

## **DA RODA AO DISCO**

### **A afetação da religião afro-gaúcha pela mediação**

Deivison Moacir Cezar de Campos Campos<sup>1</sup>

**Resumo:** A música tem construído redes desterritorializadas desde a chegada dos primeiros africanos na diáspora global. A indeterminação lingüística do período escravista, devido à mistura étnica, fez com que essa se tornasse um elemento agregador. As canções mantiveram os negros ligados simbolicamente à África, construindo novos espaços de sociabilidade de cunho sagrado e profano. Nesses espaços, organizados a partir do princípio da circularidade, a oralidade manteve-se como transmissora da tradição afrobrasileira. Os cânticos sagrados de Nação, religião de matriz africana do Rio Grande do Sul, revelam elementos dessa tradição, guardados na memória coletiva. No entanto, o aprendizado pela experiência e oralidade sofreu um atravessamento, nos últimos anos, de gravações em mídias sonoras. Frente a afetação dos processos afro-religiosos pela mediação, o artigo propõe investigar o consumo das gravações por adeptos de Nação, buscando analisar como a memória individual e coletiva é afetada pela mediação. O marco teórico estabelecido é os Estudos Culturais latino-americano em diálogo com a História e a Estética. Trata-se de um estudo de campo, com abordagem etnográfica, tendo como entrevistados pessoas iniciadas em duas casas da Nação Cabinda em Porto Alegre. A pesquisa aponta que a gravação em mídia sonora tem sido usada no aprendizado dos cânticos por iniciados adultos que não freqüentam rituais fora de sua Casa. Desta maneira, a mediação dos cânticos tensiona o suporte de transmissão de memória individual, afetando a memória coletiva, cujos sentidos são transmitidos pela experiência e oralidade.

**Palavras-chave:** mediação; religião; afro-gaúchos.

**Abstract:** The music has constructed de-territorialized networks since the arrival of the first global African diaspora. The linguistic indeterminacy of the period of slavery, due to the ethnic melting-pot, becomes an aggregator element. The songs kept the blacks symbolically connected to Africa, building new spaces of sociability imprinted by sacred and profane characteristics. In these spaces, organized on the principle of circularity, the orality remained as communicator of the Afro-Brazilian tradition. The sacred songs of “Nação”, religion with African roots of Rio Grande do Sul, reveal elements of this tradition, kept in the collective memory. However, the learning of the experience and orality has been crossed, in the last years, by the sound recorded media. By considering the influences of the Afro-religion processes by the media, this article proposes to investigate the use of recordings by followers of the “Nação”, seeking to analyze how individual memory and collective memory are affected by the media. The theoretical framework is established in the Latin American Cultural Studies in dialogue with the History and Aesthetic. It is a field study with an ethnography approach, with people-started interviewed in two houses of the “Nação Cabinda”. The research shows that the recording media has been used in the learning of new songs by the started-adults who do not attend rituals outside their house. Thus, the media of the songs works as a support of the individual memory, affecting the collective, whose senses are transmitted by the oral tradition and experience.

**Keywords:** mediation, religion, Afro-gaúchos

---

<sup>1</sup>Jornalista, doutorando em Ciências da Comunicação pela Unisinos/RS - CAPES/PROSUP. Coordenador do curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Ulbra/RS.

## 1 INDICAÇÕES

A cultura afrobrasileira mantém as marcas dos sucessivos movimentos espaciais a partir dos quais se constituiu. A musicalidade ocupa um importante papel nesse contexto de permanente ressignificação, construindo redes desterritorializadas desde a chegada dos primeiros africanos. A indeterminação lingüística do período escravista, devido à mistura étnica, fez com que a música se tornasse um elemento agregador.

A memória coletiva, durante o período de escravidão, esteve resguardada nos rituais de batuque. Segundo Tinhorão (2008), os primeiros registros dessas manifestações podem ser observados através da pintura. A obra *Dança de Negros*<sup>2</sup>, de Zacharias Wagener [1614-1688], pintada no período da administração holandesa em Pernambuco [1637-1644], representa um “Xangô<sup>3</sup> no tempo dos holandeses que não difere muito dos atuais” (p.34).

