19-20). Em seu estudo, Ferretti explicitou que desde os estudos realizados por Nina Rodrigues³⁵ (1862-1906), ligados à teoria evolucionista, até os estudos de pesquisadores mais atuais, desenvolvidos a partir de 1980, houve cinco tendências diferentes de análise do fenômeno chamado de sincretismo religioso relacionado às religiões de matriz africana. De acordo com o autor,

O evolucionismo viu o sincretismo como ilusão da catequese. Na teoria culturalista, o sincretismo foi estudado através de conceitos antropológicos como aculturação, neoculturação, transculturação ou reinterpretação. Cada conceito pretende esclarecer ou ampliar a análise do fenômeno. Em substituição a estes, foi proposto o de fricção interétnica. Bastide propôs o princípio de cisão. Utilizou também o conceito de “bricolagem” proposto por Lévi-Strauss. O uso destes diversos conceitos caracteriza exames do fenômeno em diferentes perspectivas teóricas. [...] Outros preferem analisar sincretismo empregando pares de conceitos opostos [...] (FERRETTI, 2013, p. 97).

Há também, de acordo com o autor, assim como vimos no trecho de Nascimento (1978) transcrita acima, quem aponte a aproximação da religião de matriz africana ao catolicismo como forma “de resistência do negro para a sobrevivência de sua religião” (2013, p. 98), forma como Ferretti descreve a leitura de Nunes Pereira, da Casa das Minas³⁶. Assim, o autor conclui que “cada caso é único e [...] o sincretismo assume características diversificadas”, ora de “mistura, junção ou fusão”; ora de “paralelismo ou justaposição”; ora de “convergência ou adaptação” (FERRETTI, 2013, p. 100).

Nas diversas religiões brasileiras de matriz africana – jurema, xangô, tambor de mina, candomblé, umbanda, vodum e macumba – é possível ver algumas permanências, tais como a manutenção do canto, da dança, dos rituais, do transe e do panteão. Ocorreram, por outro lado, mudanças relacionadas às formas dos ritos, aos papéis dos sacerdotes, a inclusões ou exclusões de figuras representativas no panteão, dentre elas, algumas vindas dos ritos indígenas ou católicos.

Em outras palavras, a preservação daquilo que é africano requeria apagar ou disfarçar exatamente a origem e a marca negra, num processo de branqueamento que atingiu todas as áreas, do qual a umbanda é o exemplo emblemático, e que somente foi limitadamente revertido a partir dos anos 60, quando a diferença, o pluralismo cultural e a valorização das origens étnicas

³⁵ Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) foi um antropólogo e médico que iniciou os estudos sociais e culturais dos negros no Brasil, porém o fez sob uma ótica que fortalecia os discursos raciais.

³⁶ Casa de Minas é um templo de Tambor de Mina, religião afro-brasileira, localizada em São Luiz, MA.

passaram a constituir a orientação dos produtores e consumidores culturais [...] (PRANDI, 2000, p. 59).

Mas a organização das religiões afro-brasileiras foram, também, uma busca de reestruturação dos próprios negros, uma forma de reelaboração de suas estruturas sociais, como nos lembra Silva:

O desenvolvimento do candomblé [...] foi marcado [...] pela necessidade por parte dos grupos negros de reelaborarem sua identidade social e religiosa sob as condições adversas da escravidão e posteriormente do desamparo social, tendo como referência as matrizes religiosas de origem africana. Daí a organização social e religiosa dos terreiros em certa medida enfatizarem a “reinvenção” da África no Brasil (2000, p.15).

Socialmente, as religiões afro-brasileiras ocupam espaços sociais diferenciados e a maior ou menor aceitação de cada uma delas está associada a diferentes fatores, entre estes a nação que a originou, de modo que há ainda outra hierarquização dentro da anterior, já explanada. Como nos explica Dantas (1988), parte da compreensão que a sociedade brasileira estabelece hoje com as religiões de matriz africana está embasada em estudos iniciados por Nina Rodrigues (1862-1906). Apesar de este ter sido um dos ideólogos que propunham o apartheid dos negros brasileiros, sendo abertamente racista, seu interesse pelas culturas negras levou-o a entrevistar os africanos de origem que habitavam Salvador nos anos que se seguiram à Abolição, e graças a ele importantes dados históricos sobre as etnias africanas foram preservados. Uma das suas teses mais conhecidas, todavia, hierarquizava essas etnias. Exemplo dessa hierarquização é sua teoria acerca da superioridade dos negros da nação Nagô, incluindo suas manifestações culturais, em relação aos de outras nações africanas, raptadas e trazidas para o Brasil durante a escravização. Outros estudiosos, tais como Arthur Ramos (1903-1949), Édison Carneiro (1912-1972), Roger Bastide (1898-1974) e Gilberto Freyre (1900-1987) contribuíram para reforçar essa imagem da supremacia nagô. Essa marca de superioridade estaria também ligada a uma maior pureza na manutenção de traços africanos na prática religiosa, sendo isto visto como uma representação da resistência negra, como nos lembra Dantas: “Considerando os candomblés, sobretudo os candomblés mais ‘puros’, como redutos da africanidade e resistência [...]” (1988, pág. 20).

Outro fator que contribui para essa hierarquização é o espaço destinado a Exu na religião. Mesmo entre as diferentes religiões afro-brasileiras há certa tensão acerca do lugar que Exu deve ocupar na liturgia, sendo que seu posto se tornou um dos emblemas de qual seria a religião mais “correta”, mais pura. Seu percurso foi completamente diferente, por exemplo, do

de Iemanjá, que se tornou uma figura de ampla aceitação nacional, tendo a entrada permitida inclusive em igrejas católicas que celebram missas afro. Vallado declara, após sua pesquisa sobre esse Orixá no nosso país, dada a extensão dos cultos e festas destinadas à Iemanjá, que este Orixá é “o mais popular do Brasil, visto pelo povo do candomblé, pelo povo da umbanda ou ainda pela sociedade como um todo” (2008, p. 40).

Quanto mais o papel de Iemanjá como mãe se fortaleceu, mais foi se aproximando da mãe dos católicos, Nossa Senhora, com a qual é sincretizada nas diversas regiões do Brasil. Tanto é assim que suas festas mais importantes são comemoradas de acordo com o calendário católico. [...]

Com o surgimento da umbanda nos anos 30, Iemanjá tem reforçado seu papel de mãe estritamente associada a Nossa Senhora. Ela assume aqui aspectos iconográficos que deixam de lado – conforme se dá em todos o processo de formação da umbanda – seus traços africanos originais, assumindo características inteiramente europeias.

Ela agora é branca, de longos cabelos negros e lisos, usa um vestido azul de mangas longas, trazendo na cabeça um diadema em forma de estrela. Ela é *Stella Maris*, como é Nossa Senhora.

Na umbanda, o duplo aspecto de Iemanjá como mãe e amante ficou limitado apenas ao primeiro, sendo que os aspectos ligados à sexualidade foram transferidos para outra entidade que é a Pomba-gira, associada a condutas muitas vezes consideradas imorais pela sociedade [...] (VALLADO, 2008, p. 38).

Ainda segundo o autor, Iemanjá é associada à figura materna em diversas ocasiões. Vejamos alguns exemplos, apontados em seu livro, em que essa função se revela: seu cumprimento, Odoi-yá, significa Mãe do Rio; no Brasil é cultuada como protetora dos Abicú, crianças fadadas a morrer cedo porque gostam muito de nascer e por isso vêm à Terra buscando morrer logo; é a Rainha do Mar, mãe que “propicia pesca abundante” (2008, p. 36); é também herdeira das grandes mães africanas Iá-Mi-Oxorongás, mães feiticeiras, que foram esquecidas por aqui; está “associada a diferentes mães-d’água da mitologia indígena” (2008, p. 37), Iara; é “a grande mãe da Umbanda, ao lado do grande pai que é Oxalá” (2008, p. 38); e, por fim, governa as cabeças humanas, por ser a mãe de todos os seres humanos, ao lado de Obatalá, que fabrica os corpos.

Um dos mitos de Iemanjá conta que ela é a mãe de todos os Orixás. Segundo esse mito, ela é filha de Obatalá, o céu, e Odudua a Terra. Seu irmão é Aganju, a terra firme, e ela as águas. Da união dos dois irmãos, nasceu Orugã, que, mais tarde, na ausência do pai, violentou a mãe. Esse incesto provocou o crescimento descomunal de seus seios e de seu ventre. Dos seios nasceram dois grandes rios e do ventre os orixás: Oxum, Obá, Ocô, Oxossi, Oquê, Ajê Xalugá, Xapanã, Orum, Oxu e muitos outros orixás. O filho caçula, último rebento de Iemanjá, foi Exu, o mensageiro.

Nos interessa Iemanjá na medida em que ela é tida como mãe de Exu. Trata-se de fato paradoxal, dada a polarização estabelecida no Brasil aos dois orixás. A Exu, inclusive, poderia ter sido destinado outro espaço representativo no Brasil, da mesma forma que aconteceu com os seus similares em outras manifestações religiosas, como em Cuba, onde, de acordo com Silva (2015), foi sincretizado com Cristo.

A proposição e aprovação da Lei nº 10.639/03, que estabeleceu como obrigatório o ensino da História da África e da Cultura africana e afro-brasileira nas escolas brasileiras são resultados dos debates e da preocupação em modificar o panorama aqui exposto: o escravismo como regime econômico e político do colonialismo, sua herança introjetada na forma de colonialidade, o racismo como construção política e ideal social, combinados ao desvelamento da falsidade da democracia racial brasileira, o silenciamento e não reconhecimento da cultura afro-brasileira e de seus símbolos e a construção e constante reafirmação dos estereótipos construídos em torno deles.

CAPÍTULO 2

AS MÚLTIPLAS FACES DE EXU

*Exu é assim, assim ele é;
Ele pode não ser anjo
Mas diabo ele não é*

Tião Casemiro
Exu é assim

Como vimos, a figura de Exu sofreu modificações ao longo da sua existência no Brasil, tendo sido sincretizado ao demônio cristão. Para compreender a demonização de Exu no Brasil é necessário também conhecer como nossa sociedade interpretou seu caráter multifacetado e quais associações estabeleceu com suas diferentes personas.

Se por um lado Exu foi reinterpretado a partir da cultura europeia, sendo demonizado, por outro as relações com ele também produziram transformações na imagem cristã do diabo no Brasil, “houve uma “exuzação”³⁷ do diabo bíblico introduzindo o relativismo africano no maniqueísmo cristão do bem e do mal” (SILVA, 2012, p. 1092).

Neste capítulo, observaremos alguns aspectos referentes à demonização de Exu desde a África até os dias de hoje, como também sua reelaboração no Brasil a partir da reorganização religiosa abro-brasileira.

2.1 Exu: da África ao Brasil

*Laroyê bará
Abra o caminho dos passos
Abra o caminho do olhar
Abra caminho tranquilo pra eu passar*

*Laroyê eleguá
Tomba o mal de joelhos
Só levantando o ogó
Dobra a força dos braços que eu vou só*

*Laroyê legbá
Guarda ilê, onã, orum
Coba xirê deste funfum
Cuida de mim que eu vou pra te saudar
Que eu vou pra te saudar*

³⁷ O mesmo autor fala sobre esse processo, mais tarde, utilizando o termo “Exuzização”, presente na umbanda, por meio da possibilidade de ascensão, ou evolução, do demônio para o bem (SILVA, 2015, p. 203).

Criolo
Fio de Prumo (Pade Onã)

Para refletirmos acerca do diabo e de suas relações com Exu, observemos as significações deste na cultura africana e afro-brasileira.

Trata-se, de fato, de uma temática complexa e multifacetada, uma vez que, segundo Ribeiro e Sàlámi:

Exu é personagem controversa, talvez a mais controversa de todas as divindades do panteão iorubá. Alguns o consideram exclusivamente mau, outros o consideram capaz de atos benéficos e maléficos e outros, ainda, enfatizam seus traços de benevolência. [...]

As muitas faces da natureza de Exu acham-se apresentadas nos odus e em outras formas de narrativa oral ioruba: sua competência como estrategista, sua inclinação para o lúdico, sua fidelidade à palavra e à verdade, seu bom senso e ponderação, que propiciam sensatez e discernimento para julgar com justiça e sabedoria. Essas qualidades o tornam interessante e atraente para alguns e indesejável para outros (RIBEIRO; SÀLÁMI, 2011, p. 140).

Na África, Exu, Legbá para os Fon e Ewé ou Elegbará para os Yorubá, também tem múltiplas definições, tendo sido cultuado em diversas nações não como orixá, mas sim como mensageiro dos deuses e responsável pela fertilidade, sendo inclusive representado com um enorme falo, o que lhe concedeu um caráter sexual aos olhos dos europeus. Verger (2012) apresenta, em seu livro, vários registros sobre Exu feitos por viajantes europeus e religiosos que estiveram em regiões da África entre os séculos XVIII e XIX. Tais relatos ressaltam a presença do grande falo de Exu e associam seu caráter ao demônio. Segundo o autor, epítetos como “grotesco”, “desajeitado”, “estúpido”, “descarado”, “horrendo”, “imundo” e “monstruoso”, são encontrados em diversas descrições de Exu, Elegbará ou Bará. Também nesses textos encontram-se relatos da presença do Exu feminino. Ainda segundo Verger, Exu é o “mensageiro dos outros Orisa e nada se pode fazer sem ele. É o guardião dos templos, das casas e das cidades. É a cólera dos Orisa e das pessoas. Tem um caráter suscetível, violento, irascível, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente” (2012, p. 119). Também é conhecido como “Senhor do Destino”, de acordo com Ortiz (1999), já que introduz o acaso ao interpretar e comunicar os desejos dos deuses transmitidos pelo Ifá (o destino).

Também nas religiões afro-brasileiras Exu tem diferentes significados. Nesse ponto faz-se necessário nos determos um pouco mais no que se refere às suas diversas representações, já

que ele pode ser, inclusive, referência de um maior ou menor purismo da prática religiosa. Dantas, ao analisar as religiões como resistência negra no Brasil, nos diz que

Se o elenco das entidades cultuadas é uma forma de indicar a exclusividade da tradição africana pretendida pelo terreiro nagô, a presença de Exu, no Toré, é o traço invocado, mais frequentemente e com maior veemência, para atestar a impureza e a infidelidade à herança da África. Ao nível do discurso sobre as entidades, é a figura de Exu que estabelecerá a diferença decisiva entre o Nagô e o Toré³⁸, entre o “puro” e o “misturado” (DANTAS, 1988, p.101).

Dentro do entendimento judaico cristão, a partir do contato que a Europa estabeleceu com a África na época de sua invasão e colonização, Exu ganhou o status de demônio, o que ajudou a lhe conferir grande poder e importância. Inclusive por isso, Exu foi o único, dentre todos os orixás, que recebeu uma tradução, isto é, uma correspondência bíblica: “Ao ser a bíblia vertida para o iorubá, Exu foi o nome utilizado para o ‘Demônio’ ou ‘Satã’. Os mulçumanos também usam a palavra Exu para traduzir ‘Iblis’ ou ‘Shaitan’” (DOPAMU, 1990, p. 20).

Tais processos de adaptação passaram a estar presentes nas religiões afro-brasileiras, devido à aproximação das realidades sociais em que se inseriram. Prandi, ao se referir aos orixás do candomblé³⁹, afirma que “desenraizados de sua cultura original, só preservada no Brasil de forma fragmentada, [...] perderam muito de sua relação com partes e aspectos do mundo da natureza, ganhando maior similitude com o mundo dos homens” (1991, p. 29). A própria organização das divindades, reunidas em um panteão, só acontece em terras brasileiras a partir da aproximação de pessoas advindas das diferentes nações africanas que cultuavam em sua região na África, cada uma, apenas uma dessas divindades.

O desenvolvimento do candomblé, por exemplo, foi marcado, entre outros fatores, pela necessidade por parte dos grupos negros de reelaborarem sua identidade social e religiosa sob as condições adversas da escravidão e posteriormente do desamparo social, tendo como referências as matrizes religiosas de origem africana. Daí a organização social e religiosa dos terreiros em certa medida enfatizarem a “reinvenção” da África no Brasil (SILVA, 2000, p. 15).

³⁸ “Diante dessa ambiguidade e confusão, criadas pela mistura, a ordem é restaurada, reduzindo-se o híbrido. a uma das categorias básicas de classificação, no caso o Tore. Desse modo, o terreiro nagô que trai a África, aquele que se torna impuro, transforma-se em Toré. Toré - da tradição indígena degenerada ao que trabalha com Exu para fazer o Mal” (DANTAS, 1988, p. 125).

³⁹ De acordo com Sálami e Ribeiro, “O termo *candomblé*, usado para designar tradições e cultos religiosos de nações do grupo sudanês, referia-se inicialmente a danças religiosas e profanas. Essa denominação advém do termo *kandombile*, que significa *culto* e *oração*. Desde o início da escravidão, africanos de distintas origens étnicas uniam-se para realizar cultos religiosos e mágicos” (SÁLAMI; RIBEIRO, 2011, p.18).

No candomblé⁴⁰, Exu representa o princípio, aquele que abre os caminhos, sendo, portanto, o primeiro a ser saudado e cultuado, tendo, por isso, a segunda-feira como seu dia da semana. Ele também é o mensageiro dos orixás, quem pode transitar entre os dois mundos, dos humanos e dos deuses. Como mensageiro, o orixá se apresenta sob vários epítetos, cada um acompanhando o orixá ao qual se responsabiliza da comunicação. É dono dos caminhos, das encruzilhadas, das perspectivas, do passado e do futuro (quem decide o destino). Sendo o senhor da comunicação, portanto das aprendizagens, é considerado, segundo Araújo (2015), o patrono da Educação. Ele é, ainda, responsável pela ordem e pela desordem, algo que o conecta a seu papel de representante dos negros escravizados:

Como personagem da desordem, por um lado, ele nos remete à própria perda dos elos da vida social dos africanos e de seus descendentes ocasionada pelo regime escravocrata (desterritorialização, desumanização, sevícia, violência etc.). Por outro lado, como agente da ordem, possibilita a rearticulação do mundo pela inversão, cooptação, resistência, jocosidade, criatividade, sedução, enfim, pelos atributos relacionados aos seres que habitam as margens do mundo social ou sobrenatural (SILVA, 2015b, p. 208).

Assim, Exu é, em si, um representante da trajetória do povo negro no Brasil, da sabedoria de transmutação e reelaboração, da malícia de agir nas brechas do sistema escravagista e reorganizar-se.

2.2 Exu vs. diabo: relações permeadas pelo racismo

*Na escolha dessa vida
Pense bem, preste atenção
Quem prefere a claridade
Não busca escuridão
A semente que plantar
É a colheita que vai ter
Exu atende um pedido
Mas quem pede é você*

Tião Casemiro
Exu é assim

⁴⁰ Embora a palavra candomblé apareça aqui no singular, há vários candomblés no Brasil, ou várias Nações, como são chamadas as diferentes vertentes em que se apresentam ligadas aos diferentes grupos nos quais se originaram. Todos eles passaram por transformações no Brasil. Cf. Carneiro (2008) e Santos (2009). Ao falarmos de Exu dentro do universo dos orixás, onde é também conhecido como Elegbara, estamos nos referindo ao candomblé da Nação Ketu, de origem iorubá. Legbá é seu nome no culto dos voduns, da Nação Jeje, e Aluvaiá ou Bombo Njila no culto das inquices, da Nação Angola, de origem bantu.

As imagens que se construíram em torno do diabo e de Exu foram, ao longo de sua convivência, se imbricando. O encontro com Exu e com a cultura negra impingiu marcas ao diabo cristão. Não foram apenas tais influências, porém, que causaram modificações à representação do demônio cristão brasileiro: ela é fruto de muitas fricções culturais.

Várias são as fontes nas quais encontramos referências dessa construção. Com o propósito de colaborar com a reflexão que propomos nesse estudo, destacamos algumas que evidenciam o ponto de vista dos que estavam no lado dos que detinham o poder econômico e político.

Podemos ver, inicialmente, nas telas de Pedro Américo⁴¹ a seguir, o diabo representado por um ser de pele escura, de tonalidade próxima àquela da pele dos escravizados retratados ao seu lado. Percebemos que quanto mais próximo ao céu, ou seja, mais elevado, mais claro é a representação dos seres, alguns chegam a ser translúcidos, e quanto mais próximo ao chão, portanto mais decaído, mais escuro vai ficando. Na figura 3 temos o diabo representando a escravidão e o sofrimento, e na figura 4 as guerras. Em ambas pinturas o demônio negro foi exterminado pela benevolência de todos os outros seres, sendo esses brancos.

Figura 3 – *Libertação dos Escravos* (1889) – Pedro Américo – Palácio dos Bandeirantes, São Paulo

⁴¹Pedro Américo de Figueiredo e Mello (Areia, Brasil, 1843 – Florença, Itália, 1905), foi pintor, desenhista, professor, caricaturista, escritor, professor da Aiba, senador e Pintor Histórico da Real Câmara. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes – Aiba e na *École National Supérieure de Beaux-Arts* de Paris, com bolsa concedida pelo imperador dom Pedro II. Pintou vários retratos de personagens e passagens da História brasileira. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21332/pedro-américo>>. Acesso em: 29 ago 2016.

Figura 4 – *Pax et Concordia* (1902) – Pedro Américo – Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro

Os ameríndios eram vistos pelos europeus, segundo Souza como “uma outra humanidade” (1986, p. 56). O imaginário dos europeus sobre novas terras, seus medos do desconhecido, do mar e dos monstros que ali poderiam encontrar, foram transferidos à imagem que fizeram dos habitantes dessas terras. Viam nos indígenas desumanidade, sensualidade, preguiça, paganismo, canibalismo, poligamia, vício, chegando a considera-los, em certa medida, animais e, posteriormente, demônios. A demonização do africano e de sua cultura também está relacionada a essa visão: “Constatada nos hábitos e na vida cotidiana, confirmada nas práticas mágicas e na feitiçaria, a demonização do homem colonial expandiu-se da figura do índio – seu primeiro objeto – para a do escravo, ganhando, por fim os demais colonos.” (SOUZA, 1986, p. 70).

Para os europeus descobridores e colonizadores a cristianização fazia parte do processo de colonização, sendo que

Para justificar a necessidade de cristianização, havia que denegrir os homens autóctones. Denegrindo-os, estava justificada a escravização. Colombo inaugurou assim o movimento duplo que iria perdurar por séculos em terras americanas: a edenização da natureza, a desconsideração dos homens – bárbaros, animais, demônios (SOUZA, 1986, p. 36).

Com o interesse de catequizar e “moralizar” o comportamento indígena, Padre Anchieta (1534-1597), por exemplo, elaborou autos teatrais nos quais contrapunha o bem e o mal e imputava à figura do diabo determinadas atitudes indígenas consideradas inadequadas, fazendo com que este adquirisse um caráter mais amplo. Além de possuir um caráter nefasto, de acordo com a representação tradicional cristã, o diabo retratado pelos jesuítas tornou-se um ser ardiloso e brincalhão, como nos lembra Pereira:

Diferente de Gil Vicente, no Auto da Barca do Inferno, onde o Diabo representa o domínio do mal e é senhor das almas dos pecadores após a morte, nos autos jesuíticos e, particularmente em Anchieta, a mesma figura se transforma em deboche e zombaria, não representando o mesmo terror de Tupã quando está irado (PEREIRA, 2006, p. 155).

Podemos observar, assim, que os atributos que o diabo cristão brasileiro adquiriu ao longo do tempo, diferenciando-o do europeu, foram fruto, também, da visão negativa que o branco, em especial os europeus influenciados também pelo cristianismo, tinha em relação aos traços sociais e culturais de indígenas e negros. “A demonização do Exu e a orixalização do demônio, ou suas mediações”, diz Silva, “expressariam, assim, as leituras recíprocas de universos culturais em contato, no contexto dos quais foi imputada aos corpos submetidos (o negro, a mulata) a responsabilidade pelo desejo despertado” (2015b, p. 81).

A associação do demônio a Exu, iniciada pela igreja católica, acabou sendo perpetuada por outras religiões cristãs e persiste até os dias de hoje, sendo que algumas religiões evangélicas neopentecostais se valem dela para explicar aos seus seguidores seus infortúnios e mazelas.

Embora eventualmente ainda aconteçam alguns ataques públicos de representantes da igreja católica ou de outras evangélicas aos símbolos ou a praticantes das religiões afro-brasileiras⁴², essa prática é intensa e constante por parte das religiões neopentecostais, nas quais ainda está presente esse paralelo entre Exu e o diabo nefasto.

Ao identificar Exu como o Diabo, a IURD reorganiza a concepção e a experiência que se tem desta entidade por meio de fatores simbólicos, reconstruindo no espaço ritual, ou mesmo retroalimentando a concepção preconcebida que se estabeleceu em nosso país em torno dos elementos afro-brasileiros. Dentre eles, entre outros, o desgaste da figura de Exu é uma prática exemplar disso, pois é através dele que a IURD canaliza, e mesmo materializa, a noção de “mal” (BIANCHETTI, 2011, p. 66).

⁴² Lembremos, por exemplo, de uma recente pregação do Padre Fábio de Melo, na qual este ironiza a macumba. Detalhes no site <<https://g1.globo.com/sp/vale-do-paraiba-regiao/noticia/padre-fabio-de-melo-ironiza-macumba-durante-sermao-e-depois-se-desculpa.ghtml>>. Acesso em 15 jun. 2018.

Também Silva nos mostra o quanto as religiões neopentecostais, em especial a Igreja Universal do Reino de Deus, apropriam-se de elementos da liturgia das religiões afro-brasileiras com a finalidade de praticar o proselitismo junto àqueles que se encantam com a magia, mas a buscam em uma prática religiosa socialmente legitimada, que seria o cristianismo. Para isso, aprofundam-se no conhecimento de sua liturgia, como o autor explica:

[...] ao observarmos que a produção literária, as concepções religiosas, o uso da oralidade e do transe, as cosmogonias, os ritos e as liturgias que constituem a teologia neopentecostal fornecem uma “pedagogia” em que se aproveita o léxico e a gramática do sistema detratado em seu próprio benefício. Valer-se da lógica mágico-religiosa do outro é o primeiro passo para tentar garantir a operacionalidade desta lógica quando aplicada em seu próprio sistema, a partir de outros pressupostos. A “inversão”, também sendo uma “versão”, só faz sentido quando se conhece o que se inverte. No limite, porém, ambas, versões e inversões, dependem umas das outras para ampliar seus significados e afirmar suas identidades por contraste (SILVA, 2007, p. 228).

Estando, porém, essa sintaxe em favor de uma nova semântica, ou como o autor diz, estando “sob nova direção”, os símbolos adquirem uma nova roupagem, fazendo com que Exu passe a fazer parte do ritual neopentecostal de uma forma reconfigurada:

No neopentecostalismo Exu não é mais chamado para atuar como mensageiro ou “sujeito do favor”. Agora, sua função é vir para ser expulso em nome da cura e da salvação do possuído. Não sendo mais a morada do maligno, o liberto “expulsa o favor” (que no sistema da umbanda sempre o deixava à mercê dos despachos) e impõe seu “direito” à graça divina, falando diretamente ao seu detentor celestial por excelência. Na literatura religiosa neopentecostal, proliferam títulos que aludem à necessidade do fiel se colocar como alguém que “exige seus direitos”, que “toma posse da benção”. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que combatem o “feitiço”, não descartam a magia implícita em suas liturgias que se aproveitam do léxico e dos elementos simbólicos das religiões afro-brasileiras. Os ritos de expulsão do demônio e cura (e muitos outros) representam, ainda, o retorno ao ritual mágico como uma dimensão crucial da prática da fé e dos mecanismos de salvação ou obtenção da graça (SILVA, 2007, p. 226-227).

Seria, na compreensão dessa religião, Exu, entranhado na existência das pessoas, o responsável por suas desgraças, como nos explica Bianchetti:

[...] uma pessoa de “corpo aberto” – termo utilizado pelo pastor Renan – pode se deparar, cedo ou tarde, com a indesejável presença em seu corpo ou em sua vida de um Exu ou uma Pomba-gira, que equivalem à categoria encosto na IURD, enviado(a)s por alguém (BIANCHETTI, 2011, p. 83).

Assim, para resolver seus problemas, esses devotos devem, então, passar por sessões de libertação, ou exorcismo, desses demônios. Silva descreve essa transformação:

Ao ser eleito como “bode expiatório” das sessões de libertação ou descarrego neopentecostais, Exu, cujo papel demoníaco foi atribuído outrora por um sistema cristão e aceito, parcialmente, pelos afro-brasileiros (sobretudo na umbanda), retorna ao sistema cristão onde ele é acusado (injustamente) de fingir não ser o demônio que lhe foi imputado. Se, outrora, em nome de Deus, o espírito do demônio cristão foi identificado nos corpos possuídos por Exu, agora que esses corpos aprenderam a receber e lidar (negociar) com o demônio, relativizando o mal, invoca-se neles o espírito de Exu para que este revele sua “verdadeira” identidade e assim novamente polarizado possa ser expulso radicalmente em nome de Deus. Mas se, do ponto de vista afro-brasileiro, ou mais especificamente, da umbanda, nunca foi “segredo” que Exus e Pombagiras são demônios, espíritos das trevas, anjos caídos, conformados, inclusive, segundo a descrição bíblica (“diabos que queriam ficar no lugar de Deus”), como na fala acima, qual é a grande revelação ou novidade que o pastor arranca da boca destes espíritos? Não é o fato de serem demônios, mas a confissão de que eles, em vez de ajudar seus filhos, os estavam enganando e prejudicando o tempo todo, por não serem suscetíveis à negociação como se pensava (SILVA, 2015a, p. 233).

Os Exus, pois, são entendidos como entidades prejudiciais às pessoas. Um exemplo disso é a fala de um pastor evangélico, Aldo Nascimento, em um vídeo, disponível no Youtube⁴³, no qual ele diz que crianças que não gostam de tomar banho, escovar os dentes e que só assistem televisão estão “presas por Exu Mirim”, entidade de Exu que compõe a legião das crianças⁴⁴ dentro da Quimbanda.

Assim a IURD reinterpreta e ressignifica o diabo e o Exu, na medida em que este, nas suas diferentes personas, é entendido como própria manifestação daquele.

2.3 Exu afro-brasileiro: as reinterpretações da umbanda

Para compreender as diversas representações de Exu na umbanda, faz-se necessário, antes, observar a organização da liturgia dessa religião, tarefa já executada por Renato Ortiz, que se tornou referência nesse assunto. É importante ressaltarmos que não buscamos classificar ou emitir juízos de valor às religiões aqui estudadas, inclusive porque não faz sentido

⁴³Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HqOKw_wcvmo>. Acesso em 30 mar. 2018.

⁴⁴ Uma das Sete Linhas que compõem o panteão da umbanda é a Linha das crianças, os erês. Essa linha, assim como todas as outras da umbanda, tem seu correspondente na Quimbanda, ou seja, uma linha de Exu mirins. As crianças, dentro da liturgia Umbandista, não realizam trabalhos, consultas. Sua função, pelo caráter inocente ligado à infância, é de disseminar a leveza e purificar

estabelecer hierarquizações quando se trata de organizações sócio culturais, mas, tão somente, compreender diferentes representações e relações que estabelecem com a figura de Exu.

Em sua obra *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira* (1999), o autor procura compreender como aconteceu a hierarquização dos deuses da umbanda, relacionando-a a uma lógica de estratificação social, realizando uma análise da relação da umbanda com a sociedade brasileira, pesquisando inclusive a distribuição de seus adeptos nas zonas rural e urbana em cada região do país e concluindo que não só o surgimento da religião se dá para responder a uma nova necessidade de uma sociedade que caminha em direção à urbanização e à industrialização, como também sua prática se dá majoritariamente nos centros urbanos, o que responde ao fato de que o “universo religioso umbandista está impregnado desta racionalidade de origem citadina.” (ORTIZ, 1999, p. 54). Ainda de acordo com o autor, tendo a umbanda nascido em um contexto social onde ganhavam força ideologias de embranquecimento da população, e em uma sociedade em processo de industrialização, portanto, em um novo contexto social, sua liturgia também se organizaria refletindo esses valores. Observemos, por exemplo, a relação que a umbanda estabeleceu com o kardecismo, promovendo modificações em seu panteão, que dispõe, de um lado, de espíritos de luz (caboclos, pretos-velhos e crianças) e de outro os espíritos das trevas, os Exus, que seriam espíritos já encarnados anteriormente e que nada têm a ver com a figura do orixá Exu.

Esta divisão corresponde à concepção cristã que estabelece uma dicotomia entre o bem e o mal; enquanto os espíritos de luz trabalham unicamente para o bem, os Exus, em sua ambivalência, podem realizar tanto o bem quanto o mal, mas representam sobretudo a dimensão das trevas (ORTIZ, 1999, p. 71).

Assim, há os guias de direita, aqueles que fazem só caridade e já têm algum desenvolvimento espiritual, e os de esquerda, entre os quais se encontram os Exus, Pombagiras e Zé Pilintras – do qual trataremos mais adiante –, sendo esses os que estariam em um patamar inferior, consistindo em escravos da vontade daqueles que deles precisam, necessitando trabalhar muito para evoluir, inclusive dando proteção à casa e aos médiuns.

A concepção de Exu como “diabo” e “escravo” é certamente tributária da visão católica sobre a religiosidade africana e a escravidão. E mais: a concepção de Exu relacionado ao mundo do trabalho geralmente do trabalho pesado, braçal, ou do “trabalho sujo” (feitiços relacionados ao mal), reflete um aspecto importante do imaginário brasileiro, no qual o trabalho braçal é visto como uma tarefa desqualificante destinada preferencialmente às classes baixas, em geral às populações negras e pobres. Na condição de escravo, Exu é o “pau-mandado”, o capataz, o serviçal, aquele que cumpre ordens. Porém, como marginal, ele é também potencialmente um sujeito da revolta e da

insubordinação. Exu, tal como as classes subalternas, precisa ser contido, e sua força controlada [...]

Exu pode ser ainda paramentado com tiras de pano e correntes penduradas pelo corpo, numa concepção de Exu como “escravo do orixá” (aquele que obedece ou executa as tarefas dos orixás). Essa percepção pode se sobrepor ao imaginário do escravo acorrentado e simultaneamente ao poder que emana dele de quebrar estes grilhões e abrir cadeados, ou mesmo de usar a força destes elos da corrente para impor seu poder de fechar portas e caminhos. (SILVA, 2015b, p. 54-55, 150).

E para trabalhar com os Exus, a umbanda organiza uma outra prática, que é a Quimbanda. Esta seria, segundo Ortiz (1999), uma “prática invertida”, espelhada do universo da umbanda, onde toda mística é comandada por Exus:

A Umbanda se opõe desta forma à Quimbanda, que opera (em princípio) exclusivamente com espíritos imperfeitos que se situam nos confins da escala espiritual. Entretanto o mal é um dado da realidade, ele representa uma dimensão importante da vida cotidiana; o pensamento umbandista deve portanto leva-lo em consideração. [...] Diante da realidade insofismável do mundo dos homens, o mal é considerado um “mal necessário”, ele é a contrapartida do bem, fonte e justificação da miséria humana (ORTIZ, 1999, p.87).

Tanto a umbanda quanto a Quimbanda trabalham com sete⁴⁵ linhas (ou vibrações), cada uma comandada por um “chefe”. Cada linha é composta por sete legiões que organizam todas as entidades de acordo com suas qualidades. Enquanto que na umbanda as linhas são de orixás (Iemanjá, Oxóssi, Xangô...), na Quimbanda os chefes das linhas são sempre Exus (Exu Marabô, Exu Pombagira, Exu Tiriri...).

2.3.1 Exu vs. urbanização: o ideal do trabalho

(Trabalha, trabalha, nego)
(Trabalha, trabalha, nego)
Nego pede licença pra parar
Nego não pode mais trabaia
(Trabalha, nego)
Nego tá moiado de suor
(Trabalha, trabalha, nego)
As mãos do nego tá que é calo só
(Trabalha, trabalha, nego)

⁴⁵ O número sete é bastante frequente na umbanda, inclusive no nome de muitas entidades: Caboclo 7 Flechas, Xangô 7 Montanhas, Exu 7 Encruzilhadas, entre outros. De acordo com Matta e Silva (1970), que explica a liturgia umbandista, “...o 7 sempre foi e será cabalístico [...] É composto do Ternário e do Quaternário (3 mais 4 igual a 7), e dessa reunião sai a síntese Universal ou as Variantes da Unidade e constitui o Sagrado Setenário. É o único número da década que não é gerador nem gerado.” (p. 60)

*Ai, meu senhor
 Nego tá véio
 Não aguenta
 Esta terra tão dura
 Tão seca, poeirenta
 (Trabalha, trabalha, nego)
 (Trabalha, trabalha, nego)
 Nego pede licença pra parar
 Nego não pode mais trabaíá*

Ary Barroso

A criação da umbanda, no início do século XX, com influências advindas do kardecismo, aconteceu como resposta a uma nova organização social, na qual os homens negros não mais eram escravizados e havia uma suposta mobilidade social possível por meio do trabalho (SILVA, 2015). Nesse contexto, surgiram entidades hierarquizadas que necessitavam trabalhar fazendo caridade espiritual para evoluir. Assim, “o trabalho como ideologia do progresso material ou espiritual será uma das facetas que os Exus, na umbanda, sintetizarão como apanágio de um mundo em transformação” (SILVA, 2015b, p. 58-59).

Pordeus Jr. destaca a importância que o trabalho assume dentro da umbanda, se manifestando de diversas maneiras em diferentes ritos e ações praticados na religião. Ao mesmo tempo pontua a ligação existente entre magia e trabalho, que, para os próprios umbandistas, são considerados “um único fenômeno” (PORDEUS JR., 1993, p. 37). O trabalho, de acordo com a definição do autor, se revela como “lógica corporificada em personagens míticas e religiosas” (1993, p. 38) e se revela de duas formas: “uma associada à magia, digna de louvor e outra que faz parte do mundo urbano-industrial” (1993, p. 69). A importância dada ao trabalho no fazer umbandista torna-se ainda mais curiosa quando analisamos o contraponto que nos apresenta o papel dos espíritos infantis em sua liturgia. Esses espíritos não são chamados para executar nenhum trabalho, pois, segundo Ortiz, “sabe-se que uma criança não deve trabalhar” (1999, p.76).

As entidades que constroem o panteão umbandista espelham a própria organização social que está constituída no período pós abolição, carregando consigo a história das relações estabelecidas com o homem branco desde o início da colonização, e fixadas no inconsciente coletivo, como observa Montero:

Na verdade, os deuses da umbanda representam, no seu conjunto, os deserdados da história brasileira: os caboclos são os antigos indígenas que enfrentaram o colonizador branco; os pretos-velhos são os escravos do Brasil

colônia e os Exus correspondem ao trabalhador de hoje, no mais das vezes desempregado, prostituído, marginalizado (MONTERO, 1990, p. 119).

Podemos, de fato, encontrar nos diferentes símbolos representantes da organização social da época: o caboclo leva o estereótipo do indígena que não se deixou escravizar; os pretos-velhos expõe o ideal do negro escravizado, que serviu ao branco até sua velhice de maneira sábia, um misto de sabedoria ancestral e de humildade; e os Exus relacionam-se aos negros irascíveis, incontroláveis, endemoniados, malandros, que não querem trabalhar; todos convivendo no mesmo cosmo, no mesmo espaço, significando “a integração da sociedade brasileira” (ORTIZ, 1999, p. 147).

2.3.2 Exu Zé Pilintra: o malandro e a essência do jeitinho brasileiro

*O malandro
Na dureza
Senta à mesa
Do café
Bebe um gole
De cachaça
Acha graça
E dá no pé*

Chico Buarque
O Malandro

Figura 5 – Representação de Zé Pilintra⁴⁶

⁴⁶ Disponível em <<http://templodeumbandapairomao.com/ze-pilintra>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

Nesse contexto social de supervalorização do trabalho e dos personagens que estavam ligados à realidade do trabalhador, surge, no espaço umbandista urbano, uma nova figura no panteão dos Exus, que personifica a demonização daquele que não trabalha, que fica à toa, dando “seus pulos” na vida, que é o Zé Pilintra.

Exu representa, por meio dessa entidade, a figura do malandro, o malandro brasileiro, explicitado nos versos das canções de Chico Buarque, em seu álbum *Ópera do Malandro*, de 1979, como aquele que não trabalha – “vai trabalhar vagabundo”, que mantém mais de uma família – “deixaste casa e pensão só para os seus”, passa os outros para trás – “dá uma baixa no português”, e que sempre dá um jeitinho – “malando com contrato, com gravata e capital, que nunca se dá mal”⁴⁷.

Silva descreve o Zé Pilintra como um “sujeito vaidoso e sem escrúpulos”, que normalmente ganhou sua vida na terra, quando vivo, na malandragem, podendo “ter sido capoeirista, contraventor, cafetão ou mesmo ter vivido à custa de ‘mulheres direitas e casadas’ [...] [que] tornou-se uma espécie de ‘Exu urbano’ das zonas portuárias e das áreas de meretrício, como as Pombagiras” (SILVA, 2015b, p. 157).

A personalidade do malandro foi se imbricando à representação da identidade brasileira, partindo da incorporação de práticas culturais negras à nossa cultura, as quais passaram a ser exaltadas como suas representantes, e da ligação da malandragem com os praticantes dessa cultura, como o sambista ou o capoeirista. Nesse sentido, segundo Silva (2007),

[...] as religiões afro-brasileiras aparecem associadas a um “jeito de ser brasileiro” (em figuras como o malandro, representado por Exu, ou a “mulher faceira e sensual”, representada pela Pombagira), cujo epíteto é o do tão afamado “jeitinho” que misturaria as esferas do público e do privado, do “favor” e do direito.” (SILVA, 2007, p. 224).

Ainda segundo o autor, a tríade “samba, malandro e Exu [...] é [...] algo que se manifesta explicitamente no imaginário da umbanda e candomblé”. (SILVA, 2015b, p. 160).

Assim, essa figura passou a representar a miscigenação brasileira, e era retratada também, como diz Schwarcz (1995), como a própria encarnação do jeitinho brasileiro para a reorganização do que poderia ser, aparentemente, insolúvel:

Conviviam assim duas imagens contraditórias da malandragem mestiça. A primeira, e mais negativa, era aquela que associava a malandragem à falta de

⁴⁷ Os trechos entre aspas foram retirados das canções *Vai trabalhar, vagabundo*, do álbum *Meus Caros Amigos*, 1976, e *O malandro e Homenagem ao malandro*, do álbum *Ópera do Malandro* – 1979 – Ambos pela gravadora Phillips.

trabalho, à vagabundagem e à criminalidade potencial. Foi a segunda interpretação, porém, que imperou nesse contexto. Nela, o malandro aparecia definido como um sujeito bem-humorado, bom de bola e de samba, carnavalesco zeloso. Por meio da versão "Zé Carioca" da malandragem, reintroduzia-se, nos anos 50, o modelo do "jeitinho" brasileiro, a concepção freyriana de que no Brasil tudo tende a amolecer e se adaptar. Enfim, o malandro parece personificar com perfeição a velha fábula das três raças, numa versão mais recente e exaltadora. Diferentemente dos prognósticos negativos de certos teóricos do século passado, a mistura teria gerado um tipo singular de civilização (SCHWARCZ, 1995, p. 9).

