

# **IANÃ, MÃE BIU E A BUSCA PELO “EU” NACIONAL EM TERRA ESTRANGEIRA – SINCRETISMO RELIGIOSO, COMPARTILHAMENTOS MUSICAIS E GÊNERO A PARTIR DE UMA TOADA DE IANÃ**

Laila Andresa C. Rosa  
lailarosamusica@yahoo.com.br  
Universidade Federal da Bahia

## **Resumo**

Pensar sobre religião afro-brasileira xangô, sua música e a atuação feminina em seu contexto pressupõe pensar sobre o sincretismo religioso – parte de sua tradição-, gênero e a dinâmica inserida em seu complexo percurso histórico. A partir dessas questões, o presente artigo toma como ponto de partida uma toada da Iansã de Mãe Biu, ialorixá por mais de quarenta anos do terreiro Ilê Axé Oya Meguê, da nação Xambá (Olinda –PE). A partir dessa cantiga emergem diversas questões importantes para compreender os complexos processos do sincretismo religioso e seus compartilhamentos musicais como produto destes, a importância de Iansã para a tradição desta nação afro-brasileira, bem como a atuação de Mãe Biu na construção desta história.

Palavras-chave: Iansã – Gênero-Sincretismo religioso.

## ***Abstract***

*The Afro-Brazilian religion xangô, its music, and the role of women in its context involve thinking about the religious syncretism – part of this tradition -, gender and the dynamics, in its complex historical course. From these questions, the article begins with one Iansã song by Mãe Biu, ialorixá for more than forty years at the terreiro Ilê Axé Oya Meguê, of Xambá “nation” (Olinda –PE). Several important questions emerge from the study of this song concerning the complex process of religious syncretism and musicals exchanges as a result. The song also demonstrates the Iansã’s importance to the Afro-Brazilian “nation’s” tradition, as well as the Mãe Biu’s role in the construction of this history.*

## **Prelúdio à “Oiá Meguê num agailê”**

O presente artigo parte da premissa da amplitude do olhar sobre o xangô,<sup>1</sup> que considere o sincretismo religioso não apenas como adaptação no sentido de perda das origens, mas como mecanismo de resistência que resultou em várias transformações nos diversos cultos e suas músicas. Neste universo, aspectos relacionados a gênero<sup>2</sup> estão presentes e também são delineadores de sua história.

Centrando-me numa toada para Oiá Meguê, Iansã específica de Mãe Biu, procuro questionar posturas calcadas em valores questionáveis pela dimensão purista difícil de sustentar em termos absolutos diante da dinâmica presente em qualquer tradição, para então levantar questões sobre sincretismo, compartilhamentos musicais e gênero a partir da toada em questão.

### **1. Sincretismo religioso – a busca do “eu” nacional em terra estrangeira...**

“O vocábulo “ambíguo” não goza de boa reputação. Sinônimo de incerto, indeterminado, duvidoso, dúplice, sugere o que é pouco rigoroso, do ponto de vista teórico, e pouco digno de confiança, no plano moral.” (CHAUI, 1996, p. 121).

O discurso sobre as tradições afro-brasileiras deve considerar a pluralidade, a construção de identidades próprias que se firmaram em solo brasileiro ao mesmo tempo baseadas na tradição de antepassados africanos. Essa pluralidade é resultante também do percurso marcado por um misto de “conformismos e resistências” e de ambigüidades (CHAUI, 1996, p. 121). Esta contemplaria elementos tomados como contraditórios, no caso das religiões afro-brasileiras - a tradição, pensada em termos de cristalização de valores e rituais versus a inovação/adaptação/sincretismo. CHAUI (1996, p.121) refuta a idéia de ambigüidade como sinônimo de incerteza afirmando que “a clareza e distinção das idéias e das coisas exigem que sejam ou isto ou aquilo. Jamais isto e aquilo ao mesmo tempo e na mesma relação”. Continuando, reforça a concepção de que “ambigüidade não é falha, defeito, carência de um sentido que seria rigoroso se fosse unívoco”, reflexões importantes para a presente discussão.

---

<sup>1</sup> Termo empregado em Pernambuco como designativo para a religião afro-brasileira. Pode também ser chamada de candomblé, termo que passou a ser utilizado nacionalmente.