A distinção entre sagrado e profano nessas reuniões a base de danças, cânticos e ritmos de percussão vai ocorrer somente no século XVIII. Os batuques urbanos e de zonas rurais povoadas tornaram-se reconhecidos como locais de diversão, enquanto os cultos religiosos passam a ser perseguidos, ocorrendo às escondidas na mata (TINHORÃO, 2008, p.55). Tais manifestações representaram a “persistência de uma forma de relacionamento com o real, mas reposta na história e, portanto, com elementos reformulados e transformados em relação ao ser posto pela ordem mítica original” (SODRÉ, 1983, p: 122).

Os *ashèss*, cânticos sagrados do Batuque, religião de matriz africana do Rio Grande do Sul, revelam elementos dessa tradição, guardados na memória coletiva. Cantados principalmente em ioruba<sup>4</sup>, relatam mitos ligados aos Orixás. No entanto, o aprendizado pela experiência e oralidade, que dá sentido a esses cânticos, sofreu um atravessamento por gravações em mídias sonoras, nos últimos anos. Frente a esse tensionamento dos processos afroreligiosos pela midiaticização, o artigo propõe investigar o consumo das gravações por adeptos do Batuque, buscando analisar como a memória individual e coletiva é afetada por esse atravessamento.

O marco teórico estabelecido é os Estudos de Culturais latino-americanos (VERÓN, 1997) em diálogo com a Estética e a História. A discussão vislumbra a relação dos meios com

<sup>2</sup> “três músicos sentados num tronco de árvore tombado, com dois deles tocando tambores presos entre as pernas e o terceiro, ao centro, raspando um longo reco-reco em forma de bastão (chamado no século XIX de macumba) enquanto onze negros dançam em volteio, fazendo roda em torno de uma mulata (TINHORÃO, 2008, p.34)

<sup>3</sup> Religião de matriz africana praticada em Pernambuco (LINS, 2004).

<sup>4</sup> O yoruba tornou-se a língua predominante nas religiões de matriz africana. É falada ainda “na região sudoeste da Nigéria e no sul do Benin” (ALMEIDA, 2006).

os indivíduos. Para o Verón (1997), “as agendas midiáticas afetam o mundo dos indivíduos, os quais muitas vezes estruturam seus esquemas identitários, tendo como referência laços identificatórios propostos pela midiaticização”, ao mesmo tempo em que “produzem também manifestações sobre o que recebem” (p.13), configurando uma relação de duplo sentido.

Trata-se de um estudo de campo, com abordagem etnográfica, tendo como entrevistados nove pessoas iniciadas em diferentes casas da Nação Cabinda do Batuque do Rio Grande do Sul. Os entrevistados têm entre 16 e 52 anos de idade e foram iniciados há pelo menos dez anos, sendo quatro mulheres e cinco homens. Um mora na cidade de Rio Grande, extremo sul do estado, um em Viamão e os outros em Porto Alegre. Quatro deles são provenientes da Nação Jêje e os cinco restantes permanecem nas casas onde iniciaram sua trajetória religiosa.

O texto está organizado em duas sessões. A primeira aborda a importância do canto nas vivências e na transmissão da memória coletiva da religião de matriz africana gaúcha, o Batuque. No segundo momento, discute-se a afetação do processo pela gravação desses cânticos.

## **2 A RODA:**

### **A constituição da memória coletiva no Batuque**

A ocupação oficial do Rio Grande do Sul pelo governo português se deu de maneira tardia. As disputas territoriais com os espanhóis foram solucionadas somente em 1750, com a assinatura do Tratado de Madrid. O marco de fundação da província, no entanto, é a construção do *Forte Jesus, Maria e José*, na freguesia de São Pedro de Rio Grande, em 1737, pela expedição do brigadeiro José da Silva Paes (PESAVENTO, 1984). As origens dos negros trazidos ao Rio Grande do Sul como escravos são desconhecidas (CORREA, 1992), mas em 1780, representavam 29% da população de 18mil habitantes (FLORES, 1986).