Tanto é assim, que por um período essa tal malandragem passou a ser exaltada e foi tema constante de várias canções da MPB, principalmente de sambas.

Dessa forma, construiu-se com o malandro uma figura de um anti-herói, que, de acordo com Almeida,

[...] é caracterizado em meio a um ambiente que toca com frequência o cômico. Ele se articula e vai se desvencilhando, muitas vezes, pela malandragem, dos problemas que a vida lhe apresenta. Ele adquire essa estratégia diante das difíceis circunstâncias que encontra pela vida e aprende a usá-la, até mesmo, como uma forma de se defender e conseguir algum lucro por meio de outras pessoas (ALMEIDA, 2013, p. 30).

Esse malandro, anti-herói pode ser identificado com Exu, que, segundo Silva,

devido ao seu caráter ambíguo, tem servido como leimotiv para representar os dilemas da sociedade brasileira, entre a incorporação dos valores culturais da herança africana e a exclusão social dos negros. O escritor Mario de Andrade, ao escrever o clássico livro *Macunaíma* (1928), conta a história do “herói sem nenhum caráter” que nasce “preto retinto”, filho de uma índia, e depois se torna branco. *Macunaíma* é o trickster “afro-indígena”, um “Exu caboclo” (SILVA, 2012, p. 1107).

Essa exaltação é identificada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), no Estado Novo, que passa a “sofrer uma série de restrições e a produção musical [...] é submetida a uma rigorosa censura” (PORDEUS JR., 1993, p. 51). Nesse processo, a compreensão do malandro contraventor vai se reconfigurando em um outro malandro, o do jeitinho brasileiro. Pordeus Jr., ao apresentar Exu como o malandro, define este como aquele que vive “em um espaço social intermediário, em que não é possível prescindir da ordem e nem tampouco viver dentro dela” (1993, p. 51).

Não é à toa que, em 1976, Chico Buarque já recomendava ao malandro: “vai trabalhar, vagabundo [...] Deus permite a todo mundo uma loucura”⁴⁸. Esse mesmo sujeito retorna em

⁴⁸ Canção *Vai trabalhar, vagabundo*, do Álbum *Meus Caros Amigos* – 1976 – Gravadora Philips, que foi regravação no álbum *Ópera do Malandro* – 1979 – Gravadora Philips

1978, sintetizado no samba *Homenagem ao Malandro*⁴⁹ como o tal “malandro regular profissional”, com “mulher e filho e tralha e tal”, ou seja, o malandro regenerado, de outra linhagem pois “aquela tal malandragem não existe mais”, assim ele “aposentou a navalha”, e agora “até trabalha”. Podemos verificar na ilustração (figura 6) do álbum *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, onde as duas canções citadas acima foram gravadas em conjunto, a figura do malandro e sua semelhança, em todos os aspectos, com a representação do Zé Pilintra (figura 5).

Figura 6 – Capa e contracapa do álbum *Ópera do Malandro*

Desse modo, observamos também a personificação de Zé Pilintra por parte de Exu:

E o Exu, nosso personagem? Ele também vai trabalhar na magia negra, na Quimbanda [...] Exu perde seu princípio de totalidade da existência, sua primazia nos rituais e oferendas do Candomblé e seu dinamismo cósmico e humano para se transformar em um “operário” da magia. Para tanto irá ser batizado nas leis da Umbanda, irá evoluir como os outros espíritos do kardecismo ou do cosmo umbandista. E assumir simbolicamente o estereótipo do malandro no personagem Zé Pilintra, em sua forma de vestir, linguagem irreverente e obscena (PORDEUS JR., 1993, p. 55).

⁴⁹ Essa canção compõe o Álbum Feijoada Completa – 1978 – Gravadora Philips e o álbum *Ópera do Malandro* – 1979 – Gravadora Philips

Pordeus Jr. (1993) sustenta em seu livro que essa faceta de Exu, o malandro Zé Pilintra, representa o incentivo ao trabalho no campo da magia, inclusive a relação entre a magia e o trabalho. Na republicação desse livro, em 2000, resume essa definição no posfácio:

Destaco as características de Exu como personagem aética, malandra, idealizada no samba da malandragem, associada por muitos a Macunaíma, o herói brasileiro sem nenhum caráter, posto na literatura por Mário de Andrade, e que ganha, no quadro pragmático dos aderentes, a posição hegemônica. Chamo a atenção ainda para outra feição de Exu, o de trabalhador da Quimbanda, trabalhador do mundo do não trabalho, operoso, infatigável, produtivo que, em legiões, leva aos quatro cantos do mundo a satisfação dos anseios, das angústias, das aflições das esperanças, dos desejos do homem (PORDEUS JR., 2000, p. 155).

Assim, o malandro vai se transmutando ao longo do tempo e vai sendo representado, aos olhos da sociedade, em mil facetas de artistas e representantes da cultura negra: o capoeirista, o sambista, o *rapper*, o *funkeiro*, o grafiteiro, entre outros. Malandros, marginais, que, além de serem postos à margem da cultura oficialmente aceita como válida, precisam usar da transposição da ginga do corpo e da dança, da arte do *sampling*⁵⁰ na reconstrução cotidiana do seu espaço social na busca pelo reconhecimento.

2.3.3 Exu e o feminino: as Pombagiras, mulheres do mundo

*Te matou de tanto amor
Lá vai, lá vai, labareda*

*Labareda
O teu nome é mulher
Quem te quer
Quer perder o coração
Rosa ardente
Bailarina da ilusão
Mata a gente
Mata de paixão*

Baden Powell
Labareda

⁵⁰ O *sampling* é a técnica utilizada pelo DJ por meio da qual ele se utiliza de partes de músicas e/ou canções já gravadas para realizar uma mixagem, como cortes e sobreposições, bem como com alterações na rotação ou na direção da execução do material fonográfico, criando, a partir daí sua própria obra musical. De acordo com Béthume, traduzida por Prioste (2015), “o *sampling* instaura (...) um processo sistemático de desterritorialização e de reterritorialização” (p. 46).

Figura 7 – Pombagira Sete Rosas Dama da Noite

Figura 8 – Pombagira Maria Mulambo

Embora no Brasil essa representante feminina de Exu, que já existia na África, esteja presente também no candomblé, é na umbanda que essa feminilidade ganha destaque e aparece encarnada e nomeada de forma diferenciada por meio da Pombagira, que “seria um *trickster* feminino que desafia a ordem patriarcal da sociedade brasileira por meio da não aceitação da subordinação da mulher aos papéis domésticos tradicionais de esposa e mãe” (SILVA, 2015, p. 78). Os espíritos das Pombagiras, na umbanda, teriam sido, em vida, mulheres cortesãs, prostitutas, vítimas de violência doméstica ou abuso sexual (LAGOS, 2007).

Ela é o próprio Exu na versão feminina, possuindo, portanto, todos os seus poderes, e é também associada ao diabo, ao mal, às coisas erradas e proibidas, bem como ao sexo. Ela é mais do que apenas feminina, ela é uma feminista, que reclama para si o espaço público e a possibilidade de saciar seus desejos, que vivencia seus prazeres sem pudores, que faz o que

quer e é indomável. De fato, a figura da Pombagira contradiz os padrões culturais e de comportamento tradicionalmente impostos às mulheres, tal qual nos lembra Adichie:

Ensina as meninas que elas não podem agir como seres sexuais, do modo como agem os meninos. Se temos filhos homens, não nos importamos em saber sobre suas namoradas. Mas e os namorados das nossas filhas? Deus me livre! (Mas obviamente esperamos que elas tragam pra casa o homem perfeito para casar, na hora certa) Nós policiamos nossas meninas. Elogiamos a virgindade delas, mas não a dos meninos...

Ensina as meninas a sentir vergonha. “Fecha as pernas, olha o decote.” Nós as fazemos sentir vergonha da condição feminina, elas já nascem culpadas. Elas crescem e se transformam em mulheres que não podem externar seus desejos (ADICHIE, 2017, p. 39-40).

Nesse complexo processo sincrético de reestruturação da religiosidade africana e do nascimento das religiões afro-brasileiras, chamou-nos a atenção que a força da simbologia da sexualidade ligada ao Exu africano não esteja tão evidente no imaginário social brasileiro quando se trata do Exu masculino, mas destaque-se fortemente ao se remeter às Pombagiras, os Exus femininos. Augras (2004) nos diz

Minha hipótese de trabalho é a de que, partindo de imagens míticas que se referem explicitamente ao poder genital feminino, as representações brasileiras têm sofrido processo de progressivas “pasteurizações”, por assim dizer, ao serem difundidas na sociedade mais ampla. Enquanto os terreiros tradicionais de candomblé mantêm o culto dos deuses em toda sua complexidade (ainda que de modo bastante discreto no que diz respeito aos aspectos mais ameaçadores da sexualidade feminina), a umbanda parece ter promovido, em torno da figura de Iemanjá, um esvaziamento quase total do conteúdo sexual. Tal sublimação (ou repressão?) deu ensejo ao surgimento de nova entidade, pura criação brasileira, a Pomba-Gira, síntese dos aspectos mais escandalosos que pode representar a livre expressão da sexualidade feminina aos olhos de uma sociedade ainda dominada por valores patriarcais (AUGRAS, 2004, p. 17-18).

A Pombagira encarna socialmente, por meio de sua diabolização, o papel da “mulher de vida fácil”, aquela que acaba com casamentos, a que reconhece sua sexualidade.

Este imaginário, em muitos casos, reproduz, no plano mítico, o poder de sedução atribuído às mulheres negras e mulatas, cuja sexualidade e erotização foram apanágios da visão deturpada impingida pela sociedade brasileira às mulheres africanas e posteriormente mestiças [...] (SILVA, 2015, p. 80).

No imaginário popular tornam-se as mulheres da vida; nos terreiros, as mulheres do mundo. Prostitutas que roubam maridos para os leigos, feministas sexualmente resolvidas para

os entendidos. Ao invés disso, poderíamos dizer que são mulheres empoderadas, livres, sábias e contestadoras.

Considerada a mais sedutora, exótica e sensual entidade de todo o panteão umbandista, Pomba-gira desde o princípio foi associada a uma nefasta e inconveniente imagem de sexualidade feminina, exacerbada aos moldes de uma sociedade que ainda preserva forte conteúdo moralista, conservador e machista. Pomba-gira sempre esteve relacionada à marginalidade, feitiçaria e prostituição como relatam as histórias que fundamentam e modelam estes seus estereótipos pela liturgia religiosa. [...]

Seu simbolismo de mulher-Exu, mulher perigosa, mulher das trevas, das ruas, das beiradas, dos limites e das margens representa um lado obscuro e sombrio de ser abordado – a sexualidade feminina (BARROS, 2006, p. 117).

Fato é que esse estereótipo social impingido à Pombagira, no tocante à sexualidade, é transposto por ela quando o assume por meio da “possibilidade de oposição à dominação [...] a fim de criticar a ordem social [...] rir e escandalizar a sociedade” (SILVA, 2015, p. 81).

A figura da Pombagira, essencialmente como Exu que é, encerra em si muitas possibilidades interpretativas. Uma delas está ligada à desconstrução dessa lógica da mulher realizada na companhia de um homem que poderá guia-la vida afora por um suposto caminho certo, ainda que não seja de seu gosto, um contexto já cantado por Vinícius de Moraes (1913-1980), na canção *Minha Namorada*⁵¹: “se você quer ser minha namorada... quer ser minha amada... você tem que vir comigo em meu caminho e talvez o meu caminho seja triste pra você”. Outra faceta dessa mesma mulher colocada em cheque por essa Exu feminina é aquela apresentada por uma “mulher de verdade”, cantada por Mário Lago e Ataulfo Alves, aquela que “não tinha a menor vaidade”⁵².

As Pombagiras, expressas por entidades como a Maria Padilha, são lindas, cheirosas e vaidosas, aparecem sempre maquiadas, repletas de adornos, usando belos e provocantes vestidos e perfumes marcantes. Outra transgressão das Pombagiras se personifica em Maria Mulambo, a mulher que não é recatada e não é bela, não se perfuma ou se arruma, bebe e vive amplamente sua sexualidade. A Pombagira contém em si o exercício de muitas das lutas feministas e muitas das faces do Exu masculino.

⁵¹ Canção gravada por Carlos Lyra no álbum Vinícius: poesia e canção Vol. II – 1966 – Gravadora Forma

⁵² Versos da canção *Ai que saudade da Amélia*, uma das faixas do álbum Ataulfo Alves, suas pastoras e seus sucessos – 1955 – gravadora Sinter.

CAPÍTULO 3

A ARTE DA CANÇÃO: TEXTO, MÚSICA E RELAÇÕES SOCIAIS

*Si se calla el cantor calla la vida
porque la vida, la vida misma es todo un canto
si se calla el cantor, muere de espanto
la esperanza, la luz y la alegría.*

*Si se calla el cantor se quedan solos
los humildes gorriones de los diarios,
los obreros del puerto se persignan
quién habrá de luchar por su salario.*

*'Que ha de ser de la vida si el que canta
no levanta su voz en las tribunas
por el que sufre, 'por el que no hay
ninguna razón que lo condene a andar sin manta'*

*Si se calla el cantor muere la rosa
de que sirve la rosa sin el canto
debe el canto ser luz sobre los campos
iluminando siempre a los de abajo.*

*Que no calle el cantor porque el silencio
cobarde apaña la maldad que oprime,
no saben los cantores de agachadas
no callarán jamás de frente al crimen.*

Horácio Guarani
Si se calla el cantor

Ao tomarmos as canções como fonte de pesquisa, o fazemos por reconhecermos nessa manifestação artístico-cultural uma singular propriedade, qual seja, além da potencialidade de envolvimento sensorial, como manifestação artístico-musical que é, enseja, também, a análise de seu conteúdo poético narrativo. Nas palavras de Salomão Jovino da Silva, a música “tem papel fundamental [...] seja como suporte da oralidade, seja como veículo de manutenção e transmissão da memória ancestral” (SILVA, 2005, p. 454). Além disso, a música – como manifestação artística inserida na cultura brasileira – pode ser entendida como elemento de síntese e canalizadora de reverberações da história social de nosso povo, síntese esta que não se deu de forma romantizada, no sentido retratado por Gilberto Freyre (2003), mas como fruto de diversas tensões e conflitos, resultando no que poderia ser representado por um rizoma complexo e multifacetado.

A música brasileira, enquanto espelho dos processos culturais, é perpassada pela ideia do mito das três raças, ou seja, seria, supostamente, um legado do encontro harmonioso de aspectos da cultura europeia, africana e indígena. Os musicólogos, de acordo com o que Abreu e Dantas (2016) nos apresentam “entre o final do século XIX e os anos 20” buscaram destacar o caráter mestiço da música popular brasileira, eles pretendiam “produzir uma síntese histórica da música popular brasileira desde o período colonial, definindo-a positiva e orgulhosamente como um produto da mestiçagem racial de portugueses, negros e – algumas vezes – índios”(p. 14).

Sobre essa questão, podemos destacar, em primeiro lugar, que não há um elemento característico de cada povo que marca a nossa música, por exemplo, a sensualidade africana ou a melancolia portuguesa, essas são apenas construções estereotipadas, clichês forjados pela historiografia musical que valorizou as raízes europeias. Instrumentos, ritmos, estilos e expressões múltiplas de cada uma dessas etnias fazem parte da nossa cultura musical. Outro fato a pontuar é que, assim como na sociedade, na música há também uma disputa para a conquista de espaço de manifestações culturais, e há discriminação em relação às manifestações populares ou às manifestações que derivam de raízes negras⁵³ e indígenas. Muitas vezes, essas manifestações e estilos musicais são classificados como folclóricos, como é o caso do Bumba meu boi, no intuito de torná-los exóticos, tentando diminuir seu valor e sua integração na cultura musical do país. Nos primórdios do samba, por exemplo, autores negros necessitavam vender suas produções para brancos, o que nos dá ideia do caráter de hierarquização das relações artísticas, ainda presentes na sociedade. Trata-se, portanto, de uma criação musical atravessada pelos conflitos raciais e sociais que subestimaram as raízes africanas e as contribuições populares, sobretudo aquelas surgidas e difundidas em setores pobres da sociedade. E, por fim, não foram só esses os povos que influenciaram a nossa música. A partir de meados do século XIX, principalmente, o Brasil, como já vimos, passou a receber, sob incentivo do governo, um grande número de imigrantes brancos, vindos principalmente de outros países europeus, além de Portugal.

Dessa forma, pensar em um sincretismo musical harmônico é uma farsa. Sobre isso, Blomberg diz:

No decorrer do século XX, a separação entre música erudita, popular e folclórica foi intensificada na literatura. A popular que [...] corresponderia à música urbana, seria posteriormente confrontada com sua parceira

⁵³ Podemos citar o exemplo do *rap* e do *funk* na atualidade.

cosmopolita, a música erudita, enquanto a folclórica seria definida ainda como uma música de origem rural (BLOMBERG, 2011, p. 427).

De fato, pensar na música brasileira, assim como nas canções, significa pensar em um tecido complexo preenchido com muitas linhas, de várias texturas, cores e brilhos.

Ao refletirmos sobre a música brasileira em suas dimensões culturais podemos, sem nos aprofundarmos em pesquisas, facilmente identificar os ambientes sociais que foram destinados a determinadas manifestações musicais: música de concerto, a dita música erudita, com influência majoritariamente europeia executada nos exuberantes teatros municipais; manifestações da cultura popular, como são agora o *rap* e o *funk*, ao lado de outras manifestações tidas como espontâneas, tais como o coco, o maracatu, o jongo e outros, alocados na periferia urbana ou nas áreas rurais.

É necessário considerar também a tendência que existe em diminuir a presença e a importância da música negra na nossa sociedade, relegando-a a um patamar folclórico e exótico ao mesmo tempo em que constata-se um esforço em apagar a presença do negro na música chamada de erudita, seja na esfera interpretativa ou de composição. Pouco ou nada se fala do pertencimento étnico-racial dos primeiros cantores líricos brasileiros, Joaquina Maria da Conceição Lapa (séc. XVIII-séc. XIX) - Joaquina Lapinha - e João dos Reis Pereira (1782-1853); do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), compositor e maestro da corte; dos compositores eruditos brasileiros, como José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), Carlos Gomes (1836-1896) e da origem negra dos chorinhos, evidenciando o destaque de compositores negros como Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha (1873-1897) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935), entre outros; e das Bandas de Música compostas por negros, durante o período de escravização.

Podemos partir da fala de Tinhorão em busca de alguma definição do conceito de música popular no Brasil:

Por oposição à música folclórica (de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração a geração), a música popular (composta por autores conhecidos e divulgada por meio gráficos, como as partituras, ou através da gravação de discos, fitas, filmes ou vídeo-teipes) constitui uma criação contemporânea do aparecimento de cidades com um certo grau de diversificação social.

No Brasil isso equivale a dizer que a música popular surge nas duas principais cidades coloniais – Salvador e Rio de Janeiro – no decorrer do século XVIII (TINHORÃO, 1986, p. 5).

A canção é um gênero que está presente no Brasil desde o século XVI, porém se apresentou de maneiras diferentes nos meios rural e urbano, bem como ao longo dos séculos.

No que se refere ao século XX, um elemento tecnológico veio alterar significativamente as relações entre a canção, e a música de maneira geral, e os ouvintes: a gravação. O desenvolvimento tecnológico possibilitou o distanciamento entre o autor e o interprete, e a partir de um determinado momento do percurso histórico da canção, o intérprete ganha primazia sobre o autor perante os ouvintes. Outro ponto a ser destacado é a importância que a gravação tem no que se refere à imortalização de uma determinada interpretação e sua reprodução incontáveis vezes.

Com o advento do fonograma⁵⁴, seguido pelas diversas formas de gravação, incluindo as mais modernas, a música, inserindo-se no universo comercial, passou a ser regida pela lei mercadológica:

E, assim, desvinculada de sua aura de produto de superiores qualidades humanas por sua redução a simples mercadoria, essa música destinada ao consumo das grandes massas deixa de obedecer às leis da estética para reger-se, como qualquer outro produto da indústria, pelas leis do mercado (TINHORÃO, 2001, p. 185).

Essa observação do autor pode ser tomada como análise crítica das relações de poder, econômicas e sociais, presentes no universo das canções. Como diz esse mesmo crítico musical, a discussão política consiste na última instância de qualquer discussão cultural, consistindo em um “Debate necessário, ao tratar-se de invasão cultural, ao menos para o estabelecimento da responsabilidade de todos perante a alternativa da aceitação passiva ou da luta contra as imposições” (TINHORÃO, 2001, p. 188). Isso porque a relação que as leis do mercado passam a ter com a música ou canção enquanto criação artística popular, por exemplo, também se dá de forma colonizadora, em uma nova vertente de dominação.

As canções que analisaremos no capítulo seguinte podem ser entendidas, além de suas naturais propostas artísticas, inseridas e refletoras de contextos histórico-sociais específicos, como fonogramas, ou seja, como produtos fonográficos inseridos em uma lógica consumista e mercadológica. Assim, a partir dos estudos de Dias (2000), refletiremos brevemente sobre tal entendimento, bem como sobre a questão do fonograma no Brasil.

⁵⁴ Fonograma é a gravação de uma música, transformando-se em um produto que pode ser consumido.

3.1 Canção: o entrelaçamento das linguagens verbal e musical

Socialmente, a linguagem é um meio de representação e simbolização de todos os seus elementos. Para Maria Helena Chauí, “as palavras são núcleos, sínteses ou feixes de significações, símbolos e valores que determinam o modo como interpretamos as forças divinas, naturais, sociais e políticas e suas relações conosco” (2012, p. 187). E mais: “têm sentido e criam sentido” (2012, p. 196).

Nas canções também é possível destacar esse contexto. Por meio de seus textos é possível apresentar representações sociais e recriar o sentido histórico. De acordo com Naves, “no caso brasileiro, as canções têm a mesma importância da literatura e dos ensaios sociológicos no sentido não apenas de comentar aspectos importantes da cultura local, mas também de criá-la.” (2011, p. 18). Podemos relacionar essa ideia à figura dos Griots, que são guardiões e contadores, de forma cantada, da história, tradição e ancestralidade africana. Na apresentação do livro *Griots – Culturas africanas. Linguagem, memória, imaginário*, Tania Lima diz: “Toda voz é cartografia das identidades” (2009, p. 6).

Tinhorão diz que essa seria a “possível eficácia ou consequência prática do pensamento contido nos versos cantados” e “o verdadeiro alcance da mensagem implícita nas letras das canções” (2001, p. 60). Ao falar dessa propriedade da canção, o faz dentro de um capítulo sugestivamente intitulado de *O perigoso encanto da palavra cantada*, por meio do qual ele afirma que a canção transmite mensagens e imagens afetivas de maneira a envolver o nível psicológico dos indivíduos. Essa força didática da canção já fora utilizada, segundo o autor, diversas vezes ao longo da história em diferentes sociedades, com propósitos variados. Exemplo disso foi o incômodo da Igreja Católica diante de algumas manifestações musicais profanas no século XVIII:

Assim, quando a partir do século XVIII começam a configurar-se nas cidades os tipos de canto solo acompanhado em violas (de cinco ordens ou pares de cordas) vindos de fins do século VI, e logo destinados a compor o que se chamaria de música popular, a Igreja não hesitou em retomar sua velha condenação ao prazer de ouvir ou cantar versos amorosos ou de puro sabor lúdico-profano. E a implicância contra a palavra cantada⁵⁵ por parte dos doutores da Igreja responsáveis pela ordenação teórica dos fundamentos da fé cristã – a chamada patrística – baseava-se no antigo conceito de que a música

⁵⁵ Muito provavelmente o autor, aqui, refere-se apenas ao contexto da *palavra cantada* não litúrgica, ou seja, da música vocal profana, uma vez que seria apenas na virada para o século XIX que a música europeia vislumbraria, pela primeira vez, a ascensão da música instrumental à categoria de música independente e expressiva por seus próprios meios. Até o século XVIII, de maneira geral, a música vocal era entendida, inclusive no ambiente eclesástico, como a mais nobre, plena e expressiva manifestação musical. Cf. Biancolino (2017).

profana exercia sobre os espíritos uma sedução que entregava suas vítimas ao impuro prazer dos sentidos (TINHORÃO, 1999, p. 62).

Dessa maneira, ao observarmos os textos das canções, contextualizando-os historicamente, percebemos sua íntima relação com os valores de sua época, consistindo em um legítimo retrato social de seu tempo.

A canção, porém, constitui-se de texto e música, como sabemos, e como nos lembra Tatit,

[...] um texto de canção é, quase necessariamente, um disciplinador de emoções. Deve ser enxuto, pode ser simples e até pobre em si. Não deve almejar dizer tudo. Não precisa dizer tudo. Tudo só será dito com a melodia.

Sequencializar acordes, produzir melodias, repisar batidas rítmicas, tocar em conjunto são verdadeiros exercícios de manobra que preparam o cancionista para o resgate das experiências (TATIT, 2012, p. 20).

Assim, podemos assumir que a canção só se constitui completamente, em termos de expressão e comunicação, também pelo seu conteúdo musical.

O efeito global da articulação dos parâmetros poético-verbal e musical é que deve contar, pois é a partir deste efeito que a música se realiza socialmente e esteticamente. Palavras e frases que ditas podem ter um tipo de apelo ou significado no ouvinte, quando cantadas ganham outro completamente diferente, dependendo da altura, da duração, do timbre e ornamentos vocais, do contraponto instrumental, do pulso e do ataque rítmico, entre outros elementos (NAPOLITANO, 2002, p 55).

Ainda que o ouvinte seja leigo em música, de acordo com o autor, ele irá estabelecer uma relação com o conteúdo musical a partir de um conhecimento inconsciente que possui, construído ao longo de sua vida como ouvinte. Isso porque “O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão.” (WISNIK, 1989, p. 28).

O som não atribui significado direto a um significante como a linguagem verbal, porém, segundo Wisnik (1989, p. 28), “aponta como uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizadas opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo”. É essa característica que possibilita à música “um grande poder de atuação sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente, numa espécie de eficácia *simbólica*” (WISNIK, 1989, p. 30).

Assim, a música, na combinação de seus elementos, somando-se à linguagem verbal, amplia a experiência sensorial e estética da canção.

3.2 A canção enquanto fonograma

O despontar do século XX trouxe consigo, dentre tantos elementos e características, uma série de inovações tecnológicas que passaram imediatamente a interferir em vários aspectos da sociedade como um todo, incluindo as relações desta com a arte. Mais do que tudo, o surgimento da gravação em fins do século anterior, e aprimorada ao longo das primeiras décadas dos anos 1900, configurou uma série de novos paradigmas nesse sentido e, de maneira consideravelmente veloz, fez com que se estabelecesse uma nova vertente para a música, mais particularmente para a canção popular, que passou a carregar de maneira indelével o estigma de produto de mercado

A canção como linguagem, “canto do povo de um lugar”, é de tempos imemoriais. Já a canção moderna, tal qual a reconhecemos hoje, é fruto da união da música popular com o fonógrafo, que permitiu, no início do século XX, que as expressões musicais populares pudessem ser, enfim, gravadas. Até a invenção do fonógrafo, o registro musical só era possível mediante tradução da escrita musical – muitas vezes insuficiente diante das expressões musicais não ocidentais. Em contrapartida, coube aos compositores populares a adaptação do canto folclórico às exigências da indústria fonográfica (TEIXEIRA, 2011, p. 14).

A música, e a canção como tal, tem grande importância como produto comercial, dado seu poder de inserção social. Segundo Dias, “grande parte dos cidadãos consome música” (2000, p. 15), sendo esse consumo aleatório e, às vezes, compulsório. Enquanto mercadoria cultural, a música pode também ser avaliada se considerarmos a proximidade e a intimidade que ela consegue estabelecer com os indivíduos, a partir de sua capacidade intrínseca de sensibilizar as pessoas (DIAS, 2000, p. 16).

De fato, e como pondera Tatit, a lógica mercadológica precede grande parte do que supomos ser mera escolha pessoal baseada em nossos próprios gostos, no que se refere aos produtos musicais que consumimos cotidianamente:

O mercado é um dos principais parâmetros que regulam o ingresso das canções em nosso mundo subjetivo e identitário. Só lembramos em geral das canções que o mercado selecionou. Mesmo as características que fizeram da canção uma linguagem cultural de extrema importância foram depuradas por esse mercado. Mas não é o único parâmetro. Há canções desprezadas em uma

época que, depois, tornam-se símbolos de outros momentos históricos. Outras há que poucos conhecem, mas que influenciam gerações futuras. Não são todas as boas criações que cabem no mercado, mas normalmente as que desfrutam um grande consumo trazem sempre aspectos interessantes (TATIT, 2011, p. 13).

Observar a canção também como fonograma significa compreender que sua criação, além de relacionar-se com a criatividade do artista, necessariamente atende a uma demanda comercial, a da indústria cultural fonográfica. A possibilidade de gravar uma obra musical e reproduzi-la em grande escala modificou a relação com esse material cultural, transformando-o em produto. A partir daí, compondo parte dos interesses do capital, esse produto passou a ser manipulado pela indústria fonográfica de diversas maneiras, atendendo a fórmulas de sucesso e obtenção de lucro. Segundo Renato Ortiz,

A musicalidade dos sons e dos arranjos, a poesia das letras, a entonação da voz, fazem parte de um campo de organização social, cultural e econômica, no qual a criatividade individual se encerra e se desenvolve. Criatividade difícil, negociada, mediada pela técnica e pelas leis de mercado (ORTIZ, 2000, p. 12).

As manifestações culturais, outrora produzidas socialmente em espaços qualitativamente diferenciados e portadores de subjetividade, perdem sua dimensão de especificidade ao serem submetidas à lógica da economia e da administração. O exercício do lúdico e do descanso é prejudicado, e em seu lugar são propostos hábitos de consumo de produtos que, na verdade, são reproduções do processo de trabalho.

Por outro lado, é possível notar que algumas mercadorias, embora produzidas pela indústria cultural, apresentam conteúdo crítico, seja diante da conjuntura social na qual são produzidas, seja diante dos próprios meios utilizados para a sua produção [...] tem sido significativa a presença de um tipo de produção fonográfica que segue paralela (ou marginal) ao circuito oficial do mercado e apresenta mercadorias musicais diferenciadas, muitas vezes com conteúdo crítico e/ou contestatório. No entanto, é surpreendente constatar que a atual sofisticação da estratégia de segmentação traz para o mercado os produtos “marginais”, considerados como sendo de difícil assimilação, a partir do pressuposto de que, para o mercado, tudo interessa (DIAS, 2000, p. 26).

Assim, ao analisarmos um fonograma, estamos observando, de certa maneira, os contornos ditados pela massa que o consome, e as ideias e conceitos que perpassam essa massa, os quais acabam por produzir produtos sonoros constantemente replicados, trazendo uma mera superfície que se vende como inovação ou variedade. Nas palavras de Dias, “O esquematismo da produção da indústria cultural e sua subordinação ao planejamento econômico promovem a

fabricação de mercadorias culturais idênticas; pequenos detalhes atuam sempre no sentido de conferir-lhes uma ilusória aura de distinção” (2000, p. 27).

O estudo da música-mercadoria pode evidenciar um produto cultural de características muito especiais. A relação de proximidade que consegue estabelecer com o indivíduo lhe confere grande poder. Sua capacidade de sensibilizar as pessoas pode levar a reações do mais largo espectro: da angústia ao divertimento, do questionamento à passividade, da liberdade à clausura (DIAS, 2000, p. 31), algo que fortalece, em última instância, a própria indústria fonográfica. Tal indústria, no Brasil, “segue caminhos muitos particulares, apresentando forte vinculação a manifestações culturais locais” (DIAS, 2000, p. 31), o que, por vezes, pode confundir o olhar crítico sobre esse produto.

A indústria fonográfica, de fato, se vale de alguns notórios recursos manipulatórios do mercado como um todo, fazendo com que os consumidores ajam no sentido de atender a seu interesse econômico maior. A primeira delas, ainda segundo Dias (2000), é a inserção de variações mínimas na fórmula inicial, revestindo-a de uma apenas aparente nova roupagem, criando uma suposta personalização para atingir um número maior de indivíduos. Outra maneira de manipulação cultural é a veiculação de representantes culturais que simbolizam a crítica ao modelo criado pela própria indústria. E, ainda, a utilização de técnicas de indução ao consumo, como a repetição constante de determinados produtos musicais buscando criar a ideia de falsa proximidade e familiaridade destes com seus consumidores garantindo, assim, maior aceitação e, conseqüentemente, maior consumo.

A indústria cultural, incluindo a fonográfica, ao longo dos anos fechou cada vez mais o cerco das escolhas dos seus consumidores. Temos hoje um rol sem fim de opções que são, na realidade, mais do mesmo. Utilizando a mesma fórmula repetitivamente, travestida em elementos que falsamente personificam-se em diferentes estratos sociais ou grupos sociais de identidades múltiplas, os produtos da indústria cultural constantemente modelam seus consumidores, oferecendo a estes apenas uma ilusão de escolha, valendo-se de recursos como suas “fórmulas conhecidas e repetitivas, situações dramáticas que envolvem o telespectador e/ou ouvinte em esquemas fechados de valores, comportamentos e pré-conceitos, estimulando que se estabeleça uma relação de identidade entre a trama e a sua subjetividade” (DIAS, 2000, p. 172).

A indústria fonográfica, assim, cumpre um papel na manutenção das relações sociais e econômicas tais como se apresentam. O fato de esta ter vinculado grande parte de sua lucrativa atuação aos serviços de uma ideologia baseada em um mínimo de esforço intelectual por parte dos consumidores, é emblemático de uma performance que pretende oferecer às pessoas o que

elas foram induzidas a desejar, nunca lhes oferecendo a possibilidade de escolher o que querem e nem mesmo de conhecer o que não querem. Tal realidade, enfim, favorece enormemente a própria manutenção do poderio político-econômico vigente, a partir da oferta de produtos culturais estéreis e replicados, que trazem em si apenas ilusões de inovação.

Como dito anteriormente, analisar esse produto cultural, significa analisar também e, indiretamente, o contexto no qual ele está inserido, quais valores ele reflete e ressalta e sobre quais silencia.

CAPÍTULO 4

ANÁLISES DAS CANÇÕES COM A TEMÁTICA DE EXU

*Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor
Bumba-boi e Boi-bumbá Ijexá, Maculelê
Carimbó, tambor de Minas Ciranda, Cateretê
Tem Calango e tem Fandango, tem Partido versador
Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor (é na palma da mão!)*

*Samba-enredo, Samba-reggae Caboclinho e lundu
Tem Xaxado e tem Chegança Reisado, Maracatu
Capoeira na Ribeira Sua bênção, tocador
Nesse meu Brasil todo mundo bate tambor*

Leci Brandão
Bate Tambor

Ao realizarmos as análises das canções, tivemos em mente, antes de tudo, sua propriedade de serem, assim como outras expressões artístico-culturais, diretamente ligadas ao seu tempo e a seu contexto, pois, como afirma Naves, “As canções têm a mesma importância da literatura e dos ensaios sociológicos no sentido não apenas de comentar aspectos importantes da cultura local, mas também de cria-la” (2011, p. 18). Por outro lado, é também importante considerar que “parte significativa da tradição lírica do país se consolidou pela oralidade” (FARIA, 2011, p. 5), seja através da palavra falada ou cantada. Tal qual Faria, acreditamos que utilizar as canções é uma opção política, no sentido de reconhecer esse saber oral e popular como fonte de estudo, e que “Não precisamos esconder ou tratar como menor todo um saber popular que circula nos sambas, valsas e boleros cantados por nossos avós ou país, ou no funk e no rap das novas gerações” (FARIA, 2011, p. 6). Assim, as canções serviram como fonte de identificação das representações sociais de Exu, e nelas buscamos identificar “rastros e vestígios”⁵⁶ de tais representações e relações sociais dessa figura.

Nossa análise principal está, portanto, ligada à reflexão sobre quais representações de Exu as canções revelam. Considerando, porém, que a canção além de texto consiste também em música e que esta, no Brasil, não se define apenas como uma expressão artística, mas

⁵⁶ Utilizamos a expressão “rastros e vestígios” tal qual Sidney Chalhoub (2011) propõe baseado no paradigma indiciário de Ginzburg (1989). Tal metodologia consiste na busca e análise minuciosa de “sinais, indícios”, que permitam fazer o que ele chama de “profecias retrospectivas”. (Ginzgurb, 1989, pp. 177 e 169). Chalhoub (2011), ao utilizar tal metodologia, aponta a pesquisa em registros diversos, para além dos oficialmente validados – livros que registram a História ou outros registros científicos, pois compreende que nem sempre essas fontes mostram as minúcias capazes de contextualizar os pensamentos de todos envolvidos no fazer histórico de sua época. No caso dessa pesquisa, nossa fonte são as canções.

também como valor civilizatório, não seria possível realizar essa análise desconsiderando a linguagem musical. Nesse aspecto, concordamos com Tatit quando afirma que a poesia ganha outra dimensão ao se transformar em melodia:

O verdadeiro teor de uma experiência pessoal é inatingível pelo outro e intransmissível por quem a viveu. Utilizando a linguagem verbal, podemos recuperar parte dessa experiência (infelizmente a parte menos pessoal), projetá-la nos termos habituais da coletividade e obter uma certa empatia por aproximação de experiências. Pela poesia, a originalidade do tratamento espacial e fonológico, o trabalho com as justaposições que rompem a hierarquia discursiva pode criar outra singularidade relacionada ou não com a experiência (ou ideia) inicial. Pela canção, parece que a própria singularidade da existência foi fisgada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia (TATIT, 2012, p. 19).

Consideramos, pois, que o texto ganha outro significado quando incorpora os elementos musicais, bem como que a experiência para o ouvinte da música é diversa daquela que teria o ouvinte ou leitor do texto puro, uma vez que “O diálogo-decodificação-apropriação dos ouvintes não se dá só pela letra ou só pela música, mas no encontro, tenso e harmônico a um só tempo, dos dois parâmetros básicos e de todos os elementos que formam a canção” (NAPOLITANO, 2012, p. 55). Levando em conta esses aspectos, Napolitano aponta a importância da análise da integração entre texto e música, com uma abordagem que

[...] deve levar em conta a “dupla natureza” da canção: musical e verbal. Uma “dupla natureza” que desaparece no mesmo momento da composição. Aliás, o grande compositor de canções é aquele que consegue passar para o ouvinte uma perfeita articulação entre os parâmetros verbais e musicais de sua obra, fazendo fluir a palavra cantada, como se tivessem nascido juntos. Se numa primeira abordagem é lícito separar os eixos verbal e musical, para fins didáticos, procedimento comum e até válido, deve-se ter em mente que as conclusões serão tão mais parciais quanto menos integrados estiverem os vários elementos que formam uma canção ao longo da análise (NAPOLITANO, 2012, p. 55).

Assim delineamos nossa análise, buscando contemplar de maneira pontual cada um dos seguintes aspectos, procurando, ao mesmo tempo, estabelecer uma relação entre os mesmos:

1. A canção enquanto fonograma: observar o álbum do qual a canção faz parte, época da composição e compositor, buscando localizá-la temporalmente enquanto produto mercadológico;
2. Elementos da linguagem musical: classificação da canção a partir de sua base rítmica, levando em conta outros aspectos como andamento, instrumentação, textura, caráter expressivo e forma;

3. O texto da canção: o que seu texto revela sobre Exu e suas possíveis relações com os demais aspectos.

As análises das canções foram estabelecidas em duas abordagens:

- A primeira consistiu em um mapeamento geral das canções elencadas, com o objetivo de apontar as principais referências sobre Exu e suas diferentes personas. Foram recolhidas, para o propósito da presente pesquisa, um total de 74 canções. Seis delas foram eliminadas da análise, duas por estarem em outra língua, quatro por se referirem à cidade de Exu⁵⁷. Há ainda duas canções *gospel*, que são *A minha família é de Jeová* (Pr. Melvin, 2009) e *O varão que corta o laço* (Fogo no pé, 2008), destinadas ao público evangélico, que não foram incluídas nessa análise inicial. Optamos por apresentar as análises dessas duas canções separadamente, incluindo-as no Apêndice deste trabalho, por entendermos serem importantes para ilustrar a forma como Exu é retratado para as pessoas que se relacionam com essas religiões. Dessa forma, foram analisadas, nessa primeira parte, um total de 66 canções.
- A segunda abordagem consistiu de análises mais pontuais e detalhadas de sete canções, considerando os critérios explicitados anteriormente. Para definir quais canções seriam analisadas com mais detalhe, consideramos escolher canções que ilustram cada uma das faces de Exu apresentadas nesse trabalho, bem como o potencial didático das mesmas. As sete canções analisadas foram, portanto:
 1. *Gênesis (parto)*, João Bosco e Aldir Blanc (1977), e
 2. *Tiro de misericórdia*, João Bosco e Aldir Blanc (1977) – relacionadas à imagem de malandro. Nesse caso fizemos a análise conjunta das duas canções para uma mesma representação porque elas fazem parte de um mesmo álbum e tratam, respectivamente, do nascimento e morte de um mesmo personagem;

⁵⁷ As duas canções que estavam em outro idioma eram *Canto para Exu* (Domínio Público/Virgínia Rodrigues, 2000) e *Exu* (Metá Metá, 2014). Em relação às outras quatro, se referem à cidade de Exu - PE, local de nascimento do cantor Luiz Gonzaga. São elas: *Velho novo Exu* (Luiz Gonzaga - 1954), *Treze de Dezembro* (Luiz Gonzaga, Ze Dantas e Gilberto Gil em 1996), *Prece pro Novo-Exu* (Luiz Gonzaga e Gonzaguinha, 1982) e *Candeeiro encantado* (Lenine e Paulo César Pinheiro – 1997). A origem do nome da cidade é relacionada a duas possibilidades: 1. o nome de uma nação indígena da região, Ançu, e 2. uma espécie de abelha comum na região, Enxu (Inxu). Embora não seja certa a origem do nome, o fato é que não há referência direta ao nome do Orixá, ainda que algumas pessoas que moram na região se recusem a pronunciar o nome da cidade, acreditando que seja essa a relação existente. Segundo depoimento de uma educadora, moradora de Bodocó, cidade vizinha de Exu, a resistência não está só em falar, mas, até mesmo, em passar por Exu. Segundo suas lembranças da infância, a cidade de Exu é cheia de lendas misteriosas, as quais ouvia por intermédio de seu pai. Como dito anteriormente, essas seis canções citadas não foram analisadas, porém encontram-se nos anexos.