<sup>2</sup> Abordo gênero como construção social e cultural a partir das diferenças entre os sexos, portanto relacional, e também como categoria de análise, me baseando na concepção de que “as relações de gênero entram em qualquer aspecto da experiência humana e são elementos constituintes dela” (FLAX, 1992, p. 220).

O contexto do xangô pernambucano que a nação<sup>3</sup> Xambá integra pode ser pensado nessa perspectiva, evidenciando “ambigüidades” em suas relações através do sincretismo religioso,<sup>4</sup> ainda que fruto de imposições é também o resultado de uma história de re-significações: ambíguo. Dentro de um propósito de imposição cultural e religiosa portuguesa aos africanos,<sup>5</sup> nas mãos destes e de seus descendentes, o sincretismo transformou-se na busca de uma identidade brasileira, ao mesmo tempo relacionada ao seu passado, sua história, sua herança, sua resistência. Esse processo de re-significações possui configurações distintas em cada contexto. Em solo brasileiro e falando a língua portuguesa, os cultos se transformaram e seus adeptos representaram e representam os juízes da medida de sua tradição e da aceitação de inovações que concebem legítimas.

Hoje a discussão sobre “sincretismo” inclui os próprios afrodescendentes que buscam a reafrikanização. É recorrente a concepção de oposição: ou se é conformista - visão dos radicais à reafrikanização que vários terreiros afro-brasileiros almejam, ou se é resistente no sentido de negar absolutamente o sincretismo para afirmar a cultura africana ancestral. Ressalto uma compreensão deste marcada pelo diálogo entre as duas posturas, diferenças e anseios gerados por elas: complementaridade. Como CHAUI (1996) já havia destacado, é difícil reconhecer isto e aquilo ao mesmo tempo.

Os elementos presentes na construção de identidades culturais e religiosas são diversos. Na Nação Xambá talvez o mais marcante seja que representa uma nação à parte das demais, com traços característicos e história própria. Mesmo sendo concebida por seus adeptos como um caso particular em relação às demais, o sincretismo religioso, aqui concebido como “fusão de configurações distintas, mas de algum modo compatíveis” (GARCIA, 2001, p.114) também está presente em seu contexto. Reconhecido por seus adeptos e concebido como elemento que caracteriza parte de sua história, por outro lado, tem sido refutado pelos mais jovens que expressam o desejo de transformá-lo e reduzi-lo de alguma maneira. Segundo Lühning (1990a, p.12) este corresponderia a um estratagema, um meca-

---

<sup>3</sup> O conceito de nação é utilizado dentro de um sentido teológico para diferenciá-las entre si, visto que uma conotação política num sentido étnico não seria possível diante do contexto escravocrata de fragmentação das etnias (LÜHNING, 1990a, p. 8; LIMA, 1984, p. 20).

<sup>4</sup> No Xambá são notórios os diversos elementos católicos, como imagens nas paredes do terreiro e mesmo a postura do povo-de-santo relacionada à tradição do terreiro (Mãe Biu e sua irmã Mãe Tila eram extremamente católicas) todos têm de ser batizados na Igreja Católica. Há também a presença do culto da Jurema, ainda que este ocorra em espaço sagrado distinto do culto aos orixás, fato sempre destacado pelo povo-de-santo para reforçar a distinção entre ambos universos (LEAL, 2000, p. 39). É preciso ressaltar que essa ambigüidade não é exclusividade dessa religião, a premissa básica é que pureza absoluta é um ideal que não corresponde à realidade, visto que no decorrer da história os povos travaram contato, se transformaram. Esse é o processo vivo e não cristalizado da cultura onde a religião compõe um alicerce fundamental, mas não isolado e inatingível de sofrer influências e transformações.

nismo de resistência no sentido de possibilitar a continuidade dos cultos trazidos pelos escravos e reprimidos por seus donos.

