



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

SARA JANE DA SILVA

**O CANTO DE OYÁ NO CANDOMBLÉ KETO:
UM ESTUDO DOS ASPECTOS CULTURAIS E
ETNOMUSICOLÓGICOS**

SALVADOR

2009

SARA JANE DA SILVA

**O CANTO DE OYÁ NO CANDOMBLÉ KETO:
UM ESTUDO DOS ASPECTOS CULTURAIS E
ETNOMUSICOLÓGICOS**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Faculdade de Comunicação da UFBA como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Leonardo Vincenzo Boccia – Orientador

SALVADOR

2009

**O CANTO DE OYÁ NO CANDOMBLÉ KETO:
UM ESTUDO DOS ASPECTOS CULTURAIS E ETNOMUSICOLÓGICOS**

Por

SARA JANE DA SILVA

Dissertação aprovada com nota ___ como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, tendo sido julgada pela Banca Examinadora formada pelos professores:

Prof. Dr. Leonardo Vincenzo Boccia – Orientador, IHAC/UFBA

Prof. Dr. Renato José Amorim da Silveira, IHAC/UFBA

Prof^a. Dra. Rocío Castro Kustner, DCH/UNEB

Salvador, 14 de outubro de 2009

AGRADECIMENTOS

Dentre os vários agradecimentos que eu não poderia deixar de citar, faço questão de ressaltar o importante papel que tiveram para a concretização do presente trabalho as pessoas citadas a seguir.

Primeiramente, a senhora Irsolene dos Santos, minha mãe, que durante toda a minha trajetória artística e acadêmica tem sido uma incansável apoiadora, dando-me a segurança e o conforto para seguir o caminho.

Agradeço ao meu orientador, o professor Doutor Leonardo Vincenzo Boccia, por apontar caminhos e deixar-me decidir por qual deles seguir, colocando-me a par dos riscos e dos desafios de cada um deles e, igualmente, por me motivar através de suas palavras incentivadoras.

Igualmente agradeço a todos os meus professores do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, por me ajudarem a enxergar muito mais além da minha própria visão.

À Fundação de Amparo a Pesquisa (FAPESB), pela concessão da minha bolsa de Mestrado.

Enfim, a todos aqueles que abriram as portas do seu cotidiano e dele me deixaram participar para que eu pudesse realizar esta pesquisa,
meu sincero muito obrigada!

DEDICATÓRIA

À

Irsolene dos Santos, minha mãe, por acreditar na importância do meu aprendizado.

RESUMO

Esta dissertação buscou estudar a música vocal do Candomblé Keto, com o objetivo de delinear suas principais características culturais. Procurou-se, igualmente, investigar até que ponto o canto propicia o processo de construção da identidade do iniciado e das formas de associação deste com Oyá, o Orixá das ventanias e tempestades. O canto, aqui, foi entendido como a parte da execução vocal da música. Os aspectos culturais se associaram à idéia da música como expressão da comunicação de um determinado grupo. O presente estudo de caso teve como método de abordagem a observação participativa e utilizou entrevistas semiestruturadas. Outrossim, buscou-se uma visão multidisciplinar do canto e de seus aspectos culturais, a partir da perspectiva do campo de interesse dos Estudos Culturais, da Antropologia e da Etnomusicologia, verificando quais os diálogos possíveis entre estas disciplinas. Ao longo da pesquisa pôde-se observar que o candomblé se caracteriza como um espaço de sobrevivência cultural e, por intermédio da mitologia de Oyá, o canto possibilita a manutenção de estratégias de identificação.

Palavras-chave: Cultura; Identidade; Candomblé; Canto.

ABSTRACT

This dissertation was intended to study the vocal music of the Candomblé Keto with the objective of delineate its main cultural characteristics. It sought itself, equally, it investigate to that point the corner provides the trial of construction of the identity of him initiated and of the forms of association of this with Oyá, the Orisha of the windstorms and storms. The corner, here, it was understood as to part of the vocal execution of the song. The cultural aspects associated to the idea of the song as expression of the communication of a determined group. The present case study had like approach of approach the participatory observation and utilized interviews are structured. Likewise, it sought itself a vision multidisciplinary of the corner and of his cultural aspects from the perspective of the field of interest of the Cultural Studies, of the Anthropology and of the Ethnomusicology verifying which the possible dialogues between these disciplines. To the long one of the research was able to be observed that the candomblé is characterized like a space of cultural survival, and, through the mythology of Oyá, the corner enables the identification strategies maintenance.

Keywords: Culture; Identity; Candomblé; Vocal Music.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
1.2. A CHEGADA EM SÃO SALVADOR	11
1.3 AS MOTIVAÇÕES TEÓRICAS	13
1.4 PRECEDENTES DO ESTUDO DA MÚSICA VOCAL.....	14
1.5 O OBJETO DE PESQUISA	19
2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS (MATERIAIS E MÉTODOS).....	21
2.1 A PESQUISA	21
2.2 A ESTRUTURA DO TRABALHO	22
3 REVISÃO DA LITERATURA	24
3.1 APRENDENDO CONCEITOS.....	24
3.2 SOBRE O CONCEITO DE CULTURA	27
3.3 INTERPRETANDO UMA CULTURA.....	28
3.4 POR UMA INTERPRETAÇÃO MULTICULTURAL	34
3.5 A PROPOSTA DOS ESTUDOS CULTURAIS	38
3.6 CULTURA E IDENTIDADE	41
3.7 MÚSICA E IDENTIDADE: A DIFÍCIL TAREFA DE DIZER O QUE A MÚSICA É... 44	
3.8 A MÚSICA NA ÁFRICA	46
3.9 PENSANDO A IDENTIDADE NA MÚSICA	48
4 MÚSICA E RELIGIÃO.....	55
4.1 OS RITUAIS E SEUS SIGNIFICADOS	58
5 UMA CONTRIBUIÇÃO DA ETNOMUSICOLOGIA.....	62
5.1 OS DIÁLOGOS DA ETNOMUSICOLOGIA E OS ESTUDOS CULTURAIS	62
6 O CANDOMBLÉ KETO	68
6.1 O CONTEXTO HISTÓRICO	68
6.2 A ESTRUTURA INTERNA	69
6.3 A CONSCIÊNCIA MÍTICA	71
7 OYÁ	74
7.1 OYÁ MESSAN ORUN	74
7.2 OS CANTOS DE OYÁ	77
7.3 PRINCIPAIS INSTRUMENTOS	80
7.4 OS CANTOS DE OYÁ	83
7.5 CANTIGAS DE XIRÊ E DE RUM	85

8 A PESQUISA DE CAMPO.....	87
8.1 A ESTRADA.....	87
8.2 DOIS ESTUDOS DE CASO.....	95
8.3 A INICIAÇÃO	98
8.4 O NOVO E A TRADIÇÃO.....	100
9 RESULTADOS ESPERADOS (ANÁLISE E DISCUSSÃO).....	104
9.1 A MÚSICA E SUA FUNÇÃO	104
10 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	106
REFERÊNCIAS	111
GLOSSÁRIO	117
ANEXO.....	125

1 INTRODUÇÃO

Um dos maiores desafios a ser enfrentado, no sentido de proceder à realização desta pesquisa, foi, sem dúvida, a busca por ferramentas a serem utilizadas na apropriação cognitiva das teorias e do pensamento construtor dos discursos a respeito da questão da Cultura e da Identidade, bem como das suas convergências e paradoxos na perspectiva de um estudo multidisciplinar. A ampla quantidade e a qualidade das reflexões acerca do tema, juntamente com os seus pontos de tensão, assim como os conflitos dos conceitos teóricos relacionados aos termos largamente aqui utilizados como, por exemplo: multiculturalismo, diversidade ou diferença, bem como os questionamentos sobre a importância do papel da identidade e sua utilização na formação do indivíduo e da sociedade foram questões de relevantes reflexões que o presente estudo não teve a pretensão de esgotar.

Num primeiro momento houve o enfrentamento de lidar, em curto espaço de tempo, com o amadurecimento do conhecimento e contatos adquiridos com estas questões, e ainda, numa segunda ocasião, me deparei com a própria inesgotabilidade das reflexões que remetem ao questionamento sobre: até que ponto a apropriação e o uso destes conceitos podem se transformar numa armadilha que coloque em risco o próprio debate acerca dos temas?

Neste sentido, pareceu-me claro que qualquer posicionamento mais rígido, quanto ao uso de conceitos tão complexos, do ponto de vista do manejo da sua fundamentação teórica, incorreria, na minha avaliação, num risco previsível de construções reducionistas durante o processo da análise. Destarte, a partir do aqui exposto, mesmo com afirmações incompletas a respeito do papel da música e do canto, enquanto expressão da cultura no contexto do candomblé, entendo que sua função precípua seja a de intermediar os rituais e as estratégias de identificação do indivíduo com a sua divindade. Este tema foi desenvolvido, principalmente, no capítulo das considerações preliminares.

Entretanto, o desconforto na apropriação das teorias e do pensamento construtor dos discursos a respeito da questão da Cultura e da Identidade tornou-se, em certa medida, um dos meus maiores motivadores para tentar encontrar as saídas destes labirintos nos quais, por vezes, o pesquisador é colocado, quando da apropriação de teorias que lidam com aspectos próprios à subjetividade humana. Desta forma, torna-se mister alertar que o uso de termos como multiculturalismo, diversidade, identidade e identificação, não teve como meta principal de investigação o objetivo do confronto ideológico, mas, sobretudo, uma flexível apresentação dos campos de relacionamento entre estes conceitos. Neste sentido, ao me apropriar dos aspectos teóricos e da possibilidade de seu uso na sustentação das hipóteses de

pesquisa, foram tomadas todas as medidas necessárias à indispensável contextualização das teorias quanto às situações nas quais estas foram cunhadas.

A respeito do uso da palavra canto, que constitui o foco deste trabalho – O Canto de Oyá na tradição Keto – vale informar que palavras e expressões como cantiga e música vocal, foram utilizadas no sentido de expressarem o mesmo significado da palavra canto. Todos estes termos foram utilizados, tendo em vista descrever o conjunto das manifestações vocais na música do candomblé Keto; principalmente aquelas destinadas à celebração dos rituais consagrados a Oyá. Informamos, igualmente, que Oyá é um Orixá¹ que, no Brasil, também é vastamente conhecido com o nome de Iansã, sendo esta, conforme será observado ao longo da pesquisa, a designação mais popularmente conhecida.

Dentre as várias questões a serem notadas, algumas receberam maior consideração por se revelarem, no decorrer da pesquisa, como as mais adequadas ao enfoque do programa. Questões como, por exemplo, até que ponto o canto propicia o processo de construção da identidade do iniciado com o seu Orixá? Ou, é provável que a entronização dos valores ancestrais, adquiridos pela convivência com a comunidade e as histórias das divindades tenham sido suficientes para enlaçar os vínculos de identificação e despertar uma consciência mítica até então obscurecida? Estas são perguntas de pesquisa que adquiriram um grau de maior relevância ao se levar em consideração que o estudo dos aspectos fisiológicos ou acústicos, anteriormente pensados como possibilidade de se tornarem campo de investigação, foram esmaecendo ao longo da formação do referencial teórico e da revisão da literatura.

Igualmente, a reflexão sobre o canto, ou seja, a música vocal como uma forma de linguagem e, neste caso, suas possíveis relações com áreas relacionadas à semiótica, tornou-se um campo pouco provável de investigação, em função de que foi adotada a doutrina teórica que pensa a música como um programa cultural capaz de desenvolver poderosas disposições e motivações humanas. A mudança destes enfoques ocorreu, principalmente, a partir da tomada de consciência de que aquele caminho pensado anteriormente correria o risco de dar forma a padrões rígidos de comportamentos vocais. Portanto, esta forma de análise, após o contato com as perspectivas dos deslocamentos que constituem o campo de interesse dos Estudos Culturais, tornou-se uma fundamentação pouco provável de ser aqui utilizada. Este fato foi confirmado no decorrer da pesquisa.

¹ Segundo Prandi (2001, p. 569), a palavra Orixá designa uma divindade do panteão africano. Durante a pesquisa de campo percebeu-se que, fora do contexto do Candomblé, a designação Oyá era pouco reconhecida como um sinônimo de designação Iansã.

Uma outra consideração à qual se chegou, ainda sobre a influência do campo de interesse dos Estudos Culturais, referiu-se ao modo de como o fato de pertencer à organização religiosa do candomblé pode conferir novas identificações ao seu adepto. Estas novas identificações podem sugerir, a partir do que se pôde observar que, conforme o iniciado vai alcançando uma maior posição dentro da hierarquia religiosa, este fato possibilita que a pessoa adquira, igualmente, a partir da nova interpretação do seu pertencimento à religião, uma nova posição social que se justifica pela aquisição de elevados conhecimentos rituais. Estes conhecimentos, adquiridos através do tempo de vivência e do aprendizado, que inclui um vasto repertório das cantigas sagradas, podem dar a possibilidade de se obter das divindades certas graças. Pode-se citar como exemplo, os simpatizantes que buscam o candomblé para obter soluções em conflitos pessoais, nos problemas de saúde ou profissionais, enfim, uma gama de respostas às dificuldades cotidianas, nas consultas com a Iyalorixá (mãe de santo) ou Babalorixá (pai de santo). Este conhecimento, do qual o canto é parte integrante, transforma-se em sinônimo de poder, na medida em que o sacerdote tem acesso aos segredos que podem resolver os mais diversos problemas.

Um outro aspecto que se constituiu igualmente num desafio relevante foi a difícil tarefa de manter a requerida imparcialidade do olhar do pesquisador, na tentativa de se obter a manutenção do rigor científico. Principalmente, quando o que motiva o interesse pelo objeto de estudo tem relação íntima com as subjetividades que permeiam o olhar do pesquisador; interesses e expectativas que o fazem imergir no contexto, tendo em vista a perspectiva de construir uma interpretação que dê sentido à própria existência. Nesta procura, os meus olhares me conduziram pelos caminhos do olhar de dentro. Não enquanto uma pesquisadora espectadora de um evento, mas, sobretudo, a partir da opção de vivenciar a experiência ritual por intermédio da iniciação ao candomblé. Evento este que ocorreu após alguns anos de convivência, mas que se concretizou com o decorrer da pesquisa.

Se, por um lado, esta relação transformou a descrição numa experiência densa, por outro, gerou conflitos que, por natureza, são imanentes às construções no campo das relações pessoais. Conflitos no campo do compromisso com a ética, na medida em que se aceita a idéia da existência do que pode ser dito e o que não pode, ou, não se deve dizer. Principalmente, quando o tema sobre o qual ora me debruço, o candomblé, configura-se, historicamente, num objeto de perseguições por parte de vários segmentos da sociedade, no que tange à discussão que permeia o conceito de intolerância religiosa, sobre o qual venho a me deter no decorrer deste estudo.

1.2. A CHEGADA EM SÃO SALVADOR

No dia 27 de julho do ano de 2000 – não por coincidência o dia do meu aniversário – esta pesquisadora chegava à cidade de São Salvador, vinda de Brasília, cidade aonde eu nascera e vivera por toda história de vida até então. Chegava à capital do Estado da Bahia com o projeto inicial de criar uma companhia de espetáculos musicais em parceria com a Escola Criativa Olodum – esta escola é parte do projeto de formação musical para crianças e jovens do Grupo Cultural Olodum. Sob o patrocínio do extinto Programa do Governo Federal, intitulado Capacitação Solidária, esta proposta de trabalho tinha como objetivo principal retratar musicalmente, teatralmente e coreograficamente, a história da trajetória da população afrodescendente, através da montagem de espetáculos musicais. Basicamente, o foco deste trabalho seria a história de vida dos afrodescendentes que viviam na cidade de Salvador. Esta tentativa, de criar um trabalho voltado para a história do negro brasileiro, originara-se a partir de interesses muito pessoais e conexos com a questão da busca pela própria identidade.

Muito embora se saiba que a questão do distanciamento do pesquisador em relação ao seu objeto de pesquisa seja uma discussão frequentemente sujeita a posicionamentos divergentes quanto ao aspecto da validade e do tamanho deste distanciamento, eu pretendia, à época, buscar uma espécie de resgate da própria identidade pessoal através de informações, pistas e evidências que, *a priori*, apontariam um caminho aonde pudessem ser encontrados fragmentos destas histórias de homens e mulheres negros, com os quais eu pudesse me identificar.

Com o decorrer da estada em Salvador descobriria ser uma questão em estreita relação com a discussão a respeito do papel da identidade. De qualquer forma, esta aproximação e vivência com uma população permeada pelas referências cotidianas mais próximas a esta ancestralidade africana, garantiria – esta era a expectativa – reconstruir informações com as quais seria possível delinear uma identificação que estivesse distante das manifestações geradas em comportamentos e pensamentos preconceituosos e intolerantes contra a população afrodescendente. Nesta medida, ao viver em uma cidade com um maior contingente populacional negro, incluindo aqui os denominados pardos e mestiços, seria inevitável esta possibilidade de reconstrução de identificações.

Naquele mesmo ano de 2000 eu iniciaria os trabalhos junto à Escola Criativa Olodum como coordenadora e diretora musical. Nossa primeira montagem foi o espetáculo Olodum Toca, Canta e Dança. Foi então que, por intermediação dos alunos, ocorreram os primeiros contatos com a música do candomblé e os Orixás. Ainda no mesmo ano, e

estimulada pelos resultados obtidos através da montagem dos espetáculos na escola e com os alunos, os meus estudos acadêmicos foram retomados. Afinal, numa avaliação inicial, tudo estava sendo encaminhado no sentido da possibilidade da minha permanência definitiva em Salvador e esta estada estaria relacionada às atividades artísticas e acadêmicas e à questão da cultura afrodescendente.

Neste caminho, uma jornada trilhada através de contatos com a religiosidade de herança africana em candomblés de várias nações, inclusive um Candomblé de Caboclo, parecia surgir da própria necessidade de identificação com uma ancestralidade até então desconhecida. Esta trilha contribuiu definitivamente para que o objeto de pesquisa estivesse relacionado às religiões de matriz africana.

Com a formação em música, em princípio, esta proposta de projeto se direcionava quase que naturalmente para o campo de interesse da Etnomusicologia. Neste percurso, os aspectos que seriam abordados alinhavam-se a disciplinas mais voltadas à fisiologia da voz e ao estudo da acústica, com o uso de laboratórios de pesquisa ligados à fonoaudiologia, tendo em vista encontrar padrões de comportamento vocal e de estruturas melódicas e rítmicas. No entanto, as questões mais relacionadas com as características físico-acústicas do canto, como um ato produzido pelo corpo humano, com o passar do tempo, saíam do campo de meu interesse.

Conforme minha suposição inicial, eu não conseguia verificar uma sistematização da maneira como se constituía o ato de cantar. É possível que esta tenha sido uma das razões que me conduziram à mudança do enfoque, pois, desde então, eu teria como ponto de partida o canto, a partir de sua inserção na cultura. Somando-se a este fato estariam os aspectos que são o campo de interesse dos Estudos Culturais que influenciavam decisivamente na metodologia de investigação do meu objeto.

A partir do exposto, uma pergunta revelou-se de validade fundamental ao interesse ao proporcionar um foco mais preciso do tema a ser investigado: até que ponto o canto, como expressão da cultura no candomblé, propicia uma intermediação na construção da identidade do filho de santo e da associação deste com a identidade do Orixá? Em caráter preliminar, considerei ser provável que a entronização dos valores ancestrais, adquiridos pela convivência com a comunidade e as histórias das divindades, pudessem ser suficientes para enlaçar os vínculos de identificação e despertar uma consciência mítica até então obscurecida. Neste sentido, na medida em que a música participa deste conteúdo mítico, parti da premissa de que estas intermediações proporcionadas pelo canto têm o papel de recriar novos paradigmas. Estes, imbricados ao contexto cultural, se constituem num elemento motivador da construção

de identidades que se associam.

Sem dúvida, posicionar-se diante dos desafios cotidianos oferecidos pelas dificuldades sociais, durante a construção da própria vida vivida, torna-se, na perspectiva da vida religiosa, uma tarefa menos árdua quando se tem como referência e ponto de partida histórias de vitórias nas quais, segundo a mitologia dos Orixás, refletem-se na nossa própria vida.

1.3 AS MOTIVAÇÕES TEÓRICAS

A partir de estudos preliminares verifiquei a dificuldade em encontrar uma literatura produzida especificamente sobre a música vocal nas religiões de tradição africana. Oneyda Alvarenga, pesquisadora e folclorista, formada em 1934 pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, já escrevera que a música brasileira apresentava uma riquíssima variedade de práticas e comportamentos vocais e que o canto, vindo das diversas religiões afro-brasileiras, teria uma grande importância para o estudo da nossa música popular (ALVARENGA, 1950).

Ainda neste caminho e em busca de estudos sobre a identidade musical nas religiões de matriz africana encontrei um artigo de Moema Parente Augel, no qual a pesquisadora afirmava que: “o candomblé, mais que uma religião, é uma organização muito mais abrangente e é um dos mais legítimos exemplos do que denominamos como modelo de resistência e de identidade cultural” (AUGEL, 2000, p. 310). Estas ponderações deram, em certa medida, o argumento e a direção na qual a pesquisa iria seguir, bem como o reconhecimento da importância da utilização de uma abordagem do discurso musical no estudo do canto no candomblé, como um legado cultural de fundamental importância para a música brasileira.

Além de autores como Alvarenga, foram realizadas leituras dos primeiros estudos sobre a sobrevivência religiosa de matriz africana, desde o final do século XIX até o século XX. Dentre estas leituras destacaram-se pesquisadores como Nina Rodrigues (1977) que tratou sobre a formação cultural do povo brasileiro, ao buscar a genealogia étnica dos diferentes grupos africanos e seus descendentes. Com o auxílio de fontes primárias, o autor construiu um quadro amplo da vivência cultural da população negra de Salvador e, em especial, sua participação nas religiões afro-brasileiras; Manuel Querino (1938), cuja visão acerca da presença civilizadora do africano parte da consideração do negro como colonizador e não apenas como mão-de-obra escrava invertendo, desta forma, a tradicional associação

feita, até então, do negro com a barbárie; Arthur Ramos (1935) que descreveu o sincretismo como sendo uma forma entre os negros cativos de manterem traços culturais dos grupos populacionais provindos da África; Edison Carneiro (1988) em sua abordagem socioantropológica do negro brasileiro e do papel do candomblé. Nessas leituras investiguei as abordagens no nível da análise do canto tanto no campo da estética, da acústica, ou, ainda, da fisiologia da voz dos cantores das cerimônias religiosas dos cultos afro-brasileiros. No entanto, grande parte das referências sobre cantos tratava do tema de forma muito semelhante à realizada por Bastide (2001, p. 36):

Os cânticos, todavia, não são apenas cantados, são também ‘dançados’, pois constituem, juntamente com os ritmos sonoros dos tambores que os acompanham, a evocação de certos episódios da história dos deuses, são fragmentos de mitos, e o mito deve ser representado.

Neste sentido, a partir de afirmações como esta, minha pesquisa voltou-se para o enfoque do canto enquanto componente que entrelaça a existência do adepto às vivências existentes no candomblé.

O subsídio teórico que sedimentou a reflexão sobre a qual esta proposta, de como pensar a pesquisa em música e cultura, bem como a sua articulação com os procedimentos etnomusicológicos e multidisciplinares, erigiu-se durante os estudos para a construção e estruturação do referencial teórico que vieram a orientar esta investigação. Especialmente aqueles mais imbricados à linha de pesquisa conexa com a questão da Cultura e da Identidade. Estes estudos agregaram às indagações e investigações sobre a música, a cultura e a sociedade, como também às suas motivações, significados, conceitos e funções, o campo de interesse sobre o qual convergem os Estudos Culturais e, igualmente, sua relação com a manifestação musical no candomblé como expressão cultural deste grupo social.

1.4 PRECEDENTES DO ESTUDO DA MÚSICA VOCAL

A partir da análise do histórico do currículo do cantor, pode-se afirmar que toda a sua formação acadêmica é prioritariamente voltada ao exercício e domínio da técnica do canto lírico. Isto, na grande maioria das escolas de canto no Brasil e, em geral, nas escolas dos países do ocidente. Esta técnica de canto foi inspirada, possivelmente, na técnica dos chamados castrados. Patrick Barbier (1995), quando escreveu sobre a história destes cantores, afirmou que a música européia nos séculos XVII, XVIII e XIX teve como uma de suas maiores expressões vocais os castrados, mas, principalmente, nos séculos XVII e XVIII, eles foram cantores muito requisitados e disputados nos palcos da Europa.

Ainda conforme o autor, dentre os motivos históricos que justificavam o crescimento deste tipo de consumo musical, naquele período, destacou-se, principalmente, o surgimento e a ascensão da burguesia. Esta nova classe social tinha entre suas necessidades a vontade de inserir-se, tal qual havia acontecido com a aristocracia, nos eventos sociais que eram marcados pelo crescente desenvolvimento da ópera como estilo musical. Com a popularização da ópera, exigiam-se cada vez mais cantores tecnicamente desenvolvidos para atender àquela forma de cantar – os virtuosos do canto.

O termo *castrati* teve origem italiana e se referia aos cantores do sexo masculino. A fim de manter a voz aguda, estes cantores eram emasculados entre 07 e 12 anos de idade. Entretanto, um dos motivos que favoreceu o surgimento dos *castrati* foi, provavelmente, o fato de as mulheres terem sido proibidas pelo Papa Inocêncio XI (1676 a 1769) de cantar nas igrejas. Posteriormente, esta medida estender-se-ia aos palcos de quase toda a Europa durante, aproximadamente, três séculos.

Aqui no Brasil, quando do episódio da vinda da família real portuguesa, durante o período em que fomos colônia de Portugal, a corte continuou a reproduzir esta proibição no cenário musical até a primeira metade do século XIX. Além do Rio de Janeiro, que era na época a capital brasileira, foram registradas passagens dos *castrati* nos teatros e nas igrejas da Bahia, conforme escreveu o cronista Tollenare em suas *Chrônicas Dominicais* referindo-se à música na Bahia: “As mulheres não cantam; quando não há castrados, são homens que executam os falsetes, e sahem-se melhor do que o lamentável canto gregoriano, soluçado nas nossas igrejas de província, na França” (TOLLENARE *apud ipsius literis* JUNIOR, 1940, p. 154). Estes cantores e sua técnica perpassaram os séculos e as fronteiras tendo definido, até os nossos dias, a orientação no ensino do canto nas escolas de música de praticamente todo o mundo.

Outro exemplo que influenciou o cenário musical mundial, no final do século XIX, foi o trabalho etnomusicológico dos compositores Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967). Este trabalho enriqueceu o repertório da música húngara fazendo que com esta marcasse sua distinção na história da música européia. Através de suas pesquisas sobre música popular e música camponesa na Romênia, Ucrânia, Bulgária, Argélia, Egito e Turquia, suas composições foram fortemente influenciadas por elas. Esta influência lhes proporcionou a criação de um estilo marcado por sua diferença musical.

No Brasil, os professores Samuel Araújo e Leonardo Fuks da Universidade Federal do Rio de Janeiro, juntamente com seu grupo de pesquisa, apresentaram um estudo em torno das possibilidades de integração de abordagens da acústica musical, da fisiologia da voz e da

etnomusicologia. Este estudo foi utilizado para o desenvolvimento de conceitos e ferramentas adequadas à análise de práticas vocais, em determinados estilos musicais. Com o objetivo de detectar algumas características musicais no campo da música vocal, encontrei, no artigo de Araújo (2003) os resultados do “Projeto Cantometrics”, idealizado nos anos de 1960 na Universidade de Columbia pelo etnomusicólogo Alan Lomax. Esses resultados foram publicados no livro *Folk Song Style and Culture* na década de 1970 e foi a primeira grande tentativa de correlação entre som vocal e estruturas sociais:

Neste sentido destaca-se o Projeto Cantometrics, idealizado nos anos 1960 na Universidade de Columbia pelo etnomusicólogo Alan Lomax (LOMAX, 1976). Tal projeto buscava a comparação e tipificação – por métodos computacionais – de estilos vocais de diversas culturas, tendo como instrumento cerca de quarenta parâmetros analíticos de caráter musical (tipos de ataque, dinâmica, timbre, densidade, entre outros) e etnográfico (grau de complexidade social, funções da música, divisão social do trabalho, etc.). (ARAÚJO, 2003, p. 53).

Com a aproximação do final da graduação em canto e com o objetivo de construir o anteprojeto de pesquisa para a pós-graduação, esta pesquisadora iniciou, em 2003, as primeiras incursões em casas de candomblé, com o intuito de começar o trabalho de observação empírica. Primeiro, em festas públicas realizadas nos terreiros; depois, em cerimônias religiosas em um candomblé de caboclo, para, em seguida, definir que a matriz religiosa sobre a qual se iniciaria a pesquisa seria a de herança africana da tradição do povo de Keto.

Ainda nos dias de hoje existe, no mundo acadêmico, uma grande deficiência de estudos sistemáticos de outros comportamentos vocais que não o canto lírico. Estudos estes que, numa perspectiva não homogênea, podem contribuir em grande escala com a reflexão sobre outros modelos culturais do fazer vocal. Stuart Hall (2006a) chamou de rupturas significativas ao rompimento de antigas formas de pensamento com as quais o pesquisador procura preservar certos modelos, seja na cultural e também na música. Embora esta discussão seja aprofundada adiante, cabe aqui ressaltar que se através da música, como manifestação cultural, são apreendidas novas informações a respeito dos processos de identificações culturais, faz-se necessário que o pesquisador se aproprie das possibilidades de refletir, igualmente, sobre o sentir destes novos paradigmas.

A maior parte destes estudos direcionados à confecção da proposta do projeto de pesquisa foi realizada durante o ano de 2005. Naquele período, como aluna especial da pós-graduação em Etnomusicologia, na Universidade Federal da Bahia, procurava encontrar e delimitar o objeto da pesquisa. Estes resultados possibilitaram a reflexão sobre a importância

do valor da música dentro de uma cultura e do quanto aquelas incursões musicais haviam contribuído para marcar histórica e hegemonicamente uma forma de fazer e de executar música dentro e para fora da tradição européia. Neste sentido, Joseph Kerman (1987) afirmou que a maioria dos estudiosos provém da classe média, sendo provável que sejam os valores desta classe que eles projetam e buscam proteger, e que a música erudita ocidental tem sido, desde o século XIX, a província da classe média. E continuou afirmando que:

Existe quase sempre subentendido o ímpeto para preservar e alimentar tradições com que o estudioso pode associar-se ou identificar-se ou que, pelo menos, contribuiu historicamente para tais tradições. Estas, como já foi sugerido, têm fortes probabilidades de serem controladas por ideologias de classe, tanto quanto por ideologias nacionalistas e religiosas (KERMAN 1987, p. 38).