3. *Quem me guia* – Beto sem Braço e Serginho Meriti (1986) – relativa à imagem do Zé Pilintra, o malandro regenerado e o trabalho;
4. *Lado B Lado A*, Marcelo Yuka e Marcelo Falcão (1999) – que retrata a relação entre Exu e Iemanjá;
5. *Só o Ôme*, Noriel Vilela (1967) – relacionada à imagem demonizada de Exu, mas também àquele que faz feitiço, portanto é trabalhador;
6. *Labareda*, Baden Powell (1991) – que traz a representação da Pombagira; e, por fim,
7. *Exu nas Escolas*, Kiko Dinucci e Edgar (2018) – que sintetiza a proposta dessa pesquisa.

4.1 Análise geral das canções

Iniciamos a reflexão sobre as canções buscando palavras nos textos que estivessem diretamente associadas a Exu. Em seguida, verificamos que havia palavras que estabeleciam relações com a religião, qualidade (epíteto), função, oferenda, personalidade, relação com os humanos, ao local, horário, papel e tipos de oferendas. Distribuímos, então, nessas grandes classes as referências feitas nas músicas, por quantidade de vezes que apareceram ou possibilitaram associações diretas. É importante ressaltar que na maioria das músicas aparece mais de uma das palavras listadas nas tabelas, de modo que uma mesma canção pode vincular-se a mais de uma classe simultaneamente. Assim, obtivemos a categorização expressa na Tabela 1:

Tabela 1 – Conteúdos das canções

Texto ou associação possível	Quantidade
Ligada à religiosidade de matriz africana	23
Reflete o imaginário popular de feitiço	39
Retrata como elemento ligado à cultura	10

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Ao analisarmos o todo das canções em busca das principais relações às quais elas faziam referência, consideramos como ligadas à religiosidade de matriz africana ou religiões afro-brasileiras aquelas que homenageavam o orixá ou entidade, ou que eram relacionadas à sua imagem no contexto da própria religião de alguma forma, como por exemplo o que vemos no Quadro 1:

Quadro 1 – Referências à religiosidade de matriz africana

Nome da canção	Trecho/ exemplos
Cadê Viramundo	Cadê Viramundo , Pemba Ta na terrêra, Pemba Com seu Cambono, Pemba
Quem tá de ronda	Quem manda na encruzilhada É só Exu e Xangô Caboclo que tá de ronda Rondando sem descansar
Nanan Boroque	Peça (malene) a Nana Boroquê Você brincou com Exu Berequê Vai no mato apanhar erepepê
Saudação a Toco Preto	Abala o coco É melhor deixar ficar Quem não pode com mandinga Não carrega patuá
Festa de Umbanda	O sino da igreja faz belen-belen-blom Deu meia-noite o galo já cantou Seu Tranca Rua é dono da gira Oi, corre gira que Ogun mandou

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Observamos, então, os contextos religiosos aos quais as canções poderiam, ou não, se referir. Destacam-se as referências à umbanda, conforme exposto na Tabela 2:

Tabela 2 – Religiões referidas nas canções

Palavra ou associação possível	Frequência
Umbanda	31
Candomblé	4

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Em seguida, aproximamos a análise das palavras e associações possíveis ao próprio símbolo Exu, nas suas mais diversas formas, nos guiando por essas perguntas: quem é ele, qual a sua essência, sua personalidade? As Tabelas 3, 4 e 5 nos apresentam os resultados obtidos:

Tabela 3 – Qualidades de Exu expressos nas canções

Palavra ou associação possível	Frequência
Pombagira	13
Exu	12
Entidades da Umbanda	12
Zé Pilintra	7

Legbá, Eleguá, Bará	5
Saci	2
Exu Erê	1

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Tabela 4 – Comparações entre Exu e outras figuras

Palavra ou associação possível	Frequência
Malandro	5
Demônio, diabo, satanás	3
Gigolô, prostituta, prostituição	3
Jesus	3
Outros santos	3
Deus	2
Nossa Senhora	2
Rei	2
Anjo	1
Mulher da rua	1

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Tabela 5 – Personalidade, qualidade ou condição associada a Exu

Descrição	Frequência
Traíçoeiro, vingativo	7
Sexo, sexualidade	6
Malandro	5
Quente, sedutora, ardente (Pombagira)	5
Desordeiro	3
Dono da gira	3
Feiticeiro	3
Poderoso, forte	3
Contraventor	2
Belo	1
Catimbozeiro	1
Dualidade	1
Endiabrado	1
Malcriação	1
Multifacetado	1
Travesso	1

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Constatamos que a essência de Exu que prevalece nas canções está ligada às suas entidades manifestas na umbanda, refletidas pelas relações estabelecidas com o caráter vingativo, malandro e sedutor, ou sedutora, já que essa última qualidade está sempre mais relacionada à figura da Pombagira.

Buscamos, então, definições espaciais e temporais nas associações a Exu ou à Pombagira. Encontramos uma prevalência da palavra *encruzilhada*. Segue, na tabela 6, a distribuição em relação a local e a tempo:

Tabela 6 – Definições espaciais e temporais associadas a Exu

Palavra ou associação possível	Frequência
Encruzilhada	18
Caminho, Estrada	5
Meia-noite	5
Portão, porteira	3
Calunga/ cemitério	2
Sexta-feira	2
Inferno	1

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Se o lugar de Exu é na encruzilhada, o que faz ele lá? Foi essa a questão que norteou a busca pelas funções associadas a Exu nas canções, o que observamos na Tabela 7:

Tabela 7 – Funções associadas a Exu

Função	Frequência
Fazer/desfazer feitiço, mandinga, bruxaria	34
Fazer o mal/penar/maldição/arrebentar	14
Escravo/ fazer o que mandarem	9
Protetor/cuidar	7
Trabalho	7
Castigar / fazer vingança	6
Desfazer/Fazer trabalho de amor	6
Mensageiro dos orixás	5
Abrir caminho/ guiar	3
Dono da gira	3
Limpeza / descarrego	3
Zelador / sentinela	3
Debochar/zombar	2
Despachar	2
Abrir fechadura	1
Dar equilíbrio	1
Dar sorte	1
Dono do destino	1
Fazer o bem	1
Fazer sacrifício animal	1
Resolver problema	1
Ronda	1

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Tabela 8 – Referências culturais associadas a Exu

Tipo	Frequência
Samba	4
Batuque	4
Capoeira	2
Embolada	1
Atabaque	1

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Em algumas canções constata-se uma relação da figura de Exu com práticas culturais diversas, como observa-se na Tabela 8 acima. No que se refere às funções associadas a Exu, expressas na Tabela 7, percebemos um evidente destaque para o *fazer feitiço*, seguido de *fazer o mal*. Prevalece aqui a dimensão mágica e diabólica de Exu. Há, porém, uma outra análise possível desse quadro, que se refere ao Exu como uma figura trabalhadora, ainda que, em alguns momentos, trabalhe sob julgo de alguém, porque está escravizado pelos desejos de quem o invoca. Para os leigos, essa seria a demonstração de seu papel demoníaco, pois faz o mal quando isso lhe é solicitado. Na realidade, porém, Exu está fadado a executar o que lhe pedem, e, como “corresponde à alegoria da irresponsabilidade”, não seria capaz de “julgar ou discernir entre o bem e o mal” (PORDEUS JR., 1993, p. 50). Pode-se concluir, assim, que o mal está no homem, naquele que invoca, não em Exu, o invocado

Por outro lado, nessa reinterpretação de Exu pela umbanda e sua alocação na quimbanda, ele é, ainda segundo Pordeus Jr., “acorrentado e subjugado às forças do bem, para o qual irá trabalhar” (1993, p. 51). Serra (2014) faz uma consideração relevante sobre esse papel de Exu, desempenhado na relação entre a umbanda e a quimbanda, e seu trabalho de mensageiro/executante:

[...] é crença generalizada que os domínios “astrais” dos espíritos da umbanda e da quimbanda se comunicam: os espíritos superiores podem recorrer, para a execução dos seus benévolos projetos, aos serviços dos “mais atrasados”, ou seja, dos “exus” (ou quimbandeiros por excelência). Isso poupa aos seres sublimes o desgaste do contato com a Terra (SERRA, 2014, p. 168).

Exu executa o trabalho pesado. É chamado também para a Salvação, desempenhando um outro papel, designado por Pordeus Jr. (1993, p. 49) como sendo do “herói civilizador”, já que se recorre frequentemente à sua ajuda.

Esse caráter de Exu como “ser trabalhador” se evidencia mais ainda se incluirmos na categoria *trabalho* outras funções que aparecem descritos na tabela, tais como, fazer o bem e fazer o mal ou os feitiços diversos como resposta às demandas humanas, até porque, como foi dito anteriormente, na umbanda magia (feitiço) e trabalho estão diretamente relacionados. Segundo Pordeus Jr., também é trabalho fazer oferenda, despacho, gira, pois “o trabalho simbólico repõe o lado positivo do trabalho, porque recupera o elo com a magia perdido ao longo do tempo com o desenvolvimento de uma sociedade urbano-industrial (PORDEUS JR., 1993, p. 97). Ainda segundo o autor, “pensar o trabalho a partir de uma nova visão de mundo corporificado em personagens míticas, é valorizá-lo a partir do sagrado, e é na possessão que a representação do trabalho atinge seu clímax” (2000, p. 155).

Na continuidade do processo de análise, pareceu-nos importante verificar qual o papel dos seres humanos frente a Exu. E como podemos ver na Tabela 9, esse papel está majoritariamente relacionado, no conteúdo das canções, ao feitiço, que pode se somar à macumba e à mandiga, e também à oferta de agrados diversos, principalmente cachaça e galinha preta, segundo os dados da Tabela 10. Aí também cabe o destaque ao trabalho desempenhado pelos praticantes da religião. É comum ouvir nos terreiros de umbanda o conselho dado por alguns guias: *youê precisa trabalhar*, significando um chamado para a dedicação à religião, de maneira a abrir os caminhos. Ou seja: trabalhar, nesse caso, significa, principalmente, ser possuído pelos espíritos e fazer os atendimentos e a magia.

Tabela 9 – Papel do homem em relação a Exu

Palavra ou associação possível	Frequência
Despacho, oferenda, comida de santo	25
Feitiço	19
Macumba, macumbeiro	9
Mandinga	6
Saudar em primeiro lugar	2
Bruxaria	1

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Tabela 10 – Tipos de oferenda

Palavra ou associação possível	Frequência
Cachaça, marafo, bebida	13
Galinha preta / Galo	11
Oferenda, despacho	10

Dendê / Azeite de dendê	7
Farofa	5
Dinheiro	3
Pimenta	2
Rosa	2
Sapo	2
Beijo	1
Patuá	1
Vatapá	1

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Diante desse levantamento geral, parece-nos que no imaginário popular, refletido nas letras das canções estudadas, os conteúdos se relacionam, majoritariamente, com os Exus da umbanda. A demonização não aparece de forma direta, na maior parte das letras, mas relacionada às possibilidades dessa entidade em fazer o mal, se vingar ou ser aquele que causa desordem, inclusive na vida das pessoas.

4.2 Análises das sete canções

Compreendido o panorama de como os diversos elementos expostos relacionados à figura de Exu aparecem nas canções, passemos, agora, à observação mais atenta das sete canções escolhidas como representantes dos aspectos multifacetados dessa figura, relacionados ao conteúdo desta pesquisa.

4.2.1 *Gênesis e Tiro de Misericórdia*: a essência da malandragem

A malandragem como característica de Exu revela-se nos textos de algumas das canções pesquisadas, incluindo a sua expressão na entidade do Zé Pilintra. No Quadro 2 podemos observar alguns exemplos de canções que se enquadram nessa categoria, bem como trechos dos textos que apontam para a figura do malandro.

Quadro 2 – Canções e textos relacionados ao Exu malandro

Nome da canção (autor)	Trecho do texto
Madame Satã (Totonho)	João era o rei dos malandros* da Lapa antiga (...) Foi Sete Coroas seu mestre na vida Que lhe disse um dia

	Quem tem valentia Jamais se intimida
Quem me guia (Beto Sem Braço / Serginho Meriti)	Quem me guia, quem me guia Alumia a Razão de todos nós O Zé , deixa estar no candeeiro Que o terreiro está iluminado pela lua
Zé Pilintra (Itamar Assumpção e Wally Salomão)	Zé Pilintra desceu, Zé Pilintra É ele que chega e parte a fechadura Do portão cerrado (...) É ele quem chamega, quem penetra Em cada fresta e rompe o cadeado
Terreiro Tecnológico (Sinhô Preto Velho)	E no software Zé Pilintra Navegar na internet
El Desbichado II (Lobão)	Eu sou a Explosão, o Exu, o Anjo, o Rei (...) Eu sou a camuflagem que engana o chão A malandragem que resvala de mão em mão
Saudação (Rita Bennedito)	Girê maviê mavangô Oh Zé ! Quando vier da lagoa Toma cuidado com o balanço da canoa Oh Zé ! Faça tudo o que quiser Só não maltrate o coração dessa mulher
Lundu (Sinhô Preto Velho)	Aruanda moradia das entidade E se tem sacis tem cirandas campestre Seu Zé Pelintra cabra da peste
Pois Zé (Vinil Moraes)	Vem sambando no terreiro pra mostrar quem é que manda Vem rodando nessa gira é caboclo de aruanda Vem rodando no terreiro pra mostrar quem é que manda Vem rodando nessa gira, vem caboclo Mas é pro Zé que eu to na fé, na lida Prepare o caminho pra eu caminhar Pois é, Seu Zé , eu tô ligado na vida Tem que ter tempo pra organizar Marafo axé, trabalho, biritá Um bom guerreiro tem que celebrar, celebrar, celebrar Vem sambando no terreiro Pra mostrar quem é que manda Vem rodando nessa gira Vem caboclo de aruanda

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Nas canções nas quais a referência à malandragem é direta, por meio do uso dessa palavra ou da palavra *malandro*, ela vem associada à valentia e à força, como podemos observar nas passagens *João era o rei dos malandros (...) quem tem valentia, jamais se intimida e eu sou Exu, sou explosão (...) a malandragem que se resvale de mão em mão*. Quanto ao Zé Pilintra, este está mais relacionado ao trabalho ou à festa, como podemos constatar nas passagens acima:

esta figura aparece relacionada às ações de guiar, partir a fechadura, navegar na internet, preparar o caminho, maltratar o coração, celebrar, sambar, rondar o terreiro e mandar. Apenas em uma das músicas ele aparece apelidado de *cabra da peste*, ou seja, decidido, destemido.

Gênesis e *Tiro de Misericórdia* são duas canções de Aldir Blanc e João Bosco, gravadas no LP *Tiro de Misericórdia*, de 1977, correspondendo à primeira e à última faixa, respectivamente. Embora essas canções não constem do quadro acima, pois não trazem uma referência direta ao Zé Pilintra e nem à palavra *malandro*, a escolha de ambas para a análise deveu-se principalmente ao fato de representarem o nascimento e a morte de um mesmo personagem que é retratado como o próprio malandro ao longo do LP de João Bosco. Nessas canções encontramos uma variedade de comparações e relações de Exu ao demônio e a Cristo, simultaneamente, o que nos remete à dualidade de Exu e aos extremos da dicotomia cristã de bem e mal, a partir da qual é possível explorar as diversas significações de Exu no imaginário popular.

Figura 9 – Capa e contracapa do LP *Tiro de Misericórdia*

Figura 10 – Encarte do LP *Tiro de Misericórdia*

Transcrevemos, a seguir, os textos das duas canções:

Gênesis (Parto)

João Bosco e Aldir Blanc

Kumada lareu, Kumada lareu, Kumada lareu
Kumada la kala la kala derô
Kumada lareu, Kumada lareu, Kumada lareu
Kumada la kala la kala derô
Kumada la kala la kala derô
Kumada la kala la kala derô
la kala derô, la kala derô, la kala derô

*Quando ele nasceu foi de sufoco
Tinha uma vaca, um burro e um louco
Que recebeu seu sete
Quando ele nasceu foi de teimoso
Com a manha e a baba do tihoso
Chovia canivete*

*Quando ele nasceu foi de teimoso
Com a manha e a baba do tinho
Chovia canivete*

Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu
Kumana la kala la kala derô
Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu
Kumana la kala la kala derô
Kumada la kala la kala derô

*Kumada la kala la kala derô
la kala derô, la kala derô, la kala derô*

*Quando ele nasceu, nasceu de birra
Com barro ao invés de incenso e mirra
Cordão cortado com gilete
Quando ele nasceu sacaram um berro
Meteram faca, ergueram ferro
Exu falou: ninguém se mete!*

*Quando ele nasceu tomaram cana
Um partideiro puxou samba
Oxum falou: esse promete!*

*Quando ele nasceu tomaram cana
Um partideiro puxou samba
Oxum falou: esse promete!*

*Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu
Kumana la kala la kala derô
Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu
Kumana la kala la kala derô
Kumada la kala la kala derô
Kumada la kala la kala derô
la kala derô, la kala derô, la kala derô*

*Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu
Kumana la kala la kala derô
Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu
Kumana la kala la kala derô
Kumada la kala la kala derô
Kumada la kala la kala derô
la kala derô, la kala derô, la kala derô*

Tiro de misericórdia
João Bosco e Aldir Blanc

*O Menino cresceu entre a ronda e a cana
Correndo nos beco,
Que nem ratazana*

*Entre a punha e o afano
Entre a carta e a ficha
Subindo em pedreira
Que nem lagartixa*

*Boreu, Juramento, Urubu, Catacumba
Nas roda de samba
Do eró da macumba*

*Matriz, Querosene, Salgueiro, Turano
Mangueira, São Carlo,
Menino mandando*

*E dono de poeira, marafo e farelo
Um deus de bermuda
E pé de chinelo
Imperador dos morros, reizinho nagô
O corpo fechado
Por babalaô*

*Baixou com Oxolufã, com sua espada de prata
Sua coroa de escuro e de vício
Baixou Caô-Xango, com o machado de ar (Por babalaôs)
Com seu Fogo brabo nas mãos de corisco
Ogunhê se plantou pelas encruzilhadas
com todos seus ferros (Por babalaôs)
com lança e enxada
E Oxóssi com seu arco e flecha
e seus galos
E suas abelhas na beira da mata
E Oxum trouxe (Por babalaôs)
pedra e água da cachoeira (Por babalaôs)
E seu coração de espinho dourado
Iemanjá, o alumínio, a sereia do mar
E um batalhão de mil afogados
Iansã trouxe as almas e os vendavais
A adaga dos ventos, trovões e punhais
Oxumaré largou suas cobras no chão
Soltou suas tranças e quebrou o arco-íris
Omulu trouxe o chumbo
(Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai)
Seu chocalho de guizos e espalhou doenças para seus inimigos
Nanã boroquê trouxe a chuva, a vassoura
Para o mundo dos corpos
Pro sangue dos mortos
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai*

*Exus na capa da noite
Soltaram a gargalhada
E avisaram a cilada pros orixás
Exus, orixás, menino
Lutaram como puderam
Mas era muita matraca pra pouco berro
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai*

*E lá no horto maldito
No chão do Pendura-Saia
Zambi menino Lumunba tomba na raia*

*Mandando bala pra baixo
Contra as falanges do mal
Arcanjos, velhos coveiros do carnaval
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai*

*Irmão, irmãs, irmãozinhos
Por que me abandonaram?
Por que nos abandonamos em cada cruz?
Irmão, irmãs, irmãozinhos
Nem tudo está consumado
A minha morte é só uma
Ganga, Lumunba, Lorca, Jesus
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai*

*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 cachorro e gritou feito porco
Depois de pular igual a macaco
Vou jogar nesses três que nem ele morreu
Um jogo cercado pelos sete lados*

Pinho (2014), em seu trabalho de mestrado, realizou uma pesquisa sobre o LP *Tiro de Misericórdia*, investigando como a imagem do malandro se faz presente no álbum, ou, como diz o autor, se apresentam “as faces da malandragem”. Para ele, essas faces conferem uma unidade aos textos das canções do LP, por meio da malandragem, e também reforçada pelas canções *Gênesis* (Parto) e *Tiro de Misericórdia*, primeira e última faixa do LP, que caracterizariam respectivamente o nascimento e morte do malandro, como dito. Nesse trabalho, o pesquisador faz uma análise musical das canções escolhidas e também de seus textos, a qual tomaremos como referência para a realização da análise aqui proposta.

Em *Gênesis* observamos duas seções formais distintas, A e B, que se intercalam. A seção A se inicia em ritmo adarrum⁵⁸, tocado, inicialmente, por dois agogôs (um de madeira e um de metal) e apitos, seguidos por caxixi, duas tumbadoras e, por fim, o canto em uma linguagem de sonoridade iorubá, que lembra, segundo Pinho (2014), a saudação a Exu – Ilaroíê. Na seção B percebemos um samba tocado por violão, baixo, bateria, cuíca, tamborim, caxixi e surdo, cujo

⁵⁸ Nome de um toque do candomblé que pode ser utilizado para invocar todos os orixás. Essa informação foi fornecida, em entrevista, pelo Ogã Kleber, filho de Vadinho de Obaluaiê, do bairro Imperador de Mairiporã, da Família do Axé da Casa Branca, Bahia – Candomblé Ketu.

texto, em português, descreve o nascimento do menino. A última seção da música faz uma fusão dessas duas partes, utilizando os instrumentos e a rítmica da parte B e o canto da parte A, como segue:

Quadro 3 – Estrutura formal da canção *Gênesis*

Seção	Texto
A	Kumada lareu, Kumada lareu, Kumada lareu Kumada la kala la kala derô Kumada lareu, Kumada lareu, Kumada lareu Kumada la kala la kala derô Kumada la kala la kala derô Kumada la kala la kala derô la kala derô, la kala derô, la kala derô
B	Quando ele nasceu foi de sufoco Tinha uma vaca, um burro e um louco Que recebeu seu sete Quando ele nasceu foi de teimoso Com a manha e a baba do tinhoso Chovia canivete Quando ele nasceu foi de teimoso Com a manha e a baba do tinhoso Chovia canivete
A	Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu Kumana la kala la kala derô Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu Kumana la kala la kala derô Kumada la kala la kala derô Kumada la kala la kala derô la kala derô, la kala derô, la kala derô
B	Quando ele nasceu, nasceu de birra Com barro ao invés de incenso e mirra Cordão cortado com gilete Quando ele nasceu sacaram um berro Meteram faca, ergueram ferro Exu falou: ninguém se mete! Quando ele nasceu tomaram cana Um partideiro puxou samba Oxum falou: esse promete! Quando ele nasceu tomaram cana Um partideiro puxou samba Oxum falou: esse promete!
A	Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu Kumana la kala la kala derô Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu Kumana la kala la kala derô Kumada la kala la kala derô Kumada la kala la kala derô

	la kala derô, la kala derô, la kala derô
A+B	Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu Kumana la kala la kala derô Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu Kumana la kala la kala derô Kumada la kala la kala derô Kumada la kala la kala derô la kala derô, la kala derô, la kala derô

Fonte: Elaboração da autora, 2018

As duas seções, A e B, segundo Pinho (2014), são tocadas em divisões rítmicas diferentes, sendo a primeira polirrítmica e a segunda binária. Vale ressaltar que, diferente do toque apresentado na primeira parte, da tradição do candomblé Ketu, portanto de origem Nagô, a segunda parte é um samba, cuja origem remonta a ritmos bantos. Podemos verificar a origem banto do samba ao longo do livro de Moura, *A Pequena África e o Reduto de Tia Ciata*, no qual o autor descreve o surgimento do samba a partir do maxixe, uma dança de tradição banto:

O maxixe e o seu sucessor, o samba, acharam terreno propício na Cidade Nova: festeiros baianos, músicos e compositores negros, em processo de profissionalização, e empresários da caótica vida noturna da cidade criariam as formas da canção popular carioca, antecedendo uma geração de compositores que, junto com burgueses de Vila Isabel, depois de 1930, fariam a “época de ouro” da música popular brasileira.” (p. 6); sendo o “maxixe, (...) experiência popular com a dança que ganhara tradição no Rio desde muito, a partir do batuque dos bantos, quando os dançarinos separados se tocavam e bailavam enlaçados na umbigada (MOURA, 1995, p. 110).

Prandi afirma que os nagôs, ou iorubás, eram negros pertencentes ao grupo sudanês central da África, que “compreende vários povos de língua e cultura ioruba, entre os quais os oyó, ijexá, ketu, ijebu, egbá, ifé, oxogbô, etc” (2001, pág. 53) e que os bantos eram povos provenientes da África Meridional, que estiveram em quantidade superior no Brasil em relação aos outros grupos, segundo conclusões tiradas a partir de estudos linguísticos mais recentes, que se referem à presença de elementos de línguas africanas em nosso idioma.

Quanto ao samba, essa manifestação cultural que é referência da cultura brasileira, ele já sofreu muita perseguição, chegando a ser proibido.

O samba agoniza, mas não morre. Reinventa-se, orbitando entre signos ancestrais da festa e da agonia. Tributário da grande diáspora africana, soube sobreviver à gramática do chicote e da senzala. Nascido no saracoteio dos batuques rurais, adentrou a periferia dos grandes centros urbanos sem perder licença. Iniciado nos terriros de macumba, incorporou-se aos cortejos dos ranchos, vlocos e cordões, numa simbiose perfeita com o Carnaval. Enfrentou preconceitos, ouviu desacatos, padeceu segregações (...) Sinônimo de

malandragem, viu-se perseguido pela polícia, entregou-se à vadiagem das ruas [...] Ladino, chegou ao disco, ganhou o rádio, virou astro de cinema.

Desde que o samba é samba, é assim. A multiplicidade e a surpreendente capacidade de reelaboração fazem parte indissociável de sua natureza plural, absorvente, caleidoscópica (NETO, 2017, p. 25).

Esse caráter cadeidoscópico conferido por Neto (2017) a esse ritmo gerado no maxixe, se deve à multiplicidade de estilos que foram aparecendo ao longo dos anos. Seria mais correto dizermos *os sambas* do Brasil. Há o samba de partido alto, samba de roda, samba lenço, samba canção, samba de breque, sambalanço, samba enredo, entre outros. O que diferencia cada um deles é a acentuação, o andamento, os instrumentos e outras características particulares que conferem identidade ao estilo. Observando, então, a composição aqui em análise, a segunda seção remete, mais especificamente, a um samba enredo.

Assim, as duas seções da canção, apresentadas de maneiras bem distintas na música, como evidenciam a divisão rítmica, a instrumentação e, inclusive, o idioma utilizado no texto, revelam, pois, outros conflitos e contrapontos que, além do já apresentado, serão tratados em seguida.

Pela narrativa, constatamos que o nascimento do menino foi difícil – *nasceu de teimoso e de birra* –, provavelmente em um momento inesperado – *no sufoco* –, cujo parto exigiu improvisação (*cordão cortado com gilete*), em local inapropriado (*chovia canivete e com barro*), com referências ao presépio cristão (*tinha uma vaca, um burro e, em vez de anjo, um louco*). Por outro lado, na presença de *Seu Sete*, que vem para lhe dar proteção espiritual, *Exu falou: ninguém se mete*.

Seu Sete era como chamavam o Exu Sete Liras (ou Seu Sete da Lira⁵⁹), uma entidade da Umbanda, pertencente à falange dos Exus, que ganhou espaço na mídia nos anos 70, época de composição da música, e ao qual era conferido grande poder. A mãe de santo Dona Cacilda de Assis⁶⁰, foi a primeira a incorporar o Exu Sete da Lira, e, por seu trabalho de cura realizado por meio de tal entidade, ganhou grande visibilidade. Sua casa religiosa passou a ser frequentada por gente famosa, despertando o interesse da mídia. Sete Rei da Lira, nome pelo qual também era conhecido, é considerado protetor dos músicos. Em 1973, no Programa MPB Especial da

⁵⁹ De acordo com uma tradição oral, corrente entre umbandistas, essa entidade teria sido incorporada à umbanda após duas encarnações – sendo a primeira na Idade Média, quando acabou morto na fogueira, pela inquisição – nas quais era um exímio fabricante e tocador de liras, mas que também tinha, entre outros poderes paranormais, o poder da cura, o qual utilizava para fazer caridade.

⁶⁰ Cacilda de Assis nasceu em 15 de março de 1917, em Valença – RJ. Incorporou o Exu Sete Rei da Lira pela primeira vez com sete anos. Além de mãe de santo, era também empresária, compositora e radialista. Fonte: <<http://filhosdavovorita.blogspot.com.br/2016/05/mediuns-ilustres-cacilda-de-assis.html>>. Acesso em: 12 out. 2016.

TV Cultura, Jackson do Pandeiro, relata uma passagem de sua vida em que teria contado com essa proteção, por meio de um aviso desse Exu, entregue por intermédio de um amigo, que o poupou de um acidente. Dona Cacilda levou Seu Sete para emissoras de TV, causando polêmica e dividindo opiniões, entre pessoas comuns, governantes e dirigentes de entidades religiosas cristãs e africanas⁶¹.

Outra entidade presente nessa canção é Oxum, orixá da fertilidade e da maternidade, que protege os fetos e as crianças recém-nascidas, e que prediz ao menino um futuro promissor. Assim, há quem festeje o nascimento, como vemos na passagem *um partideiro puxou samba*, ao mesmo tempo em que já é alvo de desafeto de outros: *sacaram berro, meteram faca, ergueram ferro*.

Vejamos a organização dessas ideias em um quadro:

Quadro 4 – Eventos, personagens e referências na canção Gênesis

A criança	Quem estava	Contexto	Consequências no mundo físico	Consequências no mundo espiritual
Nasceu de teimoso	Vaca, um burro e um louco	No sufoco	Sacaram berro, meteram faca, ergueram ferro	Recebeu seu Sete
Com a manha e a baba do tinho	Seu Sete	Chovia canivete	Tomaram cana, um partideiro puxou samba	Exu falou: ninguém se mete
Nasceu de birra	Exu	Barro ao invés de incenso e mirra		Oxum falou: esse promete
	Oxum	Cordão cortado com gilete		

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Vemos, então, que o contexto de nascimento do menino foi bastante tumultuado, ele *nasceu no sufoco e teve o cortão cortado com gilete*, inclusive com pessoas que possivelmente queriam impedir sua vinda ao mundo ou exterminá-la o quanto antes - *sacaram berro, meteram faca, ergueram ferro*, o que não foi possível porque, em contrapartida, ele estava muito protegido pelo mundo espiritual, *Exu falou: ninguém se mete*, fato que foi comemorado, *tomaram cana e um partideiro puxou samba*. Fica, também, evidenciada a essência do menino, tanto por sua insistência em nascer, mesmo em circunstâncias tão difíceis, quanto pela sua força

⁶¹Disponível em <<http://f5.folha.uol.com.br/saiunonp/2014/09/1513336-Exu-provoca-mortes-e-compra-briga-com-a-imprensa.shtml>> Acesso em: 12 out. 2016.

e, de certa forma, habilidade – *nasceu de teimoso, com a manhã e baba do tihoso*, o que provoca uma profecia: *esse promete, Oxum falou*.

Sobre *Tiro de Misericórdia*, Pinho (2014) faz uma análise da música na qual distingue três seções (A, B e C) e qualifica o ritmo da seguinte maneira:

[...] parece muito próximo de uma mescla, uma hibridação entre elementos do folclore (pontos de Candomblé) com ritmos ligados à black music (expressão usada na década de 1970 para designar os grupos de soul music, ou *funk*)” (PINHO, 2014, p. 61).

Porém, ao olharmos para a narrativa, é possível perceber cinco partes distintas: 1) descrição do contexto de crescimento do menino e um pouco de seu cotidiano; 2) chegada dos orixás com suas qualidades para enfrentar a batalha final do menino; 3) a batalha e morte do menino; 4) fala do menino no momento de sua morte (menino aparece em primeira pessoa) e 5) reflexão do narrador após a morte (narrador aparece em primeira pessoa). Apresentamos, a seguir, a divisão proposta:

Quadro 5 – Seções da canção *Tiro de Misericórdia*

A	O Menino cresceu entre a ronda e a cana Correndo nos beco, Que nem ratazana Entre a puna e o afano Entre a carta e a ficha Subindo em pedreira Que nem lagartixa Boreu, Juramento, Urubu, Catacumba Nas roda de samba Do eró da macumba Matriz, Querosene, Salgueiro, Turano Mangueira, São Carlo, Menino mandando E dono de poeira, marafo e farelo Um deus de bermuda E pé de chinelo Imperador dos morros, reizinho nagô O corpo fechado Por babalaô
B	Baixou com Oxolufã, com sua espada de prata Sua coroa de escuro e de vício Baixou Caô-Xango, com o machado de ar (Por babalaôs) Com seu Fogo brabo nas mãos de corisco Ogunhê se plantou pelas encruzilhadas com todos seus ferros (Por babalaôs) com lança e enxada E Oxóssi com seu arco e flecha

	<p> e seu galos E suas abelhas na beira da mata E Oxum trouxe (Por babalaôs) pedra e água da cachoeira (Por babalaôs) E seu coração de espinho dourado Iemanjá, o alumínio, a sereia do mar E um batalhão de mil afogados Iansã trouxe as almas e os vendavais A adaga dos ventos, trovões e punhais Oxumaré largou suas cobras no chão Soltou suas tranças e quebrou o arco-íris Omulu trouxe o chumbo (Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai) Seu chocalho de guizos e espalhou doenças para seus inimigos Nanã boroquê trouxe a chuva, a vassoura Para o mundo dos corpos Pro sangue dos mortos Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai </p>
C	<p> Exus na capa da noite Soltaram a gargalhada E avisaram a cilada pros orixás Exus, orixás, menino Lutaram como puderam Mas era muita matraca pra pouco berro Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai E lá no horto maldito No chão do Pendura-Saia Zambi menino Lumunba tomba na raia Mandando bala pra baixo Contra as falanges do mal Arcanjos, velhos coveiros do carnaval Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai </p>
D	<p> Irmão, irmãs, irmãozinhos Por que me abandonaram? Por que nos abandonamos em cada cruz? Irmão, irmãs, irmãozinhos Nem tudo está consumado A minha morte é só uma Ganga, Lumunba, Lorca, Jesus Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai </p>
E	<p> 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 cachorro e gritou feito porco Depois de pular igual a macaco Vou jogar nesses três que nem ele morreu </p>

	Um jogo cercado pelos sete lados
--	----------------------------------

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Observaremos, a seguir, cada uma dessas seções separadamente, destacando o conteúdo apresentado:

Quadro 6 – Elementos da seção A da canção *Tiro de Misericórdia* – Crescimento do menino

O menino	Locais	Cotidiano
Que nem ratazana	Correndo nos beco	Entre a ronda e a cana
Que nem lagartixa	Subindo em pedreira	Entre a punha e o afano
Menino mandando	Boreu, Juramento, Urubu, Catacumba	Entre a carta e a ficha
Dono de poeira, marafo e farelo	Matriz, Querosene, Salgueiro, Turano	Nas roda de samba do eró da macumba
Um deus de bermuda e pé de chinelo	Mangueira, São Carlo	
Imperador dos morros, reizinho nagô		
Um corpo fechado por babalaô		

Fonte: Elaboração da autora, 2018

De acordo com o exposto no quadro acima, a realidade não se mostrou favorável à curta vida do menino, uma vez que ele *cresceu entre a ronda e a cana, / Correndo nos beco, / Que nem ratazana / Entre a punha e o afano... / Um deus de bermuda / E pé de chinelo*, como já não fora no nascimento. Levou a vida se esgueirando entre os morros, à serviço do tráfico como olheiro e aviãozinho, provavelmente, como indicam as palavras *ronda* e *cana*, que nesse contexto se refere à polícia no morro, bem como realizando pequenos furtos, *entre a punha e o afano*. A palavra punha aqui pode tanto se referir a pequenos furtos quanto à uma luta simplificada da capoeira.

Para Pinho (2014), a figura do menino e seu ambiente são marginalizados. Essa ideia pode ser percebida pelas comparações feitas entre o menino e a ratazana e a lagartixa, e pela forma que o meio em que vive é descrito: ele passa a vida nos morros do Rio – *Boreu, Juramento, Urubu, Catacumba, Matriz, Querosene, Salgueiro, Turano, Mangueira e São Carlo*, em um contexto que lembra tráfico e ilegalidade – *ronda, cana, punha, afano, carta e ficha*. Vale destacar que, em meio a essa segregação, aparece, também, a ligação com a

religiosidade de matriz africana – *eró da macumba / Dono de poeira, marafo e farelo /corpo fechado por babalaô.*

A narração do crescimento do menino e a descrição do seu contexto são feitas sustentadas pelo *ostinato*⁶² de uma célula melódica e rítmica realizada pelo violão e marcada com uma batida de um instrumento grave de percussão a cada duas dessas células, o que suscita uma certa tensão. Complementando esse quadro tenso, tocados de uma forma que nos dá a impressão de estarem bem distantes, aparecem, eventualmente, alguns sons que sugerem silvos de vento anunciando uma tempestade. A narrativa inicia, então, uma chamada de orixás.

Quadro 7 – Elementos da seção B da canção *Tiro de Misericórdia* – Chegada dos Orixás

Orixás	Local	Armas
Oxolufã		Com sua espada de prata, sua coroa de escuro e de vício
Cão-Xango		Com machado de vento, com seu fogo brabo nas mãos de corisco
Ogunhê	Se plantou pelas encruzilhadas	Com todos seus ferro, lança e enxada
Oxóssi	Na beira da mata	Com seu arco e flecha e seus galos E suas abelhas
Oxum		Pedra e água da cachoeira e seu coração de espinho dourado
Iemanjá		O alumínio, a sereia do mar e um batalhão de mil afogados
Iansã		As almas, os vendavais, a adaga dos ventos, trovões e punhais
Oxumaré	No chão	Suas cobras Suas tranças e quebrou o arco-íris
Omulu		Chumbo, seu chocalho de guizões e espalhou doença para os inimigos
Nanã boroquê	Mundo dos corpos	Chuva, a vassoura Pro sangue dos mortos

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Nessa seção, são apresentados todos os orixás, que chegam para lutar ao lado do menino, e suas armas: o fogo, o ar, a água, a terra, os metais, animais, mortos e almas. O ritmo vai ficando mais acelerado e, a partir da entrada de Iansã, orixá que comanda os ventos e as tempestades, a textura musical torna-se mais densa com a entrada de outros instrumentos.

⁶² *Ostinato*, na música, significa a repetição insistente de um padrão musical, na mesma altura, que serve como base para o desenvolvimento de outras texturas musicais.

Quadro 8 – Elementos da seção C da canção *Tiro de Misericórdia* – A luta e morte

Ajuda ao menino	Suas armas	Local e como	Os inimigos	As armas dos inimigos
Exus na capa da noite soltaram a gargalhada E avisaram a cilada aos orixás	Pouco berro	Lá no horto maldito No chão do Pendura-Saia	Arcanjos, velhos coveiros do carnaval	Muita matraca
Exus, orixás, menino lutaram como puderam		Zambi menino Lumumba tomba na raia Mandando bala pra baixo		

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Após os orixás serem apresentados e um lamento aflitivo de seguidos ais, ficamos sabendo a razão de eles entrarem no enredo: foram convocados por Exu, protetor do menino, que, nessa passagem, exerceu seu papel de mensageiro, para lutar em proteção ao menino. Na música que acompanha a narrativa da luta, embora em um andamento mais acelerado, com bateria e guitarra incorporadas à instrumentação, persiste a utilização do *ostinato*. Apesar de todo arsenal que colocaram em jogo na luta para a proteção do menino – diferente do que se passa no nascimento, quando Exu consegue protegê-lo, na luta por sua vida –, no momento de sua morte nem Exu, junto com todos os Orixás e mais o menino são suficientes para lutar contra *as falanges do mal* e suas *matraca*. Retornam os ais e é anunciada a queda do menino.

O curioso aqui é que aqueles que tomam o lugar dos inimigos são os policiais e estes são comparados a arcanjos. Subvertendo a ordem esperada, os policiais-arcanjos não protegem o menino, mas o matam. Poderíamos nos contentar em pensar que nessa passagem os arcanjos lutam contra o diabo, já que de acordo com Prandi, “na época dos primeiros contatos de missionários cristãos com os iorubas na África, Exu foi grosseiramente identificado pelos europeus com o diabo e ele carrega esse fardo até os dias de hoje” (2001, pág. 21). Porém, são os arcanjos que, nessa canção, representam as *falanges do mal* e contra as quais lutam Exu, os Orixás e o menino. Dessa forma, fica ressaltado o caráter protetivo de Exu e o caráter letal daqueles que, representando o monopólio da violência legítima – polícia/Estado, deveriam proteger a todos, mas matam o pobre e marginalizado. O autor da canção nos leva a refletir sobre essa inversão de valores que as diferenças econômica, social e racial vão naturalizando. O menino é o criminoso ou foi a polícia que teve uma ação criminosa?

Outro ponto que merece destaque na canção é a separação feita no texto entre Exus e orixás. Eles, Exus, avisam aos orixás e lutam ao lado deles, como se não compusessem esse panteão. Afinal, para o menino, ele não é um orixá, mas O orixá, “seu” orixá.

Aparece, nessa seção, a primeira referência ao contexto da morte de Cristo, *horto maldito*. E, além de Jesus, o menino também é comparado a Patrice Lumumba e a Garcia Lorca, o poeta espanhol, e a Ganga Zumba, criando assim uma relação entre Exu e os heróis da resistência daqueles povos que, como o menino da narrativa, viveram situações de opressão e exploração.

Quadro 9 – Elementos da seção D da canção *Tiro de Misericórdia* –
A fala do menino na hora da morte

Para quem ele fala	Questões	Afirmações
Irmão, irmãs, irmãozinhos	Por que me abandonaram? Por que nos abandonamos em cada cruz?	Nem tudo está consumado A minha morte é só uma Ganga, Lumumba, Lorca, Jesus

Fonte: Elaboração da autora, 2018

O *ostinato* é interrompido e, acompanhado por uma marcação pontuada pela bateria, como que para acentuar o que está sendo dito, o menino clama aos *irmão*, *irmãs* e *irmãozinhos*, os quais não se referem aos orixás, tampouco ao próprio Exu, ou Exus, que, como já foi dito, são tratados separadamente dos outros orixás. Pode se tratar, porém, de referência aos seus próprios “inimigos” de batalha, já que compartilham de sua realidade de vida ou são negros como o menino. Na frase *por que nos abandonamos* ele demonstra essa ligação. Voltam os ais.

Quadro 10 – Elementos da seção E da canção *Tiro de Misericórdia* – Reflexão do narrador

Opinião	Ação
Grampearam o menino de corpo fechado E barbarizaram com mais de cem tiros Treze anos de vida sem misericórdia E a misericórdia no último tiro Morreu como cachorro e gritou feito porco Depois de pular igual a macaco	Vou jogar nesses três que nem ele morreu Um jogo cercado pelos sete lados

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Por fim, vemos o narrador expressando seu ponto de vista. Ele parece espantado com o que presenciou e relatou nas canções, principalmente com o momento de morte do menino, que expressa por *barbarizaram com mais de cem tiros* e *treze anos de vida sem misericórdia*, e pela comparação do menino nesse momento com os animais (cachorro, porco e macaco). Porém, a

vida segue, o que o faz pensar em uma ação futura que, de alguma maneira, mostra a esperança presente, nesse caso por meio do jogo do bicho, o que não está ligado a algo concreto, mas à sorte, o que aproxima o narrador do contexto de vida do menino.