BASTIDE (1989, p. 55) ressalta a importância de distinguir as heranças portuguesas e africanas e afirma que “Portugal importa sua sociedade ao mesmo tempo em que sua civilização.” Em relação ao contexto escravocrata, o autor acrescenta: “A escravidão, pelo contrário, destrói a sociedade africana, e o negro não pode trazer consigo, nos costados dos navios negreiros, mais que seus valores culturais.” Pensar na falta de opção e na dor vivida pelo negro nos remete a uma negação da cultura portuguesa, aqui também transformada e influenciada pela cultura negra. Contudo, é preciso buscar maior amplitude para reconhecer as transformações como fatos históricos também modificados. O sincretismo veio como uma adoção forjada da cultura dominante pelos escravos, mas a continuidade desta postura foi possível diante das relações entre os distintos sistemas religiosos e de certo preencheu lacunas da mitologia fragmentada pelo contexto escravocrata (SEGATO, 1995, p. 140).

O ideal de pureza foi uma constante na história das religiões afro-brasileiras. Esse ideal foi fundamentado pelo discurso dos intelectuais e pesquisadores que a partir de Nina Rodrigues passam a construir uma idéia de supremacia cultural sudanesa. FERNANDES (1941, p. 39), dessa geração, afirma: “o que não se pode negar é que o negro sudanês tinha um aparelhamento cultural superior aos bantos”.

KUBIK (1997, p. 381) refuta a concepção de cultura “pura” e defende a idéia de multiculturalidade:

Toda e qualquer cultura, identificável no presente, ou no passado, na Europa, em África, ou noutra parte do mundo, já é, por definição, multicultural, ou seja, em cada período da sua história sempre foi o resultado passageiro de inovação, e de empréstimos de outras culturas. Por outras palavras, não existem culturas “puras”, tão pouco existiram no passado.

## **2. Gênero e compartilhamentos musicais – resistência, entrelaçamentos...**

O ideal de pureza musical, fruto também do ideal de pureza cultural e religioso, é ilusório. Este foi alimentado pelas pesquisas “estruturalizantes” da tradição musicológica que

---

<sup>5</sup> É importante lembrar que os africanos eram considerados um povo sem “alma” e sem cultura até pela Igreja Católica.

sempre buscaram um “princípio gerador” ou “um estado puro e reconhecível de todo estilo” (CARVALHO e SEGATO, 1994, p. 4). Nesta perspectiva:

Os aspectos trans-étnicos dos fenômenos musicais sempre estiveram presentes na criação, mas esse fato tem sido sistematicamente obscurecido pelos idiomas e discursos sobre a música, tanto os dos nativos, quanto os dos analistas (1994, p. 4).

Percebermos esses intercâmbios hoje não significa que só agora passaram a existir. Deixando de buscar estruturas nucleares, percebemos os processos “trans” marginais, deparando-nos com o que a princípio não seria concebido como “coerente”, pois seria estranhamente “ambíguo”.

NETTL (1983, p. 182) defende concepção ampla de estilo, onde o processo da mudança musical pressupõe mudança estilística e a música muda como um todo. MERRIAM (1964, p. 304) ressalta a relevância da discussão das causas e resultados da mudança musical, onde a dinâmica cultural deva ser enfatizada, atenta a seus processos e razões, abolindo abordagens meramente descritivas. A constatação engloba processos que devem ser tomados a partir de si próprios e não em comparação aos demais. O mesmo deve ser tomado em relação às religiões afro-brasileiras e fatores inerentes às suas realidades para compreender suas músicas.

Tomando o repertório musical dedicado à Iansã nos toques públicos da nação Xambá como referência para a discussão, é possível perceber traduções e compartilhamentos. Como as demais nações afro-brasileiras, a referida nação está intimamente envolvida com questões referentes à busca de uma identidade a partir das perseguidas e reforçadas origens. Suas cerca de trinta cantigas<sup>6</sup> possuem textos cantados num iorubá transformado a partir da inserção de elementos da língua portuguesa, compondo um aportuguesamento de termos, ou re-significação de palavras de sonoridades semelhantes.<sup>7</sup>

As cantigas de Iansã apresentam alguns “empréstimos”, termo complexo pois não é possível afirmar quem “tomou emprestado” de quem, por isto, utilizo este conceito atrelado aos “compartilhamentos musicais”. Estes se apresentam em diversas esferas e são realizados entre o Xambá e as nações Nagô e Angola.<sup>8</sup> Na parte dedicada ao culto da Jurema<sup>9</sup> há

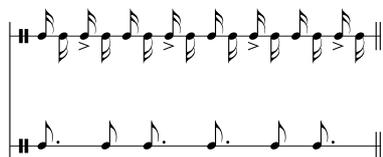
---

<sup>6</sup> Menciono as cantigas coletadas durante a pesquisa, realizada em dois anos.