A partir da premissa da existência de processos de identificação, por parte do pesquisador, e do controle ideológico, por parte das instituições de poder, é possível pressupor que o campo de investimento da investigação musical foi sendo delimitado, naturalmente, pelas mediações de identificações e associações culturais. Neste sentido, a partir da ponderação sobre estas formas de articulação entre a pesquisa e identificação, o campo de interesse voltou-se para a busca da música da tradição afro-brasileira e suas associações identitárias.

É mister observar certa dificuldade no sentido da escolha das ferramentas da pesquisa, bem como não se pretendeu abordar, neste estudo, as discussões sobre os conceitos referentes à validade das práticas religiosas e, nem sequer, da legitimidade das experiências espirituais dentro do candomblé. Portanto, não se busca a apreensão dos discursos e descrições que justificariam as razões de uma provável explicação do fenômeno religioso num aspecto coletivo e, nem mesmo, da religiosidade vivida pelo crente, em si mesmo. Estes aspectos, inerentes a alguns estudos das religiões, tornar-se-iam, inclusive, razões que conduziriam esta pesquisadora a se iniciar em uma das casas pesquisadas. Provavelmente, razões que muito se aproximam das motivações que teriam levado à iniciação semelhante pesquisadores do nível de Pierre Verger e Roger Bastide, para citar alguns nomes de relevância.

Não obstante, os conflitos da consciência e do desejo, da busca pela identidade, da percepção das diferenças culturais, do desembaraçar-se de sua própria história para tentar entender a história pesquisada, foram questões inerentes à “preocupação com o aprofundamento da compreensão do grupo pesquisado” (GOLDENBERG, 2005, p. 14). Esta é uma característica que se configura como imanente às características da pesquisa qualitativa.

Segundo Juana Elbein dos Santos propõe:

Estar “iniciado”, aprender os elementos e os valores de uma cultura “desde dentro”, mediante uma interrelação dinâmica no seio do grupo e ao mesmo tempo poder abstrair dessa realidade empírica os mecanismos do conjunto e seus significados dinâmicos [...] “desde fora”, eis uma aspiração ambiciosa e uma combinação pouco provável. (SANTOS, 2002, p. 18).

A este respeito vale salientar que se buscou neste trabalho o equilíbrio entre os papéis de sujeito e objeto que foram desempenhados pela pesquisadora. Procurou-se sempre, superar as dificuldades de uma visão exageradamente subjetiva, causada, talvez, em razão da experiência da iniciação. Entretanto, almejou-se proporcionar, segundo infere Miriam Goldenberg, os valores, as crenças, as motivações e os sentimentos humanos em um contexto de significações. Este fato, de acordo com Santos (2002), por definição seria a difícil tarefa do etnólogo que não convive intimamente com o grupo pesquisado. A autora sinaliza que este distanciamento comprometeria a sua percepção da distinção dos fatos ocorridos acidentalmente, ou mesmo a não apreensão de processos repetidos numa sequência. Em razão da necessidade de se buscar a convergência nos caminhos da construção metodológica, no sentido de contemplar um amplo arco de pensamento, que pudesse reger o olhar “de fora”², em harmonia com o olhar “de dentro”, apropriei-me de uma considerável literatura. Deste modo, pude obter o necessário suporte empírico e teórico para não estar distante do rigor metodológico.

Embora se tenha pensado inicialmente na possibilidade de um modelo quantitativo, os caminhos trilhados, as conversas intermináveis com pessoas íntimas do candomblé, sugeriram, naturalmente, o contato com outros atores que, durante a pesquisa, se disponibilizaram como colaboradores – adeptos que tinham a necessidade de falar sobre suas experiências e sobre sua religião. Um exemplo deste episódio ocorreu numa conversa realizada na Casa do Benin, com um amigo e Ogã do Terreiro do Cobre há 25 anos, juntamente com outro Ogã da Casa Branca, enquanto eu os ouvia falar sobre suas preocupações com o futuro do candomblé. Papadinha, Alabê da Casa Branca, afirmava que os mais novos não queriam aprender o que os velhos tinham para ensinar e que, por isto, ele achava que o candomblé podia vir a acabar um dia. Enquanto Cosme, Ogã do Terreiro do Cobre, aconselhava a andar, a não ficar parada num lugar só. Desta maneira, embora a convivência tenha acontecido intensamente na Casa de Oxumarê, cujo sacerdote maior é o Pai Pecê Babá, e no Ilê Axé Luandeuá, de Pai Roney, esta pesquisadora foi, naturalmente, sendo

² Grifos do autor.

convidada e levada a conhecer outras pessoas, outros contextos.

1.5 O OBJETO DE PESQUISA

O estudo do canto na tradição Keto, como objeto de pesquisa, teve como foco central a tentativa preliminar de buscar, na música cantada do candomblé, processos culturais que se constituíssem em construções de estratégias de identificações. Estas se referiam às associações dos iniciados com a personalidade de suas divindades. Outrossim, investigou-se quais os valores e motivações que compuseram esta rede de significações que favoreceram estas associações.

Nesta esteira do pensamento, vale ressaltar o que a experiência da iniciação do adepto encontra na observação de Roger Bastide, descrita como um de ritual de criação do indivíduo, onde uma nova personalidade modelada se torna o objetivo de todo o processo iniciático:

No decorrer da iniciação, a personalidade antiga foi quebrada, destruída, aniquilada, para ser substituída por outra. O novo eu nada conhece do mundo no qual deve daí por diante viver; é preciso reaprender tudo. Em contrapartida, a personalidade nova pertence àquele que a fabricou, babalorixá ou ialorixá [...]. (BASTIDE, 2001, p. 56).

Na construção deste caminho, optou-se na presente dissertação pela escolha de uma divindade que se intitula, desde a Nigéria, pelo nome de Oyá – aqui no Brasil, mais popularmente chamada de Iansã, que significa em yorubá “a mãe dos nove filhos” (PRANDI, 2001, p. 294). A tentativa foi a de identificar e descrever de que maneira as filhas de Oyá reorientam seu comportamento no mundo, bem como a sua visão de vida, na medida em que internalizam a personalidade desta divindade africana à qual as suas vidas foram consagradas.

Este caminho começou a ser trilhado em uma peregrinação que se iniciou em terreiros de candomblé das mais variadas influências e origens – Candomblé de Caboclo, Candomblé de Angola, tradição Gêge, mas, principalmente, em casas de tradição Keto. Casas antigas como o Ilê Axé Iyá Nassô Oká, na Avenida Vasco da Gama; Ilê Axé Opô Afonjá, em São Gonçalo; Terreiro do Cobre, no Engenho Velho da Federação; Ilê Axé Oxumarê, na Federação; e casas mais recentes como a Casa do Seu Tupiniquim em Pernambués e o Ilê Axé Luandeuá, no Lobato, são exemplos que compuseram o caminho desta trilha.

A descrição da estrutura social do candomblé foi imprescindível, no sentido de identificar as semelhanças, as diferenças e as divisões do segmento social, bem como determinar quais destas semelhanças caracterizavam-se como fixas ou maleáveis e, se uma

vez caracterizadas, constituir-se-iam como demarcadores de possíveis identificações. Não necessariamente como únicas ou originais, mas, basicamente, dentro de possíveis distinções que possibilitassem conceituar as denominadas “estratégias de identidade” (CUCHE, 2002, p. 196). Estas se definem como ferramentas utilizadas pelo indivíduo ou grupo para alcançar um objetivo no qual ele possa se associar na identificação de si mesmo. Estas estratégias, bem como o conceito de identidade que aqui foram utilizados serão, mais adequadamente, abordadas ao longo desta pesquisa.

Foram escolhidas duas casas de candomblé como estudo de caso; no entanto, não se desprezou os contatos com outros membros e terreiros. A opção por duas casas ocorreu, em particular, a partir da expectativa inicial de que uma diferença temporal, configurada pelo histórico do Ilê Axé Oxumarê, que o insere no contexto das casas mais antigas que representam os terreiros do candomblé em Salvador, poderia oferecer diferentes possibilidades de investigação. Neste sentido, no que tange aos aspectos do ritual, pude perceber prováveis preservações das tradições; diferenças na manutenção dos significados culturais que delimitam os espaços de resistência e identificação cultural, bem como os possíveis deslocamentos no uso destas tradições. Por intermédio de uma abordagem comparativa dos dois estudos concluí, preliminarmente, que estas diferenças aconteciam, em grande parte, em função das situações econômicas e da localização espacial e geográfica dos casos estudados.

O estudo dos cantos escolhidos foi alicerçado em recursos da análise musical como ferramenta para detectar padrões rítmicos e melódicos. Considerando, no entanto, que esta pesquisa não se propõe a um estudo pormenorizado da estrutura musical, pretendi apresentar os exemplos musicais com outras representações que pudessem traduzir para um indivíduo *laico*, uma melhor percepção dos modelos musicais propostos. Esta medida teve como parâmetro suscitar as possíveis associações dos significados sociais e sua relação com padrões rítmicos e melódicos.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS (MATERIAIS E MÉTODOS)

2.1 A PESQUISA

Além das fontes de pesquisa como livros, revistas, dicionários gerais e específicos, CDs e vídeos, outra fonte que muito contribuiu para o alargamento do campo de informações sobre o tema, foi a pesquisa em sítios da internet. Com a maior agilidade deste tipo de consulta e o contato com pensamentos mais recentes, dispostos em periódicos e publicações eletrônicas de teses e dissertações, pude ampliar o contato com visões que mais se aproximavam do objeto de pesquisa. Estas fontes, sem as quais não haveria a possibilidade de tão rápido acesso a informações mais recentes, foram uma importante ferramenta de pesquisa.

Outra fonte de grande valia para este estudo foram as conversas com os membros da comunidade dos terreiros, dentre eles os iniciantes, as pessoas mais velhas e experientes, os sacerdotes, bem como a própria participação em rituais destinados somente àqueles que são iniciados na religião. Esta experiência compôs grande parte da observação empírica que orientou esta pesquisa.

A construção do caminho para detectar as relações entre o campo de interesse dos Estudos Culturais e sua articulação com a investigação Etnomusicológica ocorreu por intermédio, principalmente, da orientação recebida por esta pesquisadora quando da etapa de qualificação do projeto de Mestrado; neste sentido, o mais importante seria encontrar, dentre os referenciais teóricos estudados até então, em quais deles residiriam esses possíveis diálogos.

Distinta estratégia metodológica de pesquisa foi, além de perseguir a reflexão sobre os usos e funções da música e suas práticas sociais, detectar suas possíveis rupturas e contextualização no apontamento de prováveis deslocamentos, bem como encontrar como base de apoio teórico, as conexões multidisciplinares que são, *a priori*, a direção de uma pesquisa multidisciplinar.

No caminho da descrição da pesquisa participativa, a partir do olhar de dentro, profundamente marcado pela convivência na nova situação de iniciada, procurei perceber a música na perspectiva de Geertz (1989, p. 103):

Como vamos lidar com o significado, começemos com um paradigma: ou seja, que os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o *ethos* de um povo – o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos – e sua visão de mundo [...]. Na crença e na prática religiosa o *ethos*

de um grupo torna-se intelectualmente razoável porque demonstra representar um tipo de vida idealmente adaptado ao estado de coisas atual que a visão de mundo descreve [...].

Nesta esteira foi possível estudar o canto, a partir do enfoque do significado de sua intermediação naquele contexto, como um ato cultural manifestado neste *ethos*.

2.2 A ESTRUTURA DO TRABALHO

Embora durante o percurso desta pesquisa tenham sido visitadas várias casas de candomblé decidi pelo estudo de dois casos: Ilê Axé Oxumarê e o Ilê Axé Luandeuá, em função da amplitude do tempo em convivência com estas comunidades e seus ritos.

Assim, os primeiros capítulos se destinam à revisão da literatura e à apresentação dos principais referências teóricas que contribuíram para a formação de visões sobre os conceitos utilizados na pesquisa. Sobre o conceito de cultura, desde Antonio Gramsci e sua interpretação sobre a centralidade da cultura; passando por Clifford Geertz na proposição de que a consequência de uma pesquisa que procura por conceitos universais – de cultura, por exemplo – é afastar-nos da possibilidade de uma descrição densa dos nossos trabalhos de campo, bem como a sua noção de programa cultural; até chegarmos a Stuart Hall de onde retirei o substrato de que a cultura não é apenas a soma dos costumes das sociedades; esta se constitui numa ferramenta legítima que contém em si as histórias das práticas sociais reveladas dentro de identidades e correspondências inesperadas – para este autor, os códigos de significados que constituem nossas culturas dão sentido às nossas ações.

A tentativa destas abordagens relacionadas foi a de contextualizar o debate sobre o papel da cultura e a importância de sua análise, bem como compreender as formas destas proposições teóricas e sua relação às quais esta pesquisa se associou. A proposição, a partir destas revisões na literatura teórica, trata de contemplar à luz das análises e descrições que o estudo da música vocal no candomblé está intimamente imbricado na questão da manifestação cultural ao evidenciar formas simbólicas de construção de inter-relações.

Vencida a construção do referencial teórico, debruçei-me sobre as leituras empíricas para a descrição da divindade Oyá, as formas como seus iniciados são conduzidos durante o processo de celebração do aparecimento da divindade e, em decorrência, a justaposição dos cantos com os processos de identificações. Num momento posterior, os capítulos revelam os diálogos entre os referenciais teóricos como sustentação da argumentação e sua aplicação na pesquisa de campo.

As descrições que se seguiram, no sentido de apresentar os principais mitos de Oyá, os rituais e seus códigos de significações, foram construídas através do cruzamento dos discursos produzidos nas referências teóricas e empíricas juntamente com os depoimentos que foram obtidos através da observação participativa e da convivência a partir do olhar de dentro. Embora todos os membros dos terreiros soubessem que inicialmente minha presença era definida como a de uma pesquisadora, de acordo com os fatos e eventos que se seguiram, culminando com a própria iniciação ao candomblé, esta relação continha no seu bojo a compreensão de que minha presença ultrapassava os limites da pesquisa – desaguava na construção familiar, em que os laços de união se justificariam a partir da ancestralidade espiritual.

A partir da apresentação de alguns dos conceitos do significado da palavra religião, realizou-se a análise dos mitos e cantos consagrados a Oyá. Em particular, à luz da reflexão sobre os aspectos culturais, e ainda a sua interpretação e as possíveis relações entre as características da personalidade da divindade e de seus traços culturais, motivações que revelassem paradigmas de comportamento, de convivência, de possíveis regras sociais. Igualmente, procurei detectar em que medida esses fatores se relacionam com as estruturas musicais dos cantos e sua representação social.

Em uma primeira etapa, são descritas as principais características míticas da personalidade de Oyá reveladas na sua mitologia, nas letras de seus cantos, através da consulta em vasta literatura sobre o assunto e da vivência com os membros do Candomblé. Considerei quais seriam os principais elementos representativos que caracterizariam essa divindade, bem como quais as formas simbólicas que poderiam ser sintetizadas para os indivíduos e para o contexto religioso que poderiam se definir como um *ethos*.

As conclusões preliminares que finalizaram esta pesquisa sugeriram que, através da iniciação, com o começo da adesão ao candomblé, constituiu-se um processo complexo, lentamente apreendido no dia a dia da convivência dentro da comunidade terreiro. O tempo de iniciação vai colocando o iniciado dentro de uma estrutura hierárquica que definirá sua posição, bem como as funções a serem por ele desempenhadas. Durante esta vivência, o indivíduo vai se inserindo gradativamente na comunidade e, conseqüentemente, adquirindo a acumulação do conhecimento dos fundamentos religiosos necessários à manutenção da sua relação com o seu Orixá. Neste sentido, o canto se constitui tal como num projeto musical perfeitamente comunicável. Este projeto intermedia a construção dos valores simbólicos que compõem as disposições culturais e define, em qual medida, os códigos de significações corroboram nas estratégias de identificação do filho de santo com o seu Orixá.

3 REVISÃO DA LITERATURA

3.1 APRENDENDO CONCEITOS

Certamente, um dos maiores desafios desta pesquisa – porém não o único – foi tentar abraçar, do ponto de vista cognoscível, a dimensão da complexidade da construção de um estudo que se propõe multidisciplinar. Principalmente, porque o ponto de partida sobre o qual este trabalho foi erigido era, sobretudo, gestado a partir da reflexão de certas linhas de pesquisa mais conexas aos estudos da Etnomusicologia e da Antropologia.

A respeito deste aspecto, vale salientar que o contato com os Estudos Culturais, deslocou definitivamente, a roto de trabalho. Estas alterações geraram novos pontos de partida no que tange ao tratamento da questão da cultura a partir de outros eixos de reflexão. Estes, mais conectados com os discursos das grandes viradas culturais e dos deslocamentos de poder proporcionados por estas mudanças foram, a meu ver, um dos desafios que apenas começou a se delinear. Questões de como visualizar estas mudanças e deslocamentos num objeto de pesquisa tão imbricado à tradição, quanto é o Candomblé e sua música, certamente alteraram a própria perspectiva desta pesquisadora. No princípio, tinha a firme convicção do encontro de modelos e padrões que se configurariam em características identitárias na forma de cantar. No entanto, este caminho se alteraria desde então. Em função da própria dinâmica do novo ponto de partida, que se colocou na perspectiva do movimento, e não mais da permanência, tentei entender sempre que não se tratou do confronto e da exclusão de teorias, mas sim do vislumbamento de novas perspectivas.

Neste sentido, investiguei o uso de ferramentas concretas que permitissem encontrar quais os diálogos existentes entre disciplinas como os Estudos Culturais e a Etnomusicologia. O campo de estudo multidisciplinar pôde ser percebido como um circuito de reflexão em constante tensão, não somente no sentido de sua transformação em função da própria adequação às mudanças culturais, mas, sobretudo, como provocador de um certo desconforto para o pesquisador. Desconforto da articulação destas novas disciplinas e seus novos caminhos na percepção de outros paradigmas.

Se, de um lado, há um cantor formado nas academias das universidades – espaço este que se ocupa basicamente com a manutenção e preservação de determinados estilos e gêneros musicais, conquistados através de longos períodos de treinamento e disciplina, para conseguir

dominar técnicas de canto e interpretação específicas – por outro, no campo do estudo da cultura, ocorre exatamente um movimento contrário que vai no sentido de se estar atento à questão dos efeitos globalizantes sobre as mudanças, bem como os deslocamentos nos seios dos sistemas tradicionais.

Enquanto uma cantora lírica passa anos de sua vida em reclusão individual, procurando treinamentos e adestramentos técnicos que lhe possibilitem interpretar uma ária como a da personagem Rainha da Noite, da ópera *A Flauta Mágica (Die Zauberflöte)* de Mozart, um estudante da cultura vai, exatamente, no sentido contrário: o da abertura e do contato. Ele precisa estar atento não só ao movimento cotidiano dos participantes daquele evento social como, também, buscar perceber, para além do seu próprio espaço, o que os acontecimentos da cultura provocaram nas disposições de poder. Portanto, a partir deste movimento, insurgiram novos modelos, novos paradigmas, dando espaço para novas maneiras de se pensar a cultura e o seu papel. Para tanto, foi fundamental me abrir ao novo; retirar-me da velha maneira de pensar.

Não pretendo atingir neste estudo a exaustão deste tema – como se possível fosse. Entretanto, como maneira de exemplificar o descrito no parágrafo anterior e, principalmente, por ser uma apresentação defendida fora do espaço das Escolas de Músicas, seguem aqui as disciplinas obrigatórias que compõem o currículo do Curso de Canto da Universidade Federal da Bahia: Percepção Musical, Literatura e Estruturação Musical, Folclore Musical, Canto, Fisiologia da Voz e Técnica Vocal, Canto Coral e História da Música, além do estudo específico do instrumento – piano, canto, violão – que, por vezes, exige horas de dedicação diária para o domínio da técnica.

Percebe-se que toda a grade curricular é direcionada ao aprendizado voltado para a apreensão da música em si, isto é, da captação de seu universo exclusivo naquele momento social e histórico. Vale ressaltar ainda que estas disciplinas são utilizadas para comporem a construção do domínio dos recursos que se referem, principalmente, aos recursos musicais firmados nos períodos da Europa que envolveram o Barroco, aproximadamente a partir da primeira metade do século XVIII tendo, entre seus mais famosos expoentes, Johann Sebastian Bach e George Frederick Handel e, finaliza, na segunda metade do século, com o Classicismo tendo como expoentes os compositores Wolfgang Amadeus Mozart e Joseph Haydn. Chega-se também a ter algum contato com o princípio do Romantismo, já no final daquele século, a exemplo de Ludwig van Beethoven – também considerado por muitos como um clássico – e Franz Schubert.

É importante observar que estes períodos sobre os quais nos debruçamos e dedicamos boa parte de nossas vidas, tentando introduzi-los em nosso fazer musical, refletem a própria necessidade de uma entrega absoluta que se justifica na busca pelo domínio de uma técnica. Como o aprendizado não se apóia sobre uma abordagem que possibilita a compreensão de certos aspectos daquelas épocas como, por exemplo, as circunstâncias sociais e culturais, as formas pelas quais a música estava sendo compreendida pelos grupos daquele período, as motivações que levavam os compositores a compor suas obras, os fatores políticos, dentre alguns – informações indispensáveis para tentarmos diminuir certas distâncias contextuais – torna-se mais complexo o processo de apreensão daquelas teorias sociais que orientam, certamente, a expressão musical naquele contexto.

Um exemplo paradigmático dos efeitos causados pelo processo de formação do músico da academia foi observado na narrativa de um colega da disciplina Metodologia da Pesquisa, em 2008. Ele havia cursado a graduação em música, com habilitação em Composição e, posteriormente, parte do curso de sociologia. Seu comentário discorreu a respeito da situação destes músicos; segundo ele, nós, estudantes de música, saíamos da graduação em um estado que se assemelhava a uma esquizofrenia. Isto porque quase nada do que aprendíamos funcionava no mercado de trabalho real.

Estas descrições são importantes, porque tentamos aqui demonstrar a distância na formação acadêmica de um músico, quando comparada ao tipo de material utilizado no universo da formação de um estudante das Ciências Sociais, ou da própria Comunicação, enfim, de formações eminentemente de abordagem teórica. Portanto, seria possível presumirmos que esta razão tornou a minha tarefa mais trabalhosa, no entanto, não menos obstinada. A própria necessidade de ultrapassar os obstáculos possibilitou, em todo o momento, a busca pela determinação em apresentar um trabalho o mais fiel possível às exigências teóricas e metodológicas que caracterizam uma pesquisa científica.

Neste sentido, feito o levantamento das dificuldades encontradas, a partir de agora apresento as principais referências teóricas que contribuíram para a sustentação dos argumentos desta pesquisa.

3.2 SOBRE O CONCEITO DE CULTURA

Algumas das abordagens fundamentais acerca da discussão sobre o conceito da palavra cultura, desde Antonio Gramsci até Stuart Hall, foram aqui tratadas com a tentativa de localizar os seus possíveis diálogos discursivos, porém, com a preocupação de não lhes retirar do seu contexto. Esta medida foi tomada para que não se procedesse a uma interpretação descontextualizada do tema proposto. A tentativa foi a de descrever o debate sobre a cultura, bem como captar as relações teóricas com as quais esta pesquisa se associou, e em qual medida estes discursos fomentaram os subsídios teóricos que fundamentaram a presente concepção sobre a questão do papel da cultura no contexto do Candomblé Keto.

Avaliei a construção de uma apresentação temporal não anacrônica, a começar pela indispensável contribuição de Antonio Gramsci e sua interpretação sobre a centralidade da cultura. Outrossim, em momentos posteriores, delineei os conceitos mais recentes, numa perspectiva multidisciplinar, em que foi possível localizar alguns pontos convergentes entre o campo de reflexão dos Estudos Culturais e da Etnomusicologia.

O pensamento de Gramsci para a interpretação do valor da cultura, no processo de tomada da consciência do indivíduo sobre o seu valor histórico foi tomado como precursor, na medida em que justifica a importância de tornar público um evento, num determinado contexto social. Kate Crehan (2004) escreveu que um dos significados da cultura em Gramsci, teria sido o seu sentido de organização e da disciplina do eu interior – pensamentos, idéias, percepção do mundo e atitudes do indivíduo no decorrer da vida, por exemplo. Em linhas gerais, a cultura significaria o exercício do ato de pensar, de raciocinar, de adquirir idéias gerais e relacionar causas e efeitos. Para Gramsci a cultura deveria ter um papel decisivo na análise da transformação social, uma vez que ele afirmava ser a cultura representativa do modo como as pessoas interpretam o mundo e nele se posicionam. Neste sentido, a cultura teria o poder de modelar a capacidade que as pessoas têm para pensar como o seu mundo poderia ser transformado, bem como se essas mudanças seriam desejáveis ou mesmo realizáveis.

Destarte, a compreensão da cultura tem, em Gramsci, um papel decisivo na elaboração do processo da desconstrução do que ele considerava serem as “forças culturais reacionárias” (CREHAN, 2004, p. 93), na perspectiva de gestação de um projeto de mudança radical das forças políticas dominantes do seu tempo. Basicamente, este pensamento foi provocado pelo seu entendimento de que não bastava uma análise da sociedade, a partir de seus aspectos econômicos. Para entender as questões sociais a cultura deveria estar incluída

no campo da análise social, podendo oferecer ferramentas preciosas na análise dos grupos que formam uma sociedade. Nesta medida, por intermédio da cultura como a organização do eu interior, a pessoa poderia alcançar a capacidade de raciocinar, adquirir idéias e relacioná-las. Este evento levaria a uma consciência mais desenvolvida que ajudaria na compreensão do valor histórico, bem como da sua função na vida, os direitos e deveres enquanto cidadão.

Conforme venho a me deter mais adiante, sob essa perspectiva poder-se-ia inferir que a cultura adquire, portanto, um valor central na questão da construção dos processos de identificação do indivíduo. Nesta medida, ela está inevitavelmente associada à compreensão das estruturas da construção social.

3.3 INTERPRETANDO UMA CULTURA

Embora boa parte dos estudos de Clifford Geertz tenha sido o resultado de pesquisas de campo realizadas por longos períodos na Indonésia e no Marrocos, locais aparentemente tão distintos das nossas modernas cidades ocidentais, seu pensamento foi apropriado, na medida em que o autor construiu considerações, no que tange à questão do que ele próprio definiu como: programa cultural e a variedade do que o homem é. A partir da perspectiva do programa cultural, neste trabalho emergiram análises mais conectadas com o processo de construção social e seus significados enquanto organizadores da experiência humana. Isto sob a perspectiva direta da aceitação da dimensão da diversidade da forma de existir, tanto do homem quanto da mulher.

Remeto então a Popper (1996, p. 67) que traz a seguinte definição para a expressão conceitos universais: “toda aplicação da Ciência assenta-se numa inferência de casos singulares a partir de hipóteses científicas (que são universais); isto é, baseia-se na dedução de predições singulares”. Para Geertz (1989), o resultado de uma pesquisa que procura por estes conceitos universais é o afastamento da possibilidade de uma descrição densa dos nossos trabalhos de campo. Acrescento a esta proposição, no sentido de complementar o argumento, que uma das razões deste afastamento seria, exatamente, a dimensão da questão da diversidade numa sociedade multicultural³, principalmente em função do próprio caráter limitador que é imanente à classificação taxionômica.

³ O termo Multicultural refere-se às sociedades constituídas por vários grupos étnicos e, portanto, com diferentes conformações culturais. Irei me deter sobre o seu conceito num capítulo posterior.

Geertz (1989, p. 47) prossegue em suas reflexões e, de forma categórica, assevera:

O que quer seja que a antropologia moderna afirma – e ela parece ter afirmado praticamente tudo em uma ou outra ocasião –, ela tem a firme convicção de que não existem de fato homens não-modificados pelos costumes de lugares particulares, nunca existiram e, o que é mais importante, não o poderiam pela própria natureza do caso.

Sob esse prisma, poder-se-ia inferir que aqueles conceitos universais motivariam uma interpretação reduzida, uma vez que o caminho natural da busca por modelos universais levaria ao desejo de inserir um determinado objeto de pesquisa dentro de uma determinada teoria classificativa. Assim, corre-se o risco da produção de conceitos limitados e verdades absolutas, na medida em que, nesta perspectiva de análise, parte-se do pressuposto do estudo a partir de um paradigma pré-estabelecido, para atingir um fim igualmente pré-determinado. Desta maneira, provoca-se um tipo de cegueira aonde não se ousa enxergar um pouco mais adiante das taxonomias já definidas. Senão, observe-se ainda na direção de Geertz (1989, p. 48) o argumento no qual se inspira a proposição deste trabalho:

Essa circunstância faz com que seja extraordinariamente difícil traçar uma linha entre o que é natural, universal e constante no homem, e o que é convencional, local e variável. Com efeito, ela sugere que traçar tal linha é falsificar a situação humana, ou pelo menos interpretá-la mal, mesmo de forma séria.

Portanto, foi dentro destas interpretações mal elaboradas ou falseadas sobre a situação humana que se pôde sugerir a busca por novas percepções que refletissem imagens mais próximas do homem e da mulher com suas particularidades advindas de componentes específicos de uma cultura afrodescendente. Esta linha de pensamento possibilitou a afirmação de que ainda não se esgotaram as interpretações do papel do mito africano na construção da própria afirmação do filho de santo. Facultou descobrir a importância do aprofundamento do discurso sobre a importância do mito de Oyá na complementação da construção identitária de seus filhos, e ainda a sua música como expressão cultural neste processo de transformação.

O homem como objeto para o qual se dirige o foco da investigação antropológica passa a ter, na perspectiva de Geertz, o alargamento de sua dimensão existencial e do significado do que ele, o homem, é. Nesta medida, a questão da cultura é determinante para o ser humano e é, ao mesmo tempo, também por ele criada. Estas são questões que principalmente, a partir da perspectiva do autor, de que não existem homens que não tenham sido modificados em si mesmos por suas culturas, adquiriram o foco desta investigação.