Sabemos, então, por esse trecho final, que o menino morreu aos 13 anos de vida.

No que diz respeito à figura de Exu, Pinho apresenta o caráter inconstante conferido a esse Orixá, mas busca a “aproximação das figuras de Exu e do malandro – com o novo sentido que este recebe na década de 1970 –, ambos representados por palavras como “‘desordem’, ‘resistência’, entre outras” (2014, p. 54). Para ele, o menino seria o próprio Exu. Esse caráter do malandro e essa relação foram assim apontados por Bessa:

[...] os ideais de vida cantados pelo malandro (apologia ao ócio, negação dos valores positivamente elevados pelo trabalho, rejeição à disciplina etc.) não correspondiam, exatamente, à experiência social das camadas marginalizadas, para as quais o trabalho, mesmo quando irregular e informal, era prática constante. Nesse sentido, é possível que o discurso da malandragem, longe de ser simples manifestação de resistência dos músicos populares, estivesse também permeado pela visão que as classes dominantes forjaram dos negros “desqualificados” (BESSA, 2010, p. 163).

Nas duas canções, porém, esse malando, anteriormente já relacionado à figura do anti-herói, passa por uma mudança, o que se verifica tanto pelo próprio caráter expressivo musical quanto pelo próprio texto das duas canções. Em *Gênesis*, no contexto de nascimento, vemos a narrativa do nascimento de um menino que nasce *de birra*, em um ambiente trágico que beira o cômico – *tinha uma vaca, um burro e um louco* –, nasce sob a *chuva de canivete* driblando todas as adversidades com a ajuda do jeitinho brasileiro, pois tem o *cordão cortado com gilete*, e ainda conta com a proteção de um ente superior: Exu. O próprio ritmo escolhido, o samba, remete a esse malandro. Dessa maneira, a figura do menino se mescla à de Exu, seriam ambos malandros, os anti-heróis. Já em *Tiro de Misericórdia*, desde o início o retrato do menino é outro, seu cotidiano é angustiante e sua luta é contra as injustiças que a vida lhe impôs: a fome, o tráfico, a pobreza. Ele dá seu jeitinho para sobreviver, burlando a ordem em busca de justiça, mas seu cotidiano não tem mais nada de cômico, está muito mais próximo do trágico. Ainda que ele conte com a proteção de Exu e a ajuda dos Orixás, esse menino se aproxima do Severino, em *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, analisado por Almeida (2013), que o relaciona não ao anti-herói, mas ao herói trágico:

[...] ainda que apresente características próprias do anti-herói, Severino apresenta-se muito mais próximo do protótipo de herói trágico [...], visto que não apresenta a artimanha e a comicidade que fazem um indivíduo ser um

pícaro, mas busca fazer seu destino por suas próprias forças, como o herói trágico, e assim se intitula porque não vence dragões e guerras armadas, mas os problemas que precisa vencer diariamente para sobreviver, e os enfrenta sozinho, sem a ajuda de qualquer pessoa ou ser. Não há deuses para ajudá-lo, suas próprias forças são a única arma que possui para conquistar sua vitória de uma vida melhor. Severino toma suas próprias decisões, tem que buscar seu próprio sustento e por sua própria força (ALMEIDA, 2013, p. 30).

Para além da figura de malandro retratada nas canções e ressaltada na análise do pesquisador, gostaríamos de ater-nos um pouco mais nas comparações feitas, nas duas canções, entre o menino e Cristo:

Quadro 11 – Comparações entre o menino e Cristo nas canções
Gênesis e Tiro de Misericórdia

	O QUÊ	MENINO	CRISTO
<i>Gênesis</i> (nascimento)	Na presença de quem	Uma vaca, um burro e um louco	Maria, José e o burro (ora vaca, ora ovelha) – cena comumente representada pelo Presépio
	Oferta	Barro	E, entrando na casa, acharam o menino com Maria sua mãe e, prostrando-se, o adoraram; e abrindo os seus tesouros, ofertaram-lhe dádivas: ouro, incenso e mirra. Mateus 2:11
<i>Tiro de misericórdia</i> (morte)	Local de morte	Horto maldito	E havia um horto naquele lugar onde fora crucificado, e no horto um sepulcro novo, em que ainda ninguém havia sido posto. João 19:41
	Fala na hora da morte	Irmão, irmãs, irmãozinhos Por que me abandonaram	Pai, por que me abandonaste? Mateus 27:46
	Última fala	Irmão, irmãs, irmãozinhos Nem tudo está consumado	E, quando Jesus tomou o vinagre, disse: Está consumado. E, inclinando a cabeça, entregou o espírito. João 19:30

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Para nós a comparação de Exu com Cristo pode causar certo estranhamento, já que estamos acostumados à relação de sua imagem com o diabo. Cabe lembrar, porém, que em Cuba Exu foi sincretizado a Jesus, por seu caráter traquinas, infantil, imprevisível (Prandi, 1991, p.30).

É certo que, por vezes, o menino é comparado a Exu, e em *Gênesis (com a manha e a baba do tinhoso)* ao seu caráter diabólico. Vale lembrar, entretanto, que para “os iorubás [...] homens e mulheres descendem dos orixás” e “cada um herda do orixá de que provém suas

marcas e características, propensões e desejos”, isso porque os orixás não são deuses perfeitos, mas carregam em si o bem e o mal, “vivem em luta um contra o outro [...] valendo-se de todos os artifícios e artimanhas” e “amam e odeiam” (PRANDI, 2001, p. 24). Dessa forma, o lado sombrio de Exu não é ignorado na canção, sendo, pelo contrário, ressaltado. Lages nos mostra essa forma da religião afro-brasileira de entender Exu:

Se Exu é utilizado como bode expiatório para as outras crenças religiosas que tentam abolir de si mesmas a intrínseca condição humana que diz respeito a todas as tristes mazelas que corroem a alma humana [...] O mal aqui não é abolido, nem negado, nem expulso. Ele é reconhecido como tendo uma existência que é inerente ao ser humano e também necessária. Ou seja, Exu oferece a possibilidade de integração da sombra, tanto pessoal quanto coletiva, exercendo assim sua função terapêutica (LAGES, 2003, p. 75).

Mas no menino não estão apenas *a manha e a baba do tinholo*. Oxum disse *esse promete*, lá no seu nascimento, e vamos saber na narração de seu cotidiano que ele é um *reizinho nagô*. Ao lermos os mitos dos orixás, acabamos por saber que muitos deles, antes de suas mortes, eram reis, reis nagôs⁶³, assim como Xangô, orixá associado à justiça. Talvez seja essa uma ligação do reizinho nagô com Xangô: a busca pela justiça. Dessa maneira, podemos supor que, por suas qualidades, poderia também o menino se tornar um Orixá (o que também significa ser um herói no imaginário afro-brasileiro), caso não fosse morto aos treze anos.

Essas canções nos ajudam a refletir sobre a figura do malando no contexto do nosso país e as relações estabelecidas, a partir dela, com o negro, bem como, no sentido contrário, sobre quais características foram imputadas ao malandro a partir da visão sobre o negro na sociedade.

4.2.2 *Quem me guia*: Zé Pilintra e a reinterpretação do malando

Quem me guia

Beto Sem Braço / Serginho Meriti

*Quem me guia, quem me guia
E alumia a razão de todos nós
(Eu disse seu Zé)*

*O Zé,
Deixa estar o candeeiro
Que o terreiro está
Iluminado pela Lua (Eu falei pela lua)
Pela Lua Zé, pela Lua
Pela Lua, Seu José, pela Lua*

⁶³Cf. Prandi (2010)

*Me dá o meu chapéu de palha
 Meu borná, meu samburá
 Eu quero caminhar
 Nessa longa estrada
 Prateada, perfumada
 Prateada, Seu José, perfumada*

*O cheiro do alecrim
 Me deixou apaixonado
 Dos pirilampos
 Sou eterno enamorado (Enamorado)
 Enamorado, enamorado
 Dos pirilampos sou eterno enamorado*

*A estrela que borda o céu
 É quem me guia
 E alumia a razão de todos nós*

*O canto da passarada/ Ela guia
 A escuridão da madrugada/ Alumia
 Lá no campo a vaquejada/ Ela guia
 E toda relva verdejada/ Alumia*

*O brincar da criança
 Ela guia e alumia
 E alumia a razão de todos nós
 Eu falei quem me guia
 Quem me guia, quem me guia
 E alumia a razão de todos nós*

Figura 11 – Capa e contracapa do LP Almir Guineto

A canção *Quem me guia* é um samba de partido alto. Tal estilo, de acordo com Lopes, consiste em “uma forma de samba cantada em desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou ‘primeiro’) e de uma parte solada com versos

improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão” (LOPES, 2004, p. 515).

Sendo a quinta canção do LP *Almir Guineto*, ela se inicia com uma seção instrumental e, em seguida, apresenta um verso com duas estrofes: um refrão, que se repetirá mais duas vezes, com uma pequena variação nos versos introdutórios. Após o refrão, seguem três estrofes compostas de seis versos, sendo que o partideiro canta os quatro primeiros e o coro, composto apenas por mulheres, os dois últimos. Vem, então, o refrão, seguido de uma estrofe de oito versos, que intercalam chamada e resposta, realizados pelo partideiro e pelo coro, respectivamente. Para finalizar é retomado o início da canção, anunciando seu final, que ocorre em *fade out* ⁶⁴.

Podemos verificar no Quadro 12 a estruturação da forma da canção:

Quadro 12 – Estrutura formal da canção *Quem me guia*

Seção	Texto
Introdução	<i>Instrumental</i>
A Refrão	Quem me guia, quem me guia E alumia a razão de todos nós
B	O Zé, Deixa estar o candeeiro Que o terreiro está Iluminado pela Lua (Eu falei pela lua) Pela Lua Zé, pela Lua Pela Lua, Seu José, pela Lua Me dá o meu chapéu de palha Meu borná, meu samburá Eu quero caminhar Nessa longa estrada Prateada, perfumada Prateada, Seu José, perfumada O cheiro do alecrim Me deixou apaixonado Dos pirilampos Sou eterno enamorado (Enamorado) Enamorado, enamorado Dos pirilampos sou eterno enamorado
A' Variação do refrão	A estrela que borda o céu É quem me guia E alumia a razão de todos nós

⁶⁴ *Fade out* é a diminuição progressiva do volume até a música acabar.

C	O canto da passarada Ela guia A escuridão da madrugada Alumia Lá no campo a vaquejada Ela guia E toda relva verdejada Alumia
A'' Segunda variação do refrão	O brincar da criançada Ela guia e alumia E alumia a razão de todos nós
Coda	Eu falei quem me guia Quem me guia, quem me guia E alumia a razão de todos nós Eu disse seu Zé O Zé Deixa estar o candeeiro...

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Os instrumentos utilizados na canção são cavaquinho, violão, surdo, tamborim, pandeiro, chocalho e uma percussão mais aguda, que parece repique, acompanhados por um instrumento introduzido no samba por Almir Guineto, que é um banjo com afinação de cavaquinho. A introdução é feita por pandeiro, cavaquinho, chocalho, surdo e uma linha melódica realizada pelo violão. Em seguida entram a voz e os demais instrumentos, que se mantêm com pequenas variações até o final.

O caráter expressivo dessa canção é bastante alegre e, de certa maneira, festivo. O seu Zé aparece como uma estrela, mas não qualquer estrela, e sim a *estrela guia*, que ilumina tudo, e ilumina, inclusive, *a razão de todos nós*. Ao longo da canção vamos sendo informados que o cantador vai pescar, pois vai levar consigo um samburá, que é um cesto específico para essa atividade. Leva também uma bolsa de suprimentos, embornal, e um chapéu. Porém, ele vai fazer isso à noite, e sem um candeeiro, o que não parece problema algum, já que a noite está muito iluminada pela estrela, que é também o seu guia. Essa estrela parece bastante inspiradora, pois tudo reflete sua luz, a estrada prateada e perfumada, a lua, os pirilampos enamorados. A estrela-guia Zé Pilintra ilumina o terreiro, a escuridão, a relva e as crianças, guiando os animais, as pessoas, os sentimentos e a razão.

Zé Pilintra aparece aqui como um ser iluminado, bem descolado daquela imagem demoníaca, maléfica e soturna relacionada aos Exus. Seria essa, então, a proposta de reelaboração do malandro via Zé Pilintra? Um malandro redimido, um novo malandro. Que

com seu trabalho, nesse caso de guia, ilumina a todos que estão à sua volta, instaurando, inclusive, uma harmonia entre ser humano e meio ambiente e entre os seres humanos em si, de crianças a adultos. E se isso já não fosse o suficiente, ele é, ainda, exemplo de corretude, pois *alumia a razão de todos nós*.

Há nessa canção aspectos importantes para serem explorados do ponto de vista da educação para as relações étnico raciais, que são os que estão relacionados à redenção por meio do trabalho e à meritocracia, que ainda permeiam nossa sociedade. Isso aparece na fala do povo, por exemplo, nos ditados populares “o trabalho enobrece o homem” e “Deus ajuda quem cedo madruga”. O esforço, o trabalho, a dedicação como forma de redenção e enobrecimento ligados ao mundo industrial podem ser destacados, inclusive para pontuar a transferência da exploração da força de trabalho dos negros ocorrida a partir da abolição.

4.2.3 *Lado B Lado A*: Exu e Yemanjá

Do conjunto de canções elencadas nesta pesquisa, a única que faz referência à relação entre Exu e Yemanjá é *Lado B Lado A*, do álbum homônimo do grupo O Rappa, a qual traz justamente a polaridade por nós apresentada nessa dissertação.

Lado B Lado A

Marcelo Yuka e Marcelo Falcão

*Se eles são Exu
Eu sou Yemanjá
Se eles matam bicho
Eu tomo banho de mar*

*Com corpo fechado
Ninguém vai me pegar
Lado A Lado B
Lado B Lado A*

*No bê-á-bá da chapa quente
Eu sou mais o Jorge Bem
Tocando bem alto no meu walkman
Esperando o carnaval do ano que vem
Não sei se o ano vai ser do mal
Ou se vai ser do bem*

*O que te guarda, a lei dos homens
O que me guarda, é a lei de Deus
Não abro mão da mitologia negra
Pra dizer eu não pareço com você*

*Há um despacho na esquina do futuro
Com oferendas carimbadas todo dia
Eu vou chegar, pedir agradecer
Pois a vitória de um homem
Às vezes se esconde
Num gesto forte que só ele pode ver*

*Eu sou guerreiro, sou trabalhador
E todo dia vou encarar
Com fé em Deus e na batalha
Espero estar bem longe
Quando o rodo passar*

Figura 12 – Capa e contracapa do LP *Lado B Lado A*

Figura 13 – Encarte com o texto da canção *Lado B Lado A*, do CD homônimo

O CD de O Rappa, *Lado B Lado A*, assim como *Tiro de Misericórdia*, revela uma interligação entre suas faixas, pois os textos das canções remetem à vida e à realidade periférica do Rio de Janeiro. Podemos encontrar referências a locais, comunidades e favelas, bem como à realidade cotidiana de seus moradores, ou seja, a relação com a polícia, com o tráfico e com

as pessoas que não moram nas favelas. Esse conteúdo, em conjunto com os gêneros e ritmos das canções, evoca a identidade negra interligada ao samba, às escolas de samba e à religiosidade, sendo esta um elemento que se destaca no CD, desde a capa até as referências em diversas canções. Encontramos lá orixás, Cristo e a fé.

Outra temática presente neste CD, que também está relacionada ao conteúdo de João Bosco, é a figura do malandro, aqui retratado próximo à imagem do menino de *Tiro de Misericórdia*, como aquele que sabe sobreviver se esgueirando e utilizando as brechas do sistema que o oprime, aquele que se vira na cadência da vida dura do morro.

A canção *LadoB LadoA* é um *rap*, com uma base rítmica em compasso quaternário e com base musical produzida por, pelo menos, duas picapes de Djs. A música ritmada produzida pelo DJ é feita

[...] por meio de mixagens, ou seja, mistura informação de diferentes recursos sonoros recorrendo a um dispositivo eletrônico [...] [no qual] executa movimentos de vai e vem com o disco de vinil, gerando um efeito eletrônico bastante aceito e estimulante [...]. O trabalho do Dj representa a arte de “brincar” com a música, criar novos sons e ritmos em um estilo musical que esteja na moda ou não (LEÃO; FERREIRA, 2015, p. 114).

Ela é composta por quatro seções, sendo que algumas se reapresentam com algumas variações: uma introdução feita pelas picapes, acompanhada de uma voz feminina que pronuncia uma sequência vocal com a palavra *oialá*, como se fosse uma corruptela de “olha lá”; em seguida vem a primeira estrofe da canção cantada por uma voz masculina acompanhada da base produzida pela picape; a segunda estrofe da canção, com uma divisão rítmica diferente da primeira, também acompanhada pela base produzida pela picape; e o refrão, que se mantém, como as outras, com a base da picape. Essas partes se repetem após um interlúdio e a canção é finalizada com um poslúdio mantendo a base da picape com algumas palavras sem sentido semântico.

Quadro 13 – Estrutura formal da canção *Lado B Lado A*

Seção	Texto
Introdução	Oialá Oialá Oialá
A	Se eles são Exu Eu sou Yemanjá Se eles matam bicho Eu tomo banho de mar Com corpo fechado Ninguém vai me pegar

	<p>Lado A Lado B Lado B Lado A</p> <p>No bê-á-bá da chapa quente Eu sou mais o Jorge Bem Tocando bem alto no meu walkman Esperando o carnaval do ano que vem Não sei se o ano vai ser do mal Ou se vai ser do bem</p> <p>Se vai ser do bem, do bem, do bem Se vai ser do bem Se vai ser do bem, do bem, do bem</p>
B	<p>O que te guarda, a lei dos homens O que me guarda, é a lei de Deus Não abro mão da mitologia negra Pra dizer eu não pareço com você, é</p> <p>Há um despacho na esquina do futuro Com oferendas carimbadas todo dia Eu vou chegar, pedir agradecer Pois a vitória de um homem Às vezes se esconde Num gesto forte que só ele pode ver</p>
C	<p>Eu sou guerreiro, sou trabalhador E todo dia, todo dia, vou encarar Com fé em Deus e na minha batalha Espero estar bem longe Quando o rodo passar Espero estar bem longe Quando tudo isso passar</p>
C'	<p>Eu sou guerreiro, sou trabalhador E todo dia, todo dia, vou encarar Com fé em Deus e na batalha Espero estar bem longe Quando o rodo passar Espero estar bem longe Quando tudo isso passar</p>
Interlúdio	<i>Instrumental</i>
A'	<p>Se eles são Exu Eu sou Yemanjá Se eles matam bicho Eu tomo banho de mar Com corpo fechado Ninguém vai me pegar Lado A Lado B Lado B Lado A</p>

	<p>No bê-á-bá da chapa quente Eu sou mais o Jorge Bem Tocando bem alto no meu walkman Esperando o carnaval do ano que vem Não sei se o ano vai ser do mal Ou se vai ser do bem</p> <p>Se vai ser do bem, do bem, do bem Se vai ser do bem Se vai ser do bem, do bem, do bem</p>
A''	<p>No bê-á-bá da chapa quente Eu sou mais o Jorge Bem Tocando bem alto no meu walkman Esperando o carnaval do ano que vem Não sei se o ano vai ser do mal Ou se vai ser do bem</p> <p>Se vai ser do bem, do bem, do bem Se vai ser do bem Se vai ser do bem, do bem, do bem</p>
B''	<p>O que te guarda, a lei dos homens O que me guarda, é a lei de Deus Não abro mão da mitologia negra Pra dizer eu não pareço com você, é</p> <p>Há um despacho na esquina do futuro Com oferendas carimbadas todo dia Eu vou chegar, pedir agradecer Pois a vitória de um homem Às vezes se esconde Num gesto forte que só ele pode ver</p>
C''	<p>Eu sou guerreiro, sou trabalhador E todo dia, todo dia, vou encarar Com fé em Deus e na batalha Espero estar bem longe Quando o rodo passar Espero estar bem longe Quando o rodo passar</p>
C	<p>Eu sou guerreiro, guerreiro ninja E vou encarar, com fé em Deus E vou encarar Com fé em Deus e na batalha Espero estar bem longe Quando o rodo passar Espero estar bem longe Quando tudo isso passar</p>
C'''	<p>Eu sou guerreiro, sou trabalhador E todo dia, todo dia, vou encarar Com fé em De, De, De, Deus e na batalha</p>

Poslúdio	Na, na, na, na, na, na
	Ru, Na, na, na, na, na, na, oxi, oxi, oxi
	Ru, Na, na, na, na, na, na
	Ru, Na, na, na, na, na, na, oxi
	Ru, Na, na, na, na, na, na
	Oialá
	Ru, Na, na, na, na, na, na
	Ru, Na, na, na, na, na, na
	Oialá
	Ru, Na, na, na, na, na, na, oi, oi
	Ru, Na, na, na, na, na, na, oialá, oxi, oxi
	Ru, Na, na, na, na, na, na, oialá, oxi, oxi
	Ru, Na, na, na, na, na, na, oialá, oxi, oxi
	Ru, Na, na, na, na, na, na, oialá, oxi, oxi

Fonte: Elaboração da autora, 2018

Esses movimentos culturais, o *rap* e o Dj, este último consistindo em um dos cinco elementos que compõem a cultura *Hip Hop*, embora tenham origem afro-americana, fazem parte da cultura afro-brasileira contemporânea, principalmente do universo das culturas juvenis. De acordo com Amaral, “o *rap* e o movimento *hip hop*, como um todo, nasceram dos reclamos de uma juventude marcada pelo ‘não emprego’, cuja única propriedade reduzia-se a ter ‘identidade’, daí a necessidade de reconhecimento, de ser ouvida e de ter visibilidade” (2016, p. 65).

A cultura *Hip Hop* – composta pelos elementos Dj, MC, *break*, grafite e o conhecimento sobre o próprio movimento – foi criada por Afrika Bambaataa nos anos 70 no Bronx, Estados Unidos, como instrumento de manifestação e luta pacífica do povo negro contra a opressão social e do governo que lhes era destinada, sendo que o *rap*

[...] do mesmo modo, surgiu nas metrópoles brasileira, em território segregado semelhante ao Bronx [...] como uma linguagem capaz de romper com a submissão costumeira do “homem cordial”, ao traduzir o desenraizamento a que foram submetidos tanto os afrodescendentes quanto os migrantes” (AMARAL, 2016, p. 65).

O nome *LadoB LadoA* faz referência a uma polaridade presente nas gravações dos dois lados dos LPs em geral, sendo que o Lado A normalmente continha as músicas que faziam mais sucesso, as mais comerciais, e as do Lado B as que possuíam características mais autorais, que eram menos conhecidas; para alguns apreciadores dos LPs o Lado B podia, por essa razão, ser considerado o melhor lado. O que gostaríamos de destacar, ao pensarmos nesse nome, é a referência a um pensamento manequista, que separa o mundo em coisas boas e ruins.

Partindo dessa polaridade é que Yuka e Falcão nos convidam repetidamente a olhar, *oialá*, a narrativa contida na canção, que revela a ideia de Exu como quem está em oposição à Yemanjá: *se eles são Exu, eu sou Yemanjá*. Considerando Yemanjá como a orixá mais querida do Brasil, segundo Vallado (2008), subentende-se que os compositores colocam Exu na outra extremidade, como o orixá menos aceito no nosso país.

Ao longo do texto da canção revela-se quem Yemanjá representa: aquele que exercita sua fé nos orixás e é protegido por eles, que tem o corpo fechado – ouve Jorge Bem, cantor negro –, que é trabalhador e guerreiro, provavelmente homem negro. Revela-se também quem são os representantes de Exu, os quais temos como únicas referências textuais serem aqueles que matam bicho e que estão submetidos às leis dos homens, enquanto o narrador às leis de Deus. Vemos, também, esse homem negro, praticante da religião dos orixás, e que diz não abrir mão de sua mitologia negra, reafirmar sua identidade religiosa falando de sua fé em Deus e apontando Exu como algo negativo.

Exu e Yemanjá, porém, assim como seus representantes na canção, estão imersos em um único contexto, no qual há um *despacho em cada esquina* e no qual *o rodo* irá passar. Para sobreviver a esse sistema é necessário conhecer o *Be-á-bá da chapa quente*, e é em relação a esse, então, que podemos deduzir a diferença entre os representantes dos dois orixás. O narrador escolhe um caminho no qual busca não esbarrar na lei dos homens, ser trabalhador, religioso e manter sua identidade camuflada, assim como Yemanjá de certa maneira o faz, pois mantém sua fé na religiosidade africana e ouve música negra, mas de forma reservada, no seu walkman, *pois a vitória de um homem as vezes se esconde em um gesto forte que só ele pode ver*, indiferente se o ano *vai ser do mal ou do bem*, é sua forma de manter-se vivo e *estar bem longe quando tudo isso passar*, e assim ele segue *esperando o carnaval chegar*. Percebe-se uma similaridade deste personagem como aquele de *Quando o carnaval chegar*⁶⁵, de Chico Buarque, que se mostra contido, distante, humilhado e *apanhando da vida*, mas pronto para extravasar, revidar, mas só *quando o carnaval chegar*.

A partir daí podemos inferir que aqueles que representam Exu se comportam de forma diferente em relação ao sistema, provavelmente subvertendo a ordem, mantendo sua essência aparente, fazendo justiça com as próprias mãos, *matando bicho*, e sendo julgados, ao fim, pela *lei dos homens*. O narrador faz questão de se distanciar desses sujeitos, que representam o mal para o sistema, reafirmando *eu não pareço com você*. Se há necessidade dessa marcação identitária é porque há algo mais evidente que os aproxima, aos olhos externos, do sistema: a

⁶⁵ Canção do álbum *Quando o carnaval Chegar*, de 1972, de Chico Buarque.

negritude. Por outro lado, essa mesma negritude pode os distanciar na medida em que o fenótipo pode evidenciá-la com maior ou menor destaque.

As relações sociais permeadas pelos aspectos relacionados à cor e raça são os pontos centrais destacados pela canção, incluindo a estratificação racial, o colorismo e o racismo institucional, questões essas essenciais para uma educação antirracista e decolonial.

4.2.4 Só o ôme: Exu protetor, a magia e o trabalho

Figura 14 – Capa e contracapa do LP *Eis o “ôme”*

Só o Ôme Edenal Rodrigues

*Ah mô fio do jeito que suncê tá
Só o ôme é que pode ti ajudá
Ah mô fio do jeito que suncê tá
Só o ôme é que pode ti ajudá*

*Suncê compra uma garrafa de marafo
Marafo que eu vai dizê o nome
Meia noite suncê na incruziada
Distampa a garrafa e chama o ôme
O galo vai cantá suncê escuta
Rêia tudo no chão que tá na hora
E se guáda noturno vem chegando
Suncê óia pa ele que ele vai andando*

*Ah mô fio do jeito que suncê tá
Só o ôme é que pode ti ajudá
Ah mô fio do jeito que suncê tá*

Só o ôme é que pode ti ajudá

*Eu estou ensinando isso a suncê
Mas suncê num tem sido muito bão
Tem sido mau fio mau marido
Inda puxa saco di patrão
Fez candonga di cumpanheiro seu
Ele botou feitiço em suncê
Agora só o ôme à meia noite
É que seu caso pode resolvê*

A canção *Só o ôme* é a terceira faixa do lado A do LP *Eis o ôme*, que traz como principal temática a religiosidade afro-brasileira, em especial a umbanda, e seu universo. Embora seja o único da carreira solo de Noriel Vilela (1936-1975), o consagrou como um precursor e grande representante do movimento do sambalanço, ou samba-rock como é mais conhecido em São Paulo nos dias de hoje, que incorporou elementos do jazz ao samba, como instrumentação e acentuação rítmica. O sambalanço é também apresentado não como um estilo, mas uma variação exclusivamente dançante. Jorge Ben, hoje Jorge Benjor, também é um compositor desse gênero. De acordo com Souza (2010), essa foi uma das diversificações do samba, ocorrida juntamente com a bossa nova:

Nem todas as mudanças ocorridas no samba, na passagem dos anos 50 para os 60 do século passado, podem ser classificadas de Bossa Nova. Sem constituir um movimento de estofo ideológico ou mesmo programático, vários compositores, músicos e intérpretes transformaram o principal gênero brasileiro nesse período dando-lhe maior impacto rítmico e nova estruturação instrumental num procedimento estético que ficou conhecido como “sambalanço”. Assim como a própria tendência, o rótulo difuso carece de nitidez. Como traço comum, a pontuação de piano, órgão e precursores teclados elétricos (como se verá, através de alguns de seus principais difusores), sopros de inclinação percussiva e marcação rítmica acentuada (às vezes com sotaque afro-caribenho) para possibilitar a evolução dos pares dançarinos. E letras extrovertidas, de exaltação ou lirismo, quase sempre bem-humoradas (SOUZA, 2010, p. 31).

Podemos ouvir na canção *Só o Ôme*, os seguintes instrumentos: duas guitarras (uma solo e uma base), contrabaixo, bateria, trombone, trompete, sax, teclado e outros instrumentos de percussão. A estrutura da canção é simples, pode ser dividida em quatro seções principais: refrão, verso, refrão e verso. Essa estrutura é realizada duas vezes ao decorrer de toda música, havendo uma introdução no início da canção e um interlúdio que serve também como introdução para a segunda repetição. Vejamos essa distribuição no quadro abaixo:

Quadro 14 – Estrutura formal da canção *Só o Ôme*

Seção	Texto
Introdução	<i>Instrumental</i>
A Refrão	Ah mô fio do jeito que suncê tá Só o ôme é que pode ti ajudá
B	Suncê compra uma garrafa de marafo Marafo que eu vai dizê o nome Meia noite suncê na incruziada Distampa a garrafa e chama o ôme O galo vai cantá suncê escuta Rêia tudo no chão que tá na hora E se guáda noturno vem chegando Suncê óia pa ele que ele vai andando
A Refrão	Ah mô fio do jeito que suncê tá Só o ôme é que pode ti ajudá
B'	Eu estou ensinando isso a suncê Mas suncê num tem sido muito bão Tem sido mau fio mau marido Inda puxa saco di patrão Fez candonga di cumpanheiro seu Ele botou feitiço em suncê Agora só o ôme à meia noite É que seu caso pode resolvê
Interlúdio	<i>Instrumental</i>
A Refrão	Ah mô fio do jeito que suncê tá Só o ôme é que pode ti ajudá
B	Suncê compra uma garrafa de marafo Marafo que eu vai dizê o nome Meia noite suncê na incruziada Distampa a garrafa e chama o ôme O galo vai cantá suncê escuta Rêia tudo no chão que tá na hora E se guáda noturno vem chegando Suncê óia pa ele que ele vai andando
A Refrão	Ah mô fio do jeito que suncê tá Só o ôme é que pode ti ajudá (duas vezes)
B'	Eu estou ensinando isso a suncê Mas suncê num tem sido muito bão Tem sido mau fio mau marido Inda puxa saco di patrão Fez candonga di cumpanheiro seu Ele botou feitiço em suncê Agora só o ôme à meia noite É que seu caso pode resolvê
Poslúdio	<i>Instrumental</i>

Fonte: Elaboração da autora, 2018

A introdução é executada por instrumentos de percussão, bateria, baixo, piano/teclado (som sintetizado), violão e sopros (saxofone, trompete e trombone) e termina em um rápido breque, quando inicia o canto com o refrão, retornando o acompanhamento instrumental. Após o primeiro verso da primeira estrofe, acontece um breque e os próximos cinco versos são cantados *a capella*, com marcação instrumental dos tempos fortes, sendo retomado o acompanhamento instrumental contínuo nos dois últimos versos. Esse desenho se repete a cada vez que as estrofes são cantadas. Os refrões são acompanhados no ritmo do sambalango. A música, de modo geral, tem um caráter alegre, porém a marcação dos tempos fortes nas estrofes suscita uma pequena tensão.

A letra da canção remete a uma linguagem antiga praticada por nações de africanos, em que eles colocavam o fonema *z* antes da palavra, como em *zumcê*, por exemplo. O timbre peculiar de Noriel e seus graves acentuados, em conjunto com a forma de falar, parece nos transportar momentaneamente para esse outro tempo remoto. A marcação dos tempos fortes nessa parte chama nossa atenção para o que está sendo dito. Assim a canção nos faz supor que o cantor seja um velho, talvez um feiticeiro africano, que na umbanda poderia ser um preto velho, aconselhando um consulente desesperado a pedir, como último recurso, ajuda para alguém mais poderoso, *o ôme*, que seria um Exu, já que a oferta a ser feita consiste em uma garrafa de marafo, à meia-noite, em uma encruzilhada. O problema do consulente não é revelado, porém sabemos que é resultado de um feitiço feito por um companheiro, que foi trapaceado, assim podemos inferir que pode estar correndo o risco de perder o emprego. Então Exu é muito poderoso, capaz não só de fazer como de desfazer feitiço, o que, provavelmente, deve ter um custo alto para quem pede. Além de estar enfeitiçado, não parece ser merecedor, de acordo com a entidade, que diz que ele não tem sido muito bom, seja como filho, marido, amigo ou companheiro de trabalho, razões que reforçam que *Só o ôme* é capaz de livrá-lo desse *imbróglio*. Como Exu, no universo da quimbanda, tem um resquício da escravidão, ele deve servir a quem lhe pede, merecedor ou não, para o bem ou para o mal. Por outro lado, esse auxílio também pode ser encarado como um dos papéis desempenhado por Exu: ajudar a todos, sem distinção. Essa função de Exu como feiticeiro se liga ao seu caráter de trabalhador, já que ele é o “operário da magia”, sendo que “magia e trabalho na macumba têm o mesmo significado” (PORDEUS JR., 1993, p. 56).

Assim, em conjunto com as reflexões relacionadas à figura de Exu, é possível, também, com o texto da canção, explorar questões relacionadas à intolerância ao que é compreendido como magia na práticas religiosas afro-brasileiras.

4.2.5 *Labareda*: Exu, a Pombagira e a feminilidade

Nas canções elencadas nessa pesquisa, a figura da Pombagira aparece em 13 delas. No Quadro 15 observarmos os nomes das canções e trechos de seus textos que nos remetem à representação feminina de Exu:

Quadro 15 – Canções e trechos de seus textos que se referem à Pombagira

Nome da Canção (autor)	Trecho
<i>Labareda</i> (Baden Powell e Vinícius de Moraes)	<p>Labareda te encostou Lá vai, lá vai labareda</p> <p>Labareda te queimou Lá vai, lá vai, labareda</p> <p>Labareda te matou Lá vai, lá vai, labareda</p> <p>Te matou de tanto amor Lá vai, lá vai, labareda</p> <p>Labareda O teu nome é mulher Quem te quer Quer perder o coração Rosa ardente Bailarina da ilusão Mata a gente Mata de paixão</p> <p>Labareda Fogo que parece amor Tua dança É a chama de uma flor Labareda Quem te vê assim dançar Em teus braços Logo quer queimar</p>
Umeboshi Gilberto Gil	<p>Umeboshi é fruto da flor Como a flor de lótus é Uma bomba poderosa Como a Pombagira é Estimulante do apetite Elixir contra a bronquite Regulador da mulher Base da saúde pública</p>

	Saúde dois mil e única Saída contra a maré
Festa de Candomblé Martinho da Vilta	Exu laroye é mojoba Mojoba cojubata Exu ajonagera, (laroyê Exu) Oi sete, oi sete, oi sete encruzilhada Toma conta e presta conta No romper da madrugada! Ninguém pode comigo eu posso com tudo Lá na encruzilhada ela é Exu veludo Pombagira jamukangê iaia o rerê Pombagira jamukangê iaia o rerê
Samba em Berlim com saliva de Cobra João Bosco	Quase que eu chamei o Sapaím Tamanha a rebordosa A overdose de veneno de cobra Que a morena Quando é Pomba Gira põe na prosa: Congelar e derreter, Sentir firmeza em cena Se nessa fera um bicheiro leva fé, Não entra em cana, Pomba que entorta sacana: Na sexta frota Até Popeye roda a baiana Gente, a minha história foi assim: Sou verde e rosa E fui bebericar num botequim A gloriosa E lá no bar foi se encostando em mim, Tão seestrosa Rolinha e pomba de arrupiar, Cascavel em pé de manacá Minha timidez sumiu de mim, Cantarolei: Ô Rosa! Aí eu virei a dose e era veneno Que a morena Salivou no meu copo sem pena Me abalou, tentei sambar - Cadê firmeza em cena? Me deu um sono e um suor E eu, machão, fiz um berreiro E hoje ex-viril-fuzileiro Larguei a farda E sou cambono em seu terreiro
Canibale Leila Pinheiro	Araquiri, maracutaia... Eu vou soltar Pombagira nessa praia Araquiri, maracutaia... Eu vou soltar Pombagira nessa praia Mas que som, que saco, que mentira! Falei pro Jackson, lembramos Djanira,

	<p>ele foi chamar Almira e isso vai continuar</p> <p>Porque nunca se viu na cascavel o guizo dela enguiçar</p>
<p>Centro de Pica-pau Amarelo Gangrena Gasosa</p>	<p>Emília Pombagira é uma boneca de vodú</p>
<p>Melhor que tu Biliu de Campina e Juvenal</p>	<p>Com Pombagira e Exu Faço o maior sururu Na mãe de santo dou cheiro Chifro o dono do terreiro Mas sou melhor do que tu</p>
<p>Pomba gira.com Black Maria</p>	<p>O batuque balançava todo o gabinete Acho que é o espírito da Internet Linha encruzilhada,ilhada sem navegação Iniciei o download e aí então Foi aí que o Santo falou, disse que a coisa era séria É a Pombagira.com conectando suas ideias Faz o seguinte Little Juice, acende logo uma vela e tecla control alt del se ela aparecer na tela</p> <p>Baixou o santo pela Internet Conexão com o além, via modem net Se sua vida inteira cabe num disquete É melhor que se delete É bem melhor que se delete</p>
<p>Saudação Rita Bennedito</p>	<p>Exú apavenã exú apavenã em minha aldeia ingá é exú apavenã</p> <p>É uma casa de pombo é de pombo girá auê auê auê auá</p> <p>Ganhei uma barraca velha foi a cigana quem me deu o que é meu é da cigana o que é dela não é meu ciganinha puerê, puerê, puerá</p>
<p>Raio de fogo Montage</p>	<p>Raio na encruzilhada em noite de lua cheia Raio caía trovoada estrondava Era a Pombagira Raio de fogo que saía do inferno para as sete encruzilhadas. Que saía do inferno para as sete encruzilhadas. Raio de fogo Raio de fogo Raio de fogo Raio de fogo Raio de fogo eu preciso de você Vamos jogar o jogo da amarelinha</p>

	Se eu perder você me ganha, se eu ganhar você é minha Minha
Pomba gira Andréia Dias	Chato ficar na goma sem o teu calor Mais chato pensar por que é que você se casou Chatice saber como você vai entrar Breaca, bem louca, bebum, Pombagira A girar, a girar Pomba, breaca, bem louca a girar A girar, rodopiar Bebum, pomba louca, breaca a girar
Mulheres Distúrbio Verbal	Vadia, tu tá preza e a luz não tá acesa Minhas facas são afiadas eu brinco de tirolesa Gosto, de mulher simples, cheia de gentileza Não de bisca Pombagira com a pussy em cima da mesa.
Zélia mãe Joana Zélia Duncan	Você que faça gracinha Na festa, banque o Narciso Eu corto suas asinhas Te expulso do meu paraíso Invoco a minha Pombagira Eu rodo mais que a baiana Incorporo a Ziquizira Em plena Copacabana Preparo e ponho um despacho A esquerda da sua cama Coloco o seu nome embaixo Caso se meta a bacana

Fonte: Elaboração da autora, 2018

A força da Pombagira fica destacada nas passagens *uma bomba poderosa como a Pombagira, ninguém pode comigo eu posso com tudo, lá na Encruzilhada, ela é Exu veludo, Pombagira, Raio caía, trovoada estrondava, era a Pombagira, raio de fogo que saía do inferno para as sete encruzilhadas*, assim como nas ameaças *Invoco a minha Pombagira, eu rodo mais que a baiana, incorporo a ziquizira, em plena Copacabana, Eu vou soltar Pombagira nessa praia, araquiri, maracutaia [...]* *Porque nunca se viu na cascavel o guizo dela enguiçar*. Observamos, inclusive, uma mistura do universo religioso com o tecnológico, indicando os problemas de uma rede digital como responsabilidade de uma Pombagira em versão digital, a “Pombagira.com”.

A Pombagira, na sua condição de libertina ou de quem é livre para ir e vir e ainda de quem tem a liberdade de falar o que pensa e o que quer, coloca-se numa condição de mulher sem nome e sem juízo. Ela não é comandada, ela se comanda. Ela é figura controversa, não é domesticável, o que faz com que a

temam, por representar a insubmissão de mulher incontrolável (LAGOS, 2007, p. 26).

As canções também destacam o seu poder de sedução, como a Pombagira Labareda que *mata a gente, mata de paixão [...] quem te vê assim dançar, logo em seus braços quer queimar* ou a Rosa, que transforma, com seu feitiço, um *machão* e *ex-viril-fuzileiro* em um *cambono em seu terreiro*.

Figura 15 – Capa do LP *Os Afro Sambas*

Labareda

Baden Powell e Vinícius de Moraes

*Labareda te encostou
Lá vai, lá vai labareda*

*Labareda te queimou
Lá vai, lá vai, labareda*

*Labareda te matou
Lá vai, lá vai, labareda*

*Te matou de tanto amor
Lá vai, lá vai, labareda*

*Labareda
O teu nome é mulher
Quem te quer
Quer perder o coração
Rosa ardente
Bailarina da ilusão
Mata a gente
Mata de paixão*

Labareda
Fogo que parece amor
Tua dança
É a chama de uma flor
Labareda
Quem te vê assim dançar
Em teus braços
Logo quer queimar

Os afro-sambas compostos por Baden Powell e Vinícius de Moraes foram gravados em dois álbuns, de acordo com Silva:

A primeira gravação dos Afro-sambas foi lançada em 1966. O disco de Baden e Vinicius apresenta a fusão de elementos e sonoridades da temática religiosa do candomblé com o samba. Insatisfeito com a qualidade sonora das gravações, em 1990, 10 anos após a morte de Vinicius de Moraes, Baden Powell regravou o disco e acrescentou três faixas (Abertura, Labareda, Variações sobre Berimbau) às oito do lançamento original (SILVA, 2014, p. 3).