<sup>7</sup> A identidade religiosa e individual das filhas (os) e de suas diferentes Iansãs está imersa no texto. É principalmente a partir destes que as pessoas identificam a toada específica de seu orixá, pois neles os nomes específicos ou qualidades do orixá são mencionados.

<sup>8</sup> Um exemplo da presença Nagô neste repertório musical é a utilização, pelo Xambá, dos toques Egó e Sete Pancadas, padrões rítmicos de 12 pulsos que acompanham uma parte das cantigas desta nação.

o “toque de Umbanda”, de 16 pulsos, padrão considerado por vários autores como característico da tradição banto da nação Angola (VATIN, 2001; GARCIA, 2001; e MUKUNA, 1979). Abaixo segue transcrição do melê e do agogô<sup>10</sup>:



Este toque, considerado pelas filhas e filhos-de-santo do Xambá como um “samba”, no repertório de Iansã acompanha apenas a toada dedicada à Iansã de Mãe Biu, considerada uma mulher guerreira assim como seu orixá<sup>11</sup>, possui portanto, uma conotação muito especial para o povo-de-santo do Xambá:

### Oiá Meguê num agailê

Umbanda

♩ = 120

Solista

Agogô

Coro

Agogô

Agogô

Agogô

Agogô

Oi-á Oi-á a-ê Oi-á Me-guê num a-ga-i-lê Oi-á Oi-á a-ê

ê Oi-á Me-guê num a-ga-i-lê Oi-á Oi-á a-ê

Oi-á Me-guê num a-ga-i-lê Oi-á Oi-á a-ê

Oi-á Me-guê num a-ga-i-lê Oi-á

<sup>9</sup> Culto aos *caboclos*, *mestres* e espíritos curadores de origem luso-brasileira e indígena acrescido posteriormente de entidades africanas, cujo ritual ocorre em torno da bebida de mesmo nome (MOTTA, 1997, p. 11). A Jurema é concebida como culto indígena que, no contexto histórico escravocrata e das migrações rurais e urbanas, além de ter acrescido também elementos europeus a seu universo mítico, também passou a ser assimilado pelas religiões afro-brasileiras (BASTIDE, 2001, p. 148; GARCIA, 2001, p. 1). Diversos autores associam este culto como de origem rural, contudo, outros apontam para as ondas migratórias do interior para o litoral e os diversos intercâmbios dos elementos simbólicos que delas resultaram (BRANDÃO e RIOS, 2001, p. 161).

<sup>10</sup> Melê é o mais agudo dos *ingomes*, trio de tambores utilizados no Xambá (membranofones percutidos diretamente). Sua função musical pode ser concebida como uma simplificação dos padrões rítmicos executados pelo *inhã* (o mais grave) e o *melê ancó* (o do meio).

<sup>11</sup> Iansã, deusa dos ventos e das tempestades é Oiá – rápida como o vento, no sincretismo é Santa Bárbara. Seu repertório por um lado é concebido como “pesado”, por ela ser a rainha dos eguns, por outro apresenta um canto silábico que reflete seu ímpeto. Estando associado ao universo da Jurema e à Mãe Biu, o toque de Umbanda possui um caráter totalmente diferente do usual para Iansã pois, como já mencionado é considerado um “samba”, que é executado num andamento rápido (semínima = 95 a 120).

Esta é uma cantiga cuja estrutura melódica é hexatônica, apresenta-se imersa numa relação tonal de um centro em mi maior - elementos de uma tradição afro-brasileira mesclados com certo tonalismo ocidental, tão característico do universo dos encantados.<sup>12</sup> Representativa também no processo de tradução cultural, fruto das adaptações lingüísticas, religiosas e musicais. Entoadada em iorubá levemente aportuguesado (num Agailê), num canto silábico e enérgico que reforça um dos lados marcantes da personalidade do orixá (CARVALHO e SEGATO, 1992, p. 40). Nesta tradução é importante considerar a fala de Ailton Paraíso<sup>13</sup> que, na falta de uma tradução literal do iorubá, afirma que o texto da cantiga fala sobre o reinado de Oiá: “Ela tá no aga , no ilê, comandando o aê. O aê é o templo, é o céu.”