Observa-se que o conceito de cultura de Geertz alcança uma expectativa de relação do homem com o significado da sua experiência vivida. Neste ponto vale remeter a Gramsci ao sugerir que esta experiência, alinhada à questão da cultura, constitui a organização interior do indivíduo e que, este processo, dá sentido ao que fazemos e à forma como nos posicionamos no mundo. Neste caminho, mais uma vez encontramos a defesa de uma interpretação do homem na medida de sua imbricação com a cultura:

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 1989, p. 15).

Previamente afirma-se que a libertação da procura por leis, pode caracterizar-se como um episódio de ruptura do pensamento antropológico, bem como do pensamento etnomusicológico, conforme discussão adiante. Todo este discurso a respeito dos possíveis rompimentos com a crença no paradigma universal está, inclusive, profundamente imbricado com o que ele próprio sugere a respeito do ser humano, ou seja, antes de qualquer coisa, é importante lembrar que a pessoa humana é, precipuamente, um ser variado.

Portanto, sinto-me confortável para inferir que homens e mulheres são, eles próprios, capazes de tecer suas teias de significados, a partir daquela organização interior proposta por Gramsci e, obviamente, esta capacidade construtiva pode ser permeada por um conjunto de planos e orientações culturais distintos. Principalmente quando, segundo fornece a fundamental contribuição de Hall para esta reflexão, tratar-se de sociedades reconhecidamente formadas através de uma composição cultural heterogênea, que é o modelo constitutivo de nossas sociedades modernas. No entanto, aquela organização interior, que em Gramsci é a própria cultura, é afetada, decisivamente, pelo processo histórico e, nesta qualidade, o que o indivíduo faz com a sua vivência depende, em larga escala, deste processo.

Continuando a conduzir-nos pelo pensamento de Clifford Geertz, é possível ainda que a esta argumentação encontre terreno fértil no conceito de cultura quando o autor propõe:

[...] o conceito de cultura ao qual eu me atenho [...] denota um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas e expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. (GEERTZ, 1989, p. 103).

Em Geertz o conceito e a dimensão do significado da palavra cultura estão ambos imbricados no processo histórico e na relação do homem com o próprio sentido da vida – há que se ressaltar o quanto a consciência do processo histórico é fundamental para a construção

do conceito de identidade. Então, uma questão referente à análise seria, em certa medida, admitir a possibilidade de que os padrões de significados herdados historicamente, e igualmente as experiências, podem ser tangíveis de resultados descontínuos; que tanto na Etnomusicologia, quanto na Antropologia, as práticas e padrões vividos não são, como acreditavam os seus estudiosos, paradigmas rígidos.

Seguindo ainda as possíveis evidências encontradas nas reflexões de Geertz, o autor propõe, na citação a seguir, duas idéias para se chegar a uma imagem mais próxima do que é o significado do homem. Na primeira, ele sugere que a cultura seja contemplada não apenas como grupos de modelos fixos de comportamento traduzidos pelos costumes e pela transmissão de valores e histórias. Ele acrescenta que se pode contemplá-la ao incorporar à idéia anterior a concepção do conceito de um conjunto de mecanismos de controle que funcionariam como regras e instruções para orientar o comportamento humano. A segunda proposição é de que estas regras seriam indispensáveis para o homem; como um tipo de parte constitutiva de mecanismos de controle. Estes controles são por ele definidos como programas culturais, externos ao seu próprio organismo, para que eles possam ordenar seu comportamento humano:

Na tentativa de [...] alcançar uma imagem mais exata do homem, quero propor duas idéias. [...] A primeira delas é que a cultura é melhor vista não como complexos de padrões concretos de comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos –, [...] mas como um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções [...] – para governar o comportamento. A segunda idéia é que o homem é precisamente o animal mais desesperadamente dependente de tais mecanismos de controle, extragenéticos, fora da pele, de tais programas culturais, para ordenar seu comportamento (GEERTZ, 1989, p. 56).

Neste ponto, torna-se possível revisitar o pensamento de Gramsci, sempre no caminho do enriquecimento teórico. O autor propôs um conceito de cultura justaposto à organização interna do ser humano. Juntamente a esta premissa acrescenta-se o segundo conceito de Geertz, o dos programas culturais. Estes funcionam como guias do ordenamento do comportamento. Neste sentido, almeja-se a um corpo mais amplo do conceito de cultura. Neste corpo, sugere-se uma investigação tanto de sua parte interna, cuja proposta aqui é de ser um tipo equivalente àquela organização do Eu interior sugerida por Gramsci. Esta organização estaria em constante situação relacional ao ordenamento do comportamento. Quanto à parte externa, aquela que circula esta organização interior, orientando o seu funcionamento, sugere-se que esta seja o controle executado através dos programas culturais de Geertz, ou melhor, que seja o próprio de mecanismo de controle.

Neste sentido, a hipótese aqui mencionada é de que o canto no Candomblé se insere como um componente que constitui uma parte deste programa cultural, aonde sua intermediação lhe confere um modo de orientar esta organização do Eu interior, do comportamento daquele que foi iniciado no candomblé. Esta espécie de programação do comportamento foi de alguma forma modelada, também, com o auxílio de todo um conjunto de outros mecanismos.

No entanto, durante o tempo de iniciação, somente aquele que herdou o conhecimento é que tem o acesso à forma de fazer. A herança, o conhecimento e o acesso, somente são adquiridos por intermédio da vivência dentro da religião. Com estes instrumentos é que se pode conduzir e manobrar os programas que irão funcionar, em alguma instância, como mecanismo de controle. Portanto, a partir de então, se confere àquele que tem o conhecimento uma identidade que é avalizada pelos que reconhecem o seu domínio e o seu poder. Um exemplo é referente ao poder da Mãe ou do Pai de Santo, também chamados de Iyalorixá ou Babalorixá, respectivamente. Eles só podem se certificar de que um iniciado é filho de Oyá, se o conhecimento sobre determinadas tradições e rituais possibilitarem tal feito. E este conhecimento da história e do ritual confere, no contexto do Candomblé, a legitimidade do poder conferido a estes sacerdotes.

Como foi abordado sobre a identidade conferida à Iyalorixá e ao Babalorixá em conexão ao processo histórico, ou seja, à vivência, acrescentando o que se pensa vindo do outro e vindo de si mesmo, a proposta incide em analisar estas três dimensões do conceito de identidade. A sugestão aqui está no propósito de perceber um movimento circular, como o ponteiro de um relógio; este movimento, na construção do esboço da questão da identidade passará, indelevelmente, pelos principais pontos que sinalizam aonde se localizam as construções identitárias, ou seja, continuará circulando pelo processo histórico, pelo pensamento alheio e pelo próprio pensamento. Neste sentido, uma questão fundamental, a partir da perspectiva dos Estudos Culturais, é para onde estas construções me levaram e nos levarão. Então, caberia sugerir que um iniciado para Oyá, que tem em sua própria história de vida a repetição simbólica da história do Orixá, constrói uma imagem de si mesmo regada com os valores míticos adquiridos pelo conhecimento da história do Orixá.

Na sede do Terreiro Ilê Axé Luandeuá, em uma conversa com Oséias, um iniciado no candomblé há mais de 10 anos, filho de Oyá, ele dizia que “Oyá é a dona das armas minha filha”. A este respeito observe-se o seguinte trecho da obra de Prandi, um estudioso de Orixás:

Iansã⁴ usava seus encantos e sedução para adquirir poder [...]. Com Ogum, casou-se e teve nove filhos, adquirindo o direito de usar a espada em sua defesa e dos demais. Com Oxaguiã, adquiriu o direito de usar o escudo para proteger-se dos inimigos. Com Exu, adquiriu os direitos de usar o poder do fogo e da magia para realizar os seus desejos e os de seus protegidos. Com Oxossi, adquiriu o saber da caça para suprir-se de carne e a seus filhos. Com Logum Edé, adquiriu o direito de pescar e tirar dos rios e cachoeira os frutos d'água [...]. Com Xangô, adquiriu o poder do encantamento, o posto da justiça e o domínio dos raios. (PRANDI, 2001, p. 296).

O mito é um componente que integra a cultura de um grupo humano. Pode-se perceber na citação acima que Oyá, além de encantadora e sedutora, era uma guerreira por natureza, pois, para ter poder, Oyá julgava necessário ter as armas sob o seu domínio. Desta forma, ela poderia usá-las para a defesa, para a caça e para fazer justiça. Veremos, quando do capítulo das canções, que várias cantigas e rezas fazem referência a esta informação. Neste sentido, é possível inferir que se as construções identitárias são imanentes ao processo histórico, quando um iniciado passa a ter acesso a este conhecimento é provável que ele se associe à história do mito de tal maneira que as suas decisões, durante o decorrer de sua vida, passem a ser fortemente influenciadas por estas histórias. Estes mitos podem ser apreendidos na vivência nos terreiros de candomblé e, mais recentemente, na vasta literatura sobre o assunto, inclusive em sítios da internet.

Para esta investigação é importante observar, conforme propôs Geertz (1989), que na medida em que a forma de existir é variada, poder-se-ia suspeitar que é possível haver, igualmente, uma diversidade nos programas culturais. Basicamente, porque estes são resultantes daquelas teias de significações criadas pelo próprio humano. Esta diversidade pode ocorrer em função do seu contexto social e, nestes estudos de casos, o contexto religioso do Candomblé, a própria história de cada terreiro, sua localização, a trajetória pessoal do líder e do iniciado espiritual, podem se constituir em prováveis evidências que conferem variações aos conteúdos destes programas.

A título de exemplo de como a localização, aliada às características socioeconômicas, influenciam na ritualística observei que no bairro do Lobato, onde se situa o Terreiro Ilê Axé Luandeuá, por causa da pobreza, da violência, da delimitação do terreiro estar localizada no meio de casas residenciais, certos rituais não podem ser realizados da mesma forma como acontece no Ilê Axé Oxumarê. Neste, que fica num local mais isolado das casas residenciais, num bairro um pouco mais favorecido economicamente e menos violento,

⁴ Oyá, no Brasil, passou a ser mais popularmente conhecida como Iansã. Todavia, trata-se do mesmo Orixá, com as mesmas características e mitologia. A palavra Iansã significa em yorubá, em algumas literaturas, a mãe dos nove céus; em outras, a mãe dos nove filhos. Vê-se que Oyá, ou Iansã, está sempre associada ao número 9.

formado por uma comunidade que vem herdando há várias gerações as tradições da casa, foi possível perceber a fluidez na manutenção de seus rituais, a preocupação com a execução de projetos socioculturais voltados para a comunidade mais próxima, a construção de um discurso que visasse ao não embranquecimento das tradições e a valorização das características do homem e da mulher negros. Um exemplo deste último episódio pôde ser constatado numa fala do Pai Pecê Babá que, certa vez, numa de nossas conversas no início de nossos primeiros contatos, perguntou-me se eu tinha a consciência de que era uma pessoa negra e que, por isto, a presença do Orixá na minha vida deveria ser muito importante.

Neste panorama, inferi ainda que a manifestação musical, como amostra destes programas culturais, retratava esse universo de diversidade, de diferenças e, por esta razão, conferia ao indivíduo identificações e associações com as quais ele compunha elementos de construção da sua identidade. Indo um pouco mais além, foi facultada a possibilidade de sintetizar a proposta em duas hipóteses de trabalho: primeiro, se o indivíduo necessita da cultura como mecanismo que orienta e ordena o seu pensamento, a música, como expressão cultural no candomblé, pode intermediar a forma de ordenação desta vida e da existência dos seus adeptos. Em segundo lugar, esta articulação carrega consigo uma variedade que se distingue. O que me interessa saber é de que forma estes programas musicais foram internalizados e passaram a se constituir em valores que orientaram comportamentos individuais e regras coletivas e de que forma os cantos e sua ritualística interferiram neste processo.

3.4 POR UMA INTERPRETAÇÃO MULTICULTURAL

Principalmente nos estudos acadêmicos, quando estes constroem tentativas de abordar as questões pertinentes à temática racial e suas especificidades, como os realizados por Prandi (1996), Augel (2000) e Almeida (2008), na perspectiva da construção de uma visão aonde “os negros percebidos como agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual – atributos negados pelo racismo moderno” (GILROY, 2001, p. 40), é possível notar uma certa tendência para a seguinte conclusão: apesar da contribuição das várias formas de manifestação da expressão dos negros africanos trazidos ao novo mundo, sob a condição de escravos e, mais tarde, na condição de ex-escravos, o reconhecimento de sua contribuição na construção do pensamento e do comportamento da nação brasileira, talvez como uma suposta variante dos programas culturais geertziano foi, e diríamos que ainda é, profundamente e intencionalmente negligenciada. Sublinha-se aqui que

o conceito de nação com o qual nos associamos está no âmbito do entendimento de nação como:

Um produto cultural que surge na Europa a partir do fim do século XVIII e que se constitui, de acordo com Anderson, em uma “comunidade política imaginada”. Nesse processo de construção histórica a relação entre o velho e o novo, o passado e o presente, a tradição e a modernidade é uma constante e se reveste de importância fundamental. (OLIVEN, 2006, p. 21).

Não se propõe aqui abrir uma discussão na tentativa de dar contornos à formação de um discurso ideológico quanto à polêmica dos estudos acadêmicos que procuram se debruçar sobre a questão racial. No entanto, a abordagem deste tema incide em sua devida importância para a reflexão acerca dos modos de construção de uma nação, segundo Oliven, como um produto cultural e, acrescentando ainda ao conceito proposto, um produto multicultural. O enfoque da proposta está direcionado a uma abordagem que se associe à questão de como encontrar meios que identifiquem um componente multicultural.

Há que se ressaltar que mesmo em se tratando de um objeto oriundo do conceito de tradição, não há ênfase numa interpretação folclórica, mas, acima de tudo, a reflexão gira em torno de uma alternativa para a sobrevivência de valores que orientam a vida de parte quantitativamente significativa da população. Sem este foco, na nossa avaliação, não se torna possível o reconhecimento, a inserção e a positivação de parâmetros utilizáveis na adoção das chamadas políticas públicas voltadas ao reposicionamento do negro na sociedade.

Chama-se a atenção, todavia, que não se trata de entrar no terreno sombrio das discussões que buscam por essencialismos, para definir o que é o negro e a sua cultura, mas, sobretudo, propõe-se o reconhecimento de que esta diversidade, vista e percebida socialmente, deve ser objeto de valorização que contribui para a construção de códigos que orientam a própria vida. O contrário pode, provavelmente, favorecer a manutenção dos preconceitos cunhados em interpretações mal elaboradas de uma cultura, tal como o que passou a legitimar os discursos construídos nos processos coloniais que visavam à dizimação do que se entendia, em determinado momento, não pertinente à construção da nação. Estas interpretações mal acabadas justificaram a manutenção de visões deterioradas do homem e de sua cultura. Para reforçar este argumento observe-se o seguinte trecho da narrativa de Gilberto Freyre:

Os escravos vindos das áreas de cultura negra mais adiantada foram um elemento ativo, criador, e quase que se pode acrescentar nobre na colonização do Brasil; degradados apenas pela sua condição de escravos. Longe de terem sido apenas animais de tração e operários de enxada, a serviço da agricultura, desempenharam uma função civilizadora. Foram a mão direita da formação agrária brasileira, os índios, e sob certo ponto de

vista, os portugueses, a mão esquerda. (FREYRE, 1998, p. 307)

Esta tese doou à história brasileira a equivocada interpretação que o Estado Novo projetou para o mundo: uma idéia e reconhecimento igualitário da contribuição de todas as etnias na construção do país. Este comportamento alimentou e, portanto, ajudou a manter, durante toda a era pós-colonial, a postura governamental e social de não haver necessidade de formulação de políticas de inclusão cultural para os reconhecidamente afrodescendentes. Protegida pelo véu do disfarce da idéia de Brasil como a nação onde imperaria a democracia racial, constituída, sobretudo, pela narrativa da convivência fraterna entre estas etnias. “Este mito viveu até o último século de nossa descoberta e deu uma virada graças a pesquisadores como Florestan Fernandes, Roger Bastide”⁵ (IANNI, 2004). O professor Renato da Silveira, em seu excelente livro, que relata o processo de constituição do primeiro terreiro baiano de Keto, na cidade de Salvador, afirma que:

Imagens estereotipadas e depreciativas do africano eram corriqueiras no imaginário europeu pelo menos desde o início de nossa era. Os registros estão nas crônicas de viajantes, nos bestiários, nos romances, ou mesmo na literatura erudita, assimilações entre o negro e supostas “raças monstruosas”. [...]. Uma outra vertente de construção da imagem distorcida do negro está na literatura cristão moralizante, na qual encontramos uma assimilação entre as trevas, ou seja, a vida pecaminosa, e a pele escura. (Silveira, 2006, p.39)

É possível, seguindo o pensamento do professor Silveira, no que tange às religiões trazidas pelos africanos, ou mesmo aquelas que por eles foram influenciadas, perceber os reflexos desta afirmativa nos veículos de comunicação, e ainda na observação da vida cotidiana, notícias que identificam as religiões de descendência africana como um local onde existe esta imagem estereotipada e depreciativa. Esta discriminação vigora sob o título atual de “intolerância religiosa” que, sinteticamente, significa um conjunto de agressões sociais e constrangimentos criados por alguns segmentos da sociedade, através da disseminação de valores negativos, para tratar discriminadamente as religiões como: o Candomblé, a Umbanda e o Xangô, por exemplo.

Neste sentido, é possível descrever a minha experiência pessoal, inicialmente como observadora e posteriormente como iniciada ao culto do candomblé, já no ano de 2007, portanto, durante a realização da etapa de formação do referencial teórico deste trabalho. O processo de iniciação é constituído por um tempo de reclusão do noviço que deve permanecer afastado da sua vida cotidiana e, de certa forma, isolado em um quarto dentro do terreiro de

⁵ Nesse sentido, foi também um marco o estudo publicado por Florestan Fernandes em co-autoria com Roger Bastide, **Branco e negro em São Paulo** (Cia. Editora Nacional, 1959), no qual se baseiam alguns dos ensaios do livro de 1972.

candomblé, chamado “roncó”⁶, durante o período de, pelo menos, 21 dias. Este número pode mudar, de acordo com a casa de iniciação, ou, conforme a própria necessidade do iniciado como, por exemplo, quando ele precisa voltar ao trabalho ou aos estudos depois de utilizar o período de suas férias para poder fazer o santo – iniciar-se no candomblé. Depois que o filho de santo⁷ viveu estes dias dentro do ronco e retornou à sua vida normal, existe um tempo denominado de resguardo. Neste período ele se manterá afastado de bebidas alcoólicas, de se relacionar sexualmente, de tomar banho de mar, deverá sentar-se sempre em banquinhos mais baixos que a cadeira do pai de santo. Estas são algumas das privações as quais o iniciado terá que se submeter. Terá também, depois da etapa da iniciação, que vestir somente roupas brancas durante um determinado número de dias, geralmente 21, bem como permanecer com sua cabeça coberta com lenços (*ojás*) até que o seu cabelo cresça o suficiente para lhe tapar a cabeça, pois esta foi raspada em uma das fases do complexo ritual da iniciação. Com esta espécie de vestimenta, além de outros acessórios colocados nos braços, nos tornozelos e pescoço, em sinal da iniciação, por vezes torna-se fácil a identificação de um candomblecista.

É importante ressaltar que por várias vezes, na rua, os trajes usados durante o período de resguardo eram a justificativa de frases de exortação proferidas por transeuntes desconhecidos. Tipo de frases que sugerem, numa percepção atenta, evidências de discursos cunhados sobre a ideologia da intolerância religiosa, como, por exemplo: “o sangue de Jesus tem poder.” Para justificar a afirmativa de que se trata de um exemplo de intolerância, faz-se necessário proceder à seguinte explicação: de acordo com a minha própria experiência anterior em templos pentecostais, e com amigos evangélicos que provêm deste seguimento religioso, a expressão “o sangue de Jesus tem poder” significa dizer que o sangue derramado na cruz por aquele que morreu para nos salvar pode nos livrar de todo o mal. Minha interpretação foi de que quando aquelas pessoas proferiram estas frases, ao passar perto do iniciado, seus desejos expressavam que o mal era o fato de que os trajes representavam a iniciação ao Candomblé. Por isto, era importante que a pessoa que se identifica através destas vestimentas fosse avisada de que esta opção significava uma opção pelo “mal” e o “mal”, neste caso, foi a conversão ao candomblé.

Este episódio serve, infelizmente, como uma amostra de discriminação, e a meu ver, de ataque à livre manifestação do direito à crença religiosa. Pode-se perceber a força de um elemento que serve como identificador e as várias maneiras de interpretação desta

⁶ Quarto que fica no interior do barracão do terreiro, destinado ao período de iniciação do filho de santo.

⁷ O mesmo que Omorixá.

identificação. Outros exemplos públicos e latentes são os programas de televisão e revistas que propagam livremente esta forma de discriminação e intolerância religiosa:

No candomblé, OXUM, IEMANJÁ, OGUM e outros demônios são verdadeiros deuses a quem o candomblista faz trabalhos de sangue para agradar quando alguma coisa não está indo bem [...]. Na realidade, ORIXÁS, CABOCLOS E GUIAS, sejam lá quem for, tenham lá o nome mais bonito, não são deuses [...] são espíritos malignos. [...] O diabo, organizador de tudo isso, dessa maneira engana à humanidade e com rituais, danças e oferendas induz o homem a abrir a vida às forças do inferno de sorte que ficava escravo dos espíritos pagando um preço incrível pelos pequenos favores que o diabo presta para continuar a enganá-lo. (CARDOSO *apud* BEZERRA, 2006, p. 35).

A proposição deste trabalho pretende contemplar, à luz das análises e descrições até aqui apresentadas, que o estudo da música vocal no candomblé, como uma manifestação cultural, revela formas simbólicas de construção de inter-relações de solidariedade e de tolerância. Estas devem, no meu entender, servir como referência de condutas solidárias entre os vários grupos étnicos que compuseram esta sociedade e suas próprias visões de si. Precisam, igualmente, contemplar a multiplicidade cultural da nossa sociedade por se configurar em uma ferramenta preciosa de contribuição para a desconstrução daquelas práticas preconceituosas, tais como a chamada intolerância religiosa, aonde os valores e práticas do candomblé, seus símbolos e divindades, vêm sendo há séculos associados erroneamente com valores negativos traduzidos como “coisas do mal” ou do “demônio”.

Destarte, torna-se necessário revisitar Geertz (1989, p. 20) com sua teoria de que a cultura enquanto um “documento de atuação, é, portanto pública”. Seria possível, a partir de então, sugerir num primeiro plano uma questão relevante – qual a importância de uma análise da cultura na constituição do pensamento e de valores sociais numa sociedade multicultural? Num segundo plano, pode-se sugerir que, como instrumento público, esta possibilita a consciência dos processos históricos tão inexpugnáveis à construção de nossa individualidade e da nossa diversidade numa proposta coletiva.

3.5 A PROPOSTA DOS ESTUDOS CULTURAIS

Stuart Hall (2006a) assegura que a cultura não é somente uma prática e nem tampouco as várias descrições dos costumes e das culturas populares das sociedades. Segundo o autor, esta vem sendo a forma como ela é, por vezes, analisada em certos tipos de antropologia. Para Hall a cultura está atravessada e permeada por todas as práticas sociais e constitui a somatória dos seus inter-relacionamentos. Deste modo, em sua opinião, a questão

do que e de como ela é estudada encontra resolução por si mesma. Então, nesta esfera, esta visão da cultura, aproxima-se da sua análise quanto aos seus aspectos epistemológicos, os quais sugerem, de acordo com Hall, se constituir nas circunstâncias e no local da cultura em relação às questões de seu estudo e, portanto, da possibilidade de conceitualização. Igualmente, esta abordagem se associa, em certa medida, à análise das maneiras em que a cultura é usada para transformar a compreensão e explicação dos modelos teóricos do mundo, na medida em que ela se reflete, por assim dizer, aquelas práticas sociais. Nesta perspectiva, adotou-se estes elementos como variantes da forma de construção da presente interpretação das práticas culturais no canto do candomblé.

É possível dividir-se estas descrições feitas até aqui em dois momentos. Num primeiro, o conceito da centralidade da cultura proposto por Gramsci, no qual denota-se um modo de organização interna do indivíduo e de interpretação de seu valor histórico. Num segundo momento, a proposição de Geertz, quando informa que a cultura é um padrão de significados transmitidos historicamente e incorporados em símbolos, através dos quais os homens comunicam e perpetuam seu conhecimento e suas atividades.

A partir dessas premissas poder-se-ia afirmar que a noção da centralidade da cultura em Stuart Hall (2006a) associa-se à mesma linha de importância, na perspectiva de Gramsci e de Geertz, uma vez que, para esses autores a cultura se define, em síntese, em: 1) como um padrão de organização individual; e, 2) como um programa cultural. Portanto, a cultura não é apenas a soma dos costumes das sociedades, como se defendeu durante muito tempo, de acordo com Hall, mas, além disto, ela está perpassada por todas as práticas sociais. A cultura se constitui numa ferramenta legítima que contém em si as histórias de formação de programas culturais e de práticas sociais. Estas práticas podem ser reveladas “dentro de identidades e correspondências inesperadas”, assim como em “descontinuidades de tipos inesperados” (HALL, 2006a, p. 128). Para Hall, os códigos de significados que compõem nossas culturas dão sentido às nossas ações. Desta forma, é possível sugerir que estes códigos de significações se traduzem como peças que constituem uma parte da engrenagem. Esta engrenagem se encaixa como uma parte dos programas e dos mecanismos de controle. Estes, por sua vez, também constituem peças que fazem parte desta engrenagem; todos imbricados, de alguma forma, na organização de um projeto comunicável orientado pelas significações culturais, bem como na organização interna.

Neste contexto, das apresentações e análises que se aproximam mutuamente, quanto aos aspectos da observação e da interpretação do papel da cultura, adotou-se a definição da função da análise da cultura proposta por Stuart Hall. Basicamente, por nos parecer que ela

está, em certo sentido, mais próxima às definições de Gramsci e de Geertz. Nela, o sentido da busca pela apreensão de uma teoria da cultura deve girar em torno do “estudo das relações entre elementos em um modo de vida global” (HALL, 2006b, p. 128), sugerindo, neste sentido, o seguinte propósito a ser perseguido:

Análise da cultura é, portanto, “a tentativa de descobrir a natureza da organização que forma o complexo desses relacionamentos” [...] é entender como as inter-relações de todas essas práticas e padrões são vividas e experimentadas como um todo, em um dado período: essa é sua “estrutura de experiência” [*structure of feeling*]. (ibidem, p. 128)

Ainda seguindo na direção formulada por Hall, quando ele descreve que desde 1780 textos como o de Richard Hoggart⁸, de Raymond Williams⁹ e E.P. Thompson¹⁰. Ele afirma que estes autores produziam obras que,

antecipavam a necessidade de uma formação de visões que entendessem que na palavra cultura [...], existem questões propostas pelas grandes mudanças históricas que as modificações na indústria, na democracia e nas classes sociais representam de maneira própria e às quais a arte responde também. (HALL, 2006a, p. 125).

Nesta perspectiva, veremos que este ponto de conflito foi igualmente percebido e analisado em debates mais recentes que envolveram os estudos da Etnomusicologia.

É possível sugerir, a partir das teorias apresentadas até agora, que exista a ausência de pesquisas na expressão musical com o enfoque daquelas questões propostas pelas grandes mudanças históricas. É provável, igualmente, que esta ausência também tenha se refletido na música. Por estas razões supõe-se que este não reconhecimento pode configurar a limitação da variedade do universo musical baiano. Neste sentido:

O canto como forma de expressão do sentimento, do pensamento e do espírito humano, traz modelos que refletem atitudes, estratégias de sobrevivência e necessidades específicas inerentes a uma determinada realidade, onde, além dos recursos naturais, o modo de organizar e de transformar a vida, em sociedade, definiu a possibilidade de superação dos conflitos e tensões gerados em sua vida social. (SANTOS, 1983, p. 19).

Portanto, no canto é possível encontrar códigos que provocam estas estratégias de sobrevivência e de identificações culturais.

⁸ As utilizações da cultura que, em síntese, continha no seu bojo a observação da cultura (maneira de falar e vestir, por exemplo) da classe operária na Inglaterra nos anos 50 na procura de valores e significados.

⁹ Cultura e Sociedade, onde, estas expressões, marcam uma visão sobre a crítica da sociedade e da função da chamada alta-cultura

¹⁰ A formação da classe operária inglesa, que focava os aspectos de cultura, consciência, experiência e agenciamento

Como a identidade está conectada ao processo histórico e ao que os outros pensam a respeito si mesmos e o que eles pensam dos outros, analisei estas três perspectivas com a proposta de perceber um movimento circular. Neste círculo, fatalmente como o ponteiro de um relógio, far-se-á um movimento circular de construção do esboço da questão da identidade. Esta questão passará, como os ponteiros de um relógio, pelos principais pontos que sinalizam aonde se localizam as construções identitárias, ou seja, continuará circulando pelo processo histórico, pelo pensamento alheio e pelo próprio pensamento.

A questão fundamental, a partir da perspectiva dos Estudos Culturais é para onde estas construções nos levaram e nos levarão. Estas conduzem a minuciosos pontos sobre os quais passam os ponteiros de um relógio. Então, sugere-se que um iniciado para Oyá, que tem em sua própria história de vida a repetição simbólica da história do Orixá, constrói uma imagem de si mesmo regada com os valores positivados adquiridos pelo conhecimento da história do Orixá, e que esta construção pode estar perpassada por descontinuidades.

3.6 CULTURA E IDENTIDADE

Gostaria de introduzir este capítulo com a seguinte citação: “na diáspora, o espaço geográfico da África genitora e seus conteúdos culturais foram transferidos e restituídos no ‘terreiro’” (SANTOS, 2002, p. 33). Isto posto, justifica-se que a partir deste ponto irei me debruçar, de forma um pouco mais acentuada, sobre os aspectos teóricos que permeiam alguns dos conceitos de identidade e de identificação utilizados neste estudo. Principalmente, aqueles conexos à Cultura, à Música e à Religião. Lembrando sempre que não se pretende abordar a complexidade da discussão ou do mérito argumentativo em defesa de uma ou outra teoria, mas, sim, apresentar as definições que, a meu ver, mais se aproximaram do escopo da pesquisa. Ao final, espera-se, então, construir uma ponte por onde transitem estes diálogos e relações entre os principais teóricos, sob o enfoque dos Estudos Culturais e da Etnomusicologia, aqui utilizados como referenciais fundamentais para o desenvolvimento da tese.