Ruy Castro, em seu livro *Chega de Saudade*, que conta a história da Bossa Nova, relata o contexto de criação dos afro-sambas. Baden praticamente acabara de conhecer Vinícius e ser convidado para ser seu parceiro quando ficou, durante 90 dias, em sua casa trabalhando nas canções. Segundo o autor, os dois realizaram uma grande imersão “etílica-musical” nesse período:

Quanto ao *clima* da Bahia, Baden ouviu um extenso relato de Vinícius que se preparara para fazer aquele ciclo de canções, e os dois tiveram como guia sonoro um disco de folclore baiano [...]. Deste disco constavam as receitas de samba-de-roda, pontos de candomblé e partes de berimbau (CASTRO, 1990, p. 306).

No caso da canção *Labareda* o samba que aparece de forma estilizada é o de roda, em andamento bastante acelerado. Guiados pelo senso comum ouvimos, de forma simplificada, referências ao samba como algo único, simplesmente samba. Porém essa palavra, como pudemos constatar ao longo das análises anteriores, pode se referir a diferentes estilos. De acordo com Tinhorão (2012) o samba de roda tem origem nos batuques, na área rural, em meados do século XIX, quando se desenvolvia de forma coreografada em uma roda de brincadeira. O samba de roda se apresenta em duas principais variantes: a chula, ou barravento, e o samba corrido, ou miudinho. Os dois são muito próximos, com algumas pequenas variações, sendo que o mais interessante a nossos propósitos são suas características que se conectam ao

canto, as quais nos auxiliaram na classificação da canção aqui analisada. De acordo com o dossiê elaborado pelo IPHAN (2004) sobre o samba de roda, essa manifestação é caracterizada pelos

Cantos estróficos e silábicos em língua portuguesa, de caráter responsorial e repetitivo. A estrofe principal, em certos casos, chamada de chula, pode ser cantada por um ou dois cantores com certo grau de especialização, enquanto a resposta ou relativo - trata-se de termos locais - pode ser cantada por todos os presentes ou, às vezes, por dois cantores também especializados, diferentes dos dois primeiros, com ou sem reforço das mulheres presentes. As estrofes são relativamente curtas, podendo ser de um único verso, e raramente indo além de oito versos. Há ocorrência eventual de improvisação verbal. [...]

No samba corrido é mais comum o cantador principal do samba ser um solista. É em média mais curta a duração de cada intervenção sua, constituída às vezes de um único verso ou um dístico. Aqui, a existência de uma estrofe de resposta - também curta - é obrigatória [...] e será cantada, idealmente, pelo conjunto dos participantes do samba. Em alguns casos, o texto e a melodia cantados pelo solista são repetidos com variações mínimas pelo coro dos presentes. Em outros, as duas partes são diferentes. A parte coral é, no entanto, sempre fixa, enquanto a do solista, se for diferente da primeira, pode variar ou não (IPHAN, 2004, p. 23).

Podemos observar essa característica presente na canção *Labareda*. Ela é composta por duas grandes estrofes de oito versos. E o refrão é constituído de um dístico, caracterizado por uma chamada executada pelo solista, no caso Baden Powell, que varia minimamente a cada repetição, e a resposta fixa do coro feminino *Lá vai, lá vai Labareda*. A canção possui quatro seções, que se reapresentam com algumas repetições e pequenas variações, conforme segue: uma introdução instrumental, que se inicia com tamborim, baixo e violão, entrando, em seguida, violão, chocalho, um instrumento de sopro um pouco mais grave que a flauta, que parece um clarinete ou um clarone, e outros instrumentos de percussão; em seguida entra a melodia, sendo o texto do refrão cantado por uma voz masculina, Baden Powell, seguida de um coro feminino que repete *lá vai, lá vai Labareda*, enquanto na base instrumental o ritmo é mantido com os instrumentos da primeira seção, apenas com uma diminuição da participação da flauta; na terceira parte são cantadas duas estrofes, de maneira alternada, por Baden Powell e pelo coro feminino, sustentadas pela mesma base instrumental, porém agora com muitos floreios da flauta em diálogo com o segundo instrumento de sopro mais grave; a última seção é basicamente instrumental, embora no início o coro feminino repita algumas vezes *lá vai, lá vai Labareda*, de maneira decrescente até sumir, quando a flauta se destaca no solo, em um diálogo com o violão, tendo como destaques, na percussão, a presença da cuíca, bem como uma nota base grave, que parece um pedal sustentado, produzido pelo segundo instrumento de sopro.

Vejamos essa distribuição no quadro abaixo:

Quadro 16 – Estrutura formal da canção *Labareda*

Seção	Texto
Introdução	<i>Instrumental</i>
A Refrão	<p>Labareda te encostou Lá vai, lá vai labareda</p> <p>Labareda te queimou Lá vai, lá vai, labareda</p> <p>Labareda te matou Lá vai, lá vai, labareda</p> <p>Te matou de tanto amor Lá vai, lá vai, labareda</p>
A Refrão	<p>Labareda te encostou Lá vai, lá vai labareda</p> <p>Labareda te queimou Lá vai, lá vai, labareda</p> <p>Labareda te matou Lá vai, lá vai, labareda</p> <p>Te matou de tanto amor Lá vai, lá vai, labareda</p>
B	<p>Labareda O teu nome é mulher Quem te quer Quer perder o coração Rosa ardente Bailarina da ilusão Mata a gente Mata de paixão</p>
B'	<p>Labareda Fogo que parece amor Tua dança É a chama de uma flor Labareda Quem te vê assim dançar Em teus braços Logo quer queimar</p>
A'	<p>Labareda te encostou Lá vai, lá vai labareda</p>

	<p>Labareda te queimou Lá vai, lá vai, labareda</p> <p>Labareda te matou Lá vai, lá vai, labareda</p> <p>Te matou de tanto amor Lá vai, lá vai, labareda</p>
A''	<p>Labareda te encostou Lá vai, lá vai labareda Labareda te queimou Lá vai, lá vai, labareda</p> <p>Labareda te matou Lá vai, lá vai, labareda</p> <p>Te matou de tanto amor Lá vai, lá vai, labareda</p>
B''	<p>Labareda O teu nome é mulher Quem te quer Quer perder o coração Rosa ardente Bailarina da ilusão Mata a gente Mata de paixão</p>
B'''	<p>Labareda Fogo que parece amor Tua dança É a chama de uma flor Labareda Quem te vê assim dançar Em teus braços Logo quer queimar</p>
A' (duas vezes)	<p>Labareda te encostou Lá vai, lá vai labareda</p> <p>Labareda te queimou Lá vai, lá vai, labareda</p> <p>Labareda te matou Lá vai, lá vai, labareda</p> <p>Te matou de tanto amor Lá vai, lá vai, labareda</p>
Poslúdio	<p>Lá vai, lá vai, labareda (várias vezes)</p>
Poslúdio com variação	<i>Instrumental</i>

A instrumentação da canção e a contraposição do jogo melódico da flauta com a textura criada pelos instrumentos de percussão, que mantêm-se ao longo da canção em conjunto com os desenhos melódicos e percutidos do violão, parecem evocar a crepitação do fogo, a dança das chamas, das labaredas, e das faíscas que pulam cá e lá, enquanto a canção reforça os efeitos das chamas em quem se aproxima: *labareda te encantou, te queimou, te matou*. Logo após sermos introduzidos por Baden a esse contexto, somos apresentados a uma outra Labareda: *Labareda, o teu nome é mulher*, fazendo uma referência a uma das entidades da falange das Pombagiras que leva esse nome e à forma como são vistas as Pombagiras em geral.

Barros revela que a música de Baden é cantada em terreiros de Umbanda, como ponto-cantado, para a chamada das Pombagiras e descreve sua essência:

A pombagira revela-se chama de vida, de prazer, de força e calor. Por meio de uma escuta sensível, à labareda é dito: teu nome é mulher. Não é apenas a “femme fatale”, nem a prostituta de rua, nem a bruxa, nem a diaba, é a sedução, a alegria, a sexualidade vivida sem espartilho, a brincadeira, a confiança, a responsabilização, o desejar, o encantar, a inteligência, e, acima de tudo, [...] o acolhimento ao outro (BARROS, 2010, p. 373).

E à Labareda são relacionados os poderes de iludir e matar de paixão, tamanho seu ardor. Supõe-se também que esta é uma mulher hipnotizadora ou feiticeira, pois que a vê *em seus braços logo quer queimar* e para quem *se quer perder o coração*. Quem, em sua consciência, se jogaria ao fogo por desejo?

Labareda não é, portanto, uma mulher comum. É uma mulher que dança para ser vista, *quem te vê assim dançar*, o que significa que é uma mulher que se expressa pelo corpo, uma mulher livre para deixar fluir seu desejo, seu prazer, sua sensualidade, ou sua lascívia. Por outro lado, essas características eram (ainda são?) relacionadas, principalmente na época da Inquisição⁶⁶, à principal forma da mulher enfeitiçar, exercer a bruxaria. Essa interpretação, da mulher como bruxa que enfeitiça o homem e deixa de cabeça virada pela tentação sexual, está presente, no cristianismo, desde o pecado original. Labareda seria, nesse caso, a manifestação feminina encarnada do demônio. Embora essa pecha seja um estigma por um lado, por outro significa, também, um grande poder.

⁶⁶ Cf KRAMER, Heinrich.; SPRENGER, James. O Martelo das Feiticeiras. Trad. Paulo Fróes – Edições BestBolso, Rio de Janeiro: 2015. Disponível em < <http://www.armazem3bruxas.com.br/images/ebooks/O-Martelo-das-Feiticeiras-Heinrich-Kramer.pdf>>. Acesso em 31 maio 18.

Na escola, essa canção nos possibilita refletir sobre questões de gênero, sobre o papel socialmente destinado à mulher e, também, aspectos relacionados à sexualidade.

4.2.6 *Exu nas Escolas*: Exu mensageiro e seu papel nas escolas

Exu nas escolas Kiko Dinucci e Edgar

Exu nas escolas (repete várias vezes)

*Exu no recreio
Não é show da Xuxa
Exu brasileiro
Exu nas escolas
Exu nigeriano
Exu nas escolas
E a prova do ano
É tomar de volta
Alcunha roubada
De um deus iorubano*

*Exu nas escolas
Exu nas escolas (ê-ê-Exu)*

*Estou vivendo como um mero mortal profissional
Percebendo que às vezes não dá pra ser didático
Tendo que quebrar o tabu e os costumes frágeis das crenças limitantes
Mesmo pisando firme em chão de giz
De dentro pra fora da escola é fácil aderir a uma ética e uma ótica
Presa em uma enciclopédia de ilusões bem selecionadas
E contadas só por quem vence
Pois acredito que até o próprio Cristo
era um pouco mais crítico em relação a tudo isso
E o que as crianças estão pensando?
Quais são os recados que as baleias têm para dar a nós, seres humanos,
antes que o mar vire uma gosma?
Cuide bem do seu Tcheru
Na aula de hoje veremos Exu
Voando em um tsuru
Entre a boca de quem assopra e o nariz de quem recebe o tsunu
As escolas se transformaram em centros ecumênicos
Exu te ama e ele também está com fome
Porque as merendas foram desviadas novamente
Num país laico, temos a imagem de César na cédula e um "Deus seja louvado"
As bancadas e os lacaios do Estado
Se Jesus Cristo tivesse morrido nos dias de hoje com ética
Em toda casa, ao invés de uma cruz, teria uma cadeira elétrica*

Exu nas escolas

*Exu no recreio
Não é show da Xuxa
Exu brasileiro
Exu nas escolas
Exu nigeriano
Exu nas escolas
E a prova do ano
É tomar de volta
Alcunha roubada
De um deus iorubanos*

Exu nas escolas (Ya)

Figura 16 – Capa do CD *Deus é mulher*

Exu nas escolas faz parte do CD *Deus é mulher*, de Elza Soares. A cantora lançou o disco no dia 18 de maio de 2018, época muito próxima do término dessa pesquisa. Se a canção existisse antes, justificaria, talvez, a escolha desse trabalho, já que sintetiza as angústias sociais e educacionais que viemos expondo até aqui e o caminho pedagógico para confrontá-las: Exu nas escolas.

Esse álbum, como é o habitual da cantora, traz uma coletânea de canções muito críticas e polêmicas, que colocam em xeque questões sociais nevrálgicas: os dogmas religiosos, os papéis sociais de homens e mulheres, o lugar da cultura africana na nossa sociedade.

Essa canção, *Exu nas Escolas*, tem um estilo híbrido, combinando diferentes ritmos e estilos. O início, não só pela rítmica, mas também pela instrumentação, apresenta uma sonoridade de *rock and roll* que é mantida por toda a canção, e uma série de contracantos

distribuídos entre os instrumentos, como meio de intensificar essa proposta. Ao pensarmos em *rock and roll*, não raro nos lembramos de grandes nomes de referência, como Elvis Presley e Beatles. Vinte anos antes de Elvis, entretanto, Sister Rosetta Thorpe, uma mulher negra, já dava início ao gênero, misturando música *gospel* ao *blues*, e interpretando suas músicas de maneira particularmente enérgica em sua guitarra, o que influenciou B. B. King, Bob Dylan e o próprio Elvis Presley⁶⁷.

Na canção é possível observar a presença de instrumentos (contrabaixo, guitarra) que utilizam pedais e samples para diferenciação de sons e efeitos sonoros, e também a utilização de instrumentos de percussão (atabaque, conga, berimbau e xquerê) que têm uma relação e herança da música africana. A estrutura da canção pode ser dividida em três seções principais, que se repetem e revezam com variações de texto ao longo da obra: introdução, refrão e verso.

Vejamos o esquema de sua divisão:

Quadro 17 – Estrutura formal da canção *Exu nas escolas*

Seção	Texto
Introdução	<i>Instrumental</i>
A	Exu nas escolas (5x)
B	Exu no recreio Não é show da Xuxa Exu brasileiro
A	Exu nas escolas
B'	Exu nigeriano
A	Exu nas escolas
B''	E a prova do ano É tomar de volta Alcunha roubada De um deus iorubano
A	Exu nas escolas (2x) Exu nas escolas (ê-ê-Exu) (2x)
C	Estou vivendo como um mero mortal profissional Percebendo que às vezes não dá pra ser didático Tendo que quebrar o tabu e os costumes frágeis das crenças limitantes Mesmo pisando firme em chão de giz De dentro pra fora da escola é fácil aderir a uma ética e uma ótica Presas em uma enciclopédia de ilusões bem selecionadas E contadas só por quem vence

⁶⁷ Informações disponíveis em <<https://www.geledes.org.br/voce-sabia-que-foi-uma-mulher-negra-que-criou-rock-nroll/>>. Acesso em 02 jun 2018.

	Pois acredito que até o próprio Cristo era um pouco mais crítico em relação a tudo isso E o que as crianças estão pensando? Quais são os recados que as baleias têm para dar a nós, seres humanos, antes que o mar vire uma gosma? Cuide bem do seu Tcheru Na aula de hoje veremos exu Voando em um tsuru Entre a boca de quem assopra e o nariz de quem recebe o tsunu As escolas se transformaram em centros ecumênicos Exu te ama e ele também está com fome Porque as merendas foram desviadas novamente Num país laico, temos a imagem de César na cédula e um "Deus seja louvado" As bancadas e os lacaios do Estado Se Jesus Cristo tivesse morrido nos dias de hoje com ética Em toda casa, ao invés de uma cruz, teria uma cadeira elétrica
A	Exu nas escolas (5x)
B	Exu no recreio Não é show da Xuxa Exu brasileiro
A	Exu nas escolas
B'	Exu nigeriano
A	Exu nas escolas
B''	E a prova do ano É tomar de volta Alcinha roubada De um deus iorubano
A	Exu nas escolas (Já) (4x)

Fonte: Elaboração da autora, 2018

A base rítmica da canção é quaternária, sua introdução é executada apenas pelos instrumentos. Na primeira exposição do refrão a voz é apresentada com ênfase nas palavras *Exu nas Escolas*. O verso da canção (seção C) é apresentado como um *rap*, mais falado do que cantado, em que acontece o desenvolvimento da densidade da obra, tornando esse momento o ápice da canção. Antes de iniciar o verso, porém, podemos ouvir a guitarra em um toque percutido de *funk*, que desencadeia uma série de ritmos africanos sobrepostos. Após o verso é apresentado uma reexposição do refrão.

Quanto a marcação rítmica da guitarra com caráter de *funk*⁶⁸ pensamos ser salutar destacar alguns pontos que convergem com nossa reflexão. De acordo com Palombini (2008), o gênero musical *funk* que conhecemos hoje tem sua origem nos anos 70 a partir de um outro gênero americano chamado *Miami Bass*, variedade do Hip-Hop. Já o nome *funk carioca* deriva dos bailes *funk* que aconteciam no Rio de Janeiro dos anos 70, que eram frequentados por jovens, onde tocavam *rap* e *funk* norte-americano, lugar onde primeiramente o *funk carioca* despontou. Ao longo do tempo esse novo gênero foi ganhando elementos brasileiros e acabou sendo nacionalizado.

O funk carioca resulta da apropriação criativa de tecnologia barata por não-músicos para produção de música destinada a setores marginalizados da população: jovens negros gays de Chicago no início dos anos oitenta; jovens habitantes de regiões urbanas economicamente muito deprimidas no Rio de Janeiro no final dos anos oitenta (PALOMBINI, 2008, p. 64).

O grande sucesso do novo gênero chamou a atenção da mídia e do mercado internacional e, a partir daí, iniciou-se um processo de exploração do seu conteúdo, chegando a ser executado por nomes consagrados da música brasileira, como Roberto Carlos, no show de final do ano em 2006. Assim, o *funk* se fortaleceu, ganhou espaço e se legitimou como música eletrônica brasileira (DE SÁ, 2007).

Porém, por sua história e seu conteúdo, que normalmente retratam a realidade das favelas e periferias e, muitas vezes, por ter como tema a sexualidade, de maneira sensual e erótica, o *funk* incomoda bastante. Segundo Trotta (2016, p. 87), tal incômodo comumente é “resultado de algum tipo de conflito ético-moral, traduzido em sonoridades, comportamentos, ideias e refrões que invadem os ouvidos e entram em choque com nossos estilos de vida, códigos de conduta e preferências difusas”. Além disso,

Acionar o funk (como música, ideia, vocábulo ou estética) significa discutir diferenças de gosto e de estratos sociais, atravessadas por preconceitos e estereótipos que cercam o imaginário nacional sobre desigualdade. Ao mesmo tempo, o funk também evoca um forte componente de pertencimento etário e social, produzindo gostos compartilhados e espaço físico e imaginário para atividades de lazer de jovens de classes baixas. E, pelo viés da festa, da dança e da sedução, o funk transborda para fora de tais instáveis limites geográficos e sociais para ser experimentado também em outras esferas sociais e etárias, nos espaços de festas, shows e eventos públicos. Funk é música de “preto, pobre e favelado”, mas é também música de casamentos de elite, de festas de classe média e de bailes de todas as classes. Com essa existência contraditória

⁶⁸ Não cabe na proposta deste trabalho um aprofundamento sobre o *funk*. Para mais informações indicamos, dentre vários trabalhos, os de Micael Herschmann (2000), Simone Pereira de Sá (2007), Hermano Vianna (1988) e Carlos Palombini. (2008)

e sempre intensa, o funk é uma música que sempre aparece nos debates sociais como metonímia de jovens pobres em festa, disputando espaços e incomodando setores das elites nacionais (TROTТА, 2016, p. 91).

E esse é o ponto que mais nos interessa, o quanto as relações com o *funk* revelam ou, até mesmo, traduzem, principalmente, as tensões sociais históricas entre brancos e negros.

A história do funk carioca consoma a implosão da mística da interação entre senhores e escravos, entre o morro e o asfalto, a sala de estar e a cozinha, a modinha e o lundu, que é uma das forças motrizes das narrativas de nossas músicas eruditas e populares. A nação que o funk carioca retrata é uma nação dividida (PALOMBINI, 2008, p. 65).

Essa junção de *rock and roll*, *rap* e *funk* parece complementar a provocação causada pelo conteúdo da canção *Exu nas escolas*, apontando incongruências e silenciamentos históricos e sociais relacionadas com questões de gênero, classe. Há também uma tensão que é criada no início da canção pela repetição de uma célula rítmica executada primeiramente por um instrumento e reforçada pelos instrumentos que vão se sobrepondo gradativamente até a entrada da voz. O timbre metalizado de Elza Soares ajuda a fortalecer a tensão que acompanha a afirmação *Exu nas escolas*.

Então, por que *Exu nas escolas*? Porque é a resignificação de Exu, é tomar *a alcunha roubada de um deus iorubano... nigeriano*. Porque com ele é possível resignificar outras tantas coisas no interior da escola e na sociedade, a começar pela naturalização da presença de símbolos religiosos judaico-cristãos como referências em espaços que deveriam ser laicos, como a escola pública e as cédulas da moeda de nosso país. Exu pode inverter a ordem, quebrando *tabus e os costumes frágeis dessa lógica limitante*. Ele, visto como deus, subverte a ideia de que o que está posto é o certo.

Kiko Dinucci, compositor da música, traduz da seguinte maneira *Exu nas escolas*:

Exu na escola, ele simboliza também o reencontro do brasileiro com Exu [...] Acho que o brasileiro ainda não se encontrou porque não se encontrou na própria figura de Exu. Exu é o orixá, talvez, que se pareça mais com o brasileiro, entre todos os orixás [...] Exu é o que mais se parece com a nossa personalidade. Então, acredito que o Brasil só vai se resolver, na questão de identidade, no momento em que assumir a sua influência africana, o seu gene africano, o seu gene indígena e, sobretudo, quando assumir [...] essa ligação estreita entre o brasileiro e Exu. Eu acho que daí a gente herdaria toda esperteza de Exu, toda sagacidade, toda malandragem de Exu, toda ginga. É... talvez esse encontro aconteça um dia, é isso que eu vislumbro na música. Quando eu falo *tomar de volta a alcunha de um deus iorubano* é isso, tomar

de volta a dignidade de Exu e, consequentemente, a dignidade do brasileiro também. É isso (DINUCCI, 2018).⁶⁹

Essa comparação feita por Dinucci, entre Exu e o brasileiro, nos remete ao que trouxemos anteriormente sobre as relações entre o malandro, o jeitinho brasileiro e Exu. E podemos também olhar para a multiplicidade de personas de Exu e sua flexibilidade transmutadora e enxergarmos a diversidade brasileira. Talvez esteja aí, também, uma das dificuldades de aceitação da nossa identidade, o reconhecimento de que somos os senhores e senhoras da encruzilhada.

A tara por uma composição binária, que ordena toda e qualquer forma de existência, não dá conta da problemática dos seres paridos no entre. A dupla consciência, a existência pendular, a condição vacilante do ser é, a princípio, o efeito daquilo que se expressa a partir do fenômeno do cruzo. Assim, ato a provocação: aquilo que a agenda colonial buscou produzir como um sistema de controle da vida, a partir de uma ordem pautada nos binarismos, acarretando a redução das complexidades, imprevisibilidades e impossibilidades, é fragilmente salientado por uma leitura a partir da gramática poética das encruzilhadas. (RUFINO, 2017, p. 40)

De maneira crítica a letra do *rap* apresenta a relação estabelecida em nosso país entre religião e poder estatal, que, por um lado impõe determinadas posturas guiadas pela moral cristã e, por outro, subverte a ética humana, com discussões em torno da pena de morte, *a cadeira elétrica*, por exemplo, ou com a corrupção - *Exu está com fome porque as merendas foram desviadas*, questões apontadas no texto da canção.

O compositor do *rap*, Edgar, fala sobre o que pensa da representação de Exu na canção:

Acho que porque Exu representa tanto [...] a mulher preta, que sofre e apanha também e que é discriminada, quanto o garoto preto que é estereotipado e violentado, também, quanto toda essa questão da nota preta, que é mal investido [...] pela bancada do Estado, dos evangélicos [...] tudo que é preto e não é considerado uma cor, é considerado um negativismo, sendo que isso é um pré-julgamento sem se conhecer nada. Se a gente está no escuro a gente não está conseguindo enxergar o que está na nossa frente e a gente está julgando perigoso. Exu é o próprio escuro, [...] Exu come tudo primeiro pra poder mandar pro orixá, [...] pra poder fazer a oferenda e Exu tá com fome porque as merendas das escolas foram desviadas, acho que Exu, ele consegue costurar muito bem essa questão da educação no Brasil toda defasada e essa questão de sair atirando pra tudo que é lado com o seu preconceito (SILVA, 2018).⁷⁰

⁶⁹ Fala do compositor Kiko Dinucci em entrevista concedida à autora da dissertação, via whataspp, em 02 de julho de 2018.

⁷⁰ Essa fala foi feita pelo rapper Edgar em entrevista concedida à autora da dissertação, via whatsapp, em 20 de junho de 2018.

Essa discussão também aparece nesse trecho do *rap*:

*Estou vivendo como um mero mortal profissional
Percebendo que às vezes não dá pra ser didático
Tendo que quebrar o tabu e os costumes frágeis das crenças limitantes
Mesmo pisando firme em chão de giz
De dentro pra fora da escola é fácil aderir a uma ética e uma ótica
Presa em uma enciclopédia de ilusões bem selecionadas
E contadas só por quem vence
(grifos nossos)*

Aqui ficam expostas as dicotomias entre o currículo com heranças coloniais e a realidade – *crenças limitantes e ilusões bem selecionadas*, que está ligada à história não contada pelos vencidos, mas sim *só por quem vence*. Para romper com essa lógica estabelecida, *quebrar o tabu, não dá pra ser didático*, é preciso ir além do usual. É preciso colocar *Exu nas escolas*, com convicção, com propriedade, *pisando firme*, ainda que em *chão de giz*, sem transformar isso em uma banalidade, afinal não é *Show da Xuxa*, como é alertado anteriormente no texto da canção.

Mas, afinal, em que estudar Exu ajudaria?

Observemos essa estrofe:

*Cuide bem do seu Tcheru
Na aula de hoje veremos exu
Voando em um tsuru
Entre a boca de quem assopra e o nariz de quem recebe o tsunu*

Para decifrar esse trecho da canção precisamos compreender as palavras *tcheru*, *tsuru* e *tsunu*.

Tcheru se refere ao nome de um hieróglifo egípcio, que significa crânio, estando, nesse contexto, mais próximo de cabeça, ou mente. Tal hieróglifo está representado na figura abaixo:

Figura 17 – Imagem do verbete *tcheru*

Fonte: Budge (2010, p. 910)

O *tsuru* é uma dobradura em papel (*origami*), que representa a ave Grou. Há lendas que envolvem as duas figuras. “Na mitologia japonesa, o grou é considerado o pássaro mais velho da Terra, com expectativa de vida de mil anos. De acordo com a lenda, esses pássaros faziam companhia aos eremitas que meditavam nas montanhas” (HIRAFUGI, 2017, n/p). Além disso é considerada uma ave que simboliza a fidelidade, a sorte, a paz e a saúde. O *tsuru*, que representa o Grou, carrega sua simbologia, e “acredita-se que aquele que fizer mil dobraduras desse pássaro, com o pensamento voltado para aquilo que deseja alcançar, terá seu pedido realizado” (HIRAFUGI, 2017, n/p).

Figura 18 – Grou, ave japonesa representada pelo *tsuru*⁷¹

Figura 19 – Origami do *tsuru*⁷²

⁷¹ Disponível em <<https://www.coisasdojapao.com/2017/03/grou-conheca-o-valor-simbolico-dessa-ave-no-japao/>>. Acesso em 02 jun 2018.

⁷² Idem.

Já o *tsunu* é uma árvore conhecida como pau-pereira, da qual se usa a casca para fazer o rapé que é utilizado em rituais xamânicos indígenas para purificar a alma e para tratamentos diversos de saúde. O rapé é utilizado por meio de um artefato que se chama tipi, através do qual uma pessoa o sopra no nariz de outra (SOUZA, 2015).

Figura 20 – Representação da utilização do rapé, ou tsunu, utilizando o tipi⁷³

Interessante observar a mistura de conteúdos culturais de diferentes povos para sugerir uma aula sobre Exu, que seria, nesse caso, um intermediador da reflexão sobre as encruzilhadas culturais presentes no Brasil. Seria uma forma de colocar em xeque o que Rufino (2015) chamou de “encruzilhada colonial” que forjou um Exu composto por sua representação de “mantenedor vital das sabedorias negro-africanas transladadas” com sua interpretação, pelas lentes judaicas-cristãs, como o diabo.

Talvez ele seja um facilitador de um giro intercultural, por meio do qual vão se abrindo outros significados e mostrando a riqueza cultural que o medo e o preconceito querem esconder. Podemos dizer que saber dele é uma forma de cuidar da cabeça (*tcheru*) que precisa estar aberta para compreendê-lo, ação, nesse contexto, facilitada pelo *tsunu*, que também é o caminho do sagrado (*tsuru*) que leva ao Exu. Faz-se necessário abrir as mentes para que seja possível rever e superar as associações demoníacas realizadas à figura de Exu.

⁷³ Disponível em: <<http://cronicasindigenistas.blogspot.com/2016/08/rape-medicina-e-ciencia-indigena.html>>. Acesso em: 02 jun 2018.

CONCLUSÃO

Iniciamos essa pesquisa reconhecendo a importância da educação para as relações étnico raciais na promoção de uma educação de qualidade para todos, compreendendo que um aspecto central dessa qualidade é ser antirracista, intercultural e decolonizadora.

Tivemos, como ponto de partida deste estudo, o fato de que Exu, enquanto símbolo cultural e religioso africano, é um dos alvos mais sensíveis daquilo que alguns autores chamam de racismo religioso, ocupando, por isso, um lugar estratégico no combate à intolerância e ao preconceito.

Mediante os estudos teóricos vimos que a figura de Exu, como objeto das agressões reais e simbólicas contra as religiões de matriz africana, foi amplamente estudada por antropólogos e outros especialistas que se ocupam das religiões e das culturas religiosas brasileiras. E, a partir de Lagos (2007), Pordeus Jr. (1993, 2000), Serra (2014), Silva (2000, 2007, 2012, 2012) e Ortiz (1999) pudemos conhecer as personas em que Exu se transmutou no Brasil, ora como movimento de submissão, ora como movimento de resistência, a partir das diversas fricções ocorridas em virtude da diáspora africana imposta.

Compreendemos, também, que o processo de demonização de Exu se refletiu na sociedade e isso ocasionou, para aqueles que estão ligados a essa cultura, uma limitação de vivenciar a plenitude humana, ampliando-se e reverberando nas formas de ensinar e aprender, inclusive na supervalorização das mentes e no aprisionamento dos corpos, na dificuldade de olhar para as sexualidades.

Exu também representa uma verdade cultural e religiosa, já que mesmo sendo rejeitado de várias maneiras, e ainda que se apresente plástico e mutável em diferentes personas, em certo sentido, e talvez por isso mesmo, sua essência não se corrompeu, não se escondeu, manteve-se sempre íntegra. Deste modo, o lugar de diabo destinado a Exu procura velar a magnitude dessa entidade na cultura africana e afro-brasileira, uma vez que podemos ver em Exu a “personificação” da inteireza das contradições, sendo sua presença, na realidade, generosa ao nos possibilitar enxergar a inevitabilidade da imperfeição e das fraquezas humanas.

Dessa forma, pudemos constatar que essa figura religiosa e simbólica, densamente carregada de preconceitos e de intolerância, constitui desafio inescapável, talvez o maior deles, com o qual o educador e a educadora que trabalham com a cultura afro-brasileira se deparam em todos os níveis de ensino. Sua demonização reflete de maneira aberta e chancelada todo o racismo antinegro que, muitas vezes, não se manifesta declaradamente ou é reprimido legalmente. Por outro lado, trata-se de uma figura estratégica, que sinaliza o ponto de virada,

na medida em que pode ser uma possibilidade de educação antirracista e decolonial, por ser Exu, por si só, um ser/símbolo decolonizador, por seu princípio e sua essência.

Isso nos mostrou que conhecer as facetas de Exu e sua trajetória no Brasil, bem como a forma como temos nos relacionado com ele nos dias de hoje, nos ajuda a compreender de forma ampliada e amplificada as possibilidades de execução do que está previsto na Lei 10.639/03, bem como no Parecer CNE nº 01/2004.

Assim, não só pelo que determinam as Leis, reafirmamos a importância do estudo de Exu no interior da educação para as relações étnico raciais como um dos importantes caminhos para a conquista de um espaço educativo mais equânime, plural e capaz de criar verdadeiramente o respeito pelas diferenças culturais e religiosas do país, inclusive aquelas de matriz africana.

Buscamos nos conteúdos das canções aqui apresentadas os elementos que evidenciam conteúdos sociais e históricos de Exu, considerando-as como um elemento cultural de extensa veiculação e ampla penetração, dada a facilidade de acesso e sua força de mobilização; e também por ser a música de grande atração e de reconhecimento universal. Ao mesmo tempo a música, principalmente essa das canções, ou seja, do universo popular, é marcadamente um monumento civilizatório do negro, por suas inúmeras contribuições. Realizamos as análises das canções, portanto, buscando esses elementos nos conteúdos textuais e musicais, considerando o que indica Napolitano (2002). Essas análises possibilitaram a imersão não só nos valores civilizatórios afro-brasileiros e um olhar para a interculturalidade partindo de um estudo sensível, que ultrapassa conteúdo e coloca em jogo o conflito das emoções, mas também uma extensa reflexão sobre todas as tramas socioculturais que levaram à construção das imagens ali representadas. Não só o texto, mas os aspectos musicais das canções também colaboram com esse processo, na medida em que revelam a riqueza da cultura afro-brasileira contida na música, assim como possibilitam a quebra de estereótipos e preconceitos relacionados com alguns dos estilos aqui estudados.

Reconhecemos o Exu demonizado em *Lado B Lado A* (Yuka e Falcão, 1999), o representante do mal, em contraponto com Yemanjá, a grande mãe do Brasil, sincretizada com Nossa Senhora dos Navegantes. Analisamos, no presente trabalho, como Exu, de certa forma, é identificado pelo contexto de seu nascimento com Cristo, em *Gênesis* (Bosco e Blanc, 1977), talvez como forma de retirar a pecha de demônio no Exu. Esse mesmo Exu cresce se esgueirando pelas possibilidades que cria, como malandro que é, mas acaba morto, representando um grande mártir, em *Tiro de Misericórdia* (Bosco e Blanc, 1977). Essa canção

indica um possível rumo educacional a ser apontado e aprofundado em sala de aula. Quem gostaria de se identificar com um personagem que é martirizado e morto?

Em contrapartida, vimos um Exu malandro refeito, que “dá seus pulos”, ginga, samba sim, porque é malandro, mas é quem protege e guia as crianças pelos bons caminhos, iluminando pensamentos, em *Quem me guia* (Sem Braço e Meriti, 1986). Na canção *Só o Ôme* (Vilela, 1967), é aquele que resgata e redime alguém que cometeu um grande erro, atuando como mediador, chamando os orixás necessários, mas que também causa medo por ser muito poderoso e fazer feitiço, magia. Vimos essa força também na Exu feminina de *Labareda* (Powell e Moraes, 1991), aquela que enfeitiça, encanta, envolve; a mulher no exercício livre de sua sexualidade, símbolo e contrapartida do medo masculino em relação à mulher. Essas personas, sim, se apresentam como força e poder, como reelaboração, como resistência.

Por fim, analisamos *Exu nas Escolas* (Dinucci e Edgar, 2018), que sintetizou a motivação desse trabalho e nos apresentou um Exu íntegro, como deus iorubano, como quem possibilita reflexões amplas e profundas sobre as relações sociais e culturais de nosso país.

Identificamos, nesse estudo, as religiões afro-brasileiras e, fora delas, Exu como alvo preferencial da intolerância e desrespeito, daquilo que tem sido referenciado como racismo religioso. E procuramos reiterar que não é possível compreender a resistência cultural afro-brasileira sem olhar para seu aspecto religioso, já que a sacralização foi um dos caminhos de resistência da cultura negra. Possibilitar essas análises no espaço escolar, percorrendo o caminho espiral construído pela sapiência afro-brasileira, é o que propõe a canção *Exu nas escolas*.

O olhar e a análise do ser/símbolo Exu nas suas múltiplas representações nas religiões afro-brasileiras, bem como nas cristãs, foi um trajeto que nos ajudou a compreender sua trajetória afro-atlântica. Porém o estudo na perspectiva propiciada pelas canções, com o deslocamento dessa figura do universo religiosos para o do imaginário popular, possibilitou perceber sua tessitura a partir dos ecos do colonialismo e de seus contrapontos. Analisar Exu e suas diversas facetas por meio das narrativas presentes nas canções contribuiu, portanto, para confrontar as lógicas coloniais internalizadas e perceber as múltiplas possibilidades de transgressão dessa prática repetidamente reproduzidas com naturalidade.

Estudar Exu por meio das canções, portanto, mostrou-se uma possibilidade didática que o retira do contexto religioso ao mesmo tempo em que torna possível a sua contextualização histórica e, conseqüentemente, a desnaturalização de sua demonização, bem como a ampliação e a imersão na história e na cultura afro-brasileira de maneira decolonizada.

Ainda a título de conclusão, segue uma reflexão livre, talvez um tanto poética e subjetiva, acerca de Exu, de nossa sociedade e da educação. Com ela, encerro momentaneamente minhas inquietudes, aguardando o momento de revê-las em breve em aplicações práticas em meu cotidiano e em futuras pesquisas.

Exu é o princípio. É força propulsora de criação. É fertilidade.

Exu foi capturado junto com o povo negro, mas não foi deixado na árvore do esquecimento, resistiu à travessia do Atlântico na memória ancestral do povo africano. Porque Exu é também caminho, travessia.

Mas veio também rebatizado com um nome cristão, Diabo, tal qual tantas Kalindes, Amadis, Azizis e Babatundes transformaram-se forçadamente em Marias, Josés, Joãos. Mas sua energia vital não se dissipou, ao contrário, se potencializou holograficamente em muitos dele mesmo, muitos Exus, femininos e masculinos. É orixá, são entidades. Exu é transformação. É transmutação, é transfiguração, é multiplicidade, é possibilidade prismática de existir. Exu é fome incessante de ser. Ser Diabo é pouco para ele, pois não cabe ser único.

Trabalhador que é, Exu forjou seus espaços com muitas lutas, luta sábia, luta malandra, luta de bamba, luta de ginga, luta de cabeça feita, luta de “frestas”. Porque Exu é sabedoria, sagacidade, malícia, ludicidade, mandinga.

Porém Exu é, também, comunicação. É a potencialidade do ensinar e aprender por meio das múltiplas vozes silenciadas no colonialismo e que permanecem roucas pela colonialidade. São possibilidades de desatar os nós que impedem a tecelagem infinita dessa nova trama espiralada e iluminada, que pode conduzir ao fim de amarras coloniais. Assim, Exu, ou Exus, não é apenas religiosidade, ele está nos corpos, nos contos, nos cantos. Nessa inteligência recriadora dos destinos, na plástica de sua existência, na generosidade de suas interpretações e acolhimentos seja a quem for, Exu nas escolas pode nos ensinar muito sobre coexistir nas diferenças e adversidades. Compreendê-lo para além da sua demonização pode nos ajudar a enxergar através do véu da colonialidade e compreender a diversidade e a multiplicidade identitária contida no Brasil como uma intersecção da encruzilhada cultural e social dos povos que o formaram. Ajuda a entender as fricções sócio culturais como criadoras de um rizoma de intersecções de encruzilhadas de conhecimento, no qual cada cruzamento surge sob diferentes vetores de ação, opressão e resistência, concessões e retrocessos. Assim como nos impele a pensar o quanto os símbolos culturais resultantes desse processo de

mestiçagem precisam ser olhados com acolhimento, pois constantemente tem sua identidade colocada em xeque, tanto por negros quanto por brancos.

As canções aqui analisadas, com suas linguagens, musical e literária, ampliaram os ecos históricos e culturais que desenharam os lugares sociais de Exu no Brasil. Assim, podemos constatar que a compreensão do caminho percorrido por esse símbolo é uma porta para o entendimento de questões muito mais amplas de nossa história, nossa cultura e nossa sociedade no que se refere às relações de gêneros, raça e cor, classes sociais, sexualidades, bem como sobre mestiçagem, negritude, branquitude, intolerância religiosa, identidade, colonialidade, multi e interculturalidade.

A canção Exu nas escolas (Dinucci e Edgar, 2018) sintetiza e fortalece essas questões, retirando a demonização de Exu por meio da contextualização histórica e mostrando como os múltiplos significados de Exu se entrelaçam com diferentes culturas. A partir daí, então, ver no encontro, na troca, na partilha, na cooperação o potencial para o entendimento do giro exúlico de nosso povo e de nossa cultura. Saber Exu é saber-se parte de Exu, representação de Exu, de certa forma, já que essas personalidades se imbricam. Saber-nos Exu é, também, saber que aceitando, compreendendo e sendo muitos, ainda podemos ser um.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da História. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 7-25, mai. 2016. Disponível em < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/20749/21696>>. Acesso em 06 jul. 2018.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todas feministas*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2014.
- ALMEIDA, Rosiane Sousa. *A construção do herói em Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto*. 2013. 36 f. Pará de Minas, 2013. Monografia (Licenciatura em letras). Faculdade de letras, Faculdade de Pará de Minas, Minas Geraes.
- AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. *Afro-Ásia*, Bahia, n. 34, p. 189-235, 2006.
- AMARAL, Mônica G. T. *O que o rap diz e a escola contradiz: um estudo sobre a arte de rua e a formação da juventude na periferia de São Paulo*. São Paulo: Alameda, 2016.
- AMARAL, Mônica; CARRIL, Lourdes (Org.) *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação*. São Paulo: Alameda, 2015.
- ARAÚJO, Patrício Carneiro. *Entre o terreiro e a escola: Lei 10.639/2003 e intolerância religiosa sob o olhar antropológico*. 2015. 242 f. São Paulo, 2015. Tese (Doutorado em Ciência Sociais/Antropologia) – Programa de estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais/Antropologia, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- AUGRAS, M. De Yjá Mi a Pomba Gira: Transformações e Símbolos da Libido. In: MOURA, C. (Org.). *Meu sinal está no teu corpo: Escritos sobre as religiões dos orixás*. São Paulo: Edicon/Edusp, 2004.
- BARROS, Cristiane Amaral de. *Iemanjá e Pomba-gira: imagens do feminino na Umbanda*. 2006. 313 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.
- BARROS, Mariana Leal de. *“Labareda, teu nome é mulher”*: análise etnopsicológica de feminino à luz de Pombagiras. 2010. 392 f. Tese (Doutorado em Ciências) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letra de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto.
- BASTOS, Janaína Ribeiro Bueno. *“Da história, das subjetividades, dos negros com quem ando”*: estudos sobre professores brancos envolvidos com a educação das relações étnico-raciais. 2015. 168 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. *Branços e Negros em São Paulo*. São Paulo: Brasiliana, 1959.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

BIANCHETTI, Thiago Angelin Lemos. *Entidades e rituais em trânsito simbólico: uma análise dos Exus no contexto afro-brasileiro e as sessões de descarrego da IURD*. 2011, 219 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

BIANCOLINO, Ticiano. *O piano cantor: a evocação da vocalidade na origem do instrumento e no repertório para teclas do século XVIII*. 2017. 318 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

BLOMBERG, Carla. Histórias da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 43, p. 415-444, 2012. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8040/6705>>. Acesso em 06 jul. 2018.