Nesta cantiga a questão do sincretismo é evidente: universo dos orixás por um lado, e das entidades da Jurema, por outro, e, por conseguinte, do compartilhamento musical, ou seja, a inserção do repertório de caboclos no de orixás. Apesar do repertório de Iansã ser concebido pelo povo-de-santo como “pesado”, nesta cantiga se vivencia um outro “sentimento musical” atrelado também à alegria infantil dos Beji<sup>14</sup>. Por fim, estes também estão relacionados à Mãe Biu, pois está é uma toada de sua Iansã específica: Oiá Meguê. Cantar para seu orixá significa o mesmo que prestar homenagem à mãe-de-santo: é um momento de rememoração, onde podemos pensar a questão de gênero - como a atuação de uma liderança feminina delineia um significado musical. Esta atuação merece ser pensada como de resistência, visto que Mãe Biu, que atravessou o árduo período de perseguições aos cultos afro-brasileiros<sup>15</sup>, conseguiu alcançar lugar de prestígio no contexto pernambucano, marcado por uma maioria de babalorixás.

---

<sup>12</sup> Os *encantados* foram desde sempre considerados pelos africanos os verdadeiros ancestrais brasileiros. Seu repertório é sempre associado a um universo musical ocidentalizado.

<sup>13</sup> Ailton é filho-de-santo do Xambá, filho consangüíneo de Mãe Biu e um dos solistas que mais canta esta toada (além do babalorixá Ivo Paraíso, também filho consangüíneo de Mãe Biu e principal solista, há Sandro Paraíso filho-de-santo da casa e também da família). Desde o falecimento de Mãe Biu, em 1993, Pai Ivo assumiu a liderança do terreiro (juntamente com sua tia materna Mãe Tila, falecida em 2003), mas a esse dado sempre é acrescido pelo povo-de-santo pelo fato de que Ivo é filho de Oxum, outro orixá feminino.

<sup>14</sup> Orixás trigêmeos (Bêji e Doum) que são considerados crianças e não possuem filhas e filhos-de-santo. O toque de Umbanda acompanha a maior parte do repertório deles, assim como também das divindades da Jurema. Apesar de integrarem universos distintos (Beji e entidades da Jurema) são concebidos como similares e estão relacionados à figura de Mãe Biu que assim como era filha de Ogum e Iansã, também possuía seus caboclos.

<sup>15</sup> O terreiro Ilê Axé Oiá Meguê foi fundado em 1930 como Seita Africana Santa Bárbara por Maria Oiá e fechado em 1938 no contexto do Estado Novo. Mãe Biu filha-de-santo desta ialorixá, deu continuidade ao culto clandestinamente após seu falecimento em 1939 e pôde finalmente reabrir o terreiro em 1950, juntamente com sua irmã Mãe Tila, na localidade de Portão do Gelo, São Benedito, Olinda – PE, próxima à região de Beberibe que possui vários terreiros tradicionais.

### **Considerações finais - em busca da pluralidade...**

A música atua como meio de transporte do conteúdo histórico-literário, engloba os processos de transmissão da tradição oral, relaciona-se com as questões sobre identidade afro-brasileira, suas origens africanas e questões referentes à gênero. Um complexo cosmo de percepções e olhares emerge, muitas vezes incompreendido pela análise externa que busca uma “ursatz” ou estrutura nuclear, concebida como “coerentemente pura”, longe das turbulências de uma “ambigüidade”. Abordar sincretismo, compartilhamentos musicais e gênero como elementos entrelaçados que compõem processo dinâmico inerente a qualquer tradição, é de suma relevância para pensar sobre religiões afro-brasileiras e especificamente sobre a nação Xambá.