Os primeiros registros sobre terreiros de batuque, entre os anos de 1833 e 1859, são da região Rio Grande, principal centro econômico das charqueadas. Existem duas versões para o mito fundador. Uma afirma ter sido trazida por uma escrava vinda de Pernambuco e outra diz ser um espaço de resistência simbólica, organizado pelas etnias africanas (CORREA, 1992). Independente da procedência trata-se de um processo de “reconceitualização da cultura a partir do sentimento de sua desterritorialização” (GILROY, 2001, p.22). Sodré (1983) defende que

A forma mítica era essencial ao impulso nagô de preservação dos dispositivos culturais de origem. E como se tratava de uma cultura desterritorializada, constituíam-se associações (Ebe) que, com o pretexto religioso se instalaram em espaços territoriais urbanos, conhecidos como roças ou terreiros (121).

Atualmente, o Batuque organiza-se a partir de cinco tradições, denominadas Nações, sendo elas: Jêje, Nagô, Ijexá, Oyó e Cabinda (ORO, 1999). As nações diferem-se principalmente pelos rituais e, em alguns casos, pelos Orixás cultuados e pela execução dos cânticos, tocados em ritmos e ordem diferentes. A musicalidade é o elemento central do Batuque por evocar os Orixás e os antepassados [Eguns, que possuem uma cerimônia específica], estabelecendo uma continuidade da cultura africana, na qual

o som é entendido como condutor de *ashès* (força sagrada), vislumbrando-se a força simbólica dos instrumentos musicais considerados sagrados. Entramos, assim, no campo das percepções estéticas que são opostas às do Ocidente, onde se entende o conceito de ritmo e de sua transformação em movimento apenas como uma organização temporal da música ou da poesia. Já na cultura africana, o ritmo significa 'impulso' e cria movimento, como diz Angela Lühning (2000), algo tanto material quanto ideal (2001: 125-127 apud PRANDI, 2005, p.05).

O ritual de Orixás no Batuque é composto por cinco momentos distintos: a sacralização dos animais [Serão], a festa propriamente dita [Batuque], a entrega da obrigação [Levantação] e o encerramento do ciclo ritual que ocorre em dois momentos [mesa de Ibedji, seguida de um novo Batuque]. Todas as cerimônias são conduzidas pelos cânticos e tambores. A música, além de ser considerada a forma de comunicação com os Orixás, provoca a possessão que é “o objetivo central do ritual e da própria religião: trazer os deuses para o mundo dos humanos. Por isto, a importância decisiva do tambor, na dinâmica do processo.” (CORREA, s/d).

No Batuque, são utilizados um ou dois tambores bímembrófonos, chamado *ilú*. O instrumento mede aproximadamente 70 centímetros de comprimento por 30 de diâmetro. Algumas casas possuem outro tambor, denominado *inhã* e considerado feminino, possui forma de cone e chega a atingir um metro de comprimento, com 40 cm na extremidade maior e 30 cm na menor. A *inhã* tem uma afinação mais grave, enquanto o *ilú* é mais agudo. Quando há dois tambores tocados ao mesmo tempo, o de afinação mais aguda marca o passo da dança, enquanto o mais grave reproduz as modulações dos cânticos em língua africana.

Outro instrumento tocado, durante o ritual, é o agê, um porongo coberto por uma rede de contas. Assim como os tambores, são utilizados durante toda a cerimônia. Por outro lado, um instrumento do tipo idiofônico, que varia de característica de acordo com a Nação, é

tocado em contraponto aos tambores em algumas músicas. O *agogô*, que possui duas campânulas presas por uma haste de ferro, percutidas por uma vareta de ferro, é tocado nas casas de tradição iorubana e bantu. As casas da Nação Jêje utilizam o *gãn*, que possui uma campânula achatada com 15 cm de largura e abertura estreita, percutida com varetas de madeira (*aquidavis*).

Os ritmos variam conforme os Orixás cuja história está sendo cantada, sendo mais rápidos para as passagens jovens e mais lentos para os chamados velhos. As diferentes batidas recebem denominações, como *oguerè*, *alujá*, *olocrí*, entre outros. Segundo Braga (1998),

As ‘pancadas’ são os padrões rítmicos que associados às melodias e aos textos formam o todo que corresponde aos “*ashèss*” cantados. Essa junção sonora associada à dança é o veículo que revive os mitos dos orixás e provoca a comunhão deles com os humanos através do transe. Independente do fato de que em algumas ocasiões não há a participação da dança, as ‘pancadas’ dão sustentação a todo o repertório ritual (p.121).