BRASIL. *Lei Ordinária nº. 11.769, de 18 de agosto de 2008*. Diário Oficial da União. Brasília, Seção 1, 19/08/2008, p. 1, 2008.

_____. Presidência da República. *Lei 10.639, de 09 de janeiro de 2003*. Diário Oficial da União, Brasília, Seção 1, 10/01/2003, p. 1, 2003.

_____. Presidência da República. *Lei 11.645, de 10 de março de 2008*. Diário Oficial da União, Brasília, Seção 1, 11/03/2008, p. 1, 2008.

_____. Senado Federal. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional: nº 9394/96*. Diário Oficial da União, Brasília, Seção 1, 23/12/1996, p. 27833, 1996.

_____. Conselho Nacional de Educação (CNE). *Resolução do Conselho Nacional de Educação - Câmara Plena (CNE/CP) n. 1, de 17 de junho de 2004*. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 22 jun. 2004. Seção 1, p. 11. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/res012004.pdf>>. Acesso em 27 jan. 2018.

_____. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana*. Brasília: MEC/SECAD/SEPPIR, 2004

BUDGE, Sir Ernest A. Wallis. *An Egyptian Hieroglyphic Dictionary, Vol. II*. New York, Cosimo Classics, 2010.

CAIAFA, Maria Umbelina (Org.). *Manual do Educador: Orientações Gerais*. Brasília: Programa Nacional de Inclusão do Jovens – Projovem Urbano, 2012.

CARNEIRO, Edison. *Os candomblés da Bahia*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CARVALHO, José Jorge de. Racismo fenotípico e estéticas de segunda pele. *Revista Cinética*, p. 1-14, Fevereiro 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/jose_jorge.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2018.

CASCUDO, L. da C. *A literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2012.

CEHMOB- MG. *Racismo Institucional*: Fórum de debates – educação e saúde. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<http://www.nupad.medicina.ufmg.br/?p=397&print=pdf>> . Acesso em: 02 set. 2016.

CRESCENTE Cláudia. Exu provoca mortes e compra briga com a imprensa. *Site Folha UOL*. <<http://f5.folha.uol.com.br/saiunonp/2014/09/1513336-Exu-provoca-mortes-e-compra-briga-com-a-imprens.a.shtml>> - Acesso em 22 abr. 2016.

CRUZ, Eliane Almeda de Souza e; OLIVEIRA, Luiz Fernandes de. Penso, mas não existo! Invisibilidade da África nos currículos de história do Rio de Janeiro. *Gavagai: Revista Interdisciplinar de Humanidades/Universidade Federal da Fronteira Sul - Campus Erechim*, Erechim, v. 3, n. 1, p. 119-141, jan-jun 2016.

TROTTA, Felipe da Costa. O funk no Brasil contemporâneo: uma música que incomoda. *Latin American Research Review*, v. 51, n. 4, p. 86-101, 2016.

DANTAS, Beatriz Góis. *Vovô nagô e papai branco*. Usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DE SÁ, Simone Pereira. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?! *Revista E-Compós*, v. 10, p. 1-18, 2007. Disponível em <<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/195/196>>. Acesso em 06 jul. 2018.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DIWAN, Pietra: *Raça Pura*. Uma história da eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Contexto, 2007.

DOPAMU, P. Ade. *Exu, O inimigo invisível do Homem*. Um estudo comparativo entre Exu da Religião Tradicional Iorubá (Nagô) e o Demônio das Tradições Cristã e Muçulmana. São Paulo: Editora Oduduwa, 1990.

FARIA, A. A palavra escrita, falada e cantada como realizações da arte literária. [14 de novembro, 2011] São Leopoldo: *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, ed. 380, p. 5-7. Entrevista concedida a Graziela Wolfart e Pedro Bustamante Teixeira.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global, 2007.

FERNANDES, Nathalia Vince Esgalha. A raiz do pensamento colonial na intolerância religiosa contra religiões de matriz africana. *Revista Calundu*, v. 1, n. 1, p. 117-136, jan-jun 2017.

FERREIRA-SANTOS, M. Ancestralidade e convivência no processo identitário: a dor do espinho e a arte da paixão entre Karabá e Kiriku. In: SECAD/MEC (Org.). *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal n.º 10.639/03*. 1 ed. Brasília: Edições MEC/BID/UNESCO - Coleção Educação para Todos, v. 1, p. 205-229, 2005

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o sincretismo*. São Paulo: Edusp: Arché Editora, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

GARCIA, W. “A construção de ‘Águas de março’”. In: BACCHINI, Luca (org.). *Maestro soberano: ensaios sobre Antonio Carlos Jobim*. Belo Horizonte: Editora UFMG. No prelo.

GELEDÉS, Instituto da Mulher Negra e CFEMEA, Centro Feminista de Estudos e Assessoria. *Racismo institucional: uma abordagem conceitual*. Trama Design., 2013. Disponível em: <<http://www.cfemea.org.br/index.php/colecao-femea-e-publicacoes/publicacoes/4357-racismo-institucional-uma-abordagem-conceitual>>. Acesso em 21 mar. 2018.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUTIÉRREZ, Jorge Luis. A controvérsia de Valladolid (1550): Aristóteles, os índios e a guerra justa. *Revista USP*, São Paulo, n. 101, p. 223-235, março/abril/maio 2014.

HIRAFUJI, Cláudia. Grou: conheça o valor simbólico dessa ave no Japão. *Site Coisas do Japão*, 06 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.coisasdojapao.com/2017/03/grou-conheca-o-valor-simbolico-dessa-ave-no-japao/>>. Acesso em: 02 jun 2018.

HERNANDES, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à História Contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

HERSCHAMNN, Micael. *O Funk e o Hip Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

HUMMES, Júlia Maria. Por que é importante o ensino da música? Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola. *Revista da ABEM*, n.11, p. 17-25, set. 2004.

-ICO: In: DICIONÁRIO Infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, 2003-2018. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/-ico>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

IPHAN. *Samba de roda do recôncavo baiano*. Brasília: D.F., 2014.

LAGES, Sônia Regina Corrêa. *Exu - Lux e Sombras*. Uma análise psico-junguiana da linha de Exu na Umbanda. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2003. Disponível em <<http://www.ufjf.br/clioedel/files/2009/10/COD03001.pdf>>. Acesso em 06 jun. 2018.

LAGOS, Nilza de Menezes Lino. “*Arreda homem que aí vem mulher...*”. Representação de gênero nas manifestações da Pombagira. 2007. 166 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da religião). Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo.

LEÃO, Maria Aparecida da Silva; FERREIRA, Joaquim de Oliveira (King Nino Brown). Arte e cidadania: hip hop e educação. In: AMARAL, Mônica; CARRIL, Lourdes (Org.). *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação*. São Paulo: Alameda, 2015. p. 111-132.

LEITE, Rinaldo Cesar Nascimento. Representações da Bahia nas canções brasileiras do início da era fonográfica (ou a imagem da Bahia na música antes de Dorival Caymmi). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009. CD-ROM.

LIMA, T.; NASCIMENTO, I.; OLIVEIRA, A. (Org.) *Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LUNDBERG, Dan. Música como marcador de identidade: individual vs. colectiva. In: CÔRTE-REAL, Maria de São José (Org.). *Revista Migrações - Número Temático Música e Migração*, Lisboa, n. 7, p. 27-41, out. 2010.

MANUELA. Os toques do Candomblé. *Site Candomblé: O mundo dos orixás*. <<https://ocandomble.com/2008/08/20/os-toques-no-candomble/>> - Acesso em 22 abr. 2016.

MARIANO, Ricardo. Pentecostais em Ação: A Demonização dos Cultos Afro-brasileiros. In: SILVA, Vagner Gonçalves (Org.). *Intolerância religiosa*. Impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. p. 119-148.

MATTA E SILVA, W.W. *Umbanda de Todos Nós*. São Paulo: Ícone Editora, 2014. Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/149597593/W-W-da-Matta-e-Silva-Umbanda-de-Todos-Nos>. Último acesso em 02/11/2017.

MERRIAM, A. O. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MEDRADO, Iracema Santos. Guarda Negra: origem e formação (Rio de Janeiro, 1888 à 1890). *Revista O Menelick 2º ato*, Ano III, ed. ZeroXII, p. 34-42, 2014. Disponível em: <<http://omenelick2ato.com/memoria/GUARDA-NEGRA-ORIGEM-E-FORMACAO/>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

MONTERO, Paula. Umbanda. In: LEILAH, Landim (Org.). *Sinais dos tempos: diversidade religiosa no Brasil*. Rio de Janeiro: ISER, 1990. p. 119-122.

MOURA, Clóvis. *Dialética radical do Brasil negro*. São Paulo: Editora Anita, 1994.

MOURA, Roberto. *A Pequena África e o Reduto de Tia Ciata*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MUNANGA, Kabengele (Org.). *Superando o racismo na escola*. Brasília: MEC/BID/UNESCO, 2005.

MÚSICA, Aula de. Historia de la canción Duerme negrito. *Site Coro blogspot*. <<http://coro-andorra.blogspot.com.br/2010/03/historia-de-la-cancion-duerme-negrito.html>> - Vídeo de Atahualpa Yupanqui - Acesso em 22/04/2016.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. O fenômeno do racismo religioso: desafios para os povos tradicionais de matrizes africanas. *Revista Eixo*, Brasília, v. 6, p. 51-56, nov. 2017.

NAVES, Santuza Cambraia. A estreita correlação entre a música e as questões culturais, sociais e políticas. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. São Leopoldo, n. 380, Ano. XI, p. 17-18, 2011. Entrevista concedida a Graziela Wolfart.

NEIRA, Marcos Garcia. O reconhecimento da diferença como alternativa para construção de currículos em contextos multiculturais. *Educacion y Humanismo*, Barranquilla, v. 13, n. 20, p. 169-186, jun. 2011.

NETO, Lira. *Uma história do samba: volume I (As origens)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OLIVEIRA, Ariadne Moreira Basílio de. Modernidade, raça e intolerância: direitos humanos na encruzilhada. In: IX ENCONTRO DA ANDHEP- Direitos humanos, sustentabilidade, circulação global e povos indígenas, 2016, Vitória. /ES. Disponível em <[file:///C:/Users/User/Downloads/Modernidade,%20Ra%C3%A7a%20Intoler%C3%A2ncia%20-%20Direitos%20Humanos%20na%20encruzilhada%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Modernidade,%20Ra%C3%A7a%20Intoler%C3%A2ncia%20-%20Direitos%20Humanos%20na%20encruzilhada%20(1).pdf)> Acesso em 06 jul. 2018.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes e CANDAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 15-40, abr. 2010.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1999.

_____. Prefácio. In: DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

PALOMBINI, C. Música dançante africana norte-americana, soul brasileiro e funk carioca: uma bibliografia. *Seminário Música Ciência e Tecnologia*, v. 3, p. 53-62, 2008.

PEREIRA, Rosemeire França de A. R. *A literatura de José de Anchieta e a gênese da educação brasileira*. 2006. 181 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PINHO, Marcio Giacomini. *O subúrbio e as faces da malandragem da década de 1970 no álbum Tiro de Misericórdia de João Bosco e Aldir Blanc*. 2014. 158 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

PIZA, Edith; ROSEMBERG, Fúlvia. Cor nos censos brasileiros. *Revista USP*, São Paulo, n. 40, p. 122-137, dez./fev. 1998-99.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. *Revista USP*, São Paulo, n. 46, p. 52-65, jul./ago. 2000.

_____. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

_____. *Orixás na música popular brasileira*. Diretório de 761 letras da MPB com referências a orixás e outros elementos das religiões afro-brasileiras. Período de 1902 a 2000. São Paulo, 2005. Disponível em < <http://web.fflch.usp.br/ds/prandi/mpb-down.htm>>. Acesso em 15 mai. 2016

_____. Xangô, rei de Oiô. In: BARRTTI, Aulo (Org.). *Dos Yorùbá ao candomblé kétu: origens, tradições e continuidade*. São Paulo: EDUSP, 2010. p. 141-160.

_____. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 1991.

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

PORDEUS Jr., Ismael. *A magia do trabalho: macumba cearense e festas de possessão*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.

_____. *Magia e trabalho: a representação do trabalho na macumba*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

PRISCO, Carmen S. *As religiões de matriz africana e a escola: guardiãs da herança cultural, memória e tradição africana*. Praia Grande: Ilé Asé e Instituto Oromilade, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFUGUEL, R. (Org.). *El giro decolonial*. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 93-126.

RUFINO, Luiz. *Exu e a pedagogia das encruzilhadas*. 2017. 231 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. Exu e a pedagogia das encruzilhadas: sobre conhecimentos, educações e pós colonialismo. VIII SEMINÁRIO INTERNACIONAL As Redes Educativas e as Tecnologias: Movimentos Sociais e Educação, 2015, Rio de Janeiro. Anais do VIII Seminário Internacional: As Redes Educativas e as Tecnologias: Movimentos Sociais e Educação. Rio de Janeiro, 2015. p. 1-12. Disponível em: <<http://www.seminarioredes.com.br/viiiiredes/adm/diagramados/TR1045.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2018.

_____. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. *Revista Antropolítica*, Niterói, n. 40, 1. sem. 2016.

SÀLÁMI, Síkírù; RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Exu e a ordem do universo*. São Paulo: Editora Oduduwa, 2015.

SANTOS, Boaventura de S. Para uma Pedagogia do Conflito. In: SILVA, L. H., AZEVEDO, J. C., SANTOS, E. S. (Org.). *Novos mapas culturais, novas perspectivas educacionais*. Porto Alegre: Sulina, 1996. p. 15-33.

SANTOS, Edmar Ferreira. *O poder dos Candomblés: perseguição e resistência no recôncavo da Bahia*. Salvador: EDFBA, 2009.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 2008.

SANTOS, Valdenor Silva dos. *A roda de capoeira e seus ecos ancestrais e contemporâneos*. 2016. 180 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Educação. Diretoria de Orientação Técnica. *Orientações Curriculares: expectativas de aprendizagem para a educação étnico-racial na educação infantil, ensino fundamental e médio*. São Paulo: SME/DOT, 2008.

SERRA, Ordep. *Os olhos negros do Brasil*. Salvador: Ed. UFBA, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 29, n. 10, p. 49-63, 1995.

SILVA, Ana Célia da. *A discriminação do negro no livro didático*. Salvador: EDUFBA, 2004.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Cultura africanas e culturas afro-brasileiras: uma abordagem antropológica através da música*. Disponível em: <http://www2.unifesp.br/proex/novo/santoamaro/docs/cultura_afro_brasileira/culturas_africana_s_e_afro-brasileira.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2015.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Aprender, ensinar e relações étnico-raciais no Brasil. *Educação*, v. 30, n. 3, p. 489-506, 2007. Disponível em: <goo.gl/IhfZAh>. Acesso em: 10.02.2018.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. et al. LEI Nº 10.639/2003–10 ANOS. *Interfaces de Saberes*, v. 13, n. 1, p. 1-13, 2013.

SILVA, Salomão Jovino da. *Memórias Sonoras da Noite* - Musicalidades Africanas no Brasil Oitocentista. 2005. 431 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

SILVA, Samuel da. *O violão acompanhador: os arranjos do disco AfroSambas de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso*. 2014. 129 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música., Escola de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SILVA, Tomaz Tadeu. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda*. Caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____. Entre a gira de fé e Jesus de Nazaré. In.: SILVA, Vagner Gonçalves. *Intolerância Religiosa: Impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2015a. p. 191-260.

_____. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55, n. 2, p. 1085-1114, jul./dez. 2012.

_____. *Exu: o guardião da casa do futuro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015b.

_____. Neopentecostalismo e religiões afro-brasileiras: significados do ataque aos símbolos da herança religiosa africana no Brasil contemporâneo. *Mana*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p. 207-236, abr. 2007.

SILVA, Vagner Gonçalves da; AMARAL, Rita de Cássia. Símbolos da herança africana. Por que candomblé? In: SCHWARCZ, Lília Moritz; REIS, Letícia Vidor de Sousa (Org.) *Negras Imagens*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Estação Ciência, 1996.

SOUZA, Adelice dos Santos. *Drama-oração: o Yoga e o sagrado na dramaturgia*. 2015. 251 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Jauá/BA.

SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. Las Casas, Alonso de Sandoval e a defesa da escravidão negra. *TOPOI*, v. 7, n. 12, p. 25-59, jan./jun. 2006.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SOUZA, Maria Cecília Cortez C. Permanências e inovações na cultura escolar brasileira. In: AMARAL, Monica do; SOUZA, Maria Cecília Cortez C. (Org.). *Educação Pública nas Metrópoles Brasileiras*. São Paulo: EDUSP, 2011. p. 301-314.

SOUZA, Maria Cecília Cortez C. O medo de que os negros entrem na escola – preconceito racial e a recusa ao direito à educação no Brasil. In: AMARAL, Mônica do; CARRIL, Lourdes. *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação*. São Paulo: Alameda, 2015. p.261-275

SOUZA, Tárik de. A bossa dançante do sambalanço. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 28-39, set./nov. 2010.

STEPAN, N. L. Eugenia no Brasil, 1917-1940. In: HOCHMAN, G.; ARMUS, D. (Org.). *Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2004. p. 330-391.

TATIT, Luiz. A canção fica melhor com a passagem do tempo. [14 de novembro, 2011] São Leopoldo: *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, ed. 380, p. 12-13, 2011. Entrevista concedida a Graziela Wolfart e Pedro Bustamante Teixeira.

_____. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TEIXEIRA, P. B. O samba como símbolo de brasilidade. [14 de novembro, 2011] São Leopoldo: *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, ed. 380, p. 14-16. Entrevista concedida a Graziela Wolfart.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Os sons dos negros no Brasil*. Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Art Editora, 1986.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.

TURNER, Victor. *Floresta de símbolos*. Aspectos do Ritual Ndembu. Rio de Janeiro: EdUFF, 2005.

VALLADO, Armando. *Iemanjá, a grande mãe africana do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ENTREVISTAS À AUTORA

SILVA, E. P. (Edgar) [20 de junho, 2018]. São Paulo. Entrevista concedida a Lisandra Cortes Pingo.

DINUCCI, C. (Kiko Dinucci) [02 de julho, 2018]. São Paulo. Entrevista concedida a Lisandra Cortes Pingo.

GRAVAÇÕES

BUARQUE, C. Vai trabalhar vagabundo. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, C. Meus caros amigos. Rio de Janeiro: Phillips, p1976. Lado A, faixa 5. Disco sonoro.

BUARQUE, C. O malandro (Mack the knife). Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, C. Ópera do malandro. Rio de Janeiro: Phillips, p1979. Disco 1, Lado A, faixa 1. Disco sonoro.

BUARQUE, C. Homenagem ao malandro. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, C. Ópera do malandro. Rio de Janeiro: Phillips, p1979. Disco 1, Lado B, faixa 5. Disco sonoro.

BUARQUE, C. Quando o carnaval chegar. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, C. Quando o carnaval chegar. Rio de Janeiro: Phillips, p1972. Lado A, faixa 5. Disco sonoro.

MORAES, V.; LYRA, C. Minha namorada. Intérprete: Carlos Lyra. In: MORAES, Vinícius. Vinícius: poesia e canção Vol. II. São Paulo: Forma, p1966. Lado B, faixa 1. Disco sonoro.

LAGO, M.; ALVES, A. Ai, que saudades da Amélia. Intérprete: Atila Alves. In: ALVES, Atila. Atila Alves, suas pastoras e seus sucessos. Rio de Janeiro: Sinter, p1955. Lado A, faixa 1. Disco sonoro.

BOSCO, J.; BLANC, A. Gênese. Intérprete: João Bosco. In: BOSCO, João. Tiro de Misericórdia. Rio de Janeiro: RCA Victor, p1977. Lado A, faixa 1. Disco sonoro.

BOSCO, J.; BLANC, A. Tiro de Misericórdia. Intérprete: João Bosco. In: BOSCO, João. Tiro de Misericórdia. Rio de Janeiro: RCA Victor, p1977. Lado B, faixa 5. Disco sonoro.

YUKA, M.; FALCÃO, M. Lado B Lado A. Intérprete: O Rappa. In: O RAPP. Lado B Lado A. Rio de Janeiro: Warner Music, p1999. Faixa 7. Disco sonoro.

POWELL, B.; MORAES, V. Labareda. Intérprete: Baden Powell. In: POWELL, B. Os Afro-sambas. Rio de Janeiro: Kardum, p1991. Faixa 3. Disco sonoro.

RODRIGUES, E. Só o ôme. Intérprete: Noriel Vilela. In: VILELA, N. Êis o ôme. Rio de Janeiro: Copacabana, p1968. Lado A, Faixa 3. Disco sonoro.

SEM BRAÇO, B.; MERITI, S. Quem me guia. Intérprete: Almir Guineto e Beto Sem Braço. In: GUINETO, A. Almir Guineto. Rio de Janeiro: RGE, p1986. Lado A, faixa 5. Disco sonoro.

DINUCCI, K.; EDGAR. Exu nas escolas. Intérprete: Elza Soares. In: SOARES, E. Deus é mulher. Rio de Janeiro: Deck Disk, p2018. Faixa 2. Disco sonoro.

APÊNDICE

A nova demonização de Exu: o contexto das canções neopentecostais⁷⁴

As duas canções, *O varão que corta o laço* e *A minha família é de Jeová*, são composições em ritmo de baião com instrumentação bastante moderna, como guitarra, teclado e bateria, mas também incorporam elementos que remetem a uma ligação com a cultura tradicional, como a sanfona, a zabumba e a tumbadora. Na internet é possível encontrar vídeos de shows das músicas alocados no site YouTube.⁷⁵ Nesses vídeos podemos ver, inclusive, a plateia sendo estimulada a acompanhar uma coreografia relacionada aos versos das músicas. A entonação dos cantores é dramática e apelativa. Chamamos a atenção para esses pontos para que se verifique o quanto essas gravações buscam ser envolventes, inclusive pela identificação musical, que se utiliza de recursos da cultura popular, mantendo a forma e retirando seu conteúdo, que normalmente está relacionado com o cotidiano das pessoas e do território onde foram criadas.

Esse é um fenômeno que vem se repetindo, a apropriação de signos da cultura afro-brasileira pelas igrejas e que tem se acentuado ultimamente, como vemos acontecer com a capoeira, nas vertentes da Capoeira Cristã ou da Capoeira Gospel. Nessas manifestações o jogo da capoeira é realizado ao som de canções com ritmos e instrumentos característicos do ritual – algumas correntes religiosas retiram o atabaque –, utilizando, porém, textos relacionados a seu conteúdo religioso particular.

Com relação aos textos das canções, ambos, ao falarem sobre os Exus, Zé Pilintras e Pombagiras, ressaltam sua ligação com o mal ou com o demônio, como podemos observar nas passagens descritas a seguir:

⁷⁴ Como dito anteriormente, optamos por apresentar as análises das duas canções evangélicas separadamente do conteúdo geral, principalmente por serem diferenciados seus meios de circulação e de consumo. Esperamos que essas análises possam auxiliar na reflexão sobre a intolerância religiosa propagada pelas religiões neopentecostais, a partir da exposição, por meio desses dois exemplos, da maneira como tais religiões estabelecem tal postura também em suas músicas.

⁷⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U2NQgvZ2HII>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=N7uOV8GOYHY>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

Trechos dos textos das canções evangélicas que falam de Exu

Imagem dos Exus	
Nome da Canção	Trecho/ exemplo
O varão que corta o laço	Um exército de anjos... feitiço vai desmanchar Teu marido toma cachaça/Zé Pilintra Ele vai tirar Se ele tem mulher na rua/ Pombagira Ele vai pisar Se teu lugar é uma miséria/ Ele vai expulsar Toda casa de demônios/O varão veio cortar
A minha família é de Jeová	O teu casamento não vai acabar/ não tem orixá nem Iemanjá / quem manda na minha casa é meu Deus Jeová O que Deus uniu ninguém vai separar/ o marido é seu e ninguém vai tomar/ Essa Pombagira vai sair de lá

A Pombagira aparece aqui justamente com a conotação da mulher que rouba o marido da outra, que acaba com o casamento, exatamente como ressalta Lagos (2007):

Ao observarmos as referências feitas notadamente pelas igrejas neopentecostais, encontramos a figura da Pombagira associada ao mal e que deve ser extirpada, principalmente do corpo das mulheres, relacionando-a aos distúrbios sexuais, bebidas, drogas e infelicidade na vida amorosa (LAGOS, 2007, p. 27).

Assim, podemos observar que essa imagem propagada pelas canções *gospel* reforçam o imaginário popular da relação das religiões afro-brasileiras com a dimensão do feitiço. Tal elemento, porém, incluído na liturgia neopentecostal, passa a ser vivenciado de outra maneira, assim como nos alerta Silva (2015).

Na canção *A minha família é de Jeová*, mais do que o retrato de sua própria prática, vemos algo um pouco mais complexo, que se refere ao incentivo a ações agressivas de intolerância religiosa através do verso *pisa na farofa, chuta esse alguidar*. Destacamos aqui, mais uma vez, que essa intolerância, muitas vezes praticada com violência verbal e/ou física, tem sido estimulada na prática por vários pastores e ministros das Igrejas Neopentecostais., como é possível observar, inclusive no texto da canção analisada.

Como vimos, Exu sofre modificações na sua existência no Brasil, mas, por outro lado, juntamente com outras referências, também produz transformações na nossa imagem cristã do diabo, como diz Silva (2012, p. 1092): “Se, por um lado, houve uma ‘demonização’ do Exu africano, por outro, houve uma ‘Exuzação’ do diabo bíblico introduzindo o relativismo africano no maniqueísmo cristão do bem e do mal”. O mesmo autor fala sobre esse processo utilizando o termo “exuzização”, presente na umbanda, por meio da possibilidade de ascensão, ou evolução, do demônio para o bem (SILVA, 2015, p. 203).

ANEXO – Textos das canções selecionadas na pesquisa

SUMÁRIO DAS CANÇÕES

A encruzilhada – Sônia Amaral e Bentana – 1976.....	170
A Farofa – Satan – 1912.....	164
A minha família é de Jeová – Pr. Melvin – 2009.....	195
Anauê Exu - Pedro Fonseca/Lucas Carvalho (Breculê) – 2010.....	187
Baião de Lacan – Guinga e Aldir Blanc – 1993.....	179
Bará – Juçara Marçal – 2017.....	193
Boca de sapo – João Bosco e Aldir Blanc – 1979.....	172
Caboré – Sinhô Preto Velho – 2001.....	184
Cadê Viramundo – J. B. de Carvalho – 1931.....	164
Candeeiro Encantado – Lenine e Paulo César Pinheiro – 1997.....	197
Canibale – Leila Pinheiro – 1996.....	180
Canto para Exú – Domínio Público - 2000.....	196
Casa de bamba – Martinho da Vila – 1969.....	167
Centro do Picapau Amarelo – Gangrena Gasosa – 2000.....	181
Convoque seu Buda – Criolo – 2014.....	191
Dança de Shiva – Gilberto Gil – 1996.....	180
Despacho de macumba – Teodoro e Marcos Atibaia – 1971.....	168
Deuses afro baianos –	
Waldir Brito e Ythamar Tropicália (Banda ReflExu's) – 1988.....	177
Droba a língua! (Boto cor-de-rosa em Ramos) –	
João Bosco e Aldir Blanc – 1986.....	175
El desbichado II – Lobão – 1999.....	181
Exu – Metá Metá - 2014.....	196
Exu – Sinhô Preto Velho – 2001.....	183
Exu (deixa pra lá) –	
Álvaro Mattos e Othon Nascimento (Jorge Gulart) – 1982.....	173
Exu nas escolas – Kiko Dinucci e Edgar – 2018.....	194
Falso pai de santo/Rabo de saia – Martinho da Vila – 2004.....	184
Feitiço de broto – Carlos Imperial – 1967.....	166
Feitiço de Tião –	
Gil de Carvalho e Márcio Pintinho (Bezerra da Silva) – 1988.....	176
Feitiço Gorado – Sinhô (Carmen Miranda) – 1932.....	164
Feito nós – Milton Nascimento – 1987.....	176
Festa de candomblé – Martinho da Vila – 1983.....	174
Festa de umbanda – Martinho da Vila – 1974.....	170
Fio de prumo (Padê Onã) – Criolo – 2014.....	190
Frango, farofa e cachaça – Baranga – 2007.....	186
Gênesis (parto) – João Bosco e Aldir Blanc – 1977.....	171
Kekereke – Paulo César Pinheiro e Sérgio Santos – 2013.....	190
Labareda – Baden Powell – 1991.....	178

Lado B Lado A - Marcelo Yuka e Marcelo Falcão – O Rappa – 1999.....	180
Le foud'es vous – Dito (Marco Monteiro) – 1991.....	179
Lundu – Sinho Preto Velho – 2001.....	182
Madame Satã –	
Totonho e Paulinho Rezende (Juerema, João Roberto Kelly) – 1977.....	170
Mandinga não – Ana Cañas, Alexandre Fontanetti e Flávio Rossi – 2003	183
Melhor que tu – Biliu de Campina e Juvenal – 2000	182
Mulheres – Ldrap Matheus e Ingles – 2012.....	188
Na encruzilhada – J. B. de Carvalho e Cézar Cruz – 1952.....	176
Nanan Boroquê – João da Baiana – 1955.....	166
O varão que corta o laço – Fogo no pé – 2008.....	195
Obrigada, Preta Velha – Osny Silva e J. Neves – 1983.....	173
Odara Legbará – Kiko Dinucci e Juçara Marçal – 2017.....	192
Okuta Yangi Nº 2 – Kiko Dinucci – 2017.....	194
Oração do guerreiro – Luiz Peixoto e Hekel Tavares – 1966.....	166
Padê – Kiko Dinucci – 2008.....	186
Pae Miguel –	
Carlos de Souza e Ely de Almeida (Patrício Teixeira) – 1943.....	165
Pé – Nuno Ramos e Thiago França – 2017.....	192
Pisei num despacho – Geraldo Pereira e Elpídio Viana – 1947.....	165
Pois Zé – Vinil Moraes – 2012.....	190
Pombagira – Andréia Dias – 2010.....	187
Pombagira.com – Black Maria – 2004.....	184
Praça Onze – Zé Kéti – 1970.....	168
Prece por Exu Novo – Luiz Gonzaga e Gonzaguinha - 1953.....	196
Quem me guia – Beto sem Braço e Serginho Meriti – 1986.....	175
Quem tá de ronda –	
Príncipe Pretinho (Francisco Sena com os Diabos do Céu) – 1935.....	164
Rabo de Saia – Bezerra da Silva – 1983.....	174
Raio de fogo – Montage – 2008.....	186
Samba de Eleguá – Nei Lopes – 2005.....	185
Samba em Berlim com saliva de cobra – João Bosco – 1986.....	175
Saudação – Rita Benneditto (Domínio Público) – 2006.....	185
Saudação a Toco Preto – Candeia – 1971.....	169
Serafim – Gilberto Gil – 1991.....	179
Só o Ôme – Noriel Vilela – 1967.....	167
Surpresas tem o Pelô –	
Ruben Blades, versão de Gerônimo e Ricardo – 1989.....	177
Terreiro tecnológico – Renato Dias – 1998.....	180
Tiro de misericórdia – João Bosco e Aldir Blanc – 1977.....	171
Treze de Dezembro – Luiz Gonzaga, Zé Danta e Gilberto Gil - 1996.....	196
Tumba moleque – G. Martins e Everaldo da Viola (Dicró) – 1981.....	173
Umeboshi – Gilberto Gil – 1973.....	169
Velho Novo Exu – Luiz Gonzaga - 1954.....	196

Zé Pilintra – Itamar Assumpção e Wally Salomão – 1988.....	176
Zélia mãe Joana – Zélia Duncan – 2012.....	189

1. A Farofa ⁷⁶

de: Satan
 intérprete: Bahiano
 disco: 78' rpm
 gravadora: Odeon
 ano: 1912

Ando há muito procurando
 Eu mesmo não sei o quê
 De fazer uma farofa
 Misturada com dendê
 [...]

Mas é preciso levar pimenta, gordura e etc.
 [...]

A farofa misturada
 Muita força a gente dá
 Faz assim uns tremeliques
 E é comida com vatapá
 [...]

Uma vez eu fui me confessar
 E o padre Chico perguntou
 Porque é que eu andava tão endiabrado
 Eu disse a ele: não sei, seu padre,
 Talvez seja por cause de umas farofinhas
 Que eu ando comendo por aí
 [...]

Bem me disse o padre Chico
 Não se coma com fatura
 Que faz mal muita farofa
 Com pimenta e com gordura
 [...]

É que a farofa misturada
 Muita força a gente dá
 Faz ficar endiabrado
 E é comida com vatapá
 Imagine que depois disso
 O padre caiu na farofa
 [...]

2. Cadê Viramundo

de: J. B. de Carvalho
 intérprete: Conjunto Tupi
 disco: Cadê Viramundo/Bambaia – 78' rpm
 gravadora: RCA Victor

ano: 1931

Ô, cadê Viramundo, Pemba?
 Ta na terrêra, Pemba
 Com seu cambono, Pemba
 Veado no mato corredor
 Cadê meu mano caçador?
 Cadê caboclo Ventania?
 Esse caboclo é nosso guia
 Galinha de preta na encruzilhada
 Gato de preto de madrugada
 Azeite de dendê
 Farofa amarela
 Com três vintém
 Numa panela

3. Feitiço gorado

de: José Barbosa da Silva (Sinhô)
 intérprete: Carmen Miranda
 disco: 78' rpm
 gravadora: Victor
 ano: 1932

Tu amarraste num santo
 Com minha roupa suada
 Jogaste n'água atrasada
 Em vez de na encruzilhada
 Foste infeliz
 Em dormires demais
 Tudo eu bem vi
 Fina flor de meus ais
 Foi a sonhar
 Que me deste a saber
 Que teu prazer
 Era ver-me a sofrer
 Embaixo do teu colchão
 peguei meu lenço suado
 Com três nozinho apertado
 E o meu retrato amarrado
 Mas eu que sou de Ogum
 A filha do coração
 Já despachei com Exu
 Esta maldita paixão

4. Quem tá de ronda

de: Príncipe Pretinho
 intérprete: Francisco Sena com os Diabos do Céu
 disco: 78' RPM

⁷⁶ Esse texto está incompleto, pois não foi possível encontra-lo inteiro. Aqui apresento uma

reconstituição possível a partir de duas partes encontradas em Leite (2009) e Silva (2015).

gravadora: Victor
ano: 1935

Eaô, me diga quem tá de ronda
Aê aê aê aê
Eaô, quem ronda sempre rondou
No alto da derrubada
Quem manda na encruzilhada
É só Exu e Xangô
Caboclo que tá de ronda
Rondando sem descansar
Eu sou filho de umbanda
Eu sei bulir no Congá
Um butijão de malaco
Eu trago pra nós tomá
Caboclo que tá de ronda
O dia já vai raiar
Eu venho de Aruanda
Daqui eu só vou voltar
Eu só trabalho pro bem
Iô iô
E (napa/napé) de Oxalá

5. Pae Miguel

de: Carlos de Souza, Ely de Almeida
intérprete: Patrício Teixeira
disco: 78RPM, gravadora: Victor
ano: 1943

Conheço um velho
Que é macumbeiro
Mas que só faz feitiço
Para quem lhe der dinheiro
A quem não tem nenhum vintém
Ele responde enfim: trabalho assim não me convém,
Pra quem não tem dinheiro não faço feitiço
Porque "Pae Miguel" não anda aqui pra isso.
Inda outro dia
Consultando alguém
Que foi saber quando seria
O seu bem estar
"Pae Miguel" então lhe disse: Você pra melhorar
Tem que fazer despacho pra descarregar
Se benza com cebola
E na primeira encruzilhada
Peça um beijo à crioula
Que você encontrar
Mas tome cuidado com aquilo que é meu
Porque a minha nêga ainda não morreu
E é preciso que se note bem
Que "Pae Miguel" não tem mulher para beijar ninguém.

E se alguém anda com má intenção
Pode falar só para ele responder então
Ê ê não é negócio não
Ê ê não é negócio não

Não é negócio não
E "Pae Miguel" quando fala é porque tem razão
Do contrário "Pae Miguel" se zanga
E se ele se aborrece faz malcriação
Ê ê não é negócio não
Mas se tem dinheiro para dar a mim

6. Pisei num despacho

de: Geraldo Pereira e Elpídio Viana
intérprete: Cyro Monteiro e Elpidio Viana
disco: 78' rpm
gravadora: RCA
ano: 1947

Desde o dia em que eu passei
Numa esquina pisei num despacho,
Entro no samba e meu corpo tá duro,
bem que eu procuro
A cadência e não acho
Meu samba, meu verso apesar do sucesso
Há sempre um porém
Vou à gafeira fico a noite inteira
e no fim não dou
Sorte com ninguém

Refrão

Mas eu vou num canto,
vou num pai de santo pedir
Qualquer dia
Que me dê uns passes,
um banho de erva e uma guia
Tenho aqui um endereço
um senhor que eu conheço me deu
Há 3 dias
O mais velho é batata diz tudo na exata,
é uma casa em
Caxias

7. Na Encruzilhada

de: J. B. de Carvalho, Cézar Cruz:
 intérprete: J. B. de Carvalho
 disco: 78 RPM, gravadora: Todamérica
 ano: 1952

Ai, ai, ai
 Vou fazer você penar
 Ai, ai, ai
 Quem é bom não pisa lá
 Botei na encruzilhada
 Um despacho p'rá você
 Uma galinha preta
 Com azeite de dendê
 Quem anda na macumba
 E não tem seu protetor
 Mais cedo ou mais tarde
 Vai ficar borocochô
 Ai, ai, ai
 Vou fazer você penar
 Ai, ai, ai
 Quem é bom não pisa lá
 Na encruzilhada

8. Nanã Boroquê

de: João da Baiana
 intérprete: João da Baiana e seu Terreiro
 disco: 78 RPM, gravadora: Odeon
 ano: 1955

Louvado seja meu Senhor Jesus Cristo
 Para sempre seja louvado
 Viva Nanã Boroquê
 Nanã, Nanã eu vou
 Vou no mato apanhar erepepê
 Minha cabeça me dói como o que
 Paço um (malene)
 Nanã Boroquê
 Olha sua cabeça que dói como o que
 É assim que eu quero te ver
 Peça (malene) a Nanã Boroquê
 Você brincou com Exu Berequê
 Vai no mato apanhar erepepê
 Olha que poia que porangaba
 Lá no mato tem mucamba
 Viva Nanã

9. Oração do guerreiro

de: Luiz Peixoto, Hekel Tavares:
 intérprete: Inezita Barrosos e Orquestra, Coral
 e Regional de Caçulinha

disco: Vamos falar de Brasil novamente,
 gravadora: Copacabana
 ano: 1966

Ô, rei Congo
 Me dava essa espada de ouro
 Que eu quero brigar
 Ô, rei Congo
 Da banda de umbanda
 Aruanda mandou me chamar
 E montado no cavalo de São Jorge
 Por sete dias vou bater as sete estradas
 Por sete noites bato as sete encruzilhadas
 Saravando sete vezes para buscar as sete rosas
 Para enfeitar as sete cruzes
 Do terreiro de Iemanjá
 E assim que as rosa de Iemanjá se abrirem
 Assim que a Estrela Dalva se apagar
 Pela coragem que me deres
 O meu sangue beberás
 No lírio branco
 Oh, meu pai

10. Feitiço de broto

de: Carlos Imperial
 intérprete: Silvinha
 disco: Compacto Simples
 gravadora: Odeon
 ano: 1967

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
 Oxalá vai me ajudar
 Oxalá vai me ajudar
 Oxalá vai me ajudar

La la la la la

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 o retrato 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
 Oxalá vai me ajudar
 Oxalá vai me ajudar

11. Só o Ome

de: Edenal Rodrigues
 intérprete: Noriel Vieira
 disco: Eis o ôme
 gravadora: Copacabana
 ano: 1968

Ah mô fio do jeito que suncê tá
 Só o ôme é que pode ti ajudá
 Ah mô fio do jeito que suncê tá
 Só o ôme é que pode ti ajudá

Suncê compra um garrafa de marafo
 Marafo que eu vai dizê o nome
 Meia noite suncê na incruziada
 Distampa a garrafa e chama o ôme
 O galo vai cantá suncê escuta
 Rêia tudo no chão que tá na hora
 E se guáda noturno vem chegando
 Suncê óia pa ele que ele vai andando

Ah mô fio do jeito que suncê tá
 Só o ôme é que pode ti ajudá
 Ah mô fio do jeito que suncê tá
 Só o ôme é que pode ti ajudá

Eu estou ensinando isso a suncê
 Mas suncê num tem sido muito bão
 Tem sido mau fio mau marido
 Inda puxa saco di patrão
 Fez candonga di cumpanheiro seu
 Ele botou feitiço em suncê
 Agora só o ôme à meia noite
 É que seu caso pode resolvê

12. Casa de Bamba

de: Martinho da Vila
 intérprete: Martinho da Vila
 disco: A voz do samba

gravadora: Continental
 ano: 1969

Na minha casa
 Todo mundo é bamba
 Todo mundo bebe
 Todo mundo samba...(2x)

Na minha casa
 Não tem bola prá vizinha
 Não se fala do alheio
 Nem se liga prá candinha...(2x)

Na minha casa
 Todo mundo é bamba
 Todo mundo bebe
 Todo mundo samba...(2x)

Na minha casa
 Ninguém liga prá intriga
 Todo mundo xinga
 Todo mundo briga...(2x)

Macumba lá na minha casa
 Tem galinha preta
 Azeite de dendê
 Mas ladainha lá na minha casa
 Tem reza bonitinha
 E canjiquinha prá comer
 Mas ladainha lá na minha casa
 Tem reza bonitinha
 E canjiquinha prá comer...

Se tem alguém aflito
 Todo mundo chora
 Todo mundo sofre
 Mas logo se reza
 Prá São Benedito
 Prá Nossa Senhora
 E prá 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
 Pois minha casa
 É casa de bamba...

Macumba lá na minha casa
 Tem galinha preta
 Azeite de dendê
 Mas ladainha lá na minha casa

Tem reza bonitinha
E canjiquinha prá comer
Mas ladainha lá na minha casa
Tem reza bonitinha
E canjiquinha prá comer...

Se tem alguém aflito
Todo mundo chora
Todo mundo sofre
Mas logo se reza
Prá São Benedito
Prá Nossa Senhora
E prá 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
Pois minha casa
É casa de bamba
Pois minha casa
É casa de bamba...