A proposta de reflexão tem início com a retomada do pensamento de Stuart Hall (2006a) no que tange ao uso do termo diáspora. No entanto, como premissa inicial vale remeter à definição do lexicógrafo e filólogo Aurélio Ferreira (1986) para elencar algumas definições. Esta palavra, de acordo como o seu “Novo Dicionário de Língua Portuguesa”,

originou-se da palavra grega *diasporá*. Seu significado: dispersão. Palavra que, por sua vez, originou-se do latim, *dispersione* – usada, principalmente, para fazer referência ao acontecimento da dispersão do povo judeu, no decorrer dos séculos. Alargando o uso destes termos, pode-se utilizá-los para se falar da dispersão de povos por questões políticas, ou, mesmo religiosa, em virtude da perseguição de grupos dominadores e intolerantes.

Stuart Hall (2006a) explica que a expansão do termo diáspora se deu com a história do povo judeu e do Holocausto. Ainda, segundo o autor, este foi um dos poucos episódios na história das perseguições, durante a construção das sociedades do planeta, que se comparou à escravidão, no que tange aos seus aspectos de violência contra a vida humana. Um outro uso do termo pode ser aplicado à noção de diáspora como sendo, também, o caminho de procura dos povos, por alternativas para fugir da pobreza, do subdesenvolvimento, da falta de oportunidades, que o autor descreve como os “legados do Império” (HALL, 2006a, p. 28). Nesta direção, ele sugere que, no caso caribenho, uma vez supridas aquelas necessidades deixadas pelos processos de colonização semelhantes àquelas ocorridas em países como o Caribe, esta procura estaria sempre sendo permeada pelo desejo de retorno à terra natal. Entretanto, o mesmo texto viria a descrever, mais adiante, que aqueles que conseguiram retornar não mais encontraram, em sua terra natal, os elementos que permaneciam em suas memórias e que os mantinham ligados ao desejo de retornar. É possível inferir que as mudanças sociais e culturais ocorridas em sua terra natal, durante os períodos em que viveram ausentes, provavelmente, eram as principais causas desta sensação de encontrar-se com algo que não se reconhece mais.

Obviamente não se almeja proceder à reutilização absoluta do significado do termo diáspora. Seria possível, no entanto, propor a seguinte perspectiva de análise: transferir o significado descrito da palavra diáspora para um âmbito semântico que não se limita àqueles momentos históricos. A justificativa se apóia na necessidade analisar as prováveis relações de semelhança subentendidas, ou seja, dispersão geográfica e dispersão cultural. Neste sentido, torna-se relevante estabelecer que, nesta perspectiva, interessa as similitudes relativas ao sentimento de distanciamento motivado pela diáspora. No entanto, reconhece-se que na diáspora da história do negro trazido para o Brasil, sob a condição de escravo, após 121 anos decorrentes da declaração oficial do fim da escravidão, é improvável verificar o elemento do desejo de retorno numa perspectiva geográfica. Entretanto, a iniciação ao candomblé mostra evidências de que existe o desejo do retorno cultural, de identificação com elementos relacionados à ancestralidade.

Sob o alicerce da premissa de que “a identidade é irrevogavelmente uma questão

histórica” (HALL, 2006a, p. 30), a tentativa proposta a partir deste enfoque pode sugerir, numa abordagem metafórica, uma realidade diaspórica na construção da identidade, na medida em que esta é fruto de um trajeto público percorrido na história. Propõe-se aqui uma abordagem mais conectada com a dispersão no contexto da vida vivida e da experiência na cultura. Neste sentido, trata-se, inevitavelmente, do reconhecimento da ausência dos dados históricos. No caso em questão, no que tange aos grupos que por diversos motivos escolheram o candomblé como religião, pode-se supor que este grupo concebeu, como veremos mais detalhadamente adiante, estratégias de sucesso na construção de sua identidade. Neste sentido, indo além, para se chegar ao campo de reflexão ora proposto, é possível pressupor o aparecimento de rompimentos causados pelo distanciamento da história, conforme argumenta José Beniste:

As histórias de todos os povos e culturas começam sempre com um capítulo dedicado aos seus primórdios. São acontecimentos decisivos que irão modelar situações posteriores e justificá-las. [...] Nenhum povo e nenhuma cultura formam-se como realidade histórica, sem imagens e sem símbolos. (BENISTE, 2006, p. 11).

Ora, se considerar como verdade que os mitos fazem parte da história; que as histórias contam as sagas de heróis e heroínas que existiram num tempo passado e servem como paradigma de inspiração para a superação de conflitos cotidianos do ser humano; que as histórias dos heróis e heroínas vindos das terras africanas não são contadas; então, significa dizer que na África não existiram modelos a serem seguidos? É nesta lacuna do pensamento que, em minha opinião, instala-se a importância do mito Oyá, na perspectiva da construção identitária.

Assim como acontece com o panteão dos deuses africanos em relação aos seus adeptos, Oyá representa para seus filhos um modelo sobre o qual se inspirar, para que eles possam compreender e construir suas próprias vidas. Levando-se em conta que os “traços de culturas africanas tenham sofrido modificações, na verdade, o candomblé não deixa de constituir um sistema harmonioso e coerente de representações coletivas e de gestos rituais” (BASTIDE, 2001, p. 23). Temos, portanto, evidências de que é possível sugerir que uma das principais contribuições do candomblé, bem como a preservação de seus elementos culturais seja, exatamente, as pessoas terem a possibilidade de lidar com a diversidade de modelos e vidas e vê-las refletidas no cotidiano.

É importante lembrar que aqui não houve a opção pelo aprofundamento neste terreno pantanoso das discussões que tratam do tema referido durante todo o parágrafo. Esta seara é um pouco menos penosa, na medida em que não se constitui como foco deste trabalho o

esforço para sanar a discussão da definição teórica de certos conceitos. Procura-se, sobretudo, ressaltar os subsídios sobre os quais se edificaram as possibilidades de pensarmos a questão da música como elemento que se constitui uma parte de um programa cultural comunicável.

3.7 MÚSICA E IDENTIDADE: A DIFÍCIL TAREFA DE DIZER O QUE A MÚSICA É

“A música de um grupo humano é a voz desse grupo e é esse próprio grupo.”
(André Schaeffner)¹¹.

Houve um período na história da música ocidental, principalmente daquela cultivada pelo cristianismo, cuja principal função da música era a de evangelizar. Neste período, vários instrumentos tais como os tambores, alguns tipos de instrumentos de sopro, por exemplo, foram proibidos de aparecer nos eventos e, sobretudo, nas igrejas da era cristã. Isto se devia ao fato de que suas presenças eram consideradas perigosas em função de lembrarem antigos rituais pagãos gregos ou rituais de guerra romanos. Alguns instrumentos como o flautim, usado por Dionísio na Grécia e depois nas festas romanas de Baco, foram proibidos por estarem associados às lascívias daquelas festas que eram regadas a vinhos e encontros amorosos.

Por outro lado, evidencia-se na referência à história dos castrados, que na história da música houve inúmeras tentativas de se adequar ou fazer sucumbir uma determinada expressão para que uma nova forma musical não insurgisse como um tipo de manifestação cultural. Esta foi uma medida que evitava possibilitar o reconhecimento de significações fora dos parâmetros daquela época. Estas atitudes tinham como prerrogativas a tentativa de que os comportamentos anteriores fossem apagados. Portanto, o esforço de delinear os contornos da música e o seu significado esbarra na própria discussão dos enfoques histórico, cultural e funcional.

Segundo Roland de Candé (1994), nunca foi uma tarefa consensual definir o significado da palavra música. Acompanhando o autor, ele afirma que desde Jean Jacques Rousseau várias foram as tentativas de se buscar um conceito adequado para o que se ouvia e chamava de música. No meio destas reflexões que fomentaram uma variação de conceitos,

¹¹ O francês André Schaeffner publicou o artigo “*D’une nouvelle classification méthodique des instruments de musique*”, na revista “*Revue Musicale*” que propõe um outro padrão diferenciado de classificação dos instrumentos musicais. Produziu também vários estudos a respeito da música africana, bem como defende claramente o uso da expressão “Etnologia musical” e não de “Etnomusicologia” como alternativa à Musicologia Comparada, que foi uma expressão precursora dos estudos etnomusicológicos. Citação acessada em: ww.est.edu.br/index.php?option=com_content&task=view&id=254&Itemid=298&menu_image=-1unique_itemid=0

encontra-se em Candé um grupo de definições que parece mais se aproximar da definição ocidental:

A arte de reunir sons de maneira agradável ao ouvido; [...] ciência dos sons ditos racionais; [...] e, mais recentemente com Abraham Moles sendo “a reunião de sons que deve ser percebida como não sendo o resultado do acaso.” (1994, p. 10).

Estas foram algumas tentativas de conceituar o termo de forma que mais se acomodasse às expectativas da cultura ocidental, no referente a que tipo de material sonoro a música era feito. Ou seja, nesta perspectiva, ela não é apenas um agrupado sonoro, mas, também, a reunião agradável destes sons; esta reunião não seria aleatória, porquanto teria uma organização racional do som e não a consequência do acaso. Neste caminho, indaga-se, dentre algumas questões, o fato de que se o indivíduo tem uma organização interna e, no entanto, a própria antropologia já o percebia como um ser variado, bem como a sua cultura, pode ser possível que o que é agradável ao ouvido não tenha um valor absoluto, mas imbricado às subjetividades do humano e à sua própria variabilidade. Se, em determinada sociedade existem grupos distintos e, por isso mesmo, ela se transforma numa sociedade multicultural, até as subjetividades estão sujeitas à diversidade.

Ainda conforme Candé (1994, p. 10), a maior parte das definições “se esquecem ou se recusam a considerar a música como um sistema de comunicações”. Entretanto, ele sugere que, de alguma forma, se estabelece um tipo de comunicação particular entre aqueles que emitem a música e aqueles que a recebem. Nesta perspectiva, dá-se à música um sentido que nela já estaria contido e dela é inseparável. Dentre os aspectos mais comuns encontrados nas definições de música apresentadas por Candé (1994, p. 13) destaca-se:

Um complexo sonoro; [...] a linguagem não é música, mesmo nas línguas em “tons”; é o fruto de uma atividade projetiva, mais ou menos consciente [...] e é uma organização comunicável: ela associa um organizador-emissor por um (músico ativo, compositor-interpreté) a um receptor (ouvinte) por um conjunto [...]. Em suma, a música parece ter sido, até hoje, a ação de agregar sons em função de um projeto comunicável.

À primeira vista, para a articulação do presente estudo cabe, como peça fundamental, esta última definição, que localiza na música o seu papel de intermediação – mesmo não executando o papel de linguagem – na comunicação de um dado projeto, sobre o qual, a nós, ouvintes, fica atribuída a possibilidade de interpretação. Embora a densidade das discussões acerca das definições da música não se constitua no foco do discurso, é coerente apresentar – e daí a surge a necessidade de aqui acrescentar que, para Candé, o desenvolvimento da música, em todas as civilizações, esteve relacionado com a função que ela ocupava na

sociedade – esta última abordagem construída sob o enfoque do som agregado à ideia da comunicação.

Neste sentido, enumerei algumas premissas básicas que permitem associar a ideia de comunicação a um projeto comunicável. Primeiro, em função da própria observação do comportamento musical no programa cultural comunicável, no contexto do candomblé. Neste contexto, verificou-se que a relação emissão e recepção sonora comunica um tipo de chamamento da divindade, de acordo com a necessidade específica de cada ritual. Segundo, pela propositura do que é o próprio ritual e sua articulação com o sagrado, na medida em que, mesmo não reconhecendo o significado da letra da música, o adepto sente no corpo a presença deste sagrado. Terceiro como, será abordado adiante, estas concepções aqui apresentadas, coadunam-se à expectativa das abordagens etnomusicológicas, que descreverei no capítulo Música e Religião, quanto ao papel de intermediação da música, no sentido de realizar o referido projeto comunicável de um grupo.

3.8 A MÚSICA NA ÁFRICA

Na busca por bibliografia da História da Música na África, descobri poucas referências na própria biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Não se trata aqui de construir observações meramente inquisidoras e, sim, revelar a imensa dificuldade em localizar material, elaborado por musicólogos, etnomusicólogos ou mesmo educadores musicais, sobre a história da música africana. No entanto, não seria possível deixar de relatar que o mesmo não ocorre em relação à chamada música ocidental que engloba, principalmente, a música de países como a Itália, a Alemanha, a Inglaterra, a França e, em menor proporção, a Espanha.

Diante de todo o acervo musical, encontrei apenas duas referências à história da música africana, a saber: História Universal da Música de Roland de Candé (1994) e, numa edição muito mais antiga, a História da Música Universal, de Kurt Pahlen (1965). Entretanto, somente naquele primeiro exemplar encontrei uma narrativa mais pormenorizada sobre o conteúdo proposto e, mesmo assim, com a utilização de algumas referências como “música primitiva”, termo com o qual não concordo por ter sido largamente utilizado em oposição ao conceito de “música dos povos civilizados”. No entanto, apesar de louvar a tentativa do autor, em justificar que o “epíteto ‘primitivo’ sugere não uma simplicidade elementar, mas uma pureza original” (CANDÉ, 1994, p. 162), ainda assim, pareceu-me que o seu uso permanece inapropriado. Nesse aspecto, com as perspectivas da pesquisa em Etnomusicologia, esta

suposta “pureza original”, que era a expectativa dos estudos etnomusicológicos, perdeu a sua força argumentativa, a partir de certas descobertas de mudança em culturas musicais indígenas, reveladas em estudos realizados pelo etnomusicólogo Nettl (2006).

Entretanto, mesmo tendo apresentado no parágrafo acima o que seria um deslize ou, pelo menos, uma deselegância quanto à opção semântica, não se pode deixar de reconhecer que de todos os autores dos livros de História da Música, consultados no âmbito de uma biblioteca de música, Candé foi aquele que mais dedicou espaço em sua obra para a música da África Negra. Portanto, reporto-me a ele como fonte preciosa para a descrição do que se segue.

Para Roland de Candé a música africana é uma “expressão imediata da cultura coletiva” (1994, p. 162). Como expressão primeira, ela seria uma parte completamente integrada ao modo de vida da sociedade e em completa harmonia com a natureza. Segundo Candé, os músicos africanos não teorizaram os seus sistemas musicais e sua forma de tratamento com o som; é completamente diferente da forma ocidental no que tange ao hábito de divisão e isolamento melódico ou rítmico. Pode-se aqui exemplificar um modelo rítmico facilmente notável, mesmo para alguém que não detenha algum conhecimento sobre partituras.

Ainda na perspectiva de Candé, uma outra característica da música africana seria o fato de que esta ser de sobremaneira ligada à linguagem e que este fator, por vezes, seria o causador da possibilidade de sua capacidade de substituir a linguagem falada. Em particular, no grupo banto. O próprio autor afirma que:

Compreender a música tem realmente um sentido na África, pois lá os instrumentos falam. [...] Melhor, ela é capaz de imitar os ritmos e os tons do discurso, permitindo que os instrumentos falem [...] não é um código semelhante ao nosso código morse; é uma língua usual, imediatamente compreensível quando o informante-músico é hábil e o receptor, atento. (CANDÉ, 1994, p. 162).

No entanto, ainda na esteira do pensamento de Candé, como as comunidades africanas são heterogêneas – característica de sociedades culturalmente diversas – na medida em que cada instrumento é o reflexo da cultura de um determinado grupo, estes instrumentos não seguem uma regra, uma receita fechada que ensine como fazer a sua confecção. Também a sua prática é executada de maneira diferenciada, e esta se define de acordo com os contornos da personalidade do músico que irá tocar, sendo que, geralmente, este é o próprio construtor do seu instrumento.

Na direção seguinte, o autor descreve que como a maioria dos instrumentos da África

negra executam a função de representar uma fala. Com uma mensagem específica, quando fica estabelecido algum diálogo entre estes instrumentos, na maioria das vezes, acontece dos africanos doarem aos instrumentos a mesma significação dada a uma pessoa, ou seja, o instrumento passa a ser individualizado, por causa de sua capacidade de levar um comunicado, como uma pessoa. Neste sentido, é importante apontar a semelhança desta situação com o tratamento dado aos atabaques no candomblé. Estes detêm a função de comunicar o chamado para que a divindade manifeste sua presença. Igualmente o seu ritual de preparação para ser usado no terreiro é constituído por uma série de tratamentos e cuidados que são feitos de maneira parecida com o preparo que recebe uma pessoa que vai ter sua iniciação. O atabaque recebe, tal qual o iniciado, panos brancos com os quais ele é coberto, bem como o sacrifício de animais para alimentá-lo e fazer gerar nele, a sua força, o seu Axé.

Todas estas questões aqui tratadas são fundamentais para se ter uma visão, ao menos panorâmica, da importância e do papel que a música ocupa em algumas regiões africanas. Entretanto, em função da pouca bibliografia a respeito do tema, tenho a convicção de que uma construção menos fragmentada, somente seria possível num estudo especialmente focado neste tema. Todavia, o que me pareceu mais relevante nestes parágrafos, foi exatamente a herança da importância do instrumento que veio de algumas culturas africanas. Esta herança diz respeito à visão que estas culturas têm de que, por realizar um processo de comunicação, estes instrumentos equiparam-se às pessoas, tal como acontece no candomblé em que os atabaques são tratados como entidades, recebem roupas, são alimentados e, dentre suas funções, está a de estabelecer a comunicação com os Orixás e chamá-los para incorporar em seus filhos.

3.9 PENSANDO A IDENTIDADE NA MÚSICA

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo - contínuo ou "idêntico" a ele - ao longo da existência do indivíduo. (HALL, 2006b, p. 10).

Nesta citação, parece que a identificação iluminista do indivíduo fora alicerçada sobre a ideia de unidade, de continuidade, portanto, negando as perspectivas da diversidade do sujeito e de sua cultura. É provável que esta esteira do pensamento tenha sido uma das sementes que constitui, entre os teóricos que se ocupam da difícil tarefa de lidar com o

significado da palavra identidade, a motivação que dificulta a formação de discursos a respeito do tema. No entanto, todos os pensadores parecem apresentar uma certa unanimidade: não no sentido das convergências sobre o tema, mas sim, no que se refere à complexidade que envolve o significado da identidade para o sujeito da pós-modernidade – tão distinto do sujeito do iluminismo – cuja vida é marcadamente afetada pelas questões culturais e, estas, deslocadas em função dos efeitos das trocas globalizantes.

Não discutimos aqui a legitimidade dos discursos que procuram definir o papel da identidade. Busca-se, no entanto, encontrar quais são as estratégias de construção e de transformação que influenciam a rigidez que permeia o significado da identidade, bem como quais destas se articulam mais adequadamente ao enfoque desta pesquisa. A respeito desta proposição, inspiramo-nos mais uma vez em Hall (1977), no que tange ao processo de identificação como uma um projeto que é passível de transformação, portanto, sem identidade permanente.

Neste sentido, em função desta exposição de motivos, não se pretende neste estudo adentrar pela turbulenta discussão sobre o papel da identidade. Interessa-nos, particularmente, perceber e descrever quais os aspectos que favorecem as razões explícitas e implícitas que motivam a associação do indivíduo com a divindade, tal como uma metáfora do espelho, aonde, ao se olhar, o indivíduo vê não a sua imagem, mas, sim, a imagem de seu Orixá e, neste caso, Oyá.

Outrossim, a questão sobre a qual está constituído o nosso objeto de pesquisa atrela-se às formas de mediação da música, enquanto expressão cultural, neste esquema de identificação. Como o acima referido, parece que os efeitos da pós-modernidade motivaram em seu sujeito uma construção que vai no caminho quase que oposto ao sujeito do iluminismo. Neste sentido, é possível perceber neste sujeito do iluminismo uma concepção permeada pela idéia de unidade, enquanto, no outro, percebe-se claramente a idéia do quanto a cultura afetou as fronteiras que demarcavam e caracterizavam as discussões sobre a identidade.

Como construção social, o processo sobre o qual se constitui a noção da identidade passa, necessariamente, pela construção do pensamento que o indivíduo tem de si mesmo e, ainda, pelo que os outros aprendem a pensar e dizem a respeito daquele indivíduo. Preferiu-se o uso da palavra construção, uma vez que, não obstante, o que se pensa a respeito de si e do outro, como efeito de construções sociais, pode ser profundamente afetado pelo que ouvimos e vemos a respeito de nós mesmos – estas são as práticas discursivas em relação ao outro. A respeito deste trecho, encontrei na proposta pedagógica das Diretrizes Nacionais de Ensino

Médio, no seu artigo 3º, inciso III, uma proposta que contempla o teor destas reflexões acerca da identidade:

A Ética da Identidade, buscando superar dicotomias entre o mundo da moral e o mundo da matéria, o público e o privado, para constituir identidades sensíveis e igualitárias no testemunho de valores de seu tempo, praticando um humanismo contemporâneo, pelo reconhecimento, respeito e acolhimento da identidade do outro e pela incorporação da solidariedade, da responsabilidade e da reciprocidade como orientadoras de seus atos na vida profissional, social, civil e pessoal.

Nesta citação, pode-se constatar a fundamental importância de se ampliar a visão que se tem do outro dentro dos parâmetros dos discursos de respeito e acolhimento da diversidade. Propõe-se aqui uma reflexão cuidadosa: quando um grupo está organizado dentro de uma casa de candomblé, o indivíduo, após a iniciação e o cumprimento de todas as etapas que antecedem o grau máximo da hierarquia, na própria estrutura interna, pode vir a preferir, por exemplo, o cargo de Iyalorixá ou Babalorixá. Em alguns casos, chegar a este grau, não só representa uma ascensão espiritual, mas, também, social. O representante espiritual de maior prestígio e, portanto, com maior conhecimento sobre a religião e os seus rituais, passa a ser respeitado e solicitado não só por sua própria comunidade espiritual. Outras pessoas passam a respeitar e a solicitar destes líderes orientações e conselhos a respeito de quais formas e procedimentos eles devem seguir, a partir de então, para alcançar seus desejos, superar suas dificuldades e nutrir suas necessidades. Desta forma, este sacerdote que adquiriu o prestígio social em função de sua vivência dentro do candomblé passa a ocupar um papel importante, não só na sua comunidade, mas, igualmente, para aqueles que vêm procurá-lo, buscando acalantar suas dificuldades diante da vida.

Além disto, vale lembrar que, salvo raras exceções, estes sacerdotes, geralmente afrodescendentes, são pessoas que vêm de grupos sociais que historicamente sofreram e sofrem as mazelas advindas da pobreza, da falta de uma educação de qualidade, do acesso a serviços públicos. Em função desta nova posição na sociedade, de um certo poder doado a ele(a) por interferir sobre o caminho a ser trilhado pelas pessoas que o procuram, o sacerdote passa a adquirir um *status* de uma pessoa que pode intervir na vida do outro em função de seu conhecimento.

A respeito deste tema, Durval Azevedo, natural da Ilha de Itaparica que promove todos os anos uma grande festa em homenagem a Oxum e Iemanjá afirmou a esta pesquisadora que “você vai num médico para cuidar da saúde do seu corpo? Então, aqui você tá indo num médico, que vai cuidar do seu espírito”. Neste exemplo, em função da identificação da Iyalorixá ou do Babalorixá com um médico, estes líderes passam a ocupar um

outro lugar que permeia o tecido social. O que, muito provavelmente, somente ocorreu em face de sua iniciação e sacerdócio. Presume-se então que o candomblé favorece um tipo específico de inclusão e ascensão do indivíduo que, até então, poderia correr o risco de permanecer afastado destas possibilidades por causa da ausência material e educacional necessária para que se possa abrir certas portas na estrutura social.

Neste sentido, embora não vá me deter pormenorizadamente no aprofundamento de uma análise metodológica, fundamentada na tradição teórica durkheimiana, que considera a religião como uma dimensão da sociologia do conhecimento, não seria possível omitir a valiosa contribuição de Durkheim a respeito deste tema. Este autor sugere que é possível verificar que a participação numa organização religiosa pode doar ao participante um tipo de prestígio social. Este prestígio seria então uma amostra de uma das funções sociais da religião. Esta pode ser conceituada como um sistema unificado de crenças e de práticas que se referem ao sagrado. Durkheim conclui que a função substancial da religião é a criação (TIMASHEFF, 1971), neste caso, de uma nova posição social que contribui na perspectiva do presente trabalho, para a indispensável desconstrução da seguinte imagem do negro traduzida pelo professor Renato da Silveira (2007):

A imagem do africano vendida para a gente foi de uma figura ignorante, supersticiosa e incapaz de cuidar de si. Para os interesses escravistas, era preciso justificar de algum modo a escravidão e fazer esse “favor” ao africano, trazer ele para cá e colocá-lo numa religião verdadeira, em que ele fosse ser salvo¹².

Neste caminho, pode-se também sugerir que quando um filho de Oyá ouve as histórias dos desafios, dos feitos e das vitórias do seu Orixá, é possível que ao se identificar com esta construção de triunfo social frente aos obstáculos – narrados nos mitos – e uma vez que o Orixá viveu numa determinada época e lugar, ele é tomado como uma realidade vívida, sobre a qual aquele filho possa a ser profundamente marcado e influenciado. Nesta medida, a influência positiva pode intermediar a construção do conceito que se atribui a si mesmo, na já que a vida vivida pelo seu Orixá se reflete na própria vida do iniciado. Esta pequena descrição pode exemplificar um tipo de “estratégia de identidade” (CUCHE, 2002, p. 196), porquanto o seu sentido dirige-se a certas motivações. Estas se justificam a partir da percepção positiva da qual se faz necessária na construção destas identidades.

Para Stuart Hall, um teórico e militante democrático, que se intitula como um

¹² Esta entrevista foi realizada por Emanuella Sombra para a revista eletrônica Nacocó em 03 de fevereiro de 2007. Foi acessada por esta pesquisadora em 09 de março de 2009 através do site www.nacoco.com.br. Este site foi criado e é executado por alunos da Faculdade de Comunicação da UFBA.

intelectual da diáspora, numa produção intelectual séria e crítica não devem existir inícios absolutos, isto é, aquele procurado objetivo do pesquisador em encontrar as raízes ou a origem de um evento, haveria se chegado ao ocaso. Para ele, nem mesmo seria profícuo alimentarmos as antigas expectativas de continuidades, porque mesmo essas podem se desmanchar no decorrer de uma pesquisa. Neste sentido, vejamos o que o próprio autor tem a dizer na seguinte citação:

O que importa são as *rupturas* significativas – em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados em redor de uma nova gama de premissas e temas. Mudanças em uma problemática transformam significativamente a natureza das questões propostas, as formas como são propostas e a maneira como podem ser adequadamente respondidas. Tais mudanças de perspectiva refletem não só os resultados do próprio trabalho intelectual, mas também a maneira como os desenvolvimentos e as verdadeiras transformações históricas são apropriados no pensamento e fornecem ao pensamento, não sua garantia de “correção”, mas suas orientações fundamentais, suas condições de existência. [...]. (HALL, 2006a, p. 123).

Hall propõe que a difícil articulação entre o pensamento e a realidade histórica reflete-se na dialética entre poder e conhecimento. Esta situação trouxe à tona o reconhecimento de rupturas na análise social e econômica, principalmente por causa da indiferença quando do trato com a importância do papel da cultura na construção da sociedade. Proponho então, a partir dessa premissa, a análise deste outro aspecto da formação do tecido social, onde a história de um mito de origem africana, de uma deusa para os seus adeptos, que não é narrada como uma história de triunfo, sirva como referência necessária num contexto multicultural. Alerta-se ainda que sua ausência poderia danificar possíveis constituições de estratégias de identificação.

O termo multicultural, indispensável à reflexão sobre as questões sociais, é tomado aqui nos parâmetros descritos por Hall. Este termo tem sua definição como um aspecto qualificativo que busca “descrever as características e os problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais” (HALL, 2006a, p.50). Estas são definidas como culturalmente heterogêneas e, por isto mesmo, tentam construir uma maneira comum de viver e conviver dentro de suas diferenças culturais. A este respeito observe-se o seguinte exemplo que fornece Goldenberg apoiado na fonte de Stuart:

Como exemplo, em sociedades “multiculturais” como os Estados Unidos, a Grã-Bretanha, a França, a África do Sul, o Brasil, que se caracterizam, por definição, como culturalmente heterogêneas na medida em que se distinguem do Estado-nação “moderno”, constitucional liberal, do Ocidente, que se afirma de “homogeneidade cultural organizada em torno de valores universais, seculares e individualistas liberais.” (STUART *apud* GOLDENBERG, 2005, p. 50).

Neste sentido, indaga-se como é possível a análise da trajetória social e econômica de uma sociedade, no sentido de promover o seu desenvolvimento, sem reconhecer as participações culturais distintas dos vários grupos que a constituíram?

Foi dentro destas lacunas no pensamento histórico que surgiram os Estudos Culturais. Principalmente a partir de 1950 e exatamente no contexto destas reflexões sobre os momentos de ruptura das significações sociais e históricas, de deslocamentos de poder, bem como as obras produzidas dentro deste período, aonde o destaque das questões de cultura, consciência e experiência romperam com o “evolucionismo tecnológico, com o economicismo reducionista e com o determinismo organizacional” (HALL, 2006a, p.125). Segundo o próprio autor, é herança das análises positivistas e marxistas das sociedades. Naquela perspectiva, uma questão passou a tomar contornos com grande relevância, a ser: as transformações históricas não podiam ser pensadas sem levar em consideração a reflexão sobre a influência das culturas e, conseqüentemente, da sua diversidade no tecido social.