Além de tocar, o *Ogã-alabê* (tamboreiro) é o encarregado de cantar as rezas, que são respondidas também em canto pelos participantes que dançam em roda. Tradicionalmente, o aprendizado da função se dava a partir da iniciação religiosa ainda em criança. Contemporaneamente, o aprendizado ocorre também em escolas informais e por iniciados na idade adulta.

Os *ashèss* são cantados na língua ritualística que é o ioruba e, em algumas casas, o *fon*. As duas línguas têm característica tonal, sendo necessário “prestar atenção ao som e a entonação (cadência) de cada palavra. Dependendo da entonação uma palavra de grafia igual pode ter vários significados.” (ALMEIDA, 2006, p.144). Essa característica demanda que a pronúncia dos *ashèss* para manter o sentido da palavra, pois o mito da criação da religião afro diz que louvar os Orixás é “cantar para eles e fazê-los dançar junto aos humanos” (PRANDI, 2005).

Por ser uma religião de tradição oral, o aprendizado das práticas e da liturgia pelos iniciados se dá através da experiência. A organização em roda nas cerimônias demarca um espaço que possibilita um retorno simbólico à África. Ligada à musicalidade e à corporeidade, favorece a territorialização de elementos simbólicos, guardados na tradição, constitutivos da identidade étnica que, conforme Poutugnat e Streiff-Fenart (1998, p.5), está orientada para um passado que “não é o da ciência histórica; é aquele em que se representa a memória coletiva.”

O antropólogo Kasadi wa Mukuna reforça a importância desse aprendizado, afirmando que para a cultura africana o som é movimento, comunicação e a “música fornece um canal de comunicação entre o mundo dos vivos e dos espíritos e serve como meio didático para

transmitir o conhecimento sobre o grupo étnico de uma geração para outra" (apud PRANDI, 2005, p.05). Desta maneira, o aprendizado dos cânticos sagrados, com sua pronúncia correta e significação, tornam-se determinantes para a manutenção dos elementos de memória coletiva que dão sentido ao Batuque.

### 3 O DISCO

#### **Afetação da memória coletiva pela midiática**

A música ritualística serve de meio de comunicação entre os humanos e os Orixás e, ao mesmo tempo, preserva a relação das comunidades religiosas e dessas com identidade étnica, reforçando a memória coletiva. As canções “contam uma história em seqüência de todos orishás: suas origens, suas criações, suas lutas, seus domínios, suas funções dentro da natureza, enfim, suas finalidades” (FERREIRA, 1997, p. 69).

O aprendizado tradicionalmente ocorre pela transmissão oral, visando ensinar os cânticos em língua *iorubá*, aprimorar a pronúncia e conceder significado as histórias que estão sendo contadas e que interfere, segundo a concepção do Batuque, na vida das pessoas. Desta forma, a presença e a experiência são determinantes para a aprendizagem, sendo a experiência “uma atividade que ocorre sempre num espaço relacional, sendo uma forma de compartilhar, uma possibilidade de diálogo” (LOPES, 2006). O corpo constitui, na cosmovisão africana, na “unidade mínima possível para qualquer aprendizagem. É a unidade máxima para qualquer experiência” (OLIVEIRA, 2004, p.11). Segundo Sodré (2006), em função da música, a roda torna-se

uma configuração simbólica que, conjugada a dança, constitui ela própria um contexto, uma espécie de “lugar”, ou de cenário sinestésico e sinérgico, onde ritualisticamente algo acontece [...] a reatualização dos saberes do culto simultânea à inscrição do corpo do indivíduo num território, para que se lhe realmente a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada (p.214).

O eixo performático (JANOTTI JR, 2005) do Batuque, constituído pela letra, ritmo e corporeidade [gestos, movimentos e situações], é o âmbito da memória coletiva no qual, segundo Bosi (1994), o importante “não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado” (p.55).