13. Praça Onze

de: Zé Kéti
intérprete: Zé Kéti
disco: Zé Kéti
gravadora: Itamaraty
ano: 1970

Favela
Do camisa preta
Dos Sete Coroas
Pra ver o teu samba
Favela
Era criança na praça onze
Eu corria pra te ver desfilar

Favela
Queremos teu samba
Teu samba era quente
Fazia meu povo vibrar
Até a lua a lua cheia
Sorria, sorria

Milhões de estrelas brilhavam
por um lugar melhor
Queriam ver a Portela
Mangueira Estácio de Sá
E a favela com as suas baianas tradicionais
Brilhavam mais do que a luz do antigo lampião

a gás
Fragmentos de brilhantes
Como fogos de artifícios
Desprendiam lá do céu
E caíam como flores na cabeça das pastoras
E do samba de Noel

Correrias e empurrões
Gritarias e aplausos
E o sino da capela não parava de bater
Os malandros vinham ver
Se o samba estava certo, se
Enquanto as cabrochas
Gingavam no seu rebolado
No ritmo da batucada

De olho cumprido
Que nem bobinho
Eu terminava durmindo na calçada
De olho cumprido
Que nem bobinho
Eu acabava durmindo na calçada

14. Despacho de Macumba

de: Teodoro e Marcos Atibaia
intérprete: Zé Tapera e Teodoro
disco: Amor que eu perdi
gravadora: RCA Camden
ano: 1971

Sexta-feira à meia-noite
Eu já estava deitado
Quando escutei um barulho
Levantei desconfiado

Era um velho macumbeiro
Das bandas da Água Rasa
Que veio fazer despacho
No portão da minha casa

De dentro eu assistia
Pela fresta da vidraça
Tinha quatro vela acesa
E um litro de cachaça

Tinha uma galinha preta
E um sapo morto no chão
Deste jeito ele falava
Ajoelhado em meu portão

declamado:
("As corrente indiana fincam no espaço
Os corredô das caatinga do norte
Há de baixá no terreiro desta casa

Pra enroletrá a vida deste cabra
Nesta casa todas as coisas
tem que ir por água abaixo
A paz há de se transformá em desespero
O amor há de se transformá em ódio
O sorriso há de se transformá em lágrima
E a felicidade há de transformá
em eterna separação”)

Eu dei um pulo pra fora
Dei um grito no terreiro
Quando cheguei no portão
Não vi mais o macumbeiro

Das velas fiz uma cruz
Queimei em cima do sapo
Mande a pinga pra goela
E a galinha foi pro papo

Esse velho macumbeiro
De tudo se arrependeu
O mal que ele me fez
Ele mesmo recebeu

Meu avô sempre dizia
Um ditado verdadeiro
Que às vezes o feitiço
Vira contra o feiticeiro
Que às vezes o feitiço
Vira contra o feiticeiro

15. Saudação a Toco Preto

de: Candeia
intérprete: Candeia
disco: Raiz
gravadora: Equipe
ano: 1971

Abala o coco
É melhor deixar ficar
Quem não pode com mandinga
Não carrega patuá

Abala o coco
Quem não pode não se meta
Eles cortam com machado
E eu arreberto com a marreta

16. Umeboshi

de: Gilberto Gil
intérprete: Gilberto Gil
disco: Cidade de Salvador
gravadora: Mercury

ano: 1973

Umeboshi é fruto da flor
Como a flor de lótus é
Uma bomba poderosa
Como a Pombagira é
Estimulante do apetite
Elixir contra a bronquite
Regulador da mulher
Base da saúde pública
Saúde dois mil e única
Saída contra a maré

Umeboshi cura qualquer saúde
Umeboshi cura qualquer doença
Umeboshi cura tudo porque veio do Japão
Foi cultivada na terra
Onde teve uma explosão

"Eu quero paz e arroz
Amor é bom e vem depois"
Como disse o meu amigo Jorge muito Ben
No mais é Deus no céu da boca e nada mais

(Conheci meu amigo na beira do cais
Perguntei se ele iria
Ele disse: "O Senhor vai
Descer do céu na terra uma vez mais"
Eu pensei: "Quem diria"
Ele disse: "O Senhor vai"
Eu falei qualquer coisa
Ele sumiu do cais
Partiu dali para sempre
Para nunca mais

E quando eu chego em casa
Dá, pai
Dá, mãe
Dá cá
Dá cá
Dá cacun dá, dá, dá
Dá cacunda, dá, dá
Dá cacunda pro menino
Pro menino não chorar
Faz a cama da menina
Que a menina quer deitar

Dá cacunda, dá, pai
Dá cacunda, dá, mãe
Dá cacunda pro menino
Pro menino não chorar
Faz a cama da menina
Que a menina quer deitar)

Umeboshi

Ameixinha salgada
Três anos curtida
Três anos curada
No sal
De curtida
De curada
Cura
Cura qualquer doença
Cura qualquer saúde
Umeboshi
Ameixinha salgada
(Salgada paca)

Umeboshi é fruto da flor
Como a flor de lótus é
Uma bomba poderosa
Como a Pombagira é

17. Festa de Umbanda

de: Martinho da Vila
intérprete: Martinho da Vila
disco: Canta canta, minha gente
gravadora: RCA Victor
ano: 1974

O sino da igreja faz belen-blen-blom
o sino da igreja faz belen-blen-blom
deu meia noite o galo já cantou
seu tranca rua que é dono da gira
oi corre a gira que ogun mandou
seu tranca rua que é dono da gira
oi corre a gira que ogun mandou

tem pena dele benedito, tenha dó,
ele é filho de zambi oh sao benedito tenha dó
tem pena dele benedito, tenha dó,
ele é filho de zambi oh sao benedito tenha dó
tem pena dele ó zambi tenha dó
ele é filho de zambi o zambi tenha dó
tem pena dele nanã tenha dó
ele é filho de zambi o nanã tenha dó
tem pena dele ó zambi tenha dó
ele é filho de zambi ó zambi tenha dó
tem pena dele ó zambi tenha dó
ele é filho de zambi ó zambi tenha dó

foi numa tarde serena
lá na mata da jurema que eu vi o caboclo
bradar
kyo kyo kyo kyo kyera
sua mata esta em festa
sarava seu Sete Flecha
que ele é rei da floresta

kyo kyo kyo kyo kyera
sua mata esta em festa
seu Mata Virgem que ele é rei na floresta
kyo kyo kyo kyo kyera
sua mata esta em festa
sarava seu Cachoeira que ele é rei da floresta
oke caboclo
vestimenta de caboclo é samambáia,é
samambáia,é samambáia
saia caboclo,não me atrapalha
saia do meio da samambaia

18. A encruzilhada

de: Sônia Amaral, Bentana:
intérprete: Lincoln
disco: A encruzilhada, gravadora: EMI Odeon
ano: 1976

Eu vou botar seu nome
Na encruzilhada
Uma dúzia de velas , (marafo) e dendê
Eu vou botar seu nome
Na encruzilhada
E uma galinha preta
Eu vou dar pra você
Lê lê lê lê lê lê
O feitiço que você fez pra mim
Eu mando de volta pra você
Meu santo é forte
Sou filho de pai Xangô
E na minha Aruanda
Só tem paz e muito amor

19. Madame Satã

de: Totonho, Paulinho Rezende:
intérprete: Jurema, João Roberto Kelly,
convidados
disco: Rio dá samba, gravadora: EMI
ano: 1977

João era o rei
Dos malandros da Lapa antiga
Ninguém nunca viveu
Pra dizer que o venceu numa briga
Costumava dizer
Que só mesmo esta vida
Era quem lhe batia
Mas não ia correr
Pois brigar pra viver
É que é valentia
Seu modo de amar
Sua fantasia de plumas e lã

Fizeram nascer em João
 Madame Satã
 Fizeram nascer em João
 Madame Satã
 Filho de Oxalá
 Valente na briga de soco e de tapa
 Madame Satã
 Derradeiro malandro da história da Lapa
 A camisa de seda
 O anel de guia
 O seu chapéu de palha
 O tamanco usado
 Na palma da mão
 Pra fugir de navalha
 No caminho uma trilha
 Que deu numa ilha
 De quartos sombrios
 Sem a Lapa boêmia
 A saudade, a blasfêmia
 Nos dias vazios
 Foi Sete Coroas
 Seu mestre na vida
 Quem lhe disse um dia
 Quem tem valentia
 Jamais se intimida
 Filho de Oxalá
 Valente na briga de soco e de tapa
 Madame Satã
 Derradeiro malandro da história da Lapa

20. Gênesis (Parto)

de: João Bosco e Aldir Blanc
 intérprete: João Bosco
 disco: Tiro de Misericórdia
 gravadora: RCA Victor
 ano: 1977

Kumada lareu, Kumada lareu, Kumada lareu
 Kumada la kala la kala derô
 Kumada lareu, Kumada lareu, Kumada lareu
 Kumada la kala la kala derô
 Kumada la kala la kala derô
 Kumada la kala la kala derô
 la kala derô, la kala derô, la kala derô

Quando ele nasceu foi de sufoco
 Tinha uma vaca, um burro e um louco
 Que recebeu seu sete
 Quando ele nasceu foi de teimoso
 Com a manha e a baba do tihoso
 Chovia canivete

Quando ele nasceu foi de teimoso
 Com a manha e a baba do tihoso
 Chovia canivete

Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu
 Kumana la kala la kala derô
 Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu
 Kumana la kala la kala derô
 Kumada la kala la kala derô
 Kumada la kala la kala derô
 la kala derô, la kala derô, la kala derô

Quando ele nasceu, nasceu de birra
 Com barro ao invés de incenso e mirra
 Cordão cortado com gilete
 Quando ele nasceu sacaram um berro
 Meteram faca, ergueram ferro
 Exu falou: ninguém se mete!

Quando ele nasceu tomaram cana
 Um partideiro puxou samba
 Oxum falou: esse promete!

Quando ele nasceu tomaram cana
 Um partideiro puxou samba
 Oxum falou: esse promete!

Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu
 Kumana la kala la kala derô
 Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu
 Kumana la kala la kala derô
 Kumada la kala la kala derô
 Kumada la kala la kala derô
 la kala derô, la kala derô, la kala derô

Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu
 Kumana la kala la kala derô
 Kumana lareu, Kumana lareu, Kumana lareu
 Kumana la kala la kala derô
 Kumada la kala la kala derô
 Kumada la kala la kala derô
 la kala derô, la kala derô, la kala derô

21. Tiro de misericórdia

de: João Bosco e Aldir Blanc
 intérprete: João Bosco
 disco: Tiro de Misericórdia
 gravadora: RCA Victor
 ano: 1977

O Menino cresceu entre a ronda e a cana
 Correndo nos beco,
 Que nem ratazana

Entre a punção e o afano
Entre a carta e a ficha
Subindo em pedreira
Que nem lagartixa

Boreu, Juramento, Urubu, Catacumba
Nas roda de samba
Do eró da macumba
Matriz, Querosene, Salgueiro, Turano
Mangueira, São Carlo,
Menino mandando

E dono de poeira, marafo e farelo
Um deus de bermuda
E pé de chinelo
Imperador dos morros, reizinho nagô
O corpo fechado
Por babalaô

Baixou com Oxolufã, com sua espada de prata
Sua coroa de escuro e de vício
Baixou Caô-Xango, com o machado de ar
(Por babalaôs)
Com seu Fogo brabo nas mãos de corisco
Ogunhê se plantou pelas encruzilhadas
com todos seus ferros (Por babalaôs)
com lança e enxada
E Oxóssi com seu arco e flecha e seu galos
E suas abelhas na beira da mata
E Oxum trouxe (Por babalaôs)
pedra e água da cachoeira (Por babalaôs)
E seu coração de espinho dourado
Iemanjá, o alumínio, a sereia do mar
E um batalhão de mil afogados
Iansã trouxe as almas e os vendavais
A adaga dos ventos, trovões e punhais
Oxumaré largou suas cobras no chão
Soltou suas tranças e quebrou o arco-íris
Omulu trouxe o chumbo
(Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai)
Seu chocalho de guizos e espalhou doenças
para seus inimigos
Nanã boroquê trouxe a chuva, a vassoura
Para o mundo dos corpos
Pro sangue dos mortos
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai

Exus na capa da noite
Soltaram a gargalhada
E avisaram a cilada pros orixás
Exus, orixás, menino
Lutaram como puderam
Mas era muita matraca pra pouco berro
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai

E lá no horto maldito
No chão do Pendura-Saia
Zambi menino Lumunba tomba na raia
Mandando bala pra baixo
Contra as falanges do mal
Arcanjos, velhos coveiros do carnaval
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai

Irmão, irmãs, irmãozinhos
Por que me abandonaram?
Por que nos abandonamos em cada cruz?
Irmão, irmãs, irmãozinhos
Nem tudo está consumado
A minha morte é só uma
Ganga, Lumunba, Lorca, Jesus
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai
Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai

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 cachorro e gritou feito porco
Depois de pular igual a macaco
Vou jogar nesses três que nem ele morreu
Um jogo cercado pelos sete lados

22. Boca de sapo

de: João Bosco, Aldir Blanc:
intérprete: Zezé Motta
disco: Negritude, gravadora: Atlantic
ano: 1979

Costurou na boca do sapo um resto de angu
A sobra do prato que o pato deixou
Depois 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
Tu tá branco, Honorato
Que nem cal
Murcho feito o sapo, Honorato
Do quintal
Do teu riso, Honorato
Nem sinal
Se o sapo dança, Honorato
Tu, Babau
Definhou
E acordou com um sonho

Cantando a mandinga
 E falou pra doida
 Meu santo me vingar
 Mas ela se riu feito Exu Caveira
 Marido infiel vai levar rasteira
 Implorou
 Patroa perdoa que eu quero viver
 Afasta teus olhos do Obaluaê
 Mas ela se riu feito Exu Caveira
 Marido infiel vai levar rasteira
 Implorou
 Patroa perdoa que eu quero viver
 Afasta teus olhos do Obaluaê
 Mas ela se riu feito Exu Caveira
 Marido infiel vai levar rasteira
 Tás virando Honorato
 Varapau
 Seco feito o sapo, Honorato
 Do quintal
 Figa, reza, Honorato, o escambau
 Nada salva o sapo
 Desse mal

23. Tumba moleque

de: G. Martins, Everalo da Viola:
 intérprete: Dicro
 disco: O professor, gravadora: Continental
 ano: 1981

Tumba moleque olha tumba
 Tumba calunga
 Foram na encruza
 E botaram um despacho
 Pra me derrubar
 Mas chegou o lixeiro
 E levou o feitiço pra outro lugar
 A garrafa de cana da encruzilhada
 O mendigo bebeu
 A galinha preta que estava na encruza
 O cachorro comeu
 Tenho uma guia de aço
 Não sei o que faço para batizar
 Tô com meu corpo aberto
 Tem nego esperto querendo fechar
 Mas o meu santo é forte
 Ele luta capoeira
 Pra dar um pau nessa gente
 Que quer ver minha caveira

24. Exu (deixa pra lá)

de: Álvaro Mattos, Othon do Nascimento:
 intérprete: Jorge Goulart
 disco: Carnaval 82 - As marchinhas estão de volta, gravadora: K-Tel
 ano: 1982

Deixa pra lá ê ê
 Deixa pra lá ê ê
 Que eu não me chamo Saraiva
 Nem me chamo Alencar
 (bis)
 Exu, Exu, Exu
 Se eu fosse o João agora
 Trocava, trocava esse nome
 Por Nossa Senhora
 (bis)

25. Obrigado, Preta Velha

de: Osny Silva, J. Neves:
 intérprete: Osny Silva
 disco: Ogum Beira Mar, gravadora: Copacabana
 ano: 1983

Salve, minha Preta Velha
 Quando você me ajudou
 Me libertando dos males
 Que aquele Exu me causou
 Eu estava atrapalhado
 Nada pra mim dava certo
 Macumba e mau-olhado
 Deixaram meu corpo aberto
 Me despediram do emprego
 Eu fiquei arruinado
 Até da casa que eu moro
 Quase que eu fui despejado
 Mas a minha Preta Velha
 Em todo o mal pos um fim
 E afastou o feitiço
 Para bem longe de mim
 Com a sua proteção
 Meu corpo ficou fechado
 Se alguém tentar me ofender
 Por ela é castigado
 Obrigado, Preta Velha
 Por atender meu pedido
 Graças ao Pai Oxalá
 Hoje sou bem sucedido
 Peço a Deus, Preta Velha
 Que continue sempre assim
 E mande a sua benção
 Para quem gosta de mim

26. Rabo de saia

de: Bezerra da Silva
 intérprete: Bezerra da Silva
 disco: Produto do Morro
 gravadora: RCA Victor
 ano: 1983

Eu fui no centro da vovó
 Ela então me explicou
 Você está todo amarrado
 Por isso está na de horror
 Eu aí lhe perguntei
 O que é que me atrapalha
 A vovó me respondeu veja só
 É rabo de saia

É rabo de saia, é rabo de saia é
 É rabo de saia vovó me falou é rabo de saia
 É rabo de saia, é rabo de saia é
 É rabo de saia vovó me falou é rabo de saia

O seu nome, o seu retrato
 Na encruzilhada ela botou
 Sete pé de meia do seu pé esquerdo
 E sete cuecas ela enterrou
 Depois me deu um café
 Pra você não ir embora
 A água que ela fez esse café
 Só servia pra jogar fora

É rabo de saia, é rabo de saia é...

Eu então bati cabeça
 E pedi sua proteção
 Me livre dessa serpente
 Porque ela não tem coração
 Vovó disse: Meu netinho
 Leve essa oração
 Vou mostrar esse rabo de saia
 Que filho de ogum não se joga no chão

É rabo de saia, é rabo de saia é...

É que eu fui no centro da vovó
 Ela então me explicou
 Você está todo amarrado
 E por esse motivo está na de horror
 Eu aí lhe perguntei
 Por favor, diga o que é que me atrapalha
 Sorrindo a vovó me respondeu veja só
 É rabo de saia

É rabo de saia, é rabo de saia é...

É rabo de saia, guarde esse lembrete
 É rabo de saia o combinado foi um rabo de foguete
 É rabo de saia, é rabo de saia é...

27. Festa de Candomblé

de: Martinho da Vila
 intérprete: Martinho da Vila
 disco: Novas Palavras
 gravadora: RCA Records
 ano: 1983

Ô dai-me licença ê
 Oi dai-me licença
 Alodê yemanjá ê dai-me licença
 Oi dai-me licença ê
 Oi dai-me licença
 Uma licença de zambi
 Para cantar umas zuelas no toque de candomblé
 Exu laroye é mojoba
 Mojoba cojubata Exu ajonagera, (laroyê Exu)
 Oi sete, oi sete, oi sete encruzilhada
 Toma conta e presta conta
 No romper da madrugada!
 Ninguém pode comigo eu posso com tudo
 Lá na encruzilhada ela é Exu veludo
 Pombagira jamukangê iaia o rerê
 Pombagira jamukangê iaia o rerê
 Ogunhê patakori aya megê (ogunhê)
 Ogum oya, (patakori ogum)
 Ogum oya é de mene
 Ogum oya é de mene
 Ogum de ronda é de mene
 (Ogum oya ogum oya é mene)
 Roxi mukumbi é de mene
 Salve todas as nações do candomblé
 Jejê, o ketu, nago e a minha angola
 Aê, aê a minha angola
 Aê, aê meu angola
 Atotoó (atotoó)
 Era um velho muito velho
 Que morava numa casa de palha
 Na beira da casa ele tinha
 Velame mikisangue
 Mikisangue velame
 Do seu alangue
 Ôoo abuate insumburê
 Ôoo abuate insumburê
 Insumburê Insumbo Nanguê
 Insumburê Insumbo Nanguê
 Insumba Insumbo guenda ê lembadilê
 O comaió infitekita comaió
 Insumbo guenda

Axé para todas as roças
da religião afro brasileiras
Oni sia ure saul axé
Oni sia ure oberionon
Oni sia ure, saun laxé Babá
Oni sia ure, oberionon

28. Droba a língua!
(Boto Cor-de-rosa em Ramos)

de: João Bosco, Aldir Blanc:
intérprete: João Bosco
disco: Cabeça de nego, gravadora: Digital
Distribution Serbia
ano: 1986

É lá de Ramos a tal morena
Que fez Zé Zuza zureta
Zé Zuza era filho de Maria
E debochava dos orixás – mais dos Exus!
Diante da tentação
Sacava do rosário
E arripiava em trote de avestruz...
Pois foi em Ramos que a tal morena
Fez o Zé Zuza zureta
A moça era bamba dos Cacique
Iniciada de Iemanjá – má leme, Yaô!
Mexia um balaio grande
Muito mais macio
Que o boto cor-de-rosa do Custô
Vejam só
O Zé Zuza cismou de ser pesquisador
E se mandou de gravador
Pro terreiro onde se desenvolvia aí a Yaô
Ô, laroê!...
Deu umbigada na moça
Bebeu
Acendeu pito, fungou
Zoiando Yaô o Zé Zuza zuretô
Yô, yô, yô, yô...!

29. Quem Me Guia

de: Beto Sem Braço / Serginho Meriti
intérprete: Almir Guineto e Beto Sem Braço
disco: Almir Guineto
gravadora: RGE
ano: 1986

Quem me guia, quem me guia
E alumia a razão de todos nós
O Zé, deixa estar o candeeiro
Que o terreiro está
Iluminado pela Lua
Pela Lua Zé, pela Lua

Pela Lua, Seu José, pela Lua
Me da meu chapéu de palha
Meu borná, meu samburá
Que eu quero caminhar
Nessa longa estrada
Prateada, perfumada
Prateada, Seu José, perfumada
O cheiro de alecrim
Me deixou apaixonado
Dos pirilampos sou eterno enamorado
Enamorado, enamorado
Dos pirilampos sou eterno enamorado
A estrela que borda no céu
É que nos guia
A alumia a razão de todos nós
O canto da passarada
Ela guia
A escuridão da madrugada
Alumia
Lá no campo a vaquejada
Ela guia
E toda relva verdejada
Alumia
E o Brincar da criançada
Ela guia e alumia
E alumia a razão de todos nós
Quem me guia

30. Samba em Berlim
com saliva de cobra

de: João Bosco
intérprete: João Bosco
disco: Cabeça de Nego
gravadora: Digital Distribution Serbia
ano: 1986

Quase que eu chamei o Sapaím
Tamanha a rebordosa
A overdose de veneno de cobra
Que a morena
Quando é Pomba Gira põe na prosa:
Congelar e derreter,
Sentir firmeza em cena
Se nessa fera um bicheiro leva fé,
Não entra em cana,
Pomba que entorta sacana:
Na sexta frota
Até Popeye roda a baiana
Gente, a minha história foi assim:
Sou verde e rosa
E fui bebemorar num botequim
A gloriosa
E lá no bar foi se encostando em mim,
Tão sestrosa

Rolinha e pomba de arrupiar,
 Cascavel em pé de manacá
 Minha timidez sumiu de mim,
 Cantarolei: Ô Rosa!
 Aí eu virei a dose e era veneno
 Que a morena
 Salivou no meu copo sem pena
 Me abalou, tentei sambar
 - Cadê firmeza em cena?
 Me deu um sono e um suor
 E eu, machão, fiz um berreiro
 E hoje ex-viril-fuzileiro
 Larguei a farda
 E sou cambono em seu terreiro

31. Feito Nós

de: Milton Nascimento
 intérprete: Milton Nascimento e RPM
 disco: Mix Milton Nascimento e RPM
 gravadora: CBS
 ano: 1987

Feito um anjo decadente
 Meio santo, meio gente, à meia luz
 Feito virgem inocente
 Meio Deus, meio demônio, feito nós
 Feito bicho em longo cio
 Meio bom, meio ruim, quase normal
 Feito a vida, enlouquecida
 Meio morte, meio gozo
 E carnaval
 Séculos de lutas e de luto
 Máscaras de dor e de arrogância
 Décadas de nomes e de fome
 Pátrias dissolvidas pelo poder
 Lâmina que corta a carne fraca
 Código de ética da raça
 Máquina que mata sem remorso
 Mácula na branca luz da manhã
 Feito um mártir meio ingênuo
 Meio burro, meio gênio nada mais
 Feito louco, feiticeiro
 Meio Cristo, meio Exu e Satanás
 Mágicos e faunos na floresta
 Lógica da física concreta
 Cântico eternos como o vento
 Tempo de escutar a terra falar
 Lágrimas de todas as crianças
 Dádiva de amor e de esperança
 Pálido o futuro nos abraça

32. Feitiço do Tião

de: Gil de Carvalho, Márcio Pintinho:
 intérprete: Bezerra da Silva
 disco: Violência Gera Violência
 gravadora: RCA Victor
 ano: 1988

Nossa Senhora!
 É feitiço no terreiro do Tião amizade.
 "Vou jogar chá de mijo de gambá de angola,
 com sete coruja caolha e nanica em cima dele."
 Tá pra existir feitiço igual a esse
 que fui conhecer
 Era o feitiço do Tião, e juro,
 fiquei bolado sem nada entender
 Ao invés dos médiuns bater a cabeça, fazia a
 cabeça pro santo descer
 Na gira de preto-velho falei com Vovó
 Joaquina, também com Vovô Camisolão, Vovô
 Sentinela e Vovó
 Corujinha, Vovó Maria-Braço-de-Homem,
 Vovô Come-Quieto e Vovó Leva-e-Traz.
 Foi aí que eu conheci um tal de
 Preto-Velho Alcatraz
 Ih!, mas quando deu meia-noite sujou,
 o bicho pegou de verdade
 A trigésima nona baixou no feitiço,
 descendo a lenha em toda a entidade
 Exu-Macaco saiu de fininho,
 Seu Ogum-Ventarola selou seu cavalo.
 Iansã-do-Brejo se arrancou pro morro,
 Vovô Tanajura ficou grampeado
 E o coitado do Tião
 foi prestar conta na delegacia
 Apanhava igual a tambor de macumba,
 de longe os seus gritos o povo ouvia
 Desesperado ele gritava: "doutor sou um
 membro da sociedade, o dinheiro que arrecado
 no feitiço é só pra prestar caridade"

33. Zé Pulintra

de: Itamar Assumpção e Wally Salomão
 intérprete: Itamar Assumpção
 disco: Intercontinental! Quem diria! Era só o
 que faltava !!!
 gravadora: Continental
 ano: 1988

Zé Pulintra desceu, Zé Pulintra baixou
 É ele que chega e parte a fechadura
 Do portão cerrado
 Zé Pulintra desceu, Zé Pulintra baixou
 É ele quem chamega, quem penetra

Em cada fresta e rompe o cadeado

E quando Zé Pelintra pinta na aldeia
O povo todo saracoteia
Aparta briga feia, terno branco alinhado
Cabelo arapuá de brilhantina besuntado
Ele do ovo é a porção gema, bebe sumo de jurema
Resolve impossível demanda
Homem elástico, homem borracha
Desliza que nem vaselina
Saravá à sua banda
(Saravá, saravá)

É ele quem abre uma brecha,
Acende uma mecha no breu,
Desparafusa a rosca e seu cavalo sou eu

Zé Pelintra desceu, Zé Pelintra baixou
É ele que chega e parte a fechadura
Do portão sem muro
Zé Pelintra desceu, Zé Pelintra baixou
É ele quem chamega, quem penetra
Em cada fresta e rompe o cadeado

34. Deuses Afro Baianos

de: Waldir Brito, Ythamar Tropicália:
intérprete: Banda ReflExu's
disco: Serpente negra
gravadora: EMI
ano: 1988

Que mistério tem os negros
Só a malícia dos olhos podem ver
Na igualdade de uma raça ara-ketu
Na harmonia de cantar o Ilê-ayîê
A deusa negra tem o cabelo duro
Suas tranças são primitivas ao Ijechá
Como dizia mãe preta
E o nosso pai gangazumba
Essa canção que vem dos babalorixás
Á á á á abadeló oriô
Abadeló temi corajê babá
Iaô ebomim no pedido pra Xangô
Lembra que o mundo tá no fim
Pois Exu já avisou
Iansã e Oxumaré com agogô e dois ganzais
Saúdam Iemanjá a Menininha do Gantois
Oxóssi chama Oxalá pra ninar nos braços
Oxum
E a Menininha do Gantois babalorixás
Iansã Egum
Ai Omolu Zaratempo
Ai pai de todos os orixás

Pede para mãe Oxum, guardar Menininha do
Gantois
Á á á á abadeló oriô
Abadeló temi corajê babá

35. Surpresas tem o Pelô

de: Ruben Blades, versão de Gerônimo e
Ricardo Luedy:
intérprete: Gerônimo
disco: Gerônimo, gravadora: Continental
ano: 1989

O pelourinho
Tem muita história
Eu vou contar
Com mil imagens
Glauberianas, exóticas
Pedro e Nazário
Dois negros lindos do Calabar
Um bairro pobre
Encurralado à beira-mar
Vinhão pro Mangue
Admirar as belezas gregas
Lindas princesas
Numa fissura de tacas negras
Pedro e Nazário
Agora escravos de amor
Adonde antigos antepassados
Sentiam dor
Uma francesa no brega bar
Cantina da lua
Que era linda como a cidade
Um alecrim
Pedro e Nazário
Oh! Mon Chéri, oh! Mon amour
Nous sommes votre prisonniers
Avec tout
A gringa ria
Se desmanchava
Do afro francês
Prima palavra
Quebrando a torre de Babel
Je t'aime, I love you
Te quiero mucho
Ti voglio benne
O amor de Roma
No pelourinho
Tan-Tan Pompéia
Na meia noite
De uma benção
Cai a bagana
Chega a polícia
Pedro e Nazário entram em cana

A lua nova
 Representando toda a cidade
 E negros livres
 Cantavam sombras
 "Ora direis!"
 Roque e Rufino
 Dois feiticeiros de meia idade
 Se era mentira, se era verdade
 Isso eu não sei
 Só sei que de uma briga
 Acabou-se uma grande amizade
 Roque e Rufino
 Agora inimigos do rei
 Não se tocavam
 Não se falavam nem um bom dia
 Só eram rezas, só eram pragas
 E bruxarias
 E peleavam
 Suas mandingas nada valiam
 Até que um dia, o sortilégio
 Tempo virou
 Os feiticeiros
 Se preparavam na encruzilhada
 No mesmo dia, na mesma hora
 Cartas marcadas
 Três vezes
 Eles pediram
 Para o mesmo Exu
 Ao inimigo tirasse a vida
 E se proteger
 Depois do feito
 Roque e Rufino passaram mal
 Uma dor estranha os invadia
 Era o final
 O mesmo santo
 A mesma sorte, o mesmo azar
 E essa história
 De boca em boca
 No mangue está
 Os dois morreram
 Da mesma forma, da mesma força
 Pedro e Nazário
 Voltam ao mangue mais uma vez
 Mostrar a sorte
 O corpo, a vida
 O amor talvez
 O grande golpe, correr o mundo
 Com seu troféu
 E tropeçando, cantando
 Foram desafinados
 Sorrindo para o destino
 Que é a mensagem desta canção
 A vida te dá surpresas
 Surpresas te dá la vida (bis)
 Ai, Dios!

O Pelourinho tem
 Muita história
 Exóticos, Glauberianos
 Com todas as glórias
 Pedro e Nazário
 Dois negros lindos do Calabar
 Ou as mais lindas princesas à admirar
 Como uma novela
 Roque e Rufino
 Dois feiticeiros
 Tiveram o mesmo destino.

36. Labareda

de: Baden Powell e Vinícius de Moraes
 intérprete: Baden Powell
 disco: Os Afro-sambas
 gravadora: Kardum
 ano: 1991

Labareda te encostou
 Lá vai, lá vai labareda

Labareda te queimou
 Lá vai, lá vai, labareda

Labareda te matou
 Lá vai, lá vai, labareda

Te matou de tanto amor
 Lá vai, lá vai, labareda

Labareda
 O teu nome é mulher
 Quem te quer
 Quer perder o coração
 Rosa ardente
 Bailarina da ilusão
 Mata a gente
 Mata de paixão

Labareda
 Fogo que parece amor
 Tua dança
 É a chama de uma flor
 Labareda
 Quem te vê assim dançar
 Em teus braços
 Logo quer queimar

37. Le foud'es vous

de: Dito

intérprete: Marco Monteiro

disco: Delírios e luzes, gravadora: BMG Ariola

ano: 1991

Chá de alumã, iô, iô
Cachaça tem todo dia
Caboco que vem d'Angola
Tem a cara da Bahia, ê
É jambo, jambo, jambô
É lá mandinga
Remexe, mexe, bunda lê lê
Esfrega, esfrega ê
Na nossa ginga
É rendez vous, lá sicieté
E só quem tem mãe no manguê
É que não dança
Com medo de revelar
A sua herança, ê
No rala, rala
Que aprendi na França
Alons enfant
De la patrie
Balança a pança
Lê foud'es vous
Petit-pois
Bumbum lolô
Armário de mulher-dama
Tem gravata e paletô ê
Tem mixetê
Samussum, maculelê
Tem pó de Exu
Que é pra acabar seu calundu ê
É de doer
Quando não tem o que comer
É de lembrar
Quando só tem amor pra dar

38. Serafim

de: Gilberto Gil:

intérprete: Gilberto Gil

disco: Parabolicamará, gravadora: WEA

ano: 1991

Quando o agogô soar
O som do ferro sobre o ferro
Será como o berro do carneiro
Sangrando em agrado ao grande Ogum
Quando a mão tocar o tambor
Será pele sobre pele
Vida e morte para quem se zele
Pelo orixá e pelo egum

Kabiecile vai cantando o Ijexá pro pai Xangô
Eparrei oraieie pra Iansã e mãe Oxum
Obabi Olorum loози como Deus não há
nenhum

Será sempre axé

Será paz será guerra Serafim

Através das travessuras de Exu

Apesar da travessia ruim

Há de ser assim

Há de ser sempre pedra sobre pedra

Há de ser tijolo sobre tijolo

E o consolo é saber que não tem fim

39. Baião de Lacan

de: Carlos Althier Escobar (Guinga)/Aldir
Blanc

intérprete: Guinga e Leila Pinheiro

disco: Delírio Carioca

gravadora: Velas/Galeão

ano: 1993

A terra em transe franze, racha pela beira feito
cabaço de freira,
solto e lá vem um!

Mas o Brasil ainda batuca na ladeira:

Bafo, Congo, Exu, Taieira mais Cacique e o
Olodum...

Deus salve o budum! Viva o murundum! E é
tuntum, tuntum, tuntum, tuntum.

Eu ouço muito elogio à barricada.

Procuro as nossas por aqui, não vejo nada

Só levo arrote e perdigoto no meu molho

Se tento ver mais longe, tacam o dedo no meu
olho.

Quem fica na barreira pode até ficar roncolho.

Um empresário quis que eu fosse a
Massachusetts.

Ok, my boy! - cheguei pra rebentar e putz!

Voltei sem calça e quase que um me
sequestrava.

Ao conferir o saldo, no vermelho fui parar.

Tô com o João Ubaldo: chega essa Calcutá!

Eu tô a mil por aí, atleta do Juqueri, um sócio a
mais da Golden Cross de carteirinha...

Tanto sofri nessa afã que um seguidor de
Lacan

Diagnosticou stresse me mandou pra roça
descansar...

Eu fui pra Limoeiro e encontrei o Paul Simon
lá

Tentando se proclamar
Gerente do mafuá
Eu encontrer o Paul Simon tentando se
proclamar
Gerente do mafuá
Se o peão não chiar,o Boi-Bumbá vai virar
vaca.

40. Canibale

de: Leila Pinheiro
intérprete: Leila Pinheiro
disco: Catavento e Girassol
gravadora: EMI Records
ano: 1996

Quém-quém, andei cantando alegremente
E a cada pacto, eu, o pato,
era um frango de macumba
Vinha os turistas, viviam me alugando
E ainda furavam meu zabumba
Depois ligavam o rádio na FM
Dançando sobre a minha tumba

Eu senti o drama do maneta
Uma das mãos tomou Buscheta
e com a outra o que é que eu faço?

Virei palhaço no circo onde o calouro
É o toureiro e é o touro
E ouve rádio ligado na FM
Enquanto toma pelo couro

Araquiri, maracutaia...
Eu vou soltar Pombagira nessa praia
Araquiri, maracutaia...
Eu vou soltar Pombagira nessa praia

Mas que som, que saco, que mentira!
Falei pro Jackson, lembramos Djanira,
ele foi chamar Almira e isso vai continuar

Porque nunca se viu na cascavel o guizo dela
enguiçar

Quém-quém, andei cantando alegremente...
Derramaram o gálio do candiêro

Nesse entrevero, uso coco e fico firme,
pode vir David Byrne porque o canibal sou eu:
No pau descasco e como o tal rei Momo
que cagou no que é meu
E o tempero que é difícil, nem com fuzileiro e
míssil...
Bedelho, ara! Mai que time é teu?

41. Dança de Shiva

de: Gilberto Gil:
intérprete: Gilberto Gil
disco: Quanta, gravadora: WEA
ano: 1997

Dança de Shiva
Repare a dança de Shiva
Enquanto a reta se curva
Cai chuva da nuvem de pó
Fraude do Thomas
Repare a fraude do Thomas
Os deuses todos em coma
Enquanto Exu não dá o nó
Nó se dá um só
Se dói de dó
Se mói na mó
Pulverizar
Se foi na avó
No neto irá

42. Terreiro tecnológico

de: Renato Dias
intérprete: Sinhô Preto Velho
CD: D'Quilombo
gravadora: Maloca Records
ano: 1998

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

43. Lado B Lado A

de: Marcelo Yuka e Marcelo Falcão
intérprete: O Rappa
disco: Lado B Lado A
gravadora: Warner Music
ano: 1999

Se eles são Exu
Eu sou Yemanjá
Se eles matam bicho
Eu tomo banho de mar

Com corpo fechado

Ninguém vai me pegar
LadoA LadoB
LadoB LadoA

No bê-a-bá da chapa quente
Eu sou mais o Jorge Bem
Tocando bem alto no meu walkman
Esperando o carnaval do ano que vem
Não sei se o ano vai ser do mal
Ou se vai ser do bem

O que te guarda, a lei dos homens
O que me guarda, é a lei de Deus
Não abro mão da mitologia negra
Pra dizer eu não pareço com você

Há um despacho na esquina do futuro
Com oferendas carimbadas todo dia
Eu vou chegar, pedir agradecer
Pois a vitória de um homem
Às vezes se esconde
Num gesto forte que só ele pode ver

Eu sou guerreiro, sou trabalhador
E todo dia vou encarar
Com fé em Deus e na batalha
Espero estar bem longe
Quando o rodo passar

44. El Desdichado II

de: Lobão
intérprete: Lobão
disco: A vida é doce
gravadora: Universo Paralelo Records
ano: 1999

Eu sou o Tenebroso, o Irmão sem irmão,
o Abandono, Inconsolado,
o Sol negro da melancolia

Eu sou Ninguém, a Calma sem alma
que assola, atordoa e vem
No desmaio do final de cada dia

Eu sou a Explosão, o Exu, o Anjo, o Rei
O samba-sem-canção, o Soberano
de toda a alegria que existia

Eu sou a Contramão da contradição
Que se entrega a qualquer deus-novo-embrião
Pra traficar o meu futuro por um inferno mais
tranquilo

Eu sou Nada e é isso que me convém

Eu sou o sub-do-mundo e o que será
que me detém?

Eu sou o Poderoso, o Bababã,
o Bão! Eu sou o sangue,
não! Eu sou a Fome! do homem
que come na brecha da mão de quem vacila
Eu sou a Camuflagem que engana o chão
A Malandragem que resvala de mão em mão
Eu sou a Bala que voa pra sempre,
sem rumo, perdida

Eu sou a Explosão, o Exu, o Anjo, o Rei
Eu sou o Morro, o Soberano, a Alegoria
que foi a minha vida

Eu sou a Execução, a Perfuração
O Terror da próxima edição dos jornais
Que me gritam, me devassam e me silenciam.

45. Centro de Pica-pau-amarelo

de: Gangrena Gasosa
intérprete: Gangressa Gasosa
disco: Smells Like a Tenda Spírita
gravadora: Tamborete
ano: 2000

Na caverna da Cuca
Se trabalha pro mal
Uma porta para o inferno
No Sítio do Pica-Pau
Mãe Cuca é feiticeira
Um demônio encarnado
Esse lagarto é a danação
Pior do que eu o Diabo
Olha a maldição
Do Rompe Mato e Curupira
O mal tá entranhado
Nesse inferno caipira

Ela tem um capeta no seu caldeirão
E um demônio aprisionado
dentro de um garrafão
Sacrifica o Rabicó em nome de Omulú
Emília Pombagira é uma boneca de vodú

Anastácia é poderosa nos trabalhos de umbanda
E nas macumbas mais sinistras
é vovó Benta quem manda

Beber marafo num chifre tirado do Minotauro
E queimar numa fogueira o Sabugo que é viado
E quem vem lá no bambuzal?
É o moleque Pererê

Matar Pedrinho e Narizinho
 Eles vão virar Erê
 Na cabana do Barnabé todos vão se consultar
 Sob as cores do arco íris Satanás foi habitar

46. Melhor que tu

De: Biliu de Campina e Juvenal de Oliveira
 intérprete: Biliu de Campina
 disco: Do jeito que o diabo quer
 gravadora: Independente
 ano: 2000

Eu sei que sou desordeiro
 Desonrador e tarado
 Por Deus amaldiçoado
 Trambiqueiro e maloqueiro
 Neto de catimbozeiro
 Parente de manitu
 Filho de surucucu
 Com gigolô de cortiço
 Provo que sou tudo isso
 Mas sou melhor do que tu.