Um referencial fundamental que se alinha teoricamente à proposição da cultura e sua diversidade foi Clifford Geertz (1989). Em sua análise sobre o papel do antropólogo, ele afirmou que na busca por leituras menos insatisfatórias e incompletas sobre a natureza humana, a antropologia, para encontrar um caminho rumo a um conceito mais próximo sobre o que o homem é, tem levado em conta a cultura e a sua diversidade. Neste sentido, o autor traz a seguinte proposta:

Alimentar a idéia de que a diversidade de costumes no tempo e no espaço não é simplesmente uma questão de indumentária ou aparência, de cenário e máscaras de comediantes, é também, alimentar a idéia de que a humanidade é tão variada em sua essência como em sua expressão. E com esta reflexão começam a se afrouxar alguns ancoradouros filosóficos bem amarrados, iniciando-se uma jornada em águas bem perigosas. (GEERTZ, 1989, p. 48).

A constatação da diversidade da cultura e da expressão humana remete à hipótese de que quanto mais a pesquisa puder contemplar a gama da variedade cultural, mais se torna possível, para o pesquisador, a probabilidade de que ele se aproxime dos valores do homem, que é exatamente sobre o que esta forma de pesquisa pretende se aproximar. E a música, como expressão da natureza humana, certamente reflete boa parte do que o homem é. Sobre este enfoque, o ser humano e o que ele expressa como, por exemplo, a música que ele faz, é antes de qualquer outra coisa, variado. O que me leva a pressupor que nos dois estudos de caso realizados, embora existam estratégias de construção identitárias semelhantes, há igualmente, estratégias que num mesmo contexto, o do candomblé, podem ser resultantes de processos diferenciados. No entanto, a partir da observação revelou-se que determinadas

etapas, ou partes destes processos, se cruzam e deságuam numa percepção individual e coletiva de grande valia para o iniciado que tem como referência de construção da sua identidade a mítica de seu Orixá.

Conforme se alertou anteriormente, não é intenção deste trabalho o objetivo de confrontar os diversos discursos acerca dos conceitos de identidade, principalmente em função dos mal entendidos e das ambiguidades existentes. Muito menos traçar os longos contornos desta ampla discussão teórica. No entanto, é notório que o conceito de identidade tem aparecido com grande frequência em trabalhos de diversos campos do conhecimento – talvez aí mesmo resida a sua importância. A compreensão do conceito de identidade, abordada neste estudo, implica em considerar a questão histórica no processo de construção social de uma sociedade multicultural. Esta medida serve como fundamento para as estratégias que o indivíduo obtém para a construção e afirmação de si mesmo sem o prejuízo da omissão provocada por narrativas lineares da história.

4 MÚSICA E RELIGIÃO

Através da iniciação e de sua experiência no seio da comunidade, os integrantes vivem e absorvem os princípios do sistema. A atividade ritual engendra uma séria de outras atividades: música, dança, canto e recitação. (SANTOS, 2002, p. 38).

A partir deste capítulo, propõe-se adentrar mais especificamente nas reflexões acerca dos principais referenciais que subsidiaram a abordagem a respeito da questão do papel da música no contexto religioso do candomblé. Deste ponto em diante, a intermediação do canto, seja com uma abordagem na perspectiva de um programa cultural, seja como um tratamento da análise de seus códigos de significado, ocupam o *locus* sobre o qual ora está direcionado o foco da análise. Neste sentido, foi necessário investigar uma bibliografia mais pertinente às discussões sobre o conceito de religião, privilegiando algumas visões concebidas pela Antropologia, Sociologia e pela própria História das Religiões. Foi um árido caminho percorrido onde sequer foi possível mensurar a possibilidade do esgotamento dos discursos teóricos que buscam delinear o objeto proposto. Revelaram-se ricas discussões acerca das considerações tecidas em torno da questão sobre o conceito da palavra religião, bem como sua função para o indivíduo e para o grupo.

Neste sentido, detive-me com a necessária orientação de Hall (2006a) a respeito da produção intelectual comprometida e crítica, na qual o autor chama a atenção para o fato de que não deve existir, para o pesquisador, aquele procurado objetivo de encontrar as raízes ou a origem de um evento. Esta procura, em tempos de deslocamento e rupturas, teria chegado ao ocaso e, por isto, nem mesmo seria profícuo alimentar as antigas expectativas de continuidades, porque elas poderiam ruir no decorrer de uma pesquisa. A partir desta orientação, poderia optar por um tratamento inclusivo de ambas as premissas, no sentido de que as consequências de uma pesquisa podem acarretar em descobertas tanto de continuidades quanto de descontinuidades. Portanto, a proposição na abordagem sugere menos um confronto entre as análises, e mais uma perspectiva completa, porquanto inclusiva de várias contribuições teóricas.

Nesta direção, acrescento aos alertas referidos a seguinte consideração de Gomes sobre a árdua tarefa de se construir uma definição mais adequada à religião:

Etimologicamente incerta, com significados polissêmicos, é contudo neste campo semântico que se situam as inúmeras tentativas de definir a religião [...] Meslin, em sua obra *L'expérience humaine du divin* (1988), adverte que toda a definição será sempre aproximativa e inadequada. E propõe definir a religião a partir da relação que os homens mantêm com uma

Alteridade, seja ela Deus, o Sagrado ou o Sentido último da existência. (GOMES, 2002, p. 14).

A partir desta sugestão adotou-se, como premissa básica que orientou o presente trabalho, esta relação de proximidade de homens e mulheres com o sagrado, propiciada pela religião. Para uma abordagem mais adequada ao proposto, buscou-se encontrar, nesta relação, quais as formas com as quais a música age como um veículo que conduz e facilita, mediando ou intermediando a aproximação do ser humano com o sagrado. Em função desta perspectiva, poder-se-ia pressupor um estudo associado à perspectiva fenomenológica; no entanto, esta não se revelou como possibilidade de enfoque para a análise, uma vez que interessa identificar os aspectos culturais propiciados pela proximidade com a divindade, bem como as construções das estratégias identitárias.

Uma das prováveis derivações da palavra religião pode vir do termo latim *religio*. Seu significado, ainda impreciso, é amplamente discutido tanto nos meios religiosos, como nos meios acadêmicos. No entanto, existe uma corrente de pensadores que avoca a esta versão o significado de religar – *religare* – o homem com Deus. Não só seu significado é controvertido, mas, igualmente, a própria origem da palavra é razão duvidosa. Uma outra corrente sugere que sua origem estaria na palavra *relegere* – que significaria, segundo Chada (2006, p. 27), “percorrer, repassar pelo pensamento”. Por outro lado, Gomes (2002, p. 14) refere:

A palavra *religio*, em latim, já apresentava uma etimologia discutível para os antigos romanos. Segundo Cícero, remontaria ao verbo *relegere*, revolver no espírito, meditar, cuidar. Religião significaria então escrupulo, delicadeza da consciência, cumprimento do dever, culto aos deuses. O termo derivou depressa, por extensão, para as modalidades objetivas do culto e das observâncias rituais. [...] o termo *religio*, por uma transposição do sentido ciceroniano, deriva do verbo *religare*, ligar de novo.

Em minha opinião, estas raízes não se opõem completamente, ao contrário, na medida em que se religa o ser humano a Deus, através do próprio pensamento, diria, inclusive, que elas se atraem. Ainda segundo Geertz a religião procura ajustar, de alguma forma, “as ações humanas a uma ordem cósmica imaginada” enquanto “projeta imagens da ordem cósmica no plano da experiência humana” (1989, p. 104). Relembrando a questão do papel do programa cultural, é possível sugerir que a religião se inclui nos níveis da compreensão do conceito de cultura. Pode-se pressupor ainda que esta suposição facilita a possibilidade de se relacionar a definição do papel da religião, em Geertz, aos mecanismos de controle que buscam ajustar aquelas ações humanas à ordem cósmica, no sentido de estabelecer, de religar o homem ao sagrado.

Deste ponto em diante, a Antropologia e a Etnomusicologia foram a principal base de alicerce pra esta pesquisa. Delas, retirei as reflexões necessárias para dar o contorno mais adequado à definição do conceito do papel da música na religião. Portanto, passemos adiante às considerações necessárias, retomando Geertz (1989, p. 104) e sua definição de religião:

1) um sistema de símbolos que atua para (2) estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da (3) formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e (4) vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que (5) as disposições e motivações parecem singularmente realistas.

Propomos a seguinte consideração a respeito desta definição: a música constitui parte deste sistema simbólico sendo ela própria uma das motivações da opção pela iniciação, por possibilitar a construção da relação do iniciado com o sagrado. Esta relação é tecida por intermédio de processos culturais e teias de significações que constituem códigos, através dos quais se processa a transformação da personalidade do próprio iniciado durante as manifestações do Orixá, bem como na reorientação de sua conduta no cotidiano.

Sonia Chada (2006, p. 30) citando Alan Merriam ressalta que:

Uma lista, de caráter exploratório, de dez funções que, em geral, sintetizariam o papel da música em toda cultura. Validação dos rituais religiosos consta desta lista. Segundo ele (1964:224): sistemas religiosos são validados (...) tanto através da recitação de mito e lenda na canção quanto através de música que expressa preceitos religiosos.

Suponho, portanto, que esta proposição se coaduna à sugestão de que a música, ou o próprio canto, que é parte desta música, é um elemento simbólico que se constitui em códigos, por expressar esses preceitos religiosos propostos por Merriam.

Nesta esteira de reflexões, acrescento mais uma posição na tentativa de elencar algumas funções da música:

A função da música na sociedade humana [o topo do modelo de pirâmide], o que a música faz, em última análise, é controlar o relacionamento da humanidade com o sobrenatural mediando entre pessoas e outros seres, e dar apoio à integridade de grupos sociais específicos. Faz isto expressando os valores centrais relevantes da cultura de forma abstrata. [...] Em cada cultura música funcionará para exprimir um conjunto particular de valores de uma maneira particular. (NETTL, *apud* CHADA, 2006, p. 32).

Este controle do relacionamento de um grupo com o sobrenatural remete ao enfoque proposto por Geertz que definiu a cultura como aquele programa que estabelece poderosos mecanismos de controle do comportamento. Pode-se aludir, a partir destas orientações que, no caso específico da música cantada, na maioria das vezes, os elementos musicais como o ritmo, por exemplo, podem se constituir em um dos mediadores deste controle de relacionamento do indivíduo e o sagrado. Cito o ritmo nesta exemplificação, por entender que no candomblé

cada ritmo procura traduzir a personalidade de cada Orixá. No caso de Oyá, como ela é uma divindade de natureza guerreira, ligada a elementos associados à capacidade de desequilibrar um sistema – o furacão, a tempestade, o raio – estes assemelham-se ao próprio temperamento intempestivo deste Orixá.

Tomo aqui um fragmento do pensamento de Boccia, em sua análise sobre os efeitos da música como chave de recriação de efeitos e sensações das quais forças sociais podem se apropriar, que parece adequado para exemplificar a argumentação. O autor afirma que “podem-se perceber os sons e as melodias como protagonistas de uma narrativa” (BOCCIA, 2007, p. 78); indo um pouco mais adiante ele sugere que “os diversos efeitos sonoros” podem recriar uma determinada “paisagem” capaz de descrever uma narrativa (ibidem).

Vale lembrar que o adepto, por vezes, mesmo desconhecendo a tradução da música, sabe quais são as características e qualidades do Orixá que estão sendo transmitidas, uma vez que estas informações transitam diariamente nas conversas dentro dos terreiros; falar das características da divindade faz parte da vida cotidiana, portanto, das trocas de significados realizados através da fala. Nestas trocas subentende-se a comunicação destes códigos por intermédio da música usada para celebrar os rituais. Neste sentido, os efeitos sonoros podem recriar uma narrativa imaginária de Oyá como uma divindade capaz de destruir os obstáculos que se colocam no caminho, ou seja, a música estabelece poderosas formas de comunicação entre o significado do mito e o elo que liga o iniciado à divindade.

4.1 OS RITUAIS E SEUS SIGNIFICADOS

Os rituais religiosos, frequentemente, lançam mão das artes, particularmente da música, como elementos essenciais, tornando-se, desta forma, um dos possíveis determinantes culturais dos estilos musicais. (CHADA, 2006, p. 31).

Entende-se aqui ritual como um conjunto de práticas consagradas a uma religião. Neste contexto, pode-se perceber a existência de códigos de conduta que orientam a participação e as práticas da comunidade. Durante todo o período de contato e reconhecimento do nosso campo de pesquisa, foi possível perceber, na totalidade das casas visitadas, que todos os rituais sagrados são realizados com presença da música. No candomblé, quase nada, ao menos nos termos de realização ritual, é feito sem o acompanhamento musical.

Uma única exceção, na qual foi presenciada a ausência da música foi quando dos rituais de limpeza, chamados *osés*. Este é um ritual aonde todos os membros participam retirando água, geralmente de uma fonte, para lavar todos os compartimentos que fazem parte do terreiro. Os quartos dos Orixás – são vários e dentro deles permanecem os símbolos que representam cada Orixá; o barracão – espaço onde acontecem, em geral, as festas, e boa parte da região externa ao barracão: como o quintal, por exemplo, serão lavados.

No Ilê Axé Oxumarê participei de um destes rituais. Tínhamos que subir e descer uma escadaria íngreme como, aproximadamente, a altura de um prédio de cinco andares. Na descida levávamos latas vazias. Elas tinham a capacidade de 20 litros de armazenamento de água. Enchíamos nossas latas numa fonte que fica ao final da escadaria. Na subida, levávamos nossas latas cheias de água na cabeça ou nos ombros, ou onde se podia sustentar o peso dos vasilhames carregados de água. Eram várias subidas e descidas até chegar a todos os recintos que seriam lavados. Isto tudo tinha início por volta das seis horas da manhã e, geralmente, em jejum. Mesmo assim, percebia-se nas aspirantes e nas iniciadas, bem como nas mais antigas, uma extrema atitude de concentração, de entrega total de si àquele ritual. Ouviam-se poucas conversas. Uma a uma de nós, como que numa procissão, buscávamos e levávamos nossas latas sobre nossos corpos.

Entretanto, em todos os demais rituais foi possível verificar a presença da música. O mesmo se dando em casas com menor quantidade de adeptos e de pouquíssimos recursos financeiros e materiais, como o caso do Ilê Axé Luandeuá. Às vezes, sem o toque dos atabaques em rituais menos complexos, ou quando os Ogãs (tocadores dos atabaques) não podiam estar presentes, o acompanhamento dava-se somente com o canto.

A respeito deste tema, importante contribuição vem da descrição de Juana Elbein dos Santos (2002). Para a pesquisadora, os textos rituais estão investidos de energia. Sendo “recitados, cantados, acompanhados ou não de instrumentos musicais, eles transmitem um poder de ação” (SANTOS, 2002, p. 49). Uma amostra da força do canto está no fato de que cada filho de santo tem o seu próprio canto, sua música particular, a ser: o *até* do seu santo. Um canto que é só seu e funciona como um chamado. Ao ouvi-lo, cantado pelo Babalorixá, pela Iyalorixá, ou por algum membro elevado na hierarquia e que tenha participado das etapas de iniciação, onde o *até* foi revelado, com ou sem o acompanhamento dos atabaques, o Orixá, que reconhece aquele canto, deverá respondê-lo através da incorporação no seu Omorixá – filho de santo.

Portanto, retomando a proposição de Chada:

Nossa tese fundamental no que diz respeito à relação entre o sagrado e o homem, entre religião e música, é que esta funciona como uma intermediação propiciando ao mesmo tempo a manutenção da identidade do homem e a atualização da linguagem que necessita para ajustar-se à mudança sem perda de si mesmo. (CHADA, 2006, p. 31).

Neste sentido, considerando a música como um componente cultural dentro de um contexto específico que se insere numa trama social específica, sua intermediação apresenta prováveis códigos de significados, cujos contornos fazem parte do assunto que ora interessa. Vale ressaltar que a experiência da iniciação para aqueles que não nasceram nos berços do candomblé, nem sempre é permeada pela comunicação e conhecimento dos eventos senão pela própria vivência conforme revelou Pai Roney: “você pode ter 20 anos de candomblé, mas, se você passou esses 20 anos mais fora do que dentro, então você não é nada porque você não aprendeu nada”.

Como exemplo, quando uma pessoa nasce dentro daquela tradição religiosa e, portanto, adquire conhecimento acerca dos instrumentos a serem utilizados em cada situação específica, mesmo sem compreender por vezes os códigos de significação intrínsecos àquele ritual, tem a capacidade de manejar os componentes simbólicos através de um tipo de receita que foi apreendida durante o tempo de vivência naquele terreiro. No entanto, o que o difere daquele iniciado não nascido dentro do candomblé é a ausência do saber da utilização de cada componente simbólico em determinado ritual. Isto porque este saber está intimamente ligado ao tempo de vivência dentro da tradição, à aceitação das obrigações cotidianas do filho com a casa na qual ele foi iniciado.

Pareceu-me, em função da observação e experiência vivida dentro do candomblé, que os membros recém-chegados que vêm a fazer parte daquela comunidade religiosa, têm mais questionamentos no sentido de tentar relacionar suas atitudes e atividades. É curioso observar que, nestes casos, esta necessidade de entender com a razão, não significa necessariamente maior ou menor envolvimento ou devoção para com o sagrado, e sim, diferentemente daquele que é natural daquela comunidade, o reflexo da ausência do tempo vivido naquele contexto e, portanto, uma maior dificuldade de interiorização dos códigos e significados.

Portanto, o que me interessa neste estudo é delinear essas formas de mediação ou intermediação cultural, nas quais o canto de Oyá mobiliza a construção de estratégias de identidade. Esta construção é o fato motivador ao assegurar que:

[...] os membros do candomblé [...] são eles mesmos símbolos vivos de seus orixás. Suas existências e suas aventuras míticas cotidianas são, em larga medida, o reflexo da vida e das aventuras míticas dos deuses africanos. [...] O homem só repete os deuses porque participa do caráter deles, porque um pouco do que eles são penetrou-lhe na cabeça. (BASTIDE, 2001, p. 226).

Este processo de identificação intermediado pela música como parte da cultura possibilita a sugestão de uma metáfora. Como um espelho invertido: ao olhar-se no espelho, o filho de santo vê a sua própria imagem; vendo a sua imagem, ele vê o seu Orixá através da narrativa das histórias que foram apreendidas nos processos de convivência.

O controle da relação do indivíduo com o sobrenatural, torna, a partir da premissa de Bruno Nettl, que seja possível sugerir que a manutenção da cultura afrodescendente, através da prática religiosa no candomblé, seja realizada fortemente por intermediação musical. Observa-se, neste sentido, a importância da música num determinado contexto de sobrevivência de antigas identidades que reforçam o aspecto da diversidade dos indivíduos e de seus grupos.

5 UMA CONTRIBUIÇÃO DA ETNOMUSICOLOGIA

5.1 OS DIÁLOGOS DA ETNOMUSICOLOGIA E OS ESTUDOS CULTURAIS

Os estudos etnomusicológicos cresceram consideravelmente nos Estados Unidos, Europa e, mais recentemente, no Brasil ampliando sua filiação limitada tão somente à musicologia e à antropologia. Interrogando as “paisagens sonoras” e as “teorias nativas” esse campo tendeu a se expandir em diversas direções, oferecendo contribuições significativas à etnografia, à história, aos estudos culturais e à teoria social em perspectiva mais ampla. (ARAÚJO; CAMBRIA; PAZ, 2008, p. 11).

Apenas para uma breve apresentação e sem a pretensão de adentrar na discussão sobre os conceitos e os desafios da Etnomusicologia – o que é comum em todas as áreas do conhecimento – faz-se necessário tecer alguns esclarecimentos a respeito das mudanças que ocorreram no próprio seio da pesquisa etnomusicológica.

A etnomusicologia é considerada uma disciplina ainda jovem e os primeiros sinais de aparecimento deste interesse no campo da pesquisa surgiram, oficialmente, no final do século XIX e no início do século XX e recebeu inicialmente o nome de musicologia comparativa. Em princípio, ela era uma parte da musicologia que teria como tarefa a comparação das obras musicais, em especial, as canções folclóricas para fins etnográficos. Estas incursões refletiam a necessidade dos pesquisadores em aprender e compreender experiências musicais de sociedades distintas da sua própria. Por isto, em função dos seus objetivos, eles eram levados a realizar longas viagens, dentro e fora de seus países de origem e, portanto, estabelecendo convivências por vezes completamente diferentes das suas.

Bronislaw Malinowski foi um destes exemplos de convivência. Todavia, as informações póstumas que foram reveladas no seu diário de campo colocaram à mostra as maneiras desagradáveis e, por vezes, preconceituosas com as quais o autor fazia referência aos informantes de sua pesquisa de campo. Muito provavelmente, estas atitudes eram causadas pela angústia do pesquisador em ter de permanecer durante longos períodos afastado de sua cultura e bem próximo de uma outra tão diferente da sua própria. O *Diary in the Strict Sense of the Term* permitiu revelar o lado humano e vulnerável do autor, aonde os conflitos culturais são, por vezes, inevitáveis.

Aqui, quero registrar que ainda pertencendo ao mesmo país no qual realizei a pesquisa, por vários momentos, defrontei-me com situações completamente adversas ao meu cotidiano. Neste sentido, poderia sugerir uma mesma forma na condição de sermos reféns de

um programa cultural que exerce, conforme sugere Geertz (1989, p. 57), uma forma de controle sobre o pensamento, vejamos:

A perspectiva da cultura como “mecanismo de controle” inicia-se com o pressuposto de que o pensamento humano é basicamente tanto social como público. [...] Pensar consiste não nos “acontecimentos na cabeça” (embora sejam necessários acontecimentos na cabeça e em outros lugares para que ele ocorra), mas num tráfego entre aquilo que foi chamado por G. H. Mead e outros de símbolos significantes – as palavras, para a maioria, mas também gestos, desenhos sons musicais [...] – na verdade, qualquer coisa que esteja afastada da simples realidade e que seja usada para impor um significado à experiência. [...] tais símbolos são dados, na sua maioria. O indivíduo os encontra já em uso corrente na comunidade quando nasce e eles permanecem em circulação após a sua morte, com alguns acréscimos, subtrações e alterações parciais.

Portanto, gestos e sons musicais, assim como palavras, podem ser completamente estranhos à realidade do pesquisador que nunca antes tenha convivido de alguma forma com o seu objeto de pesquisa. Quando não se nasce no candomblé, ou ao menos próximo a ele, quase todos os rituais e valores cultivados no seio da comunidade sugerem um certo estranhamento – característica típica do novo que se nos apresenta. Por exemplo, uma grande parte dos rituais nos terreiros de candomblé é realizada nos horários da madrugada, conforme relato a seguir.

Nos processos de iniciação, os banhos gelados aos quais um iniciado deve se submeter, e que acontecem durante toda a iniciação por volta do horário das três da manhã; a difícil construção do hábito de chamar de mãe ou de pai, a uma pessoa que até então era um total desconhecido; de tomar a benção e permanecer com a cabeça abaixada, em sinal de respeito, durante o tempo em que estiver na presença dos mais velhos. Tais atitudes podem sugerir para um novato ser necessário que ele realize o bom combate – foi o que aconteceu comigo – contra a tentação de certos pensamentos. Principalmente, em se tratando da posição de pesquisadora de uma instituição acadêmica: local onde se acredita ser espaço de profunda produção do saber organizado.

Abro aqui um parêntese para narrar um exemplo desta situação: numa conversa com iniciantes do Ilê Axé Luandeuá que dividiam comigo o período de iniciação, ao ter que aceitar o fato de não compreender a dimensão do que disse um filho de Xangô, chamado André. Em suas palavras ele afirmava que “aqui, minha irmã, não tem conhecimento certo” – ele falava da formação acadêmica – “enquanto você não cumprir suas obrigações até completar os sete anos, você não é quase ninguém aqui dentro”. Percebi então que não bastava toda a *via cruxis* que percorre o pesquisador, no sentido de apreender e articular o grande cabedal do referencial teórico que orientam o seu estudo. Era necessário lidar com o fato de que mesmo

assim, e levando em conta as boas intenções desta pesquisadora, não se era ninguém naquele outro contexto de aprendizado e, esta, não era uma tarefa nada fácil. Era necessária uma boa dose de humildade e esforço, no sentido de mover dentro de si a compreensão de que um saber específico nem sempre tem o mesmo valor fora de seu contexto; que a linguagem e os discursos que se utiliza na academia nem sempre são úteis quando o que importa é o domínio dos símbolos significantes que sugerem um outro acesso, o da vida vivida; e que, por vezes, não se consegue utilizar os códigos pessoais como fórmula de acesso ao diálogo com aqueles que pertencem a um contexto cultural distinto.

Portanto, mais uma vez conclui-se, e neste estudo de caso preliminarmente, que numa pesquisa comprometida é mister se apropriar da ferramenta da compreensão da questão multicultural como referência para se perceber as fronteiras, as coincidências, as tradições e os seus possíveis deslocamentos impostos pela pós-modernidade. Poderia acrescentar ainda a este parágrafo que mesmo depois de me tornar uma iniciada no candomblé, em várias situações, os membros do terreiro se referiam a esta pesquisadora com certa desconfiança. Atitude demonstrada num momento em que o mesmo iniciado, acima citado, havia comentado sobre sua suspeita de que a iniciação desta pesquisadora era para ter informações para a pesquisa de campo, conforme informou o Babalorixá Roney d'Oxum.

É necessário observar que o desejo do conhecimento esteve atrelado ao desejo de pertencimento. Portanto, afirmar que este nunca se confundiu com a pesquisa seria muito pouco provável. No entanto, esta suspeita não se justifica a partir deste preceito. Justifica-se sim a partir da premissa de que quanto mais se obtém o conhecimento do outro, com toda a sua bagagem e tudo aquilo que não se conhece, mais é possível contribuir com a desconstrução dos preconceitos e da intolerância.

Fecho o parêntese para retornar ao ponto da Etnomusicologia. Pode-se sugerir que esta tem um certo grau de parentesco com a antropologia, na medida em que se localiza, por assim dizer, na necessidade de se ter uma dimensão mais próxima do que o homem é e aquela pelo acesso ao conhecimento da música que o homem faz, da música em si. Embora existam vários estudos na área das ciências sociais que abordem a questão musical em terreiros de candomblé, poucos são aqueles realizados por músicos com formação acadêmica. Estes, geralmente, permanecem dentro dos limites da pesquisa musical especificamente na disciplina da etnomusicologia. Esta, por suas próprias necessidades, também procura ancorar-se numa perspectiva multidisciplinar, uma vez que o seu objeto de pesquisa é o próprio resultado da expressão humana através da cultura. A questão é que durante muito tempo a etnomusicologia esteve embutida da crença de que o sistema musical de uma cultura que não se organiza,

dentro dos parâmetros de organização da música ocidental, traduz uma estabilidade deste sistema que não mudaria nem com o tempo e nem com as próprias transformações internas produzidas naquela sociedade estudada.

Alan Merriam em seu clássico *A antropologia da música* (1964), que subdivide o objeto da etnografia musical em três seções inter-relacionadas: som, comportamentos e conceitos. Dito de outra forma: a dimensão sonora em si, as idéias sobre música e o contexto sociocultural. Já nessa perspectiva, pode-se observar que os etnomusicólogos estão a caminho de novas interpretações acerca da música, a partir daí não mais como algo essencialmente estável, mas entendendo que conflitos e mudanças são inerentes à dinâmica dos processos sociais. Portanto, deve-se interrogar radicalmente as concepções de identidade e de tempo e as relações de poder nelas embutidas. (ARAÚJO; CAMBRIA; PAZ, 2008, p. 12).

Logo, por mais complexo que seja o trabalho com a questão da identidade, não seria possível um estudo a partir do enfoque etnomusicológico sem tender, naturalmente, por uma busca da definição mais acabada do papel da música na construção identitária dentro do candomblé.

A partir das proposições dos Estudos Culturais sobre a questão das rupturas significativas e numa perspectiva da análise histórica e cultural levantada por Stuart Hall, denota-se um provável exemplo destes rompimentos, na pesquisa etnomusicológica, como o que se revelou em um dos estudos mais atualizados do norte-americano Bruno Nettl¹³. Em um de seus artigos, no qual se busca o debate sobre o estudo das mudanças, o autor descreve uma pesquisa comparativa realizada com quatro culturas musicais diferentes: da sociedade indígena Blackfoot nos Estados Unidos, da cultura carnática no sul da Índia, da sociedade persa no Irã e a instituições acadêmicas de tipo ocidental. O resultado deste estudo foi apresentado na Conferência de abertura do I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia em novembro de 2002. Nesta conferência, o pesquisador relatou que foram detectadas mudanças no comportamento dos sistemas musicais daquelas sociedades. Por causa desta observação Nettl apontou, ao longo do seu artigo, para a desconstrução do que aos olhos dos etnomusicólogos era uma premissa fixa – acreditavam que o comportamento musical de um grupo permaneceria estável durante o passar dos tempos e das gerações. Sua pesquisa identificou mudanças significativas no sistema musical daquelas comunidades. Este episódio levou os seus estudos a possibilitarem a seguinte conclusão: a antiga crença na imobilidade musical de uma cultura não mais poderia orientar, de maneira absoluta, a

¹³ Professor Emérito de Musicologia e Antropologia na Universidade do Illinois na Conferência de abertura do I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, no Recife, no novembro de 2002. Tradução por Luiz Fernando Nascimento de Lima, com revisão de Samuel Araújo.

investigação etnomusicológica séria. O autor denuncia ainda que, de certa forma, algumas linhas da pesquisa etnomusicológica haviam abandonado há tempos os fatores culturais internos.

Bruno Nettl compreendeu a percepção da mudança no comportamento musical naquelas tribos. Mostrou, igualmente, uma profunda relação com as proposições antropológicas de Geertz – de que não existem homens que não tenham sido modificados pelos fatores sociais. Nettl considera surpreendente que por muito tempo e, talvez, ainda nos dias de hoje, os etnomusicólogos tenham produzido seus estudos com base na premissa de que existe uma norma. Seja na cultura, seja na música, esta norma teria sido a crença na “estabilidade, a continuidade, a ausência de mudanças” (NETTL, 2006, p. 2), salvo em situações excepcionais.