O processo de transmissão das tradições religiosas do Batuque pela experiência e oralidade, no entanto, tem sofrido um atravessamento midiático com a gravação das canções sagradas em disco. A circulação desse produto é voltada ao povo de santo. As gravações são

vendidas principalmente em lojas de artigos religiosos, mas já sendo possível encontrar cópias das mesmas gravações na internet. Desta maneira, vislumbra-se a afetação do Batuque pela midiaticização que, segundo Fausto (2005), tem alterado o

estatuto dos meios, fazendo com que deixem de ser apenas mediadores e se constituam a partir de uma complexidade maior em um ambiente que desenvolve operações tecnosimbólicas com incidências sobre diferentes processos de interações e práticas sociais” (p.09).

O aprendizado pela experiência na roda mantém, seguindo Benjamin (1985), valor de culto. Como a aura, a roda é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN, 1985, p.170). No processo de midiaticização da música aumenta seu valor de exposição e a técnica provoca uma emancipação dos elementos simbólicos, possibilitando outros usos e conhecimentos.

No modelo tradicional, o aprendizado dos cânticos oferece elementos para a memória individual e para a memória coletiva. Também atendem a quatro momentos de apropriação e uso desse conhecimento: a apreensão dos cânticos numa língua ritualística; a atenção à pronúncia pela característica tonal da língua; a produção de significado; a articulação das histórias para o uso cotidiano. O consumo das gravações faz com que alguns desses momentos sejam potencializados e outros, principalmente ligados a tradição, sejam enfraquecidos.

Os entrevistados identificam a centralidade da música no Batuque e essa como o elemento que estabelece o vínculo entre os homens e os Orixás, além de fazer “a fé fluir com mais intensidade” (40 anos). Essa intensidade sentida na cerimônia não se repete na audição em disco. No entanto, cinco dos entrevistados falam sentir a energia da música e, principalmente, lembrar de momentos vividos ao som de determinado *ashès*, “Sinto uma nostalgia. Uma emoção diferente, que mistura lembranças e sensações transmitidas pela forma de tocar” (31 anos). Esse sentimento relaciona-se, portanto, com a memória individual. Essa é construída a partir de nossas vivências, mas não está isolada, pois muitas vezes as pessoas recorrem “a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade” (HALBWACHS, 2006, p.72).

Entre o grupo pesquisado, seis fazem uso constante das gravações. No entanto todos os outros já ouviram algumas vezes os registros dos cânticos. Os que possuem mais tempo de iniciação tiveram o primeiro contato através de fitas cassete. Hoje, a internet tornou-se um importante suporte para a exposição (BENJAMIN, 1985) das gravações. Do total, quatro

conhecem todos os cânticos da Nação Cabinda e cinco conhecem parcialmente, mas dizem reconhecer todos. Apesar de apenas quatro conhecer os significados, todos sabem que são relatos dos mitos dos Orixás.

A escuta das gravações serve principalmente para o aprendizado dos cânticos, pois “cada casa toca em média duas vezes por ano. Se a pessoa não circula em outras casas não tem a possibilidade de aprender. Hoje em dia, as casas não ensinam tanto” (34 anos). Os iniciados dizem buscar conhecer através dos discos os cânticos, pronúncia e mesmo da pancada do tambor (BRAGA, 1998). Essa demanda por informação faz com que alguns realizem pesquisas (40 anos) e mesmo cursos.

Dois entrevistados nunca receberam qualquer informação sobre o sentido dos cânticos. Cinco contam ter recebido alguma orientação nesse sentido e apenas dois afirmam ter aprendido pela transmissão oral. Uma iniciada (31 anos) conta que frequentou o curso para tamboreiro e está aprendendo a falar ioruba para melhorar os sentidos dos cânticos. Assim, ao mesmo tempo em que está afetando o campo religioso e impactando a transmissão dos conhecimentos, a midiáticação atende a demanda de iniciados.