Faço arrastão na praia
 Roubando e marcando passo
 Tudo o que vier eu traço
 Entro no meio da gandaia
 Tiro a calça e visto saia
 Com Pombagira e Exu
 Faço o maior sururu
 Na mãe de santo dou cheiro
 Chifro o dono do terreiro
 Mas sou melhor do que tu

Falo de tudo que vejo
 Tudo o que não presta eu faço
 Dou coice em vez de abraço
 Dentada em lugar de beijo
 Sou sangue de percevejo
 Nascido em carandiru
 Enguiço até urubu
 Sou a caixa do azar
 Lasco um só no olhar
 Mas sou melhor do que tu

Sou todo cheio de pantim
 Moleque de vida torta
 Sou arrombador de porta
 Xelexeu de mulher ruim
 Pau d'água de botequim
 Colete de couro cru
 Espinho de caititu
 Futucando uma pantera
 Me casei com a besta fera
 Mas sou melhor do que tu

Sou bebedor de cachaça
 Assaltante e desertor
 Caloteiro e impostor
 Caço uma briga de graça
 Bebendo no meio da praça
 Tiro a roupa e fico nu
 Fedegoso igual timbu
 Gosto de fumar maconha
 Pobre, liso e sem vergonha
 Mas sou melhor do que tu

Entrei numa bebedeira
 Casei em taba lascada
 Com uma bicha desonrada
 Que tinha vindo da feira
 Fiquei cheio de gafeira
 Pintado só cururu
 Fiz o maior sangangu
 Da mulher já apanhei
 Toda venérea peguei
 Mas sou melhor do que tu

Sou da pior catrevagem
 Sou vendedor de muamba
 Sou acabador de samba
 Contador de pabulagem
 No quadro da sacanagem
 Ninguém quebra o meu tabu
 Roubo mais que guabiru
 Sou chefe de vagabundo
 Pior do que todo mundo
 Mas sou melhor do que tu

Quebrado que nem um caco
 Com a vida pelo meio
 Já estou de saco cheio
 De viver enchendo o saco
 Não posso ver um buraco
 Sou igual a candiru
 Fiz doutorado em rebu
 Sou feroz e violento
 Eu dou pontapé no vento
 Mas sou melhor do que tu

47. Exu

de: Sinhô Preto Velho
 intérprete: Sinhô Preto Velho
 disco: Kambono
 gravadora: Maloca Artes Musicais
 ano: 2001

Deu meia noite
 Cemitério Treme
 Catacumba racha e defunto geme

Quem nunca viu, quem nunca viu
 Venha ver
 O caldeirão ferver

48. Caboré

de: Sinhô Preto Velho
 intérprete: Sinhô Preto Velho
 disco: Kambono
 gravadora: Maloca Artes Musicais
 ano: 2001

Eu sou caboré sou caboré 3d,
 Mamulengo no feitiço feito um Exu Erê

Toque de palavras não veio me coagir,
 a tecnologia
 No meu rosto a refletir,
 a fome e a desordem e
 O regresso da bandeira ,
 voltar ao meu cangaço e
 cantar mulher rendeira,
 andar pelas matas feito
 um xavante ou um pataxo,
 lembranças de um Erê,
 Brincar de escravo de Jó,
 dentro da senzala, dentro
 De uma tribo, não sei mais
 que eu sou e por isso
 Que lhe digo, e falo
 com toda a clareza de quem estuda
 A cibernética, sou filo de Xangô
 e não ferirei a ética
 Que está presente em meu terreiro tecnológico
 Embora o que falo nem sempre parece lógico
 Lógico para eles cabeça tupiniquim
 No meu peito explode a guia,
 na mão o tamborim
 Eu sou brasileiro, aqui faço presente, fazendo
Hip Hop pra toda essa gente, que sobe desce o
 Morro na batida do pandeiro,
 no toque do atabaque
 Dentro de terreiro, arquivando na memória

O Quilombo do Piolho sinhozada samba *funk*
 Embolada e muito jongo

Eu sou caboré sou caboré 3D
 Mamulengo no feitiço feito um Exu Erê

49. Lundu

de: Sinhô Preto Velho
 intérprete: Sinhô Preto Velho
 disco: Kambono
 gravadora: Maloca Artes Musicais
 ano: 2001

Eu não sou a voz do terreiro
 Talvez um porta voz,
 De um povo carente e sofrido como nós
 Carente de cultura, de educação
 Sinhô Preto Velho me traga a benção
 Da ordem iniciática do cruzeiro divino
 Derrame estas palavras sagradas
 Feito um hino, a nação de angola,
 Nagô, nação Zulu, da rome Pagé da
 Tribo Xingu, orecla 8 Ewe essência
 Vegetal, Ossaim o elemento pode crer é natural
 Não é virtual, celestial a realidade
 Aruanda moradia das entidade
 E se tem sacis tem cirandas campestre
 Seu Zé Pelintra cabra da peste

50. Mandinga Não

de: Ana Cañas, Alexandre Fontanetti e Flávio Rossi
 intérprete: Ana Cañas
 disco: Amor e Caos
 gravadora: Sony BMG Music Entertainment
 ano: 2003

Você diz sim
 Mas eu digo não
 Você, talvez
 Mas eu volto a dizer não

Galinha preta na encruzilhada
 não sai do chão

Você diz sim
 Mas eu digo não
 Você, talvez
 Mas eu volto a dizer não

Batuque, toca, te pega
 Te leva longe

Meu santo veio me dizer
Somente Deus para entender

Você diz não
Mas eu digo sim
Você, talvez
Mas eu volto a dizer sim

Boca do sapo foi costurada
Mas ele cantou

Você diz não
Mas eu digo sim
Você, talvez
Mas eu volto a dizer sim

Azar ou sorte
Usar o bode

Meu santo veio me dizer
Somente Deus para entender

51. Falso pai de Santo / Rabo de saia

de: Martinho da Vila
intérprete: Roda de Saia
disco: Butiquim do Martinho
gravadora: Butiquim
ano: 2004

Não vou me embora nem que o
Meu patrão me mande
Só depois da hora
Grande eu vou subir
Dizia o moço vestido de branco
Se dizendo pai de santo
No terreiro do seu tiriri

No terreiro do seu tiriri
Se errar o coro come
Tiriri levou homem lá
Pro fundo do quintal
Apanhou uma garrafa de marafo
Misturou com azeite de dendê
Um pedaço de fumo e pimenta
Botou na panela pra ferver
E mandou o crioulo ajoelhar
E beber tudo aquilo de uma vez

Disse: nêgo tu vai me pagar
A vergonha que me fez
Tiriri deu gargalhada
Olhou pro clarão da lua e disse:

Moleque tu vai aprender
A respeitar povo de rua

Quem quiser rabo de saia
Vai buscar noutra lugar
No terreiro da vovó
Esse nêgo não vai se criar

Quando uma moça balança
O nêgo avança e vai segurar
Mas se for perna de calça
Ele nem sai do lugar

Vovó só tá espiando
Esse nêgo aproveitador
Qualquer dia ele
Toma um surreiro
E sai do terreiro
Naquela de horror

Vovó veio do cativoiro
Pra fazer caridade
Mas não quer filho da terra
Abusando da sua bondade
Ela é de bahia, ela é feiticeira

Ela vence a demanda
Respeitada na mesa de umbanda
E em todo lugar
Vovó falou que vai dar
Um coro nesse fim de feira

Eu só que de qualquer maneira
Esse nêgo vai ter que pagar
Ele tem que pagar,
Esse nêgo vai ter que pagar
Ele tem que pagar,
Esse nêgo vai ter que pagar

52. Pomba gira.com

de: Black Maria
intérprete: The Black Maria
disco: Treze Vinte
gravadora: 2004 ACIT
ano: 2004

Começou com uma conexão estranha
De repente senti um cheiro de canha
Um aviso pra fechar o Windows
e abrir as janelas da minha mente, da minha
alma
Eu disse: Calma!

Peraí o que que é isso
tudo travou agora ficou difícil
Tive a impressão digital de um ritual virtual
Entreí no site, acessei o terreiro
peguei a cachaça, dei um gole primeiro
acendi um charuto e mandei por e-mail.

Baixou o santo pela Internet
Conexão com o além, via modem net
Se sua vida inteira cabe num disquete
é melhor que se delete.

O batuque balançava todo o gabinete
Acho que é o espírito da Internet
Linha encruzilhada, ilhada sem navegação
Iniciei o download e aí então
Foi aí que o Santo falou, disse que a coisa era séria
É a Pombagira.com conectando suas idéias
Faz o seguinte Little Juice, acende logo uma vela
e tecla control alt del se ela aparecer na tela

Baixou o santo pela Internet
Conexão com o além, via modem net
Se sua vida inteira cabe num disquete
É melhor que se delete
É bem melhor que se delete

53. Samba de Eleguá

de: Nei Lopes
intérprete: Nei Lopes
disco: Partido ao Cubo
gravadora: Rob Digital
ano: 2005

Samba é de Eleguá
Como a régua é de medir e de traçar
Como a trégua é o momento de parar
E a mágoa é pra calar.
Samba é de Eleguá
Como a água é de beber e de lavar
Como a língua é pra comer e pra falar
Como a légua é caminhar
Eleguá é viajero
Mensajeiro de Ioruba
Como o samba é timoneiro
Do pandeiro e do ganzá
Eleguá é meu tambor
Como o samba também é
Ele é guarda de meu corpo,
Meu caminho e minha fé
Caminha, meu samba, anda
Pela régua de Eleguá

Coloca a moçada louca
Pela boca de Eleguá
Axé Balogum Meta
Ode Inlê Abata!
Oba Xangô Airá!
Ologun Edé Babá!
Iá Mi Oxum Iê Pandá!
Iá Messã Oiá!
Axé Iabá Iemanjá!
Atotô Ajé Xalugá!
Ibêji Mi Mojubá!
Odudua! Obatalá!
Mojubá Babá Ifá!
Iboru Boye, Alafiá!

54. Saudação

de: Rita Bennedito
intérprete: Rita Benneditto
disco: Tecnomacumba
gravadora: Biscoito Fino
ano: 2006

Laroê êxu é Mojubá
Ogunhiê Patacurio
Ogum é Orixá !
Kao Cabicile Xangô
Kao meu pai !
Okê Arô
Oxossi é Caçador !
Ewê ossa ossanha
Ewê
Arroboboia Oxumaré
Roboboia!
Atoto Ajuberô
Atoto Obaluaie!
É tempo, é tempo
sará tempo
Eparrei
Ora ieie o mamãe Oxum
Ora ieie o
Ô docyaba Yemanjá
Ôdoia mamãe
Saluma Nanã Saluba!
Erê mim
Ibeji
Jurema
Adorei as almas
As almas adorei
Shiuépa babá Oxalá
Shiuépa !

O sino da igreja
faz belém blemblaum
deu meia-noite o galo já cantou

seu tranca rua que dono da gira
oi corre gira que ogum mandou

Exú apavenã exú apavenã
em minha aldeia ingá é
exú apavenã

É uma casa de pombo
é de pombo girá
auê auê auê auá

Ganhei uma barraca velha
foi a cigana quem me deu
o que é meu é da cigana
o que é dela não é meu
ciganinha puerê, puerê, puerá

Girê maviê mavangô
oh Zé! quando vier da lagoa
toma cuidado com o balanço da canoa
oh Zé! faça tudo que quizer
só não maltrate o coração dessa mulher

Lá na porteira eu deixei meu sentinela
eu deixei o meia-noite
tomando conta da cancela

55. Frango, farofa e cachaça

de: Baranga
intérprete: Baranga
CD: Meu Mal
gravadora: Voice Music
ano: 2007

Tropeçou na encruzilhada
Levara fora da namorada
Desempregado, vida sem sentido
Pensou ser veneno, mas era cachaça

Destrinchou o frango
Limpou a tigela
Acendeu o charuto
Apagando a vela

Com fome se fartou
Na encruzilhada
Comeu frango e farofa
E bebeu toda cachaça

Na sarjeta acordou
Com aquela água se lavou
Com apenas alguns trocados
Jogou no bicho, ficou milionário

Recheado de ouro
Ficou bacana
Rolex, carros
Charutos Havana

Recheado de ouro
Ficou bacana
Rolex, carros
Garotas de programa

56. Padê

de: Kiko Dinucci
intérprete: Juçara Marçal
disco: Padê
gravadora: Tratore
ano: 2008

Abre o caminho
O sentinela está na porta
Abre o caminho
Pro mensageiro passar
Abre o caminho
O sentinela está na porta
Abre o caminho
Pro mensageiro passar
Pro mensageiro passar
Pro mensageiro passar
Pro mensageiro passar
Pro mensageiro passar...

57. Raio de fogo

de: Montage
intérprete: Montage
disco: I Trust My Dealer
gravadora: Segundo Mundo
ano: 2008

Na encruzilhada em noite de lua cheia
Na encruzilhada em noite de lua cheia
Raio caía trovoada estrondava
Era a Pombagira
Raio de fogo que saía do inferno para as sete
encruzilhadas.
Saía do inferno para as sete encruzilhadas.
Raio de fogo eu preciso de você
Raio de fogo eu preciso de você
Vamos jogar o jogo da amarelinha
Se eu perder você me ganha, se eu ganhar você
é minha
Vamos jogar o jogo da amarelinha
Se eu perder você me ganha, se eu ganhar você
é minha
Raio de fogo

Raio de fogo
 Raio de fogo
 Raio de fogo
 Raio de fogo eu preciso de você
 Vamos jogar o jogo da amarelinha
 Se eu perder você me ganha, se eu ganhar você
 é minha
 Minha
 Minha
 Minha
 Raio de fogo eu preciso de você
 Vamos jogar o jogo da amarelinha
 Se eu perder você me ganha, se eu ganhar você
 é minha
 Minha
 Minha
 Minha
 Raio de fogo Na encruzilhada em noite de lua
 cheia
 Raio caía trovoada estrondava
 Era a Pombagira
 Raio de fogo que saía do inferno para as sete
 encruzilhadas.
 Que saía do inferno para as sete encruzilhadas.
 Raio de fogo eu preciso de você
 Vamos jogar o jogo da amarelinha
 Se eu perder você me ganha, se eu ganhar você
 é minha
 Minha
 Minha
 Minha
 Raio
 Raio
 Raio
 Raio
 Raio
 Raio de fogo
 Raio de fogo
 Raio de fogo
 Raio de fogo
 Raio na encruzilhada em noite de lua cheia
 Raio caía trovoada estrondava
 Era a Pombagira
 Raio de fogo que saía do inferno para as sete
 encruzilhadas.
 Que saía do inferno para as sete encruzilhadas.
 Raio de fogo
 Raio de fogo
 Raio de fogo
 Raio de fogo
 Raio de fogo eu preciso de você
 Vamos jogar o jogo da amarelinha
 Se eu perder você me ganha, se eu ganhar você
 é minha
 Minha

Minha
 Minha

58. Anauê Exú!

de: Pedro Fonseca e Lucas Carvalho
 intérprete: Breculê
 disco: Vidas Volantes
 gravadora: Breculê
 ano: 2010

O nosso sangue é de paz
 Um canto nunca se desfaz
 Embora tanto pai de santo
 Tanto o rio quanto o mar me guia
 Iemanjá
 Xangô me dê notícia de Tupã Aimoré
 Pajé mergulha em mim e encontra o axé
 Xangô me dê notícia de Oxumaré
 E astros que dão vida aos orixás
 Diga a Manajé pra trazer o otá
 Oxalá que receberá o apoiuá
 Diga a Manajé pra trazer o otá
 Oxalá que receberá o apoiuá

Sagrada terra de Ossaim
 Me abençoi
 Invoque o canto que meu santo
 Cria no horizonte a cor do dia
 Araxá
 Xangô me dê notícia de Tupã Aimoré
 Pajé mergulha em mim e encontra o axé
 Xangô me dê notícia de Oxumaré
 E astros que dão vida aos orixás
 Anauê Exú Ici beobá
 Trago as flores pra cobrir Iemanjá

59. Pombagira

de: Andreia Dias
 intérprete: Andréia Dias feat. Zeca Baleiro
 disco: Vol. 2
 gravadora: Scubidu Music
 ano: 2010

Triste chegar em casa e você não estar
 Mais triste esperar, esperar, esperar e esperar
 Tristeza saber como você vai chegar
 Chapada, xarope, fogaosa, bêbada
 Chato ficar na goma sem o teu calor
 Mais chato pensar por que é que você se casou
 Chatice saber como você vai entrar
 Breaca, bem louca, bebum, Pombagira
 A girar, a girar
 Pomba, breaca, bem louca a girar

A girar, rodopiar
 Bebum, pomba louca, breaca a girar
 Agonia o tempo passando e você demorando
 Celular só chamando, chamando chamando e chamando
 Desespero pensar onde você estará
 Com quem, a essa altura...
 da madrugada
 Alegria em ouvir os seus passos na escada
 Taquicardia, chegou minha amada
 Alívio ao te ver entrar, cambaleando
 Me vingo o dia inteiro te cuidando
 Chá te boldo, dá-lhe Engov, copo de água para afogar a mágoa...

60. Mulheres

de: Ldrap Matheus e Ingles
 intérprete: Distúrbio Verbal
 disco: Urgência Psiquiátrica
 gravadora:
 ano: 2012

Iaê chapa firmeza? "tô" nas águas de veneza
 E de tanta profundeza, me afoguei na impureza
 Isso aqui tá poluído, nudeza, safadeza
 Mulheres te cercam aqui pra usufruir da tua riqueza.

Imaginam a fortaleza, são fiéis com a recompensa
 Escondem a ganancia no encanto da beleza
 Faz o charme de defesa, com um batom de framboesa
 Adoça os teus lábios mais amarga de frieza.

Sonha, em ser princesa, com vestido azul turquesa
 Ela ama o seu bolso e ama viver na moleza
 Pra esses tipo de mulher, o dv tem uma surpresa
 Ser jogada na represa e levada na correnteza.

Vadia, tu tá preza e a luz não tá acesa
 Minhas facas são afiadas eu brinco de tirolesa
 Gosto, de mulher simples, cheia de gentileza
 Não de bisca Pombagira com a pussy em cima da mesa.

Toma a bença, na cabeça, não importa tua crença
 Sou suspeito a falar mais as tirissa "nóis" dispensa
 Elas causam a desavença, pra fazer a diferença

Acha bonito ser rodada, faz de difícil,mano pensa "numa"...

Merdinha dessa snobe pra mim é ofensa
 No seu meio ambiente
 eu não gasto minha natureza
 Se é que me entende,
 eu não bebo água com a colher
 Tem menina ensinando as veia a virar mulher.

De verdade! sem vulgaridade.
 Eu canso de tromba os bó zin pela cidade
 Paga de simpatia mas num vale 1 real
 Pras minas de resposta o dv da uma moral.

Tem muita joia por ai,
 que não brilha mais é rara
 E as biju que estão brilhando
 pode crer que é falsaria
 Safada, salafrária comercializa o suor
 É as fiel hoje em dia
 que os loucos quer ao redor.
 Umam amam o cartão suas costas e vencer
 Ah atriz cogitada no teatro do prazer
 O que trais para você, mil maneiras de entreter
 Compreenda a ilusão a mentira é seu saber.

Até um cego vê, entenda o proceder
 Que sua tv 3d que tiro a calcinha azul grene
 Quanto tempo a compreender,
 é tão fácil si envolver
 Da jus a razão que o dinheiro e poder.

Podre! sente assim quando vai adormecer
 Ela trocará você se tua renda não conter
 Necessidades carnis traz o elo pra prender
 Ela bebe do teu copo, sem te enobrecer

Sabe como se vender, sem você perceber
 Faz da mina mais gostosa só o ato do meter
 A mais bela se rebaixa pela cédula cor v
 Engrandece o playboyzin' fumador de narguilé

Escravizado por ser burro deixa o ser pelo ter
 Ela que os combo no baile, man! e não você.
 O ouro vai prevalecer desse cara-ter e o viver
 Seu bolso e a analise se a noite vai render.

Nada faz enaltecer faz do olhar um cliché
 Pra mim só vejo um furo em um papel machê
 Se é isso que tu merece então sinte-se um bidê
 Se o debito bancário e o que tu tem pra dizer.

Devido a que treme o conceito satisfazer
 Nada muda o fato de você se corromper

Bombadin vê tudo mais não consegue entender
Que é arrastado por qualquer barato frasquinho
france

Blaw blaw!... piranhas sabem se mover
Se acha a mais esperta por saber onde comer
Se viu o que digo então tente o jogo inverter
Porque nem toda madrugada vai ter um
amanhecer.

Acordou se vestiu, oralmente foi gentil
Sua cara seduziu, sua bunda me atraiu
Fútil, o teu valor inútil todo mundo riu
Do rango amanhecido na noite não resistiu

Silicone de 1 litro, conheço a mina bombril
Mais de mil utilidades pra tirar do imbecil
Caçando marido rico, conheço o seu perfil
Linda e gentil, mais rodada que vinil.

Pode pá, na academia ela malha o seu quadril
Vai trocando de parceiro
como se fosse um refil
Admiro as prostitutas, com sua luta mais sutil
Cada dia perde espaço
pras piranhas que se abriu
De graça, se liga tio!
Caráter nunca existiu.

Apanha na vida e não ganha,
pelo menos usa o diu
Teste drive doentio, papa nicolau subiu
O que.I não me atraiu, mas me fez sentir viril
Ela substituiu, de um jeito mais hostil

A ideia de um romance
pelo orgasmo mercantil
Não tem culpa se é puta,
mas não se prostituiu
Aproveite do seu corpo
enquanto ainda é juvenil
Pois não à quem lembrará
de você no seu covil

O difícil é ser mulher,
decepção tem mais de mil
Enganei e você riu,
dinheiro na mão = calcinha caiu
Eu diria que te amo se fosse 1 de abril.

Olhou e dormiu, sussurrei, tu ouviu
Minha noiva de vermelho
prometeu e não cumpriu
Se faz de infantil,

Da onde tu surgiu ?
O membro escariotes
simplesmente me traiu.

61. Zélia mãe Joana

de: Zélia Duncan
intérprete: Zélia Duncan
disco: Tudo Esclarecido
gravadora: Warner Music Brasil
ano: 2012

Você que saia da linha
Você que perca o juízo
Levo fama de Zélia boazinha
Mas mato se for preciso

Você que faça gracinha
Na festa, banque o Narciso
Eu corto suas asinhas
Te expulso do meu paraíso

Invoco a minha Pombagira
Eu rodo mais que a baiana
Incorporo a Ziquizira
Em plena Copacabana

Preparo e ponho um despacho
A esquerda da sua cama
Coloco o seu nome embaixo
Caso se meta a bacana

Se der um só passo em falso
Ou olhar pra alguma piranha
Te arranco fígado, baço
Sou Zélia moderna, não Zélia banana

Te enforco no cadafalço
De dama eu viro tirana
Sou Zélia nervos de aço
Mas odeio doidivas

Você que saia da linha
Você que perca o juízo
Levo fama de Zélia boazinha
Mas mato se for preciso

Você que faça gracinha
Na festa, banque o Narciso
Eu corto suas asinhas
Te expulso do meu paraíso

Eu te cozinho no tacho
Tempero com molho de galinha
Te quebro as pernas e braços

Transformo sua farsa em drama

Te faço virar bagaço
Chafurdo você na lama
Portanto sossegue o facho
Desse teu Exu pé-de-cana

Eu te abro de cima em baixo
Entranho em suas entranhas
Com este punhal de aço
Vai nessa de Zélia Mãe Joana (Vai nessa!)

Você que saia da linha
Você que perca o juízo
Levo fama de Zélia boazinha
Mas mato se for preciso

Você que faça gracinha
Na festa, banque o Narciso
Eu corto suas asinhas
Te expulso do meu paraíso

Vai nessa de Zélia Mãe Joana, vai!
Vai nessa!
Quem avisa mui amiga é!

62. Pois Zé

de: Vinil Moraes
intérprete: Vinil Moraes
disco: Vinil Moraes
gravadora: Vinil Moraes
ano: 2012

Dia de cantar axé com força
Dia de comemorar
Pisando no concreto minha cabeça voa
Sou cavalo a trabalhar

Vem sambando no terreiro pra mostrar quem é
que manda
Vem rodando nessa gira é caboclo de aruanda
Vem rodando no terreiro pra mostrar quem é
que manda
Vem rodando nessa gira, vem caboclo

Mais é pro zé que eu to na fé, na lida
Prepare o caminho pra eu caminhar
Pois é, Seu Zé, eu tô ligado na vida
Tem que ter tempo pra organizar
Marafo axé, trabalho, birita
Um bom guerreiro tem que celebrar, celebrar,
celebrar

Vem sambando no terreiro

Pra mostrar quem é que manda
Vem rodando nessa gira
Vem caboclo de aruanda

Cao cabecile eu eee babá
Cao cabecile eu eee babá
Tem Xangô, têm Oxalá,
Guerreiro Oxaguiã em Iorubá

63. Kekereke

de: Sérgio Santos
intérprete: Paulo César Pinheiro e Sérgio Santos
CD: Rimanceiro
gravadora: Biscoito Fino / EMI
ano: 2013

Kêkêrêkê
Quê que ele quer?
Quem diz é Vovó
Quer seu catimbó.
Quer seu padê,
Quer seu despacho,
Quer seu ebó
Pra abrir gira e canjerê
Kêkêrêkê
Quer pó de pemba,
Arruda e guiné,
Quê mais que ele quer?
Mel de bangüê
Quer seu marafo,
Quer, na coité,
Farofa, sal e dendê
Põe miúdo de boi, quimbombô,
Põe fita e vela de cor,
Põe fumo de rolo pro Kêkêrêkê.
Põe fundanga no risco do chão,
Bota conta no cordão,
E espalha a moeda pro Kêkêrêkê.
Com padê na tronqueira, dotô,
Saúda o seu zelador,
E pede licença pro Kêkêrêkê.

64. Fio de Prumo (Padê Onã)

de: Criolo
intérprete: Criolo Part.: Juçara Marçal
CD: Convoque seu Buda
gravadora: Oloko Records
ano: 2014

Laroyê bará
Abra o caminho dos passos
Abra o caminho do olhar
Abra caminho tranquilo pra eu passar

Laroyê eleguá
 Tomba o mal de joelhos
 Só levantando o ogó
 Dobra a força dos braços que eu vou só

Laroyê leguá
 Guarda ilê, onã, orum
 Coba xirê desse funfum
 Cuida de mim que eu vou pra te saudar
 Que eu vou pra te saudar

Muros de concreto infeto
 De pedra, cal, cimento e dejeto
 Aponta pra cabeça, ori
 A cidade um cronista, ogi
 E a dobra do dorso do operário na rua
 Labirinto, fauna, sombra, luz da lua
 Aço, peito, flecha, caminho
 Magma, lava, inveja, vizinho
 Posto de saúde dos anos 80
 A. s., benzetacil, cibalena
 Vida real dessa filosofia
 Máquinas comem você, meio dia

O ponteiro, o relógio, a corrida pro pódio
 A estética do mal no terror psicológico
 Espelho, perdão, lâmina, credo
 Ocupar essa praça, honesto
 A favela aguarda atenta ao revide
 Manifesto vira piada, declive
 Corrida clichê desagradável, pai
 Fetiche de playboy é colar com barrabás
 Todos os dias na biqueira alguém vai
 Pra deixar um pouco mais a alma em stand by
 O que faremos, então? Sem provocar alarde
 Sepulcro mediano me mate nessa tarde

Beberemos
 Nesta água nicodemos
 Oremos
 Pois vamos suar veneno

Laroyê bará
 Abra o caminho dos passos
 Abra o caminho do olhar
 Abra caminho tranquilo pra eu passar

65. Convoque Seu Buda

de: Criolo
 intérprete: Criolo
 CD: Convoque seu Buda
 gravadora: Oloko Records
 ano: 2014

Convoque seu Buda, o clima tá tenso
 Mandaram avisar que vão torrar o centro
 Já diz o ditado: "Apressado come cru"
 Aqui não é Gta, é pior, é Grajaú
 Sem pedigree, bem loco
 Machado de Xangô, fazer honrar teu choro
 De Uzi na mão, soldado do morro
 Sem alma, sem perdão, sem jão, sem apavoro
 Cidade podre, solidão é um veneno
 O Umbral quer mais Chandon
 Heróis, crack no centro
 Da tribo da folha favela desenvolvendo
 No jutsu secreto, Naruto é só um desenho

Uns cara que cola pra ver se cata mina
 Umas mina que cola e atrapalha ativista
 Mudar o mundo do sofá da sala e postar no
 insta
 E se a maconha for da boa que se foda a
 ideologia

Refrão x2
 Nin-Jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu-Jitsu
 Shiva, Ganesh, Zé Pilin dai equilíbrio
 Ao trabalhador que corre atrás do pão
 É humilhação demais que não cabe nesse
 refrão

Nin-Jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu-Jitsu
 Shiva, Ganesh, Zé Pilin dai equilíbrio
 Ao trabalhador que corre atrás do pão
 É humilhação demais que não cabe nesse
 refrão

E se não resistir
 E desocupar
 Entregar tudo pra ele, então, o que será?

E se não resistir
 E desocupar
 Entregar tudo pra ele, então, o que será?

Sonho em corrosão, migalhas são
 Como assim, bala perdida? O corpo caiu no
 chão
 Num trago pra morte, cirrose de depressão
 Se o pensamento nasce livre, aqui ele não é
 não
 Sem culpa católica, sem energia eólica
 A morte rasga o véu, é o fel, vem na retórica
 Depressão é a peste entre os meus
 Plano perfeito pra vender mais carros teus

A beleza de um povo, favela não sucumbir
 Meu lado África, aflorar, me redimir

O anjo do mal alicia o menininho
E todo noite alguém morre, preto ou pobre por aqui

Refrão x2

Nin-Jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu-Jitsu
Shiva, Ganesh, Zé Pilin dai equilíbrio
Ao trabalhador que corre atrás do pão
É humilhação demais que não cabe nesse refrão

Nin-Jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu-Jitsu
Shiva, Ganesh, Zé Pilin dai equilíbrio
Ao trabalhador que corre atrás do pão
É humilhação demais que não cabe nesse refrão

E se não resistir
E desocupar
Entregar tudo pra ele, então, o que será?

E se não resistir
E desocupar
Entregar tudo pra ele, então, o que será?

66. Odara Elegbara

de: Kiko Dinucci e Juçara Marçal
intérprete: Juçara Marçal
disco: Metá EP 3
gravadora: Metá Metá
ano: 2017

Tanta beleza assim me assustou
Tanta beleza assim me ofendeu
Na boca sorriu voraz
O corpo esguio se impôs
Esse clarão ninguém vai suportar

Tanta beleza assim chega dói
Tanta beleza assim endoidou
Olho trincado de dor
Peito crispado sem ar
Esse trovão vai nos ensurdecer

[Verso 2: Juçara Marçal]
Tanta beleza assim me feriu
Tanta beleza assim estancou
Todo desfecho cruel
Toda contenda findou
Esse tufão ninguém vai encarar

Tanta beleza assim revolveu
As águas turvas do ódio baixou
Sei que não posso ficar

Mas não adianta correr
Nesse vulcão é matar ou morrer

Refrão

Odara, Odara Elegbara
Odara Elegbara

67. Pé

de: Nuno Ramos e Thiago França
intérprete: Metá Metá – participação Elza Soares
disco: Gira
gravadora: Grupo Corpo - independente
ano: 2017

Chão, céu, caos

Chão, céu, caos
Chão, céu, caos
Chão, céu
Chão, céu
Chão, céu, caos
Chão, céu, caos
Caos
Chão, céu, caos

Chão, céu, caos
Chão
Chão, céu, chão, céu
Céu
Chão, céu, caos
Caos
Chão, céu, caos
Chão, céu
Chão
Chão, céu
Caos
Céu, caos
Chão, céu, caos
Chão, céu, caos
Chão
Céu
Caos
O que ele quer é pé
E não palavra
É isso que ele quer
O que ele quer é nós
A sua vara
Parece o que ele quer
Parece até a luz
De uma mortalha
Onde guardou o ogó
O que ele tem na voz
Que vem da cara

69. Okuta Yangi N.º 2

de: Kiko Dinucci
 intérprete: Metá Metá –
 participação Elza Soares
 disco: Gira
 gravadora: Grupo Corpo - independente
 ano: 2017

[Verso 1: Juçara Marçal]
 A fome que devora e te come por dentro
 A boca que mastiga sem parar
 A boca que engole o mundo inteiro pra dentro
 A fome, a boca, a sede sem cessar
 O dente que tritura o outro corpo sedento
 O corte, o corpo, o sangue a te lavar
 A carne e a saliva na barriga, epicentro
 O estômago recebe sem findar

[Refrão: Juçara, Elza, Kiko e Thiago]
 Okuta Yangi
 Okuta Yangi
 Baiani
 Okuta Yangi
 Okuta Yangi
 Baiani

[Verso 2: Elza Soares]
 A fome que devora e te come por dentro
 A boca que engole o mundo inteiro pra dentro
 O dente que tritura o outro corpo sedento
 A carne e a saliva na barriga, epicentro

[Refrão: Juçara, Elza, Kiko e Thiago]
 Okuta Yangi
 Okuta Yangi
 Baiani
 Okuta Yangi
 Okuta Yangi
 Baiani
 Okuta Yangi
 Okuta Yangi
 Baiani

70. Exu nas escolas

de: Kiko Dinucci e Edgar
 intérprete: Elza Soares
 disco: Deus é mulher
 gravadora: Deck Disk
 ano: 2018

Exu nas escolas
 Exu nas escolas
 Exu nas escolas

Exu no recreio
 Não é show da Xuxa
 Exu brasileiro
 Exu nas escolas
 Exu nigeriano
 Exu nas escolas
 E a prova do ano
 É tomar de volta
 Alcinha roubada
 De um deus iorubano
 Exu nas escolas
 Exu nas escolas
 Exu nas escolas (ê-ê-Exu)
 Exu nas escolas (ê-ê-Exu)
 Estou vivendo como um mero mortal
 profissional
 Percebendo que às vezes não dá pra ser
 didático
 Tendo que quebrar o tabu e os costumes
 frágeis das crenças limitantes
 Mesmo pisando firme em chão de giz
 De dentro pra fora da escola é fácil aderir a
 uma ética e uma ótica
 Presa em uma enciclopédia de ilusões bem
 selecionadas
 E contadas só por quem vence
 Pois acredito que até o próprio Cristo era um
 pouco mais crítico em relação a tudo isso
 E o que as crianças estão pensando?
 Quais são os recados que as baleias têm para
 dar a nós, seres humanos, antes que o mar vire
 uma gosma?
 Cuide bem do seu Tcheru
 Na aula de hoje veremos exu
 Voando em tsuru
 Entre a boca de quem assopra e o nariz de
 quem recebe o tsunu
 As escolas se transformaram em centros
 ecumênicos
 Exu te ama e ele também está com fome
 Porque as merendas foram desviadas
 novamente
 Num país laico, temos a imagem de César na
 cédula e um "Deus seja louvado"
 As bancadas e os lacaios do Estado
 Se Jesus Cristo tivesse morrido nos dias de
 hoje com ética
 Em toda casa, ao invés de uma cruz, teria uma
 cadeira elétrica
 Exu nas escolas
 Exu nas escolas
 Exu na escola
 Exu no recreio
 Não é show da Xuxa
 Exu brasileiro

Exu nas escolas
 Exu nigeriano
 Exu nas escolas
 E a prova do ano
 É tomar de volta
 Alcinha roubada
 De um deus iorubanos
 Exu nas escolas (Ya)
 Exu nas escolas (Ya)
 Exu nas escolas (Ya)
 Exu nas escolas (Ya)

CANÇÕES EVANGÉLICAS

1. O Varão que corta o laço

de: Fogo no Pé
 intérprete: Fogo no Pé
 disco: Divisa de Fogo
 gravadora: Águas Purificadas / Brazil Deluxe
 ano: 2008

Deus mandou dos altos céus
 Milícias neste lugar
 Um exército de anjos
 Armados pra te livrar
 Ele toca na tua vida
 Feitiço vai desmanchar
 Vai cortar laços de morte
 Faz o tumulto fechar

Quando Ele toca ele corta
 Ele toca Ele corta (2x)
 O varão hoje vai cortar

Teu marido toma cachaça
 O Zé pilintra Ele vai tirar
 Se ele tem mulher na rua
 A Pombagira Ele vai pisar
 Se teu lugar é uma miséria
 A mulambo Ele vai expulsar
 Toda casa de demônios
 O varão veio cortar, porque?

Quando Ele toca Ele corta....

Crete não adora anjos
 A palavra vai desvendar
 Jesus é o varão de fogo
 Só a Ele glorificar, porque?

2. A minha família é Jeová

de: Pr Melvin
 intérprete: Pastor Melvin
 disco: A minha família é de Jeová
 gravadora:
 ano: 2009

O teu casamento não vai acabar
 Pisa na farofa, chuta esse alguidar
 Pois não tem orixá nem Iemanjá
 A minha família é de Jeová
 Aleluia !
 A minha família é de Jeová
 A igreja adorando a Deus
 A minha família é de Jeová
 Aleluia !

A minha família é de Jeová
 REFRÃO

A minha família é de Jeová (8x) / Ô,...
 O teu casamento não vai acabar
 O meu casamento não vai acabar
 Pisa na farofa, chuta esse alguidar
 O teu casamento não vai acabar
 Mais não tem orixá nem iemanjá
 Quem manda na minha casa é o meu Deus
 Jeová (2x)

A minha família é de Jeová (8x)

Mas,

O que Deus uniu ninguém vai separar
 O marido é seu e ninguém vai tomar
 Essa Pombagira vai sair de lá
 Levante sua a mão para glorificar
 O que Deus uniu ninguém vai separar
 Mais levante suas mãos para glorificar !
 A minha família é de Jeová ! (8x)
 O que Deus uniu ninguém vai tomar
 Essa Pombagira vai sair de lá
 Levante sua a mão para glorificar
 A mão de Deus tá sobre o teu lar !
 A mão de Deus !

A mão de Deus tá sobre o teu lar !
 Pisa na farofa, chuta esse alguidar
 A mão de Deus tá nesse lugar !
 Todo povo adorando a Deus agora !
 A minha família é de Jeová (8x)
 O teu casamento não vai acabar
 O meu casamento não vai acabar
 Pisa na farofa, chuta esse alguidar
 O teu casamento
 A mão de Deus tá nesse lugar (2x)
 A mão de Deus tá sobre o meu lar (3x)
 Pisa na farofa, chuta esse alguidar
 A minha família é de Jeová ! (9x)
 Glorifica a Deus, Querido !

CANÇÕES EM OUTRO IDIOMA

1. Canto Pra Exú

de: Domínio Público
 intérprete: Virgínia Rodrigues
 disco: Nós
 gravadora: Hannibal Records
 ano: 2000

Bombo gira já cujanjô iá iá ô rê rê
 Bombo gira já cujanjô iá iá ô rê rê
 Bombo gira já cujanjô iá iá ô rê rê
 Bombo gira já cujanjô iá iá ô rê rê
 Bombo gira cujango jango
 Bombo gira cujango jango
 Bombo gira cujango jango

2. Exu

de: Metá Metá
 intérprete: Metá Metá
 EP: MetaL MetaL
 gravadora: Metá Metá
 ano: 2012

Aboke onan
 Aboke
 Aboke onan abokere
 Alajá untó
 kariman idé panidé

CANÇÕES SOBRE A CIDADE DE EXU

1. Velho Novo Exu

de: Luiz Gonzaga
 intérprete: Luiz Gonzaga
 disco: 78 rpm
 gravadora: RCA Victor
 ano: 1954

Já já, futuca seu Felipe
 Vamos pro Araripe
 Que os Gonzaga vão chegar
 Já, já, te apeia Mané Bento
 Amarra teu jumento
 Pega Zefa pra dançar.....bis

A minha terra é pobre
 Porém meu povo é nobre
 Eu quero ver o meu velho novo Exu
 Meu pé de mulundu
 Que me traz recordação
 Eu quero ver, Dna. Décia de Lulu

Descer de do caititu
 Dando viva a São João

2. Treze de Dezembro

de: Luiz Gonzaga, Zé Dantas –
 letra: Gilberto Gil
 intérprete: Elba Ramalho
 disco: CD Leão do Norte
 gravadora: BMG Brasil
 ano: 1996

Bem que esta noite eu vi gente chegando
 Eu vi sapo saltitando
 E ao longe ouvi o ronco alegre do trovão
 Alguma coisa forte pra valer
 Estava para acontecer na região
 Quando o galo cantou
 Que o dia raiou eu imaginei
 É que hoje é treze de dezembro e a treze de dezembro
 Nasceu nosso rei
 O nosso rei do baião
 A maior voz do sertão
 Filho do sonho de D. Sebastião
 Como fruto do matrimônio
 Do cometa Januário
 Com a estrela Santana
 Ao nascer da era do Aquário
 No cenário rico das terras de Exu
 O mensageiro nu dos orixás
 É desse treze de dezembro
 Que eu me lembrarei e sei que não me esquecerei jamais

3. Prece Por Exu Novo

de: Luiz Gonzaga
 intérprete: Luiz Gonzaga
 disco: Eterno Cantador
 gravadora: RCA Victor
 ano: 1982

Seu moço
 É tão triste a história
 Que já nem sei do começo
 Não gosto de sua lembrança
 E quando lembro estremeço
 Eu era ainda criança
 E tudo já estava no avesso
 Amor demais deu em ódio
 Tomou as contas de um terço
 Pai Nosso, nos salve Maria
 Não deixe esses filhos sem berço } bis

São tantos ódios à solta
 São tantas vezes a cruz
 São tantos corpos tombados
 São tantas vidas sem luz
 São tantas vezes a raiva
 Descendo o seu negro capuz
 É tanto sangue e maldade
 Que só o canto traduz
 Pai Nosso nos salve Maria
 Ajude a gente Jesus } bis

E vamos embora daqui
 Meu Deus não dá pra ficar
 Meu Cristo, eu quero sumir
 Eu vou fugir pra acolá
 Exu ficando vazio
 E o povo buscando lugar
 Adonde havia alegria
 Sobrevive o mal-estar
 Pai Nosso, nos salve Maria
 Da lei do morrer ou matar } bis

Que os poderosos se matam
 Problema é do poder
 Mas sempre sobra pros pobres
 Isso eu não posso entender
 Acaba restante uns quatro
 Pra tentar se resolver
 Quatro tiros, quatro mortes
 E ninguém há pra nascer
 Pai Nosso, nos salve Maria
 A morte não pode vencer } bis

Pois é, meu pai Januário
 Parece que a paz não vingou
 Nas terras do teu pé de serra
 Acauã só agorou
 Canta mais triste o Assum Preto
 Mais triste do que já cantou
 No céu, já não vejo Asa Branca
 Foi simbora e não voltou
 Pai Nosso no salve Maria
 Padim Ciço, por favor } bis

E entra ano e sai ano
 E tudo sem solução
 Confio que a juventude
 Com sua revolução
 Nos traga o amor e acabe
 O horror desta tradição
 E assim, permita meu povo
 Que volte pro meu sertão
 Nos mostre Pai Nosso e Maria
 Irmão ajudando irmão } bis

4.Candeeiro encantado

de: Lenine, Paulo César Pinheiro
 intérprete: Lenine
 disco: O dia em que faremos contato
 gravadora: BMG Brasil
 ano: 1997

Lá no sertão cabra macho não ajoelha,
 Nem faz parelha com quem é de traição,
 Puxa o facão, risca o chão que sai centelha,
 Porque tem vez que só mesmo a lei do cão.
 É Lamp, é Lamp, é Lamp...
 É Lampião
 Meu candeeiro encantado...
 Enquanto a faca não sai toda vermelha,
 A cabroeira não dá sossego não,
 Revira bucho, estripa corno, corta orelha,
 Que nem já fez Virgulino, o Capitão.
 É Lamp, é Lamp, é Lamp...
 É Lampião
 Já foi-se o tempo do fuzil papo amarelo,
 Pra se bater com o poder lá do sertão,
 Mas Lampião disse que contra o flagelo,
 Tem que lutar de parableo na mão.
 É Lamp, é Lamp, é Lamp...
 É Lampião
 Falta o cristão
 Aprender com São Francisco,
 Falta tratar
 O Nordeste como o Sul,
 Falta outra vez
 Lampião, Trovão, Corisco,
 Falta feijão
 Invés de mandacaru, falei?
 Falta a nação
 Acender seu candeeiro,
 Faltam chegar
 Mais Gonzagas lá de Exu,
 Falta o Brasil
 De Jackson do Pandeiro,
 Maculêlê, Carimbó,
 Maracatu.
 É Lamp, é Lamp, é Lamp...
 É Lampião