Acreditou-se ainda que o papel do pesquisador fosse o de preservar a música não ocidental – como uma espécie de preservação museológica. O autor aponta, inclusive, que o conceito de mudança vislumbrado no século XX exercia uma influência negativa sobre aqueles que pensavam a etnomusicologia, pois, até então, poderíamos presumir que esta possibilidade colocava em xeque o papel do etnomusicólogo. Em um debate mais recente sobre este tema, Nettl reafirma esta visão afirmando que:

É possível concluir que a etnomusicologia tem lidado ao longo dos anos com sulcos profundos que marcaram sua formação. Foram relativizadas, de certa forma, abordagens que se referiam de modo negativo à mudança cultural, em favor de noções muitas vezes reificadas de tradição e preservação. (apud ARAÚJO; CAMBRIA; PAZ, 2008, p. 11)

De forma que os Estudos Culturais, que se caracterizam exatamente por esta abertura ao que ainda não conhecemos, reconhecem nas palavras de Hall (2006a, p. 189). que este processo, apesar de inevitável, revela uma dificuldade desta tensão entre “a recusa de se fechar o campo [...] e, ao mesmo tempo, uma determinação de se definirem posicionamentos a favor de certos interesses e de defendê-los”. Estes interesses, neste caso, estariam articulados à manutenção típica, quase automática, dos ideais propostos em estudos comparativos de música de culturas ocidentais urbanas e culturas tradicionais nativas. Aquelas estariam de certa forma relacionadas a uma idéia de evolução e, estas, de preservação.

No levantamento destas informações presume-se que haja uma profunda relação entre estas áreas do conhecimento, aparentemente distantes. A constatação de Nettl quanto ao rompimento da crença na imutabilidade musical e a constatação dos Estudos Culturais na perspectiva de Hall, dizem respeito às rupturas históricas que constituem o seu campo de pesquisa, e que nem mesmo seria profícuo alimentarmos as antigas expectativas de

continuidades no decorrer de uma pesquisa.

A Etnomusicologia, como ciência que estuda a música dentro das culturas, e a educação, como a forma como é realizado o aprendizado musical – ambas inseridas na perspectiva da compreensão das relações sociais e seus códigos – são fundamentais para se entender a cultura. Nettl conclui que os etnomusicólogos da atualidade parecem concordar que as culturas musicais estão em processo de movimento constante, ao contrário, do que se acreditava como premissa de que a música continha uma possível continuidade e transformações só aconteceriam em situações excepcionais.

6 O CANDOMBLÉ KETO

6.1 O CONTEXTO HISTÓRICO

Durante três séculos, aproximadamente, os negros trazidos para o Brasil na condição de escravos vinham, na sua maioria, de partes da África Ocidental, Equatorial e Oriental. Como não poderia deixar de ser, uma vez aqui instalados – inicialmente como escravos e depois sobre a condição de libertos – imprimiram marcas profundas na cultura brasileira, principalmente em locais aonde ocorreu um número maior de sua concentração como, por exemplo, na Bahia. Segundo Juana Elbein (2002, p. 28), “pode-se admitir que os Nagô foram os últimos a se estabelecerem no Brasil, nos fins do século XVIII e início do século XIX”.

Estes grupos provinham de várias etnias africanas, portanto, com modos de vida e expressões culturais distintas. Na África, por exemplo, o culto a cada Orixá tem vínculo direto com a localização da região geográfica, ou seja, diferentemente do Brasil, não se cultua todos os Orixás num mesmo local. Apenas Exu, considerado como uma divindade responsável pela realização do trânsito das mensagens dos homens para os seus Orixás, bem como o protetor das entradas e dos caminhos da vida, é cultuado em todas as regiões, independentemente de seu patronato. Santos (2002, p. 28) prossegue ao descrever que:

a história de *Kétu* é preciosa como referência direta no que concerne à herança afro-baiana. Foram os *Kétu* que implantaram com maior intensidade sua cultura na Bahia, reconstituindo suas instituições e adaptando-as ao novo meio, com tão grande fidelidade aos valores mais específicos de sua cultura de origem, que ainda hoje elas constituem o baluarte dinâmico dos valores afro-brasileiros.

Conforme infere a autora, todos esses grupos são conhecidos, de forma geral, como Nagô. A palavra Yorubá teria surgido mais recentemente no Brasil, não sendo muito utilizada pela população. Durante muito tempo, após o final da escravidão, Santos afirma que os *Kétu* – fundadores do primeiro terreiro baiano, localizado à época na Barroquinha – não sabiam que sua cidade natal – Oyó – havia sido destruída pelos conflitos internos na África. Portanto, aqui no Brasil eles mantinham em suas lembranças a imagem viva de sua terra natal; fato que provavelmente os colocava numa situação semelhante ao contexto e ao significado proposto anteriormente de que, na condição da diáspora, os africanos e, posteriormente, muitos afrodescendentes, recriaram e restituíram nos terreiros de candomblé “o espaço geográfico das suas nações genitoras, juntamente com seus conteúdos culturais” (SANTOS, 2002, p. 33).

A respeito deste tema, vale ressaltar que, conforme vários autores (BASTIDE, 2001; BENISTE, 2006; PRANDI, 2001 e VERGER, 1980), muitos destes costumes mantidos no Brasil já não existem em terra africana. Portanto, lembrando Augel (2002), o espaço do candomblé se constitui realmente em um legítimo local de preservação cultural; entretanto, este fato não significa que nesta manutenção da tradição, alguns de seus paradigmas não tenham sido afetados pelas próprias mudanças culturais. Um exemplo concreto diz respeito à iniciação de homens que é permitida, tanto no Ilê Axé Oxumarê quanto no Ilê Axé Luandeuá. Todavia, num dos mais antigos terreiros de Salvador, oriundo do primeiro terreiro brasileiro que ficava localizado no antigo bairro da Barroquinha, no Centro Histórico de Salvador, no Ilê Axé Iyá Nassô Oká, mais conhecido como Casa Branca, apenas mulheres são iniciadas, conforme foi presenciado. Mais tarde este fato seria confirmado numa conversa com Jô Guimarães, uma antiga filha da casa e amiga pessoal desta pesquisadora.

Antes de iniciar a descrição quanto à pesquisa de campo propriamente dita, ocupar-me-ei, brevemente, em transcrever a importância e a organização hierárquica geral sobre as quais estão alicerçadas a maior parte dos candomblés de tradição Keto. Evidentemente, existem particularidades que podem advir em função das diferenças internas que são imanentes a cada terreiro. A questão é como um sistema se organiza, no sentido de obter sua autogestão. Verificou-se que as disposições internas foram quase que mantidas na sua íntegra, tanto ao Ilê Axé Oxumarê quanto no Ilê Axé Luandeuá.

6.2 A ESTRUTURA INTERNA

Os cargos principais encontrados nos dois estudos de caso, bem como na maior parte do candomblé de tradição Keto, são:

- Iyalorixá ou Babalorixá: A palavra iyá do yorubá significa mãe, babá significa pai, assim a tradução mais apropriada é mãe ou pai do Orixá; aquele que cuida do Orixá.
- Iyakekerê (mulher): mãe pequena, segunda sacerdotisa, segunda pessoa do terreiro.
- Babakekerê (homem): pai pequeno, segundo sacerdote.
- Iyalaxé (mulher): cuida dos objetos rituais.
- Agibonã: mãe criadeira, supervisiona e ajuda na iniciação.
- Ebomi ou Egbomi: são pessoas que já cumpriram o período de sete anos da iniciação sendo aquele que é a irmã mais velha.
- Iyabassê: mulher responsável pela preparação das comidas de santo.

- Iaô ou Yaô: filho de santo até sete anos de iniciação já incorpora Orixás.
- Abian: novato, aprendiz.
- Axogun: homem responsável pelo sacrifício dos animais; não entram em transe.
- Alabê: homem responsável pelos atabaques e pelos toques; não entram em transe.
- Ogã ou Ogan: cuidadores do terreiro; tocadores de atabaques; não entram em transe.

Os cargos de autoridade máxima dentro de uma casa de candomblé são o da Iyalorixá ou Babalorixá. Ambos têm o sentido, respectivamente, de mãe de santo e pai de santo, ou seja, aqueles que vão criar as condições necessárias para que o iniciado receba definitivamente o Orixá que irá nascer e será assentado em sua cabeça. Segundo a tradição yorubá todas estas pessoas foram escolhidas pelos próprios Orixás para ocupar cada cargo que lhe foi destinado. São sacerdotes que, após muitos anos, adquiriram o conhecimento para tal função.

Por outro lado, pode acontecer da pessoa ser escolhida através do jogo de búzios e não estar preparada para assumir o posto. Neste caso, terá que ser orientada pelas Egbomis, que são as pessoas mais velhas da casa. Assim elas obterão o conhecimento necessário para exercer as suas funções. Todavia, esta é uma tradição que não se manteve nos candomblés mais novos, como o caso do Ilê Axé Luandeuá. Esta transferência de cargo nem sempre se dá para os membros de uma mesma família. As próprias dificuldades materiais pelas quais as pessoas da casa passam, além das pressões de grupos pentecostais ou de suas famílias consanguíneas, constituem-se em dificuldades para os membros. Desta forma torna-se difícil construir uma convivência mais intensa, o que muitas vezes é a causa do abandono destes terreiros por parte de seus iniciados. De modo que esta transferência tem que ser negociada entre aqueles fazem parte de uma convivência mais frequente.

Outrossim, num terreiro como o Ilê Axé Oxumarê, fatores como ter um grande espaço em que existem habitações para que muitos de seus filhos possam morar no terreiro, e ainda a própria execução de projetos socioeducativos e de profissionalização para a comunidade, tornam-se motivadores para que seus membros permaneçam na casa, na maior parte dos casos, durante toda a sua vida. Por este ensejo, é grande o número de adeptos que já nascem neste terreiro, diferentemente do Ilê Axé Luandeuá, local onde a maioria dos adeptos vieram de fora.

6.3 A CONSCIÊNCIA MÍTICA

Nesta etapa, procedo à abordagem da mitologia de Oyá. Não se pretende investigar a verdadeira origem, nem sequer o questionamento a respeito dos discursos que buscam legitimar, ou não, a validade dos mitos, bem como não se trata de uma análise genealógica, dado, inclusive, ao pequeno tempo para a realização da pesquisa. Também se torna necessário enfatizar que a prática da tradição oral e a vivência, que são as maiores formas de transmissão dos conhecimentos dentro do candomblé, requer muito mais tempo de convivência para que se possa obter subsídios suficientes no sentido de identificar generalidades. Mesmo as bibliografias específicas que abordam as pesquisas nos candomblés não são unânimes quanto a alguns aspectos da mitologia africana. A título de ilustração pode-se citar aqui o exemplo de Marco Aurélio Luz (2000) quando afirma que Oyá seria filha de Oxum. Reginaldo Prandi (2001) revela que Oyá foi jogada pelo pai, um grande rei, ainda quando bebê, nas águas de um rio. Este rio, que era a casa de Oxum, teria sido o lugar onde Oyá foi criada:

Um rei tinha uma filha chamada Ala. [...] A princesa tinha um amante e do amante esperava um filho. O rei resolveu matá-la. Numa barca, levou a princesa até o meio do rio, onde vivia Oxum. Jogou a princesa no meio do rio. [...] A criança cresceu protegida por Oxum. Essa menina era Oyá. (PRANDI, 2001, p. 296)

Numa visão atenta sobre as duas versões poder-se-ia inferir que elas não se excluem. Pode-se mesmo sugerir que, de alguma forma, se completam. Pressupõe-se então que pelo fato de Oyá ter sido atirada ao rio, posteriormente Oxum a teria criado. Assim, Oxum poderia ser considerada como sua mãe. A respeito desta narrativa, pai Roney de Oxum acrescentou a estas duas versões uma terceira consequência daquela relação: “durante aquele período que Oxum criou Oyá, ela teria sido uma cuidadora do palácio de Oxum. Por causa da convivência elas viraram grandes amigas e Oyá ensinou vários dos segredos da guerra para Oxum”.

A noção de mito é complexa. Seu uso existe através de todos os tempos e culturas e é tido como um componente inexoravelmente imbricado da maneira humana de se compreender a realidade. “O mito faz parte da nossa vida cotidiana, como uma das formas indispensáveis do existir humano” (ARANHA; MARTINS, 1995, p. 54). Sob essa perspectiva, insisto no argumento de que numa sociedade multicultural, como a brasileira, torna-se fundamental a participação da diversidade de mitos que se originaram não apenas a partir dos povos ocidentais, ou dos nossos indígenas, mas, também, a mitologia dos orixás que é, nesta visão, parte do existir e do situar-se no mundo.

Aranha e Martins (1995) referem que a principal função do mito seria a de acomodar e tranquilizar o homem neste mundo. A vida atribulada, cheia de desafios, de mistérios e, por vezes assustadora, impede-nos, não raras vezes, da acomodação necessária. As religiões, cuja função se confunde com a dos mitos, talvez, por isto mesmo, estão indissolivelmente ligadas a elementos míticos.

Os mitos, nos ritos do Candomblé, não só explicam como procuram dar sentido às coisas realizadas. Muitas vezes esses mitos são apresentados em forma de cânticos, numa narrativa de acontecimentos primordiais que visam a possibilitar a vinda das divindades. (BENISTE, 2006, p. 19).

A narrativa destes cânticos, na maioria das vezes, é realizada em yorubá. De acordo com o que foi presenciado e vivenciado por esta pesquisadora, raramente os jovens iniciados conhecem a tradução das letras cantadas. No entanto, muitos sabem o seu significado. Acontece que quando um canto é entoado, na maioria das vezes, é associado a um ritual ou necessidade específica. Às vezes o canto está associado a uma dança que representa um episódio da vida do Orixá. O aprendizado destas formas de associações, por vezes, chega a levar anos. Não anos de iniciação apenas, mas, precipuamente, anos de convivência dentro do candomblé. Em uma conversa com um dos mais respeitados Alabês¹⁴ dos candomblés em Salvador, Edvaldo Papadinha – da Casa Branca –, ele nos fez a seguinte observação: “veja, é importante você saber o que você quer encontrar nos cantos de Oyá. Por exemplo, quando a gente sente que o barracão tá carregado com energia de egun, tem uma cantiga pra pedir pra Iansã (Oyá) que ela limpe o ambiente, porque é ela que é responsável por isso.” Então, segundo este depoimento, não há uma ordem pré-estabelecida para a execução da sequência das canções. Esta ordem pode ser alterada, de acordo com a percepção da necessidade, neste caso, pelo Ogã do terreiro.

Prandi (2001) afirma que, para o povo yorubá, os Orixás seriam divindades que receberam de Olorum – denominação equivalente à Divindade Suprema, Deus – a tarefa de criar o mundo e os seus habitantes. Na medida em que para os yorubás os seres humanos seriam descendentes dos Orixás, eles trariam em si as suas características predominantes. Próxima a esta descrição encontramos na narrativa de Judith Gleason (1999) que os Orixás seriam forças da natureza que alguns indivíduos, desde há muito tempo, teriam aprendido a controlar e a acalmar e com elas negociarem a troca de favores que satisfizessem seus desejos e necessidades.

¹⁴ Ogã a quem cabe a responsabilidade de tocar os atabaques e guiar a parte musical dos rituais.

Na literatura da tradição yorubá, antes de nascer cada pessoa escolhe a matéria cósmica da qual será feita a sua cabeça – a cabeça seria a principal parte do ser humano. Esta matéria básica pode ser identificada por representações da natureza como a água, o vento, o fogo, o ar. Os Orixás têm o domínio e representam estes elementos que constituirão a cabeça do seu filho:

No Candomblé o orixá habita o filho, e por isso ele é único, pessoal, embora corresponda a um padrão coletivo. Não é o “filho” que transcende sua dimensão humana na busca do divino; é o deus, o orixá que sai do órum (espaço cósmico) e “habita” a cabeça do filho, desde sua formação. (COSTA, 1984, p. 95).

Na medida em que uma destas matérias predomina na feitura da cabeça de uma pessoa significa que aquele Orixá que representa aquela matéria é o dono da cabeça daquela pessoa. Por isto esta pessoa detém em si as características que identificam a sua personalidade à personalidade do Orixá que a possui. Senão, vejamos o que refere Bastide (2001, p. 226):

os membros do candomblé [...] são eles mesmos símbolos vivos de seus orixás. Suas existências e suas aventuras míticas cotidianas são, em larga medida, o reflexo da vida e das aventuras míticas dos deuses africanos.

No sentido proposto pelo autor, é possível confirmar que o Orixá é dono não da matéria que compõe a cabeça, mas, principalmente, da parte da mente que comanda a personalidade e o destino do filho de santo. Este destino provavelmente refletirá os significados da mitologia de seu Orixá.

7 OYÁ

7.1 OYÁ MESSAN ORUN

Oyá Messan Orun significa, em yorubá, a dona dos nove céus. Oyá manifesta-se sob uma diversidade de elementos que ela domina:

A deusa Oyá, orixá Oyá, de origem africana, manifesta-se sob várias formas naturais: o vento, que pode ser agradável e refrescante, mas especialmente o vento forte, quase um furacão; o fogo, que regenera e tudo envolve, mas sobretudo o raio rápido, nervoso e com direção certa; o Rio Níger, mais especificamente a parte que corre em torno da ilha de Jebba [...] lugar de trânsito na saída do mundo iorubá. (GLEASON, 1999, p. 11).

Embora no Brasil Oyá esteja mais associada às ventanias e tempestades, na África, segundo a narrativa de Gleason, Oyá é representada sob vários aspectos. Dentre um deles, ela é o rio Níger que é o terceiro maior rio do continente africano. Porém, segundo a autora, seria sob a forma do vento que ela seria mais temida, já que este vento é geralmente temido em função de sua força. Logo, seria possível pressupor que, nesta perspectiva simbólica, a deusa Oyá seria representada por três elementos da natureza que são fundamentais à manutenção da vida, a serem: água, o vento e o fogo. De onde pode-se acrescentar que a junção água + vento + fogo constitui elementos que, em movimento, geram as tempestades com seus raios, bem como os furacões e os vendavais. Embora o fogo não seja um elemento gerador do mito, Oyá adquiriu o domínio sobre ele quando de sua união com Xangô. Este Orixá, com quem Oyá foi casada, era por excelência o dono do fogo e o senhor da justiça. Entretanto, numa manobra, Oyá roubou de Xangô o domínio sobre o fogo. Conta-se também que por ter sido casada com o senhor da justiça Oyá teria igualmente aprendido com seu marido os domínios da justiça.

Outrossim, Oyá tem função fundamental nos rituais fúnebres do candomblé, possivelmente por herança africana:

na Nigéria ela deu origem a extraordinário clã de espíritos ancestrais vestidos com panos volumosos e revoltos que aparecem nos festivais dos mortos. [...] Oyá tem papel essencial nos funerais tradicionais, e sempre é onde o elo com aqueles que já se foram é estabelecido, lá encontraremos Oyá. (GLEASON, 1999, p. 11).

No Brasil ela é o Orixá encarregado de encaminhar o espírito dos mortos para a sua nova morada. De acordo com esta forma de manifestação, ela é nomeada como Iansã Balé, ou seja, a senhora dos mortos.

Os *itans* são contos africanos que revelam, através de suas possíveis traduções, as formas como as quais os yorubás cultuavam os Orixás. Abaixo é apresentado um *itan* juntamente com sua tradução. Ele revela alguns dos atributos consagrados a Oyá:

Oya òòṣà tí í ̀tòkọ̀ rẹ̀ léyìn.
 Oya ní í tarúgbó ̀ṣe lóge.
 Obìnrin gbandikan, égún a san dórí.
 Oya ni mó máa bọ.
 Pará Ogun bí ẹ n palé.
 Irú Oya ò só lórùn, uyàwó orí ógun.
 Oya kan, Sàngó kan.
 A málejò yíkú ile.
 Baálé dī méji, ara ò rò kan.
 Onínúṣlá, ọkọ o! Oya a rín léji.
 Oluwaà mi èjè níyi ogun
 Oya òrírì!
 A-wo ni fírí, bí ẹ̀nì tí ò rí ni.
 A-ṣòwò kéékéèké gbowó è ní kisi.
 Oya a rinà bora bí aṣọ.
 Ina ma ní égún o, Ina tí njo ní láí tọwó bọná.
 Oya òwàrà, bíí' ná jóko làáró.
 A fìjà dófiri, niwájú jagunjagun [...]

Oya, o orixá que apoia seu marido.
 Oya, o orixá que rejuvenesce a mulher velha.
 Mulher poderosa e forte.
 Ela possui um corpo perfeito.
 É a Oya que eu cultuarei.
 Dizem que ela, ao ir à guerra, enfeita o corpo com creme como quem encera o chão.
 Igual a Oya não existe!
 Oya, a primeira mulher de Ogum.
 Oyá á única e Xangô é único!
 Oya é grandiosa como uma montanha e a ela se recorre.
 Ela leva visitantes para conhecer a casa.
 Há dois maridos para a mesma mulher, causa inquietação a um deles
 Ela sente compaixão pelas pessoas.
 Oya, que anda na chuva.
 Meu orixá, sangue é a recompensa da guerra.
 Oya, a charmosa e elegante.
 Oya, de olhar sorrateiro, nos vê sem percebermos.
 Oya faz fortuna com uma série de pequenos negócios.
 Oya, que se veste de fogo, é feroz como o fogo.
 O fogo que nos queira sem que tenhamos posto a mão nele[...]¹⁵

¹⁵ Letra e tradução retirados no livro *Cânticos dos Orixás na África* de Sikiru Salami, p. 72. Disponível em http://www.4shared.com/file/oEMay7d1/Sikiru_Salami_-_Canticos_dos_O.html. Acesso em 22 abril 2008.

Oyá é um destes casos paradigmáticos, haja vista que o seu mito – ultrapassando algumas fronteiras identitárias associadas não somente ao discurso legitimador da afrodescendência – atingiu, paralelamente, uma outra estratégia de identificação: todas as pessoas que se associam a ela o fazem orgulhosamente, principalmente em função dos grandes feitos realizados pelo Orixá. No entanto, levando-se em conta o fato de o indivíduo ter uma imagem aproximada de si mesmo chega a alterar a sua visão da imagem do Orixá, recriando uma imagem muito improvável. Trata-se, no meu entendimento, de um grande equívoco – ao tomar para si o mito do Orixá, alguns grupos tentaram alterar a sua imagem chegando mesmo a representações dos Orixás através de imagens construídas em textos e figuras sem as suas características africanas. Uma interpretação que se poderia sugerir, numa sociedade permeada por tentativas de modelar padrões homogeneizantes, é a de que como os feitos dos Orixás são sempre grandiosos e heróicos, traduzindo-os como seres poderosos, conforme concluíram os que criaram estas imagens deturpadas de representação: eles não poderiam ser negros, porque heróis negros não aparecem nas páginas dos livros que contam a história da formação dos povos ocidentais.



Foto 01: Comparativo das ilustrações de Iemanjá (à esquerda imagem deturpada do Orixá)

O caso desta imagem de Yemanjá, popularmente conhecida e divulgada em templos de várias religiões, em cartões postais, em revistas turísticas, bem como em outros meios de circulação, é paradigmático no sentido do que aqui me proponho a descrever. Esta imagem elaborada no intuito de representar Yemanjá, divindade de origem africana, cujo domínio estende-se às águas do mar, é largamente reproduzida como uma mulher de pele clara e de cabelos longos; portanto, traduz traços físicos que não se coincidem com as características da

maioria dos povos africanos. No entanto, a tentativa de impor a um mito de origem africana tais caracterizações – e por isto mesmo com a pele e os cabelos diferentes dos propostos pela imagem – pode fornecer-nos elementos para duas interpretações possíveis. Na primeira, na reprodução de um tipo de comportamento que foi herdado, e do qual este caso citado revela-se como uma amostra do que se segue descrito por Luz (1998, p. 100):

a política de embranquecimento, caracterizada inicialmente com a política de povoamento europeu do Brasil iniciada por D. João VI, desenvolvida por D. Pedro II, e ampliada durante a República se combinava com as ideologias iluministas e positivistas, interligando o conceito de evolução civilizatória, ao do desenvolvimento das forças produtivas capitalistas-imperialistas.

Na segunda interpretação, pode-se presumir uma demonstração da força de uma tradição, porquanto extrapola as linhas do particular e torna-se o objeto desejável. Como um modelo a ser seguido por indivíduos com as mais variadas características físicas e culturais. Basta que entremos num terreiro de Candomblé para vermos homens, mulheres, negros ou brancos em reverência ao panteão de divindades africanas.

Outra ilustração destes comportamentos refere-se o caso de uma cantiga que diz: “Iansã, menina loira dos olhos azuis.” Esta cantiga é entoada, principalmente, em casas de Umbanda. No entanto, pôde-se perceber que no Ilê Axé Oxumarê não há apenas uma busca pela aproximação com o sagrado, mas, sobretudo, a procura do caminho do resgate dos valores e atributos africanos. Sob esse prisma, existe o intuito da construção de uma imagem que reproduza traços mais coerentes com a herança da matriz africana.

7.2 OS CANTOS DE OYÁ

A religião ajusta as ações humanas a uma ordem cósmica imaginada e projeta imagens da ordem cósmica no plano da experiência humana. [...] Sabemos muito pouco sobre como é realizado esse milagre particular. O arcabouço teórico que nos permitiria fornecer um relato analítico do assunto [...] não existe. (GEERTZ, 1989, p. 104).

Este capítulo é dedicado à apresentação e descrição de alguns dos principais cantos e das danças de Oyá que, além de constituírem parte dos repertórios musicais das duas casas estudadas, sua execução é muito comum na maioria dos terreiros da nação Keto. Numa conversa com a professora Doutora e antiga filha de santo (Ebomi) do Ilê Axé Opô Afonjá Vanda Machado, aceitei sua contribuição ao sugerir que as danças também deveriam ser levadas em conta para auxiliar na análise dos cantos, uma vez que estas nos informam, através dos gestos, algumas partes dos mitos de Oyá.

Embora tenha percebido algumas diferenças referentes à pronúncia de algumas palavras e na velocidade com que as músicas eram executadas, notei que este fato se relaciona mais à interpretação individual de quem está cantando ou tocando, do que a uma mudança de padrão musical de uma casa para a outra. Não percebi uma mudança significativa na forma de cantar que pudesse configurar um modelo.

Quando uma pessoa é iniciada no candomblé, um repertório musical pessoal constituído pelos cantos consagrados ao seu Orixá é igualmente associado aos momentos decisivos de sua experiência religiosa durante a iniciação. Este repertório, geralmente intitulado *adarrum*, começa com a cantiga que fez com que a pessoa perdesse o domínio do corpo e, conseqüentemente, viesse a ser acometida de uma espécie de desmaio durante a execução de algumas cantigas. Este evento denomina-se “bolar no santo” e, quando acontece, leva todos do terreiro a inferirem que este fato confirma que a pessoa necessita ser iniciada.

Caso esta realidade venha a ser confirmada, geralmente a iniciação tem o seu começo com a cerimônia do *bori* que é um ritual destinado a preparar a pessoa para que o Orixá possa manifestar-se plenamente. Também este ritual é constituído com suas próprias cantigas. Existem ainda aquelas cantigas que serão executadas durante o período de recolhimento da iniciação. Estes cantos são, às vezes, verdadeiras orações. Eles acompanham praticamente todos os momentos do iniciante, como: a hora de acordar, bem como a forma como ele chegará ao entardecer, o banho, a hora de dormir, antes e após as refeições.

No dia em que o iniciante passar pelo ritual de raspar a cabeça, juntamente com as incisões feitas na canela, nos membros inferiores e superiores, na língua, nas costas, nas mãos e nos pés, ele receberá um canto que será o canto do seu Orixá. Este canto – o chamado individual da própria divindade – é denominado de *Até*. Somente aqueles que participaram desta cerimônia é que conhecem qual é o até deste *Yaô* (iniciado) que, a partir deste momento, passa a ser um iniciado no sacerdócio do candomblé. Conforme o referido, muitas destas cantigas, ou cantos, são verdadeiras rezas, ou, como se diz na língua yorubá, *orikis*. Estes se constituirão num projeto comunicável para preparar o corpo e a mente e propiciar a incorporação do Orixá no seu filho estabelecendo, portanto, uma forte ligação que foi constituída através da iniciação.

Conforme o descrito acima, estas cantigas se referem a rituais distintos e compõem um conjunto de cantos que é mais ou menos comum em todos os terreiros de tradição yorubá. No entanto, em função das questões subjetivas de cada líder do terreiro e conforme a própria realidade social, cultural e econômica, pode ser estabelecido um programa em função deste contexto. Igualmente a forma de recepção, por parte de cada indivíduo, pode estar em acordo

com os processos mentais com os quais ele se utiliza para se apropriar destes códigos de significações produzidos nos cantos. Pode propiciar um uso diferenciado de algumas cantigas. Por exemplo, uma filha de uma qualidade de Oyá conhecida como Onira, que é uma forma de manifestação de Oyá muito ligada à Oxum, pode revelar que nos rituais de iniciação desta pessoa haverá a necessidade de cultuar, em certa medida, juntamente com Oyá, o Orixá Oxum. Num outro terreiro poderá acontecer que a pessoa seja iniciada para os dois Orixás e sua cabeça será conhecida como cabeça *meji* que, em yorubá, significa metade. Cada Orixá será dono de metade da cabeça.

Os cantos também nos revelam a posição hierárquica dos membros da casa. Numa roda de *xirê*¹⁶, por exemplo, entre as pausas que se dão de uma cantiga para a outra, momento em que os componentes da roda param de dançar para aguardar a próxima cantiga, aqueles que ainda não concluíram o tempo de um ano de iniciação, devem permanecer agachados enquanto os mais velhos podem permanecer em pé.

Outrossim, observou-se nos estudos de caso que muitas cantigas são puxadas pelo próprio pai de santo. Na sua maioria são cantos estruturados na forma de responsórios que é uma maneira de organização musical circular, aonde uma pessoa canta um estribilho e um coro canta, alternadamente com o estribilho, um refrão; como se houvesse um diálogo musical com perguntas e respostas sendo que, geralmente, esta estrutura se repete para cada Orixá até a finalização do *xirê*. No entanto, quando o pai de santo se retira para acompanhar o filho ou filha de santo que está incorporado(a) pelo Orixá, boa parte do repertório passa a ser executado pelo Alabê ou pelo Ogã responsável por dar continuidade ao ritual da festa e a outros rituais internos.