Marcada por uma história de atuação e resistência cultural e religiosa de filhas de Iansã, o Xambá teve como maior representante Mãe Biu, embora falecida desde 1993, legou aos seus filhos e filhas uma tradição que é tomada como referência até hoje. Dentro desse legado situa-se o culto aos caboclos e encantados, na parte da Jurema. Ambos os cultos ocorrem em espaços sagrados distintos, mas também convivem num mesmo terreiro. Como reflexo desta convivência está o compartilhamento musical através da inserção do “toque de Umbanda”, característico do repertório da Jurema e dos Bêji<sup>16</sup>, no repertório de Iansã, não por acaso na toada de Oiá Meguê, orixá de Mãe Biu, que assim como cultuava orixás, cultuava seus caboclos e era uma pessoa de muita festividade.

Abordar a história desta nação afro-brasileira pressupõe considerar a questão da resistência na manutenção das diferenças em relação às demais nações ao mesmo tempo em que compartilhamentos são parte da construção de sua identidade marcada por uma tradição de atuação feminina. Nesta perspectiva, gênero como uma categoria de análise serve como ferramenta para compreender diversas questões inerentes à sua construção.

### **Referências Bibliográficas**

BASTIDE, Roger. As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. 3ª ed. São Paulo: Pioneira, 1989.

BRANDÃO, Maria do Carmo; RIOS, Luis Felipe. O Catimbó-jurema do Recife. In: PRANDI, Reginaldo (Ed.). Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. Pp. 160-181.

---

<sup>16</sup> Cuyo repertório musical é praticamente cantado em português, assim como na Jurema, e as cantigas são acompanhadas pelo referido toque. Contudo, é importante destacar que o povo-de-santo faz questão de separar ambos universos.

- CARVALHO, José Jorge de e SEGATO, Rita Laura. Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais. Material não-publicado. 1994. 11 pp.
- \_\_\_\_\_. El Culto Shangó en Recife, Brasil. Caracas: FUNDEF/CONAC/OAS, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- FERNANDES, Gonçalves. O Sincretismo Religioso no Brasil: seitas, cultos, cerimônias & práticas religiosas e mágico-curativas entre as populações brasileiras. São Paulo: Guairá, 1941.
- FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. HOLLANDA, Heloísa Buarque (Ed.). In: Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- GARCIA, Sonia Maria Chada. “Um repertório musical no seio do culto aos orixás, em Salvador – BA.” Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do Grau de Doutor em Música. Salvador: Escola de Música da UFBA, 2001a.
- KUBIK, Gerhard. O intercâmbio cultural entre Angola e Portugal no domínio da música desde o século XVI. In: Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música. CASTELOBRANCO, Salwa El-Shawan (Ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1997. Pp. 381-405.
- LEAL, Hildo. Cartilha da Nação Xambá. Recife: S/E, 2000.
- LIMA, Vivaldo da Costa. Nações de Candomblé. Encontro de Nações-de-candomblé, Salvador 1.6.81 a 5.6.81. [Promovido pelo Centro de Estudos Afro-Orientais]. Salvador: Ianamá e Centro Editorial e Didático da UFBA, Série Estudos/Documentos 10. Pp. 11-26, 2000.
- LÜHNING, Angela. Música no candomblé da Bahia: cânticos para dançar. In: Anais do IV Simpósio Latino-Americano de Musicologia. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. Pp. 111-31, 2001.
- \_\_\_\_\_. A Música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador – Bahia. Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Livre de Berlim, como requisito parcial à obtenção do Grau de Doutor em Música. Traduzido por Raul Oliveira. Material não publicado. 1990a.
- MERRIAM, Alan P. The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University, 1964.
- MOTTA, Roberto. Religiões afro-recifenses: ensaio de classificação. Revista Antropológicas III. Recife, vol.2. Pp. 11-34, 1997.
- MUKUNA, Kazadi wa. Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira. São Paulo: Global, 1979.
- NETTL, Bruno. The Study of Ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.
- PRANDI, Reginaldo. As religiões negras do Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. Revista USP. São Paulo, n. 28 (dez.-fev.). Pp. 64-83, 1996.
- SEGATO, Rita Laura. Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal. Brasília: Editora da UnB, 1995.

VATIN, Xavier. Etude comparative de différentes nations de Candomblé à Bahia, Brésil. Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação da Ecole des Hautes Etudes in Sciences Sociales, como requisito à obtenção do Grau de Doutor em Antropologia e Etnologia. Paris: Ecole des Hautes Etudes in Sciences Sociales, 2001a.