O consumo das gravações mostra-se, em última análise, um potencializador da questão da musicalidade e do seu reconhecimento, mas enfraquece a significação e, portanto, a memória coletiva. Nesse cenário de midiáticação, a sonoridade musical ganha ainda mais relevância por reforçar seu papel de comunicação não só entre homens e deuses, mas dos homens com a sua tradição. Gilroy (2007) vai dizer que as batucadas “adaptaram os padrões sagrados às exigências seculares” (p.246), mantendo um diálogo sempre reatualizado com os elementos considerados africanos. No Batuque afro-gaúcho, a música tem cumprido esse papel, mesmo de maneira mediada.

#### **4 CONSIDERAÇÕES**

A pesquisa aponta que a gravação em mídia sonora tem sido usada no aprendizado dos cânticos e das pancadas pelos iniciados, principalmente, os que não frequentam rituais fora de sua casa de religião. Desta maneira, a midiáticação dos cânticos tensiona o suporte de transmissão de memória individual, afetando a memória coletiva, cujos sentidos são transmitidos pela experiência e oralidade não mediada.

Por tratar-se de uma tradição oral, ao mesmo tempo em que o iniciado realiza um aprendizado visando sua inserção religiosa, também se torna responsável pela sua manutenção e transferência dos conhecimentos. Pelo fato das temporalidades e práticas de aprendizado



contemporâneas diferirem das tradicionais, muitas vezes a opção pelo aprendizado mediado torna-se a alternativa possível.

No âmbito da memória individual, o aprendizado pelas gravações atende as demandas de reconhecimento para que o iniciado frequente as festas e acompanhe os cânticos de saudação e evocação dos Orixás. No entanto, não oferece o significado do que está sendo cantado, impossibilitando que ele leve este aprendizado para situações cotidianas, principal função dos mitos cantados, e limitando a compreensão dos rituais e cerimônias das quais participa.

A afetação da memória coletiva é igualmente significativa. Apesar de aprender a cantar e poder transmitir essa prática, assim como corrigir a pronúncia, a limitação do conhecimento e da compreensão dos fundamentos da sua Nação enfraquece a relação com a matriz afro na religião, tornando os cânticos apenas sons sem um sentido manifesto.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inez C. de. *Cultura Ioruba: costumes e tradições*. Rio de Janeiro, Dialogarts, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CORRÊA, Norton F. *Os tambores batá no batuque do Rio Grande do Sul*. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/46000332/CorreaNorton>>. Acesso: 11 ago.2011.

\_\_\_\_\_. *O batuque no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

FAUSTO NETO, Antonio. *Midiatização – prática social, prática de sentido*. Paper: Encontro Rede Prosul – Comunicação, Sociedade e Sentido, no seminário sobre midiatização. Unisinos. S. Leopoldo, 06 jan.2006.

FERREIRA, Walter Calixto. *Agô-Iê, Vamos falar de Orishás?* Porto Alegre: Renascença, 1997.

FLORES, Moacir. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Nova dimensão, 1986.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34. 2001.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

JANOTTI JR, Jeder. Por uma abordagem midiática da canção popular massiva. *Revista e-Compós*. Ago,2005. Disponível em <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/43/43>>.

LINS, Anilson. *Xangô de Pernambuco – a substância dos Orixás segundo os ensinamentos contidos no manual do Sítico de Pai Adão*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

LOPES, Denilson. *Da estética da Comunicação a uma poética do cotidiano*. In: Cesar Guimarães; Bruno Souza Leal; Carlos Camargo Mendonça. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MARTINS, L.M. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Fortaleza: LCR, 2004.

ORO, Ari Pedro. As religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul. *Debates do NER*, Porto Alegre, Ano 9, n. 13 p.9-23, jan./jun 2008.

ORO, Ari Pedro. *Ashès Mercosul*. As religiões afro-brasileiras nos países do Prata. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

POTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Unesp, 1998.

PRANDI, Reginaldo. *Música de fé, música de vida*. Disponível em <[www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/musicafe.rtf](http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/musicafe.rtf)> Acesso em 15 jul.2011.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

\_\_\_\_\_. *A verdade seduzida*. Por um conceito de cultura popular no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons negros no Brasil*. Cânticos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2008.

VERÓN, Eliseo. *Esquema para la análisis de la mediatización*. Revista Diálogos. N. 37. Lima, 1997.