Embora já tenha adotado alguns conceitos para falar do significado da palavra ritual, vale acrescentar algo mais a respeito de sua função:

Estes têm, basicamente, a função de fortalecer a presença da energia do Orixá na vida de seu filho e, em consequência, ajudá-lo a vencer as dificuldades e os obstáculos que lhe sobrevêm na vida. (BARBARA, 2002, p. 126).

¹⁶ Xirê é um termo utilizado para denominar a seqüência na qual os Orixás são reverenciados ou invocados durante os cultos a eles destinados. É também chamado de Roda dos Orixás. A palavra xirê significa brincar, dançar, e revela o tom alegre da festa de candomblé, onde os próprios vêm à terra para dançar, brincar com seus filhos. Durante o xirê, um a um, todos os orixás são saudados e louvados com cantigas próprias, às quais correspondem coreografias que particularizam as características de cada deus. É nesses momentos, de grande efervescência ritual, que as divindades “baixam”.

Senão, observe-se o que ensina o Babalorixá Pecê Babá: “Orixá é caminhos abertos prá você poder ter equilíbrio na vida. É por isso que quem precisa, tem que fazer o Santo”. Neste caminho, a música participa de forma a intermediar, ligar a função ritual à aproximação do Orixá. Uma vez concluída essa aproximação, caberá às próximas fases de confirmação a iniciação, a renovação dessa conexão, sempre mediada pela musicalidade.

No candomblé, conforme o já referido, quase nada é feito sem música. Os principais instrumentos utilizados, ao menos no Ilê Axé Oxumarê e Ilê Axé Luandeuá, são: o Agogô e os atabaques.

7.3 PRINCIPAIS INSTRUMENTOS

O agogô é um instrumento feito com uma campânula dupla – objeto com forma semelhante a um sino – que executa sons (notas) relativamente mais agudos do que os percutidos pelos atabaques. Estas campânulas ficam presas nas extremidades de uma haste metálica curvada; muito comum na África, este instrumento é mais comumente conhecido entre os *bakongos* do Congo com o nome de *ngongi*, e com o nome de *nkobu*, entre os *lubas*. No Brasil, adaptou o nome yorubá de agogô (MUKUNA, 2000, p. 106).



Foto 02: Agogô

Este é um instrumento que, em função de sua estrutura ser de alumínio, seu som é igualmente metálico e penetrante e sua produção é feita através da batida com uma vara. Este apetrecho garante que seu som tenha maior alcance; funciona como uma referência musical que se destaca por suas notas mais agudas nos rituais onde é utilizado.

O atabaque é um tambor abaulado e possui apenas um dos seus lados cobertos por couro. Seu corpo é feito de madeira. No candomblé são utilizados três atabaques que recebem os nomes de Rum, Rumpi e Lé; respectivamente, o maior e mais grave; o médio e o menor e mais agudo. Nos terreiros este instrumento tem um papel fundamental no chamado dos Orixás, sendo mesmo tratado de forma semelhante a um deles, recebendo alimento e vestes. Segundo Verger (1999, p. 25), se durante um ritual um destes atabaques tiver uma queda, todo o evento será adiado. Ainda Verger revela que quando os Orixás estão incorporados em seus

filhos, estabelece-se uma profunda relação entre os movimentos e gestos nas divindades com o ritmo tocado, principalmente, segundo Cardoso (2006, p. 57), pelo atabaque maior, o rum. Seria este o responsável pela função do diálogo e da “apresentação das frases musicais”, sendo este, também, responsável pelo chamamento dos Orixás. Eles, na verdade, realizam a comunicação entre o homem e suas divindades. Parece que, neste sentido, esta afirmativa assemelha-se substancialmente a algumas formas de comunicação que são feitas em algumas tribos africanas, onde, quando se deseja enviar um recado a alguém distante, o recado é enviado percutindo-se tambores e, por vezes, troncos de árvores. Os ritmos das batidas vão definir o tipo da mensagem a ser enviada – a morte de alguém, um casamento, dentre outros.



Foto 03: Rum, Rumpi e Lé

Os ritmos executados pelos instrumentos são chamados de toques e compõem uma espécie de código de acesso ao mundo espiritual. Para que isto se realize, os instrumentos utilizados passam por um ritual de preparação semelhante à iniciação de um adepto. As peles usadas pertenceram a animais que serviram de alimento para a comunidade, cujas partes não aproveitadas para a alimentação foram oferecidas, em ritual, para o respectivo Orixá. No Candomblé, conforme observado, nada pode ser desperdiçado. Tudo deve ser aproveitado, porque foi retirado da natureza e oferecido àqueles que têm poderes sobre os seus elementos.

Cada orixá tem um ritmo próprio, especial e particular, que o caracteriza e o individualiza, ou seja, não simplesmente descreve a personalidade o orixá, mas que cria a energia da divindade, pois faz parte de um ritual cuja finalidade é chamar o orixá. Além dos ritmos, há também, para cada orixá, um repertório de cantos próprios. Geralmente os ritmos corridos, mais rápidos, são característicos das divindades jovens ou guerreiras como Oiá-Iansã. O ilu, o quebra pratos, é o ritmo específico de Oyá, é rápido e agressivo como a deusa. (BARBARA, 2002, p. 129).

No caso de Oyá, além dos citados acima, seus ritmos são o *Agó*, *Aguerê* e o *Ilú*, sendo este último o seu principal. Como disse Keila, filha de Oyá do Ilê Axé Luandeuá: “eu quero ver uma filha de Oyá ficar em pé depois de um Ilú; ninguém aguenta minha irmã!”. Todavia, o *Ijexá*, apesar de ser um toque de Oxum, também é dançado por Oyá em certos

momentos. Provavelmente, por sua ligação com Oxum, pois, conforme o já referido, aquela teria sido criada por esta, o que nos leva a acreditar que ambas construíram laços afetivos. Indo além, Oyá tem como elemento representativo o fogo, enquanto o elemento que representa Oxum é a água doce dos rios. Desta forma, poder-se-ia interpretar que no candomblé elementos que ocupam polaridades, como o fogo e a água, podem coexistir.

No contexto da festa, momento ritual público, pode-se inferir que este seria um exemplo de multiculturalismo na medida em que, os diferentes elementos – fogo e água – têm, neste espaço sagrado, participação igualitária. Todos são respeitados igualmente durante a realização da festa, o que se denota principalmente no início do ritual. Este começo é chamado de *xirê*. Segundo Gisele Omindarewá Cossard (2006, p. 117), o *xirê* “é uma sucessão de cantigas em honra a cada Orixá. Essas cantigas do *xirê* são saudações a cada Orixá, e não um apelo. Somente ao final do *xirê* se faz a chamada dos Orixás”.

Nos dois estudos de caso e nas demais casas visitadas por esta pesquisadora, percebeu-se que este ato ritual é realizado com os iniciados que dançam em círculo no centro do barracão. A ordem de entrada de cada um é feita segundo o tempo de iniciação dos mesmos, mas, para cada Orixá, é cantado um número igual de cantos que, geralmente, pode variar entre três e sete cantigas.

Embora haja uma grande variedade no repertório musical, tanto nas festas públicas quanto nos rituais internos, escolhi aquelas cantigas que mais foram executadas nas duas casas de candomblé aonde realizei a observação participativa. Esta análise se ocupa da parte da festa que é dedicada à apresentação de um Orixá, no caso, Oyá. Isto, porque conforme será relatado em seguida, a festa se divide em duas partes principais. Na primeira, os rodantes¹⁷ que vão receber seus respectivos Orixás, juntamente com o Babalorixá ou Yalorixá e as Ekedes, dançam no sentido anti-horário e, a segunda parte, em que os Orixás, incorporados em seus filhos e depois de estarem com suas vestimentas para a festa, dançam para a platéia.

Para a apresentação dos cantos e sua distribuição nos rituais adotei, basicamente, a classificação sugerida nas literaturas de BARBARA, 2002; COSSARD, 2006; OLIVEIRA, 2007, principalmente por constatar, em campo, que estas classificações se confirmaram dentro dos estudos de caso.

As cantigas de *xirê* são aquelas entoadas durante a primeira parte do ritual festivo. Nesta parte, estarão sendo aguardadas no salão as entradas das Yalorixás, dos Babalorixás e dos filhos e filhas de santo que irão incorporar as divindades, bem como das Ekedes que irão

¹⁷ São as pessoas que incorporam, diferentemente dos Ogans e Ekedes.

cuidar dos Orixás, limpando o suor do rosto dos filhos, por exemplo; tudo acompanhado com os toques dos instrumentos. As cantigas de Rum são aquelas cantadas na segunda etapa do ritual, após a última cantiga do xirê, quando as divindades já atenderam ao chamado dos cantos e estão, agora, incorporadas nos corpos de seus filhos. Estes, já haviam sido recolhidos para fora do salão de festa, ao final do xirê, e retornaram vestidos com os paramentos do respectivo Orixá.

Para cada Orixá é devotado um número de cantigas que pode chegar a nove. Durante a realização destes cantos, a divindade irá desenvolver uma série de danças no centro do barracão. Os gestos que compõem as danças têm o pressuposto de descrever os feitos de cada divindade. Existe um repertório relativamente fixo de cantos que são executados ainda quando os rodantes estão em estado consciente, ainda não incorporaram as divindades. Os Orixás se manifestam apenas ao final da sequência, com um toque especial, próprio de cada terreiro. Cada Orixá tem os seus cantos e, estes, geralmente, assim como a dança, contam a saga destes quando viviam em terras africanas.

Após entrar no barracão, ao som de uma destas cantigas, o Orixá é levado para o centro do recinto pela Yalorixá, pelo Babalorixá, ou, ainda, por uma pessoa mais velha. Esta Ebomi toca o *adjá* (ver figura 04, p. 95) e enquanto o som que dele ecoa será perseguido pelo Orixá. Num dado momento os atabaques e as pessoas ficam em silêncio e apenas o *adjá* será ouvido até que o Orixá grite seu próprio nome. Então, como numa espécie de resposta, todos os outros Orixás incorporam em seus filhos e gritam as suas saudações. Estes gritos de saudação são conhecidos pelo nome de *ilá*. A partir de então, os atabaques recomeçam a tocar um ritmo denominado *vamunha*. Desta maneira, são tocados vários tipos de música para acompanhar as diversas etapas do rito.

7.4 OS CANTOS DE OYÁ

Conforme observou Beniste, em razão da “dificuldade e incerteza do reconhecimento das verdadeiras palavras” (BENISTE, 2006, p. 16) em yorubá, as traduções correm o risco de sofrerem alterações em função da vontade do intérprete de traduzi-las conforme a sua experiência. Desta maneira, corre-se o risco de que muitas traduções possam alterar o significado do canto. O mesmo autor comenta que uma palavra em yorubá pode conter uma frase inteira contraída por elisões e contrações. Neste sentido, minha proposta não se ocupa da discussão sobre a tradução, mas, sobretudo, dos momentos rituais em que os cantos são executados.

Os cantos de Oyá parecem expressar tanto sua energia violenta e agressiva, própria da guerreira e das tempestades, quanto a leveza e a fluidez do ar. Quando representa o fogo, ela dança rodando sobre si, movimentando-se de forma semelhante às labaredas que começam a queimar, primeiro numa pequena dimensão e, em seguida, com altura e imponência. Uma descrição de sua dança pode ser apresentada desta forma:

Oiá rodopia empurrando a parte superior do busto para a frente e abrindo os braços. [...] Nas danças, existe um padrão fixo, mas são as filhas-de-santo que as interpretam criativamente. Quando a orquestra começa a tocar o *ilu*, todo mundo fica de pé e parece que a platéia inteira participa, gritando “Eparrei!” e batendo palmas. [...], Oiá anda um pouco e, de repente, fica parada e se curva sobre si mesma, com as pernas flexionadas. Depois, estica os braços para a frente e dá o seu grito particular, o *ilá*, que é muito forte e peculiar. E logo retoma sua coreografia no *ilu*: os pés abrem à direita e à esquerda. Abrindo-se à direita, o pé esquerdo logo alcança o seu par, com um pequeno contratempo, a mesma coisa acontece do lado esquerdo. O corpo fica ereto. Os braços, dobrados para frente, são levantados para o alto, em direção ao lado direito – quando os pés abrem desse lado – e ao lado esquerdo. Nessa coreografia, não se coloca a ponta dos pés no chão; os dedos maiores mantêm-se levantados do chão e os pés também ficam apoiados no lado externo, de modo que, tanto o lado interno dos pés, quanto as pontas dos dedos estão sempre levantados, dando a impressão de uma grande tensão interna. Os braços são levados até a altura da cabeça e dobram-se na altura do cotovelo, todo o corpo gira, de um lado e do outro, e esse movimento faz referência ao elemento ar. Segundo uma informante, essa dança simboliza Oiá-Iansã espalhando o vento e sacudindo a sua saia cheia de vento. (BARBARA, 2002, p. 153).

Aqui, apresenta-se uma breve descrição dos nomes dos ritmos tocados na tradição Keto:

- ADARRUM - Ritmo invocatório de todos os Orixás. Rápido e forte este é marcado junto com o Agogô. Pode ser acompanhado de canto especialmente para Ogum. É um tipo de toque que pode ser executado sem canto, ou seja, apenas pelos atabaques. Pode, também, ser executado com o objetivo de propiciar o transe. O toque para bolar no santo, por exemplo, se faz ao seu som.
- AGUERE - Ritmo cadenciado para Oxossi, mas também tocado com andamento mais rápido para Oyá. Neste caso ele é chamado de quebra-pratos.
- ALUJÁ - Toque rápido com características e dedicado a Xangô.
- BRAVUM - Dedicado a Oxumarê. Ritmo marcado por golpes fortes do Rum.
- HUNTÓ ou RUNTÓ - Ritmo de origem Fon executado para Oxumarê e também pode ser executado com cânticos para Omolu e Xangô.

- IGBIN - Execução lenta com batidas fortes que parece descrever a viagem de um Ancião. Por isto é dedicada a Oxalufã.
- IJEXÁ - Ritmo tocado só com as mãos e de andamento moderado. É dedicado a Oxum quando sua execução é só instrumental.
- ILÚ - Termo da língua yorubá que também significa atabaque ou tambor. É o ritmo característico de Oyá.
- BATA - Usado no culto de Egun e Xangô. Especialmente para Xangô. Pode ser tocado para outros Orixás somente com as mãos.
- KORIN-EWE - Ossain na Nigéria. O seu significado é Canção das Folhas.
- OGUELE - Ritmo atribuído a Obá e quando é executado com cânticos, para Ewá.
- OPANIJE - Dedicado a Omolu. Seu andamento é lento e marcado por batidas fortes do Rum. Significa o que mata e come.
- SATÓ - A sua execução lembra o ritmo Bata com um andamento mais rápido e marcado pelas batidas do Rum. Dedicado a Oxumaré ou Nanã. Significa a manifestação de algo sagrado.
- TONIBOBÉ - Pedir e adorar com justiça é o seu significado e por isto ele é tocado para Xangô.
- VAMUNHA - Ritmo também conhecido como ramonha, vamonha, avamunha, avania ou avaninha. É um toque rápido executado para todos os Orixás e em situações específicas como a entrada e saída dos filhos de santo no barracão e para a retirada do Orixá incorporado. Durante seu toque os Orixás saúdam os pontos de Axé do terreiro.

7.5 CANTIGAS DE XIRÊ E DE RUM

Nos parágrafos anteriores foram descritas as finalidades desta divisão das cantigas. Desta forma, destaco aqui alguns dos cantos juntamente com suas possíveis traduções sugeridas pelo Ogã Altair Oliveira (2007):

01

Oyá kooro nílê ó geere-geere
 Oyá tiniu (ressouu) na casa incandescendo brilhantemente
 Oyá kooro nlá ó ge àrà
 Oyá tiniu (ressouu) com grande barulho, ela corta com o raio,
 Obínrin sápa kooro nílê geere-geere,
 Ela corta com o raio, é mulher arrasadora que ressoou na casa
 Oyá kfi mò rè lo
 Sensual e inteligentemente. A Oyá cumprimentamos para conhecê-la mais. (p.114).

02

Oyá tètè Oyá gbálè, Oyá te-n-té ayaba,
 Oyá em bom tempo (rapidamente) varre a terra
 Oyá tètè, Oyá te-n-té ayaba,
 Oyá está no topo, é a rainha. (p. 115).

03

Só só só ekuru, Oya gbálè ekuru
 Quebra o vento, quebra o vento, quebra o vento.
 E varre a poeira suspensa no ar, Oyá varre a poeira
 Suspensa no ar. (p. 115).

04

Bo àrà ki a mò ri e ó ní bíri-bìrì, ojú lóòde ó,
 Bo àrà ki a mó ri e ó ní bíri-bìrì ó ìyalóòde.
 Louvando o raio que nós a conhecemos vendo-a,
 Ela é quem nos surpreende olhando ao redor.
 (Para nossa surpresa, olhando ao redor) louvando (cultuando) o raio,
 Nós entendemos quando a vemos
 Ela nos surpreende, ela é a primeira-dama. (p. 116).

05

Ó kì mónlè Aláàgbà e, kìmónlé Aláàgbaà e
 Máa bo, E máa bo kìmónlé Aláàgbaàe, ó
 kìmónlé Aláàgbaà e, kìmónlé Aláàgbaà e Máa bo.
 É ela quem compreende o Senhor dos Egúngún,
 Ela compreende o Senhor dos Egóngón, é a ela
 Quem cultuamos, cultuaremos aquela que entende (compreende)
 O Senhor dos Egúngún. (p. 117).

06

Ó ní laba-lábá, ó lábá ó, ó lábá ó, ó lábá ó.
 Ela é uma borboleta, ela é uma borboleta. (118).

07

Olúafééfé sorí omon, olúafééfé soro omon.
 Dona dos ventos que sopram sobre os filhos,
 Dona dos ventos que sopram sobre os filhos. (p. 119)

08

Ó i kî balè e láárí ó, ó i kî balè
 Ó i kî balè e láárí ó, ó i kî balè
 Balè balè ki nísé oro odò, ó kî balè
 E láárí ó, ó i kî balè lè àrà nló.
 Nós a cumprimentamos tocando a terra. Ela possui alto valor.
 Tocamos a terra cumprimentando aquela que torna o rio Sagrado.
 A cumprimentamos tocando a terra. Ela possui alto valor
 A cumprimentamos tocando a terra para podermos mandar os raios embora.
 (p. 120)

8 A PESQUISA DE CAMPO

8.1 A ESTRADA

Especialmente este capítulo foi escrito na 1ª pessoa, na medida em que a pesquisa participativa não se limitou à observação, mas, sobretudo, através da participação nos rituais e, posteriormente, na realização da iniciação. O tempo de duração deste processo foi de aproximadamente dois anos. Destes, o primeiro foi vivenciado no Ilê Axé Oxumarê que fica localizado na Avenida Vasco da Gama e é considerado, segundo histórico apresentado por representantes do terreiro, um dos candomblés mais antigos de Salvador. O segundo ano contou, dentre outras etapas, com o período da iniciação, no Ilê Axé Luandeuá que é uma casa de aproximadamente 25 anos de existência e fica localizada no bairro do Lobato no Subúrbio Ferroviário de Salvador. Antes de iniciar a narração da pesquisa de campo torna-se relevante uma pequena introdução desta história para que se possa ter no contexto, ao menos parte das motivações que conduziram o encontro do objeto deste estudo.

No ano de 2004, após quatro anos da minha vinda para Salvador e com a proximidade da finalização da Graduação em Canto, sentia-me angustiada com falta de perspectiva de trabalho, com a falta de recursos para me manter na cidade e com uma imensa vontade ser aprovada na Pós-Graduação em Etnomusicologia. Por causa da incompatibilidade dos cronogramas da Graduação – em função de uma greve que durou mais de 60 dias – e do Mestrado em Música, decidi inscrever-me como aluna especial do Programa de Etnomusicologia e iniciar os estudos que forneceriam uma base sobre a qual pudesse estruturar a proposta de projeto de Dissertação. Desta forma poderia, a partir de então, começar a conceber o estudo próximo às linhas de pesquisa do curso.

Este caminho começou a ser trilhado nos idos do ano de 2000 quando, então, eu sairia de Brasília e viria morar em Salvador. Na época fiquei hospedada no bairro do Cabula VI, na casa da então coordenadora da Escola Criativa Olodum, que gentilmente havia me convidado a permanecer em sua residência durante o tempo que fosse necessário para eu me adaptar à cidade. Na referida escola desenvolvíamos um projeto que, desde 1999, vínhamos construindo conjuntamente – a idéia inicial, era a partir daí, criar uma companhia de musicais. Trocávamos mensagens eletrônicas, conversávamos por intermédio dos programas de computadores e construíamos em conjunto um projeto pedagógico musical para a referida

escola. Até que conseguimos, por meio do patrocínio do antigo Programa de Capacitação Solidária em 2000, portanto ainda na época do Governo do então presidente Fernando Henrique Cardoso, viabilizar financeiramente o referido projeto e pude vir morar em Salvador.

Já no primeiro mês houve o convite, por parte da coordenadora da escola, para ir a uma festa de Exus e Pombagiras. “Pombagira é considerada um Exu feminino na tradição dos candomblés de origem predominantemente yorubá (ritos Keto, Efan, Nagô pernambucano). É o orixá mensageiro entre os homens e o mundo de todos os orixás” (PRANDI, 1996). Foi a primeira vez que entrei num terreiro de candomblé. Era uma casa regida por Iansã – Oyá – chamada Ilê Axé Oyá Deji e fica localizada na comunidade de Nova Canaã, no bairro de Periperi.

Aqui, abro um parêntese para ressaltar que em Brasília, cidade aonde eu havia vivido toda a minha vida até então, é muito raro encontrarmos um terreiro de candomblé ou uma casa de umbanda. Aliás, desde que nasci não conhecia nenhuma pessoa que pertencesse ou tivesse pertencido a alguma religião com raízes africanas. Muito pelo contrário, talvez por ter sempre frequentado igrejas protestantes, sequer me recordo de qualquer referência verbal, pelo menos positiva, com a palavra candomblé. Quando muito, ouvia o termo “macumba”. Às vezes, quando num culto – reunião com orações, cantigas e leituras bíblicas com a presença dos membros da igreja – o pastor “derrubava alguém no chão.” Geralmente acontecia no final, na hora em que o pastor lançava o apelo para que as pessoas aceitassem Jesus. Aquelas que aceitavam vinham para frente da igreja e, por vezes, começavam a evidenciar um tipo de mal-estar. Então o pastor aproximava-se destas pessoas que aparentemente estavam sentindo algum tipo de incômodo. Depois, por meio da imposição de suas mãos na cabeça da pessoa e após executar uma avalanche de gritos no ouvido da mesma – eu ouvia termos como “sai espírito ruim” ou “sai espírito do mal... esta pessoa está liberta... em nome de Jesus” – a pessoa, geralmente, caía no chão.

Em algumas rádios com frequência AM, por vezes, ouviam-se propagandas do tipo “mãe fulana de tal desmancha trabalhos, faz amarração e traz amor perdido em três dias.” Portanto, é importante deixar registrado que toda a informação que chegava sobre qualquer assunto ligado à crença proferida pelas religiões de herança africana, sempre se apresentava com valores negativos. Geralmente, relacionava-se ao mal, ao diabólico, ou a um tipo de magia que podia mudar a vida das pessoas da noite para o dia.

Portanto, aquela festa no Bairro da Nova Canaã viria a ser o primeiro contato direto com a religião dos Orixás, muito embora naquele dia não houvesse a presença dos Orixás por ser uma festa de Pombagira. Nem todas as casas de Candomblé Keto cultuam Caboclos, Exus e Pombagiras. Naquelas que cultuam estas entidades espirituais existem festas específicas para elas se manifestarem e estas são diferentes das festas de Orixá. Como exemplo, houve um dia no Ilê Axé Oxumarê que uma visitante disse sentir-se constrangida, porque sua Pombagira teria se incorporado nela nesta casa no dia anterior. Como no Oxumarê não se cultua esta entidade, ela não teria sido bem recebida.

Houve também um episódio que presenciei durante uma festa do Orixá Exu. Este Orixá é o primeiro a receber oferendas no início do ano. Recebe, também, antes de cada festa começar, oferendas para que tudo corra bem. Exu é o Orixá encarregado de garantir que todos os caminhos que levam o indivíduo e a comunidade à obtenção da saúde, da prosperidade e da vitória diante dos confrontos cotidianos, estejam livres de obstáculos. Igualmente, é ele o responsável pelo estabelecimento da comunicação entre os seres humanos com seus Orixás individuais. Nesta festa, após o término do ritual de oferenda da comida para Exu, uma *Abian* da casa, que mais tarde seria iniciada para Oyá, incorporou uma Pombagira e esta, foi imediatamente suspendida – ato em que a entidade deixa o corpo da pessoa – pela Yalorixá que estava mais próxima a ela.

Voltando à festa no Ilê Axé Oyá Deji, como eu não entendia nada, parecia uma festa comum. Eu via as pessoas dançando, cantando, batendo seus atabaques e bebendo cerveja ou sidra. Da minha parte, resolvi relaxar e me divertir também. As pessoas eram muito afáveis comigo. Faziam questão que eu me sentisse à vontade. Simone, a coordenadora, dava-me algumas orientações do tipo: “esta roda, aquela não roda” – o que para mim não fazia muito sentido, uma vez que eu não sabia o que isto significava e, por pura vergonha, não tinha coragem de perguntar. Até que num certo momento, vi que aquelas pessoas que estavam dançando e cantando ao centro do salão começaram a ficar cambaleantes; algumas precisavam do apoio de outras e eram retiradas para um outro cômodo da casa. Depois, percebi que estas pessoas voltavam com roupas diferentes, vestidos vermelhos brilhosos, chapéus e charutos passaram a ser parte dos usos. Mais que isso, elas voltavam com um comportamento diferenciado: ofereciam-nos a bebida dos seus copos, quem não fumava aparecia com cigarros na boca. Eu mesma, não as reconhecia mais como dantes. Então, de repente comecei a me sentir extremamente triste. De uma hora para a outra, de risos e alegria, comecei a chorar. Percebi que uma mulher me mostrou para a coordenadora e esta me retirou do salão de festa e levou-me para um outro quarto, distante. Ela e outra amiga diziam para eu

permanecer, por enquanto, longe do campo de energia. Eu não entendia o que estava acontecendo. Mas aceitei e fiquei ali. De vez em quando vinham falar comigo e fui sentido melhorar. Depois deste episódio, Simone disse-me que tinha alguma coisa, que era possível que eu fosse rodante e que aquilo tinha sido um sinal. Confesso que eu mesma não acreditava e, por isto, continuei seguindo meu caminho em Salvador.

O tempo passou e, num determinado dia, um amigo da universidade, que também tinha sido criado no seio de uma família evangélica, falou-me a respeito de um lugar que ele chamava de Casa do Seu Tupiniquim. Ele estava frequentando as reuniões semanais e parecia estar muito feliz, entusiasmado para que eu também conhecesse o lugar. Então, numa terça-feira eu decidi ir. Neste dia não teria reunião. Era o dia em que o Seu Tupiniquim – o caboclo dono da casa – dava consultas individuais. Ele atendia as pessoas num quarto, sentado num banquinho e fumando charuto o tempo todo. Esperei a tarde toda para ser atendida. Não que houvessem muitas pessoas na minha frente. É que cada uma que entrava no quartinho demorava uns 40 minutos lá dentro. Finalmente chegou a minha vez. De novo, eu estava em uma situação completamente nova para mim.

Até então, eu nunca tinha visto uma pessoa em transe, incorporada ou possuída por um espírito daquela forma. Na igreja tínhamos a incorporação do que eles chamavam do Espírito Santo – que é a terceira personagem da trilogia cristã: Pai, Filho e Espírito Santo¹⁸ e a pessoa possuída passava a executar um papel de profeta. Era o Espírito Santo que falava através dela e ela começava a proferir as profecias divinas. Portanto, sua personalidade não se modificava como acontece no candomblé onde, segundo Bastide (2001, p. 193), “o transe propriamente dito não se produz senão depois, juntamente com a mudança de personalidade.” Antes de prosseguirmos, é importante dizer que aqui não interessa a discussão a respeito da autenticidade deste ou daquele processo de transe, ou mesmo as questões de conflito geradas em torno do tema. Cabe-me apenas descrevê-los e, particularmente neste estudo de caso, no candomblé.

Voltando ao primeiro encontro com uma entidade próxima a algumas nações do candomblé, havia chegado a hora da minha consulta. Entrei no quarto e me sentei num outro banquinho que estava colocado à frente do Seu Tupiniquim. Conversamos por algum tempo até que, finalmente, ele viria a prever minha futura ligação com o candomblé e com os Orixás. Ele também dizia que um dia eu ia virar no santo – incorporar, rodar – e que era só uma

¹⁸ Um tempo depois Pai Pecê do Oxumarê me diria que ele acreditava que o espírito que aquelas pessoas recebiam era a própria manifestação do Orixá. Elas, por causa do seu preconceito, jamais admitiriam isto, segundo ele.

questão de eu estar mais atenta às minhas próprias experiências cotidianas. Confesso que saí dali com muita dúvida e sem acreditar naquela possibilidade. Eu não podia me imaginar “perdendo o controle” sobre mim, sendo tomada por uma força maior do que eu poderia controlar. Enfim, a partir deste momento, o que estes episódios provocaram em mim foi um crescente interesse pelo candomblé, mas, ainda assim, eu não entendia bem ao certo o que eu iria encontrar.

Continuei frequentando a Casa do Seu Tupiniquim por mais um ano aproximadamente. Até que um dia, na aula de Metodologia da Pesquisa de Campo em Etnomusicologia, sob a orientação da minha então professora Ângela Lüening, pedi-lhe que me indicasse uma casa de candomblé onde eu pudesse iniciar minha pesquisa. É provável que aquelas experiências anteriores tivessem influenciado profundamente minha decisão. Então, certo dia, acompanhada por Lüening e por um colega da graduação, que estava desenvolvendo uma pesquisa de Iniciação Científica em terreiros de candomblé, fui apresentada a Marcos Rezende. Ele era a pessoa responsável da casa para assuntos como o meu.

A conversa foi num local do terreiro chamado Barracão de Omolu. Este orixá, na África, é considerado o Deus da morte, pois é aquele que faz a transição do espírito que desencarnou, sendo o responsável pela morte dos enfermos. No entanto, Omolu pode trazer a doença e também levá-la consigo. Conta a mitologia que Oyá, quando esteve com Omolu, teria aprendido com este o domínio sobre os mortos. Lá estava eu, sentada em uma mesa com mais algumas outras pessoas. Estava nervosa e ansiosa para obter a permissão. Então, quando chegou a minha vez, por um impulso, antes de começar a descrever os motivos que me haviam levado ali, pedi primeiramente a Oxalá – que é o pai de todos os Orixás – a permissão para que eu pudesse estar ali e, logo em seguida, para Marcus Rezende.

Rezende falou-me que durante muito tempo alguns pesquisadores tinham estado na casa com o mesmo pedido. Reclamou sobre o fato de que muitos se aproximavam da instituição e, depois que recebiam seus títulos, nunca mais apareciam. Ele não achava isto justo. Afinal o terreiro estava ofertando algo com o qual o pesquisador iria se beneficiar profissionalmente, financeiramente e socialmente e que seria justo que houvesse uma contrapartida por parte do pesquisador. Por isto mesmo, ele queria formar pesquisadores de dentro da casa. Eu o ouvia atentamente. Pouco depois, veio a resposta no sentido de que eu poderia realizar a pesquisa, desde que pudesse contribuir com algo. “Formar um coral com as crianças, por exemplo,” disse Rezende. Pensei que era uma proposta razoável e como me interessava estar próxima da comunidade, aceitei.

Entretanto, ainda faltava conversar com o Babalorixá Babá Pecê e, alguns dias depois, retornei para encontrá-lo. Assim que passei pelo portão lateral que dá acesso ao terreiro, avistei-o. Estava sentado numa espécie de varanda que fica bem à frente da porta do barracão. Acredito que por eu ser uma estranha, seus olhos me acompanhavam sem interrupção. Ele estava com roupas normais e como era sexta-feira, dia de Oxalá – Orixá que usa vestimentas brancas – as suas roupas eram brancas. Não havia sinais que pudessem identificá-lo como Babalorixá como, por exemplo, uma vestimenta que o diferenciasse do restante das pessoas presentes no terreiro. No entanto, por algum motivo que desconheço, eu sabia que era ele o Babalorixá. Cumprimentei-o e fomos para dentro do barracão para conversarmos.

Naquela época, já se tinham passado quatro anos que me mudei da casa de Simone e fazia muito tempo que eu não a via. Por uma incrível coincidência, assim que eu e Babá Pecê começamos a conversar, o telefone tocou; era Simone e Babá disse que estava atendendo uma menina de Brasília chamada Sara. Imediatamente ela percebeu que era eu. Então Babá continuou dizendo em tom de brincadeira – eu pensei – que eu estava ali para fazer o santo; que já estava tudo pronto e que eu já era da casa. Não sei ao certo a influência destas palavras, mas o fato foi que eu acreditava que o telefonema e a fala de Babá Pecê não eram simplesmente coincidências.

Neste momento, senti uma linha tênue entre a pesquisadora e o objeto de pesquisa correr o risco de ser rompida. Pensava a todo o momento no rigor metodológico; no distanciamento do objeto; e, no entanto, por outro lado, dentro de mim insurgia o conflito entre a pesquisa e a identificação com aquele grupo, o qual, eu julgava, poderia propiciar o procurado contato, desde minha chegada na cidade com a cultura ancestral dos Orixás. Estar mais próxima à comunidade; ser aceita por ela; trabalhar com ela; enfim, conhecer intimamente aquelas pessoas parecia um mistério a ser desvendado que se relacionava com o próprio sentido da minha vinda.

Então obtive de Babá Pecê a permissão para realizar a pesquisa no Ilê Axé Oxumarê. A convite do Babalorixá, comecei a frequentar o terreiro. No começo eu ia todas as quartas-feiras, porque a casa, neste dia, realiza o *Amalá de Xangô*. Este é um ritual aonde se busca agradar ao Orixá oferecendo-lhe sua comida predileta, neste caso, o *amalá*. É esta uma das formas de conseguir as bênçãos dos Orixás: oferecendo-lhes suas comidas prediletas.

Durante aproximadamente um ano eu fui em todos os amalás. Xangô é o Orixá da Justiça, do Fogo. “Por isto é importante o Amalá... pra que as pessoas sejam ajudadas por Xangô e consigam resolver os seus problemas. Qualquer pessoa pode vir... a casa é aberta”

(Pai Tinho). Na África, Xangô foi um conquistador de reinos, dentre eles, o reino de Oiô que foi uma antiga e poderosa cidade império. Foi marido de Oyá e também de Oxum e Obá. Neste mesmo período, fui também a todas as festas. Pai Pecê e Pai Tinho ao mesmo tempo me convidavam para outros eventos internos. Por várias vezes eu ficava ali; sentada num banquinho ou em frente ao barracão. Todos me cumprimentavam educadamente; entretanto, raras vezes, alguém vinha falar comigo. O que me causava uma estranha sensação de não conseguir me aproximar das pessoas.

O *amalá* é feito, basicamente, com quiabos, rabada e cebola. O ritual era precedido de banhos de ervas e depois defumação – fumaça produzida pela queima de algumas ervas que têm a função de retirar do ambiente e de todos de dentro dele as energias que não estão sendo boas. Tudo o que se fazia tinha que ter o banho de ervas antes. Primeiro tomava-se banho de água limpa e depois de ervas. As pessoas chegavam pelo menos uma hora antes do *amalá* que era para dar tempo de se preparar. Ficávamos sentados no barracão de Omolu que é um Orixá ligado ao interior da terra e a doenças da pele. Pouco a pouco os banhos iam sendo distribuídos. Impressionava-me a dedicação e a atenção que as filhas de santo da casa tinham conosco. Para cada um de nós era dado um pequeno balde com o preparado destas ervas. Depois de finalizada a defumação, seguíamos todos atrás dos membros mais velhos da casa em direção ao quarto de Xangô. Geralmente era pai Tinho que conduzia este ritual e ficava à frente da realização dos trabalhos. Do lado de fora, à frente do quarto de Xangô, ficávamos abaixados enquanto pai Tinho executava várias cantigas e chacoalhava o seu *adjá* que é também um instrumento de fundamento, conforme se explica a seguir:

Os instrumentos de fundamento são tocados apenas em momentos muito especiais, no decorrer de uma festa, em geral apenas para um orixá determinado, com cujo fundamento têm ligação. É em decorrência desta ligação fundamental, que estes instrumentos possuem o poder de chamar o orixá, de acelerar ou facilitar a manifestação. Quando um instrumento de fundamento é tocado perto da cabeça de uma filha de santo do orixá ao qual o instrumento pertence, o orixá manifesta-se quase que instantaneamente. Diz-se, no candomblé, que a manifestação ocorre, nestes casos, porque ‘o som agrada aos orixás’. (LÜHNING *apud* CARDOSO, 2006, p. 49).

Significa dizer que o conhecimento de sua utilização foi transmitido de geração para geração. Este instrumento constitui-se de uma sineta de metal composta de uma ou mais campânulas. Verger (1980, p. 261) afirma que o *adjá* feito com metal branco está exclusivamente ligado a Oxalá, como retrata a seguinte passagem: “longo cortejo, precedido por uma das mais antigas mulheres dedicadas a Oxalá, que agita, sem parar, um pequenino sino de metal branco, chamado *adjá*”. Em uma outra definição dada pelo Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Brasileiras, o *adjá* é apresentado como um instrumento formado por uma,

duas ou três campânulas, sendo que:

Os materiais utilizados são a folha de flandres, ferro, alumínio, latão dourado e cobre. O adjá é um instrumento distintivo do poder de mando dos rituais religiosos. Serve também para dirigir obrigações diversas, oferecimento de comida aos deuses e coordenar as danças. [...] Os diferentes materiais dos adjás servem para caracterizar o orixá ou grupo de orixás, ou mesmo o deus patrono do terreiro ou o dirigente do ritual religioso. Adjá de cobre indica Xangô, Iansã [...]. (1999, p. 63)



Foto 04: Adjá

O *amalá* era sempre servido numa gamela – prato de madeira – o qual cada um de nós, antes de entrar no quarto de Xangô, colocava sobre a cabeça e realizávamos nossos pedidos e orações. Depois, entrávamos um a um no quarto de Xangô. E foi pela primeira vez que pude contemplar o assentamento de um Orixá. Cossard (2006, p. 73) define o assentamento como:

Cada assentamento (igbá) é colocado sobre uma talha ou um banco. Os igbás são vasilhas que contêm os objetos sacralizados [...]. A cada Orixá corresponde um igbá próprio. Habitualmente, os igbás são vestidos com anáguas e saias [...], ou cobertos com panos nas cores de cada Orixá. Os adereços dos Orixás são guardados em cima dos igbás. O Orixá que ocupa a posição mais elevada (em um banco mais alto), em cada quarto ou em cada casa, representa o Orixá da comunidade. Junto ao igbá principal são colocados os outros, que pertencem aos membros da comunidade.

No Candomblé keto, cada Orixá da casa tem o seu assentamento. Além deles, quando uma pessoa é iniciada, o Orixá desta pessoa também deve ser assentado. Uma distinção dentro dos dois estudos de caso é que no Ilê Axé Luandeuá o Exu do iniciado também é assentado, o que não pode ser verificado no Ilê Axé Oxumarê.



Foto 05: Assentamento do Orixá Oxumarê

8.2 DOIS ESTUDOS DE CASO

Este caminho foi uma jornada que se iniciou em Terreiros de Candomblé das mais variadas influências e origens: candomblés de caboclo, candomblé de angola, Gêge, mas, principalmente, em casas de tradição Keto. Casas antigas como o Ilê Axé Iya Nassô Oká, na Avenida Vasco da Gama; Ilê Axé Opô Afonjá, em São Gonçalo; Terreiro do Cobre, no Engenho Velho da Federação; Ilê Axé Oxumarê, na Federação; e casas mais recentes como a Casa do Seu Tupiniquim em Pernambués e Ilê Axé Luandeuá, no Lobato, são exemplos que compuseram o caminho desta trilha.

Um dos estudos de caso, localizado na Avenida Vasco da Gama, nº. 343, o Terreiro Ilê Axé Oxumarê desponta como um dos mais antigos de religiosidade de matriz africana de que se tem notícia em Salvador. Segundo informação dada por Rezende, as religiões de matrizes foram trazidas para o Brasil, a partir do século XVI, juntamente com o grande contingente de negros escravizados no continente africano. Durante séculos, os terreiros representaram o principal espaço de defesa cultural e resistência às atrocidades do sistema escravista.



Foto 06: Vista lateral do Ilê Axé Oxumarê

Fundado em meados do século XIX, pelo Babalorixá Antônio de Oxumarê, Filho de Santo de Velhas Africanas, o Ilê Axé Oxumarê tem uma tradição, segundo a história oral, de aproximadamente 150 anos. Tornou-se uma referência entre os terreiros de Candomblé do Brasil e do mundo, cuja principal missão, ainda segundo Rezende, é preservar e fortalecer a cultura afro-brasileira e seu volume de instrumentos deixados como legado pelos seus antepassados, contribuindo com o desenvolvimento socioeconômico da população afrodescendente.

Durante um período de aproximadamente um ano no Ilê Axé Oxumarê, mesmo como *abian* da casa, percebia-se alguns limites estabelecidos. Por exemplo, quanto à proibição das fotografias para divulgação, o que interferiu na amostra de imagens. O mesmo não se dava no Ilê Axé Luandeuá. Ao contrário, vários membros desta casa têm em suas páginas eletrônicas pessoais a divulgação de fotos de seus períodos de iniciação e de outras obrigações.

Embora as primeiras visitas e participações em rituais tenham ocorrido num candomblé de caboclo, o Centro do Seu Tupiniquim dirigido por mãe Juta, desde esta época o seu Tupiniquim já falara sobre a importância de estar participando de uma casa de “macumba”. Entretanto, somente no Ilê Axé Oxumarê começou a surgir, de fato, o desejo de estar mais tempo junto à comunidade – *egbé*. Então, além da participação nos *amalás*, eu estava sempre visitando o terreiro em outros dias e horários. Apenas movida pelo impulso do desejo de estar lá.

Rondavam-me a saudade, o apego, um forte sentimento de afeto pelos sacerdotes da casa. No entanto, apesar destes fortes sentimentos e sensações descritos, estes não geraram, na minha percepção e posterior compreensão, um processo de identificação tal qual o proposto por Bauman (2005, p. 30), no qual a identificação “se torna cada vez mais importante para os

indivíduos que buscam desesperadamente um ‘nós’ a que possam pedir acesso”. É provável que aquilo que o Babalorixá Pai Pecê sempre dizia fosse a razão destas sensações: “minha filha isso, essa coisa que você sente, esse amor, é o santo... você tem que fazer esse santo”.

Como curiosa e talvez pela necessidade do pertencimento sugerido acima, referido por Bauman, fosse importante alimentar o desejo de ver e aprender sobre as coisas no candomblé. Neste sentido eu acreditava na necessidade de conhecer outras casas, de descobrir suas diferenças e semelhanças, e de, quem sabe, preencher aquela lacuna de pertencimento. Não bastava a pesquisa por si só; uma pesquisa “de fora”; sem sentir, na própria vida o ser, o pertencer.

A título de exemplificar a diferença, poderia citar o fato de que nem todas as casas do Keto cultuam os caboclos. O Ilê Axé Oxumarê é uma destas. Segundo o Babalorixá, “quem tem que cuidar de coisa de Orixá, com todo respeito que tenho aos caboclos, não é um caboclo”. Assim, sentia-me impulsionada a visitar outros terreiros, em outros bairros mais distantes, com menos recursos financeiros e com outras realidades sociais. Outras histórias que tivessem como base do seu fundamento o culto aos Orixás; entretanto, sem perder de vista outras possibilidades como o próprio Caboclo.

Então, aconteceu que numa dessas buscas da pesquisa fui levada por um amigo, que na época era próximo ao Ilê Oxumarê, a uma pequena casa de candomblé no bairro do Lobato, o Ilê Axé Luandeuá. Uma diferença percebida, logo no início da pesquisa nessa casa foi a própria dificuldade em colher dos seus membros mais antigos informações sobre suas raízes. Leo de Logunedé, pai pequeno da casa, relatou que este Axé pertenceria às águas de Omilégué; este teria sido um Ogã que havia rompido com o Ilê Axé Iyá Nassô Oká – Casa Branca. Entretanto, numa outra conversa com Edvaldo Papadinha, antigo Ogã da Casa Branca, ele revelou que não se recordava desta história, mas que ele poderia estar enganado.

Uma outra característica que diferencia os dois estudos de caso diz respeito à possibilidade que o Ilê Axé Oxumarê tem de criar e executar, conforme detalhes a seguir, projetos de cunho educacional e profissional, sugerindo possivelmente a presença de membros com maior possibilidade de intervir na sua comunidade.

Nesta época em que frequentei as duas casas, as conversas se intensificaram. As sensações de cansaço e sonolência também iam ficando cada vez mais fortes. Elas passaram a me acompanhar por quase todo o tempo; tanto dentro dos candomblés, quanto fora deles. Então eu ia para o Ilê Axé Oxumarê, que era um local ao qual eu já estava afeiçãoada. Por orientação do Babalorixá Babá Pecê gentilmente as filhas da casa preparavam um banho de água pura e depois um banho feito com mistura de ervas usadas nos rituais. No início as

sensações diminuía. Não sei de onde elas vinham. Às vezes, bem no meio da realização de uma festa, com todos os atabaques e agogôs tocando, além de todos os presentes na festa entoando cantos, palmas e saudações ao Orixá, enfim, com toda a massa sonora que deixaria qualquer um alerta, ou, pelo menos, acordado, eu mal podia sustentar o peso do corpo sobre minhas pernas, por causa da profunda sensação de sonolência. Por vezes acontecia de uma *abian* (aprendiz), que estava ao meu lado, desmaiar; e, para não perder os acontecimentos dos rituais eu fazia força para me manter como uma observadora atenta.

É importante salientar que o que aqui está sendo relatado faz-se fundamental no sentido de descrever com a maior acuidade possível todas as fases que compuseram a vivência da pesquisa de campo, bem como o seu desenrolar. Mais tarde, numa das várias leituras a respeito do tema, ao ver o depoimento de uma filha de santo de Oxum, dona Valdira, em uma tese de doutorado, eu iria entender aquelas sensações: “era muito difícil pra mim ficar acordada, estava tonta o tempo todo” (BARBARA, 2002, p. 86), ou seja, essas sensações e reações faziam, na verdade, parte do processo de contato com o Orixá e com a iniciação, conforme informou Mãe Juta: “isto é estar vulnerável ao Orixá”, de tal maneira que esse processo tornar-se-ia insustentável e culminaria com minha própria iniciação.

Recordo-me que certa vez, quando um membro da casa de Oxumarê disse a uma filha de Oyá, cujo nome era Gleide, que eu seria iniciada ali, como irmã do mesmo Orixá que ela, esta respondeu: “hum... a roda vai embolar... é muita Iansã”. Desta fala foi possível inferir que para aquela filha de Oyá, se minha presença fosse como pesquisadora para ela estaria tudo bem, mas, como filha do mesmo Orixá, já não seria possível a mesma afirmação. Neste sentido, continuei mantendo relações que ora ganhavam maior aproximação, ora nem tanto. Apesar da procura por pessoas que estivessem dispostas a conversar, percebia-se que as falas eram curtas, pois, na maioria das vezes, todos estavam ocupados com os seus afazeres de limpeza, na cozinha, lavando roupa, ou mesmo preparando os banhos com as ervas.

8.3 A INICIAÇÃO

A iniciação no candomblé constitui-se num complexo de rituais e num período de reclusão dentro do terreiro. Sua meta central é atingir o processo de construção da identidade do iniciado em permanente correspondência com a divindade à qual ele pertence – por isto é filho de Orixá. Esta entronização da personalidade da divindade busca estabelecer uma relação simbólica do mundo dos homens, chamado em yorubá de *Ayé*, com o mundo dos deuses, o *Orum*. De todo o tempo que se vive no candomblé, o canto estabelece um

importante meio de intermediação deste processo que se inicia com o bolar no santo, conforme sugere Cossard (2006, p. 133):

O sinal imperativo da vontade do Orixá revela-se a partir do momento do primeiro transe, quando a pessoa cai no chão, o que se chama de “bolar”. Diz-se então que a pessoa “bolou”, caiu aos pés de uma divindade. Os africanos dizem que o Orixá “matou-o”, o que significa que ele a escolheu para ser seu “cavalo”.

Geralmente, uma pessoa bola no santo – literalmente ela perde a força do seu corpo e não consegue sustentá-lo em pé, por isto ela cai no chão, como uma espécie de desmaio – quando o terreiro está em plena atividade. Presenciei várias cenas tanto no Ilê Axé Oxumarê, quanto no Ilê Axé Luandeuá. Nesses episódios, a pessoa ao meu lado simplesmente ia se desmanchando até cair totalmente ao chão. Isto acontecia em plena festa pública. Com toda a avalanche sonora dos toques, cantos e os Orixás dançando ao centro do barracão que é o local onde se realiza as festas. Mesmo com os atabaques tocando e os cantos sendo executados com grande volume e sobre o acompanhamento de palmas e saudações, numa destas vezes, uma visitante que eu nunca tinha visto até então chegou a segurar no meu braço momentos antes de cair no chão, como se estivesse pedindo ajuda. Nem houve tempo para que ela pudesse ser socorrida por mim. Após cair, alguns *ogãs* da casa se aproximaram e a retiraram do recinto enquanto a festa continuava.

No entanto, apesar deste momento de bolar no santo ser definitivo, no sentido de significar que a iniciação é praticamente uma exigência do Orixá, a pessoa ainda não está preparada para incorporá-lo. Neste sentido, lembrando Bastide (2001), é por meio da iniciação que a incorporação no candomblé se torna mais completa e a personalidade do iniciado é transformada para ser substituída, em certa medida, pela personalidade do seu Orixá. No Ilê Axé Oxumarê, uma filha de Oxum chamada Maíra, antes de sua iniciação, disse-me que “eu sou abian, eu caio”. O que revela que para ela, de fato, ela ainda não estava pronta para a incorporação, mas, sim, cair ao chão (bolar) era um efeito natural.

Na iniciação serão 21 (vinte e um) dias de reclusão. Neste período foram realizados banhos feitos com água e ervas misturadas a certas partes de animais. Antes do recolhimento para a iniciação, um ritual chamado *bori* é realizado com a presença de boa parte dos membros do terreiro e mais uma vez com o acompanhamento musical. O *bori* é um ritual com frutas, grãos, pombos, frangos, como oferenda para os Orixás, principalmente para Oxalá, por ser este o mais velho e o pai de todos nós, e para Yemanjá, porque é ela quem cuida da cabeça do iniciado antes da feitura do seu santo. Dá-se início também a todo o aprendizado que até então não era permitido como: as rezas, também chamadas de *orikis*, as danças do seu Orixá e

as cantigas que não serão apenas as do seu Orixá, mas aquelas referentes a todos os outros.

Na terceira semana e última semana do tempo da iniciação é feita a raspagem dos cabelos com a navalha da mãe ou do pai de santo. Este ritual se denomina *oro*. Mesmo quando são recolhidos vários iniciantes – o “barco” – este ritual é feito individualmente dentro do quarto do Orixá que rege o terreiro. O *abian* recebe em sua cabeça o *oxu*, uma massa preparada pelo pai de santo, que significa que o canal de comunicação entre ele e o seu Orixá foi estabelecido. Recebe também o *kelê* que é uma espécie de gargantilha que ficará no seu pescoço durante o tempo de resguardo; os *delogun* que são os colares de seu Orixá e dos outros Orixás principais da casa; o *mokan*, que é um colar feito de palha da costa. Em seguida, o filho de santo passa por um ritual aonde ele será preparado publicamente para o dia de sua saída e apresentação definitiva para a comunidade – agora como um *elegun*, ou seja, aquele que passou pela iniciação e está sujeito ao transe de incorporação; aquele que tem o Orixá assentado na cabeça. Neste ritual ele tem o seu corpo pintado com um giz chamado *efun*. Após a iniciação, a pessoa deixa de ser *abian* e passa a se chamar *yao* durante os sete primeiros anos. Após este período ela será um (a) *ebomi* – pessoa mais velha.

Embora esta fase tenha sido mais intensamente vivenciada no Ilê Axé Luandeuá, pode-se observar nos dois estudos de caso, poucas diferenças. Provavelmente a principal ocorreu no sentido de que no Oxumarê, em função da própria organização e estabilidade da casa, todos os iniciados são mais acompanhados e, portanto, mais bem preparados para a tarefa de receber e conduzir a presença do Orixá. Isto fica expresso na forma com a qual eles se comportam durante as festas públicas: sem interrupções das cantigas e do toque dos atabaques, no desenrolar das rodas quando dos atos que os filhos devem ter como atos ritualísticos que devem ser executados por todos. Portanto, pode-se inferir que a própria estrutura da casa, que confere uma certa estabilidade aos seus membros, pode interferir de forma direta nesta re-ligação do filho de santo com a sua divindade.

8.4 O NOVO E A TRADIÇÃO

É possível presumir, a partir da descrição neste capítulo, algumas diferenças que são fundamentais nos dois estudos de caso. No Ilê Axé Oxumarê, conforme deparei através das conversas e da vivência, o candomblé é compreendido como uma forma de resistência cultural e de desenvolvimento da população afrodescendente. Esta forma de agir no candomblé fomenta estratégias de manutenção interna como os projetos educacionais. Por outro lado, acompanhei um momento de crise do próprio Babalorixá Ronei de Oxum do Ilê

Axé Luandeuá. Obviamente levou-se em conta a possível ausência da segurança propiciada pela força que tem um terreiro tão antigo quanto o Ilê Axé Oxumarê. No entanto, naquela crise de pai Roney ele afirmava a esta pesquisadora que iria abandonar o candomblé por não suportar conviver mais com tantas dificuldades, com a falta de visibilidade que possibilitasse o apoio de instituições governamentais e não governamentais, e que pensava mesmo em ir para uma igreja evangélica. Tempos depois, em uma conversa com Jô de Oxossi, filha de santo da Casa Branca, mencionei este episódio e seu depoimento foi surpreendente. Ela afirmou que eu não conhecia a realidade, pois era enorme a quantidade de pais e mães de santo que estavam dentro das igrejas evangélicas e tinham abandonado suas casas de candomblé.

Uma outra diferença nos dois estudos de caso se refere à questão do tempo em que uma pessoa vive como aprendiz. No Ilê Axé Oxumarê encontrei filhas de santo que demoraram mais de anos para se iniciarem, enquanto no Ilê Axé Luandeuá, o pai pequeno da casa, Rui de Logunedé, informou que “aqui não fica muito tempo de abian”. Esta informação foi posteriormente confirmada por intermédio da observação participativa.

Pareceu-nos que não só a condição espiritual de aprendiz, mas também as possibilidades financeiras da *abian* podiam interferir neste tempo de espera para a iniciação. Isto porque a permanência no terreiro, durante o tempo de reclusão, representa gastos com a sua estada e com a compra do material que será utilizado na sua iniciação. Desta maneira, no Ilê Axé Oxumarê, por vezes a iniciação é feita não com uma pessoa, que é um processo mais comum no Ilê Axé Luandeuá, mas com um grupo de pessoas com diferentes condições financeiras. Desta forma, o custo da iniciação pode ser dividido por todos, o que demonstra uma estratégia de solidariedade na qual quem tem um pouco mais pode ajudar aquele menos favorecido financeiramente.

Uma diferença entre os terreiros pesquisados, que avalio ser significativa, se refere ao fato de que, diferentemente das casas de candomblé visitadas, somente a Casa Branca permanece como uma casa que inicia apenas adeptos do sexo feminino. Este fato foi confirmado por Jô, uma de suas filhas mais antigas. Segundo informantes do Ilê Axé Luandeuá, esta seria uma das razões que teriam alavancado os processos de divisão das antigas casas de candomblé. Esta seria de fato uma revelação significativa, na medida em que sendo a Casa Branca um dos terreiros mais antigos de Salvador sua separação deu origem a outras células que carregam uma organização de gênero distinta daquela que a originou.

Quanto ao aspecto dos rituais, pôde-se perceber pequenas diferenças em alguns deles. Segundo Cosme, Ogã do Terreiro Pilão do Cobre de mãe Val, de acordo com a orientação da sua mãe de santo, algumas casas fazem algumas coisas diferentes “aqui pode e lá não pode”. Para ele estas diferenças não constituem a distinção principal e este fato não deveria interferir na vida dos adeptos, uma vez que o importante, em sua opinião, era o respeito mútuo entre todas as casas de candomblé.

No entanto, acredito que uma distinção fundamental acerca dos processos de associação dos adeptos com os seus Orixás é intermediada por códigos que são colocados na comunidade, cujo significado gira em torno do tipo de identificação que alguns membros de maior destaque na comunidade têm. Algumas destas pessoas têm o enfoque do discurso de africanidade imanente em determinadas casas. Neste sentido, observe-se a seguinte citação de Prandi (2004, p. 01):

O candomblé conheceu o que chamamos de movimento de africanização, que implica certas reformas de orientação fortemente intelectual, como o reaprendizado das línguas africanas esquecidas ao longo de um século, a recuperação da mitologia dos deuses africanos [...] e a restauração de cerimoniais africanos. Um elemento importante do movimento de africanização do candomblé e sua constituição como religião autônoma inserida no mercado religioso é o processo de dessincretização, com o abandono de símbolos, práticas e crenças de origem católica.

Vale ressaltar uma situação observada no Ilê Axé Luandeuá quando Diego, um *Ogã*, disse que a Iemanjá que tinha como sua “não é negra nada é branca e tem cabelos longos”. Ora, um *Ogã*, que é uma pessoa que ocupa um cargo elevado dentro da hierarquia do candomblé não deveria ter conhecimento que se o Orixá vem da África Negra ele jamais poderia ser branco ou ter os cabelos lisos? Mas, como sua compreensão histórica foi comprometida pela falta de acesso ao material adequado para a constituição da sua visão, então ele subverte a identidade do Orixá às representações que ele tem acesso imediato. Ora, se a África é um continente negro; se os yorubás eram negros africanos; é possível pressupor que Oyá e os demais Orixás africanos foram homens e mulheres negras responsáveis por grandes feitos que justificassem a sua transformação em divindades que têm, segundo a sua mitologia, a responsabilidade de cuidar e proteger a vida humana.

Desta maneira, pode-se concluir que este movimento de africanização não se dá de maneira semelhante nos estudos de caso. No entanto, mesmo que a manutenção dos mitos, através da preservação de seus ritos, de suas canções, ou das suas histórias, sejam realizadas sem esta orientação para uma consciência mais africanizada, Oyá, para aqueles que são iniciados sob a sua tutela, é um modelo de construção identitária bem-sucedido.

Principalmente no que tange à reorientação do indivíduo na sua relação com o cotidiano e na ressignificação de sua existência. Em especial, a partir da compreensão de que a deusa passa a ser uma bússola interior e o próprio modelo que se reflete na vida do iniciado.

9 RESULTADOS ESPERADOS (ANÁLISE E DISCUSSÃO)

9.1 A MÚSICA E SUA FUNÇÃO

Mesmo que o adepto do candomblé não chegue a alcançar, pela via da religião, a plenitude do gozo das fontes de felicidades, elementos do bem, [...] o fato de fazer parte de um universo religioso tão rico em símbolos e práticas rituais que também são estéticas e lúdicas, e tão denso em sacralidade centrada no indivíduo, traz uma satisfação excepcional para quem vive numa sociedade em que a esmagadora maioria da população não tem como encontrar meios de fruição das emoções para além dos limites da vida privada. (PRANDI, 1996, p. 166).

Nesta perspectiva, a análise deste trabalho vai de encontro a esta proposição de Prandi. Nesta direção, o candomblé enquanto possibilidade de realização pessoal implica, provavelmente, na discussão acerca da definição do papel da identidade, bem como sua importância na maneira como o indivíduo se posiciona no tecido social, sobretudo, a partir da compreensão de que esta construção, como caminho para o entendimento de si mesmo e do outro, é intermediada pelo conhecimento histórico da trajetória de seus antepassados e do papel que eles tiveram na história da formação das sociedades.

Neste sentido, a música tem um papel fundamental não apenas por si própria, no seu significado – uma vez que nem sempre os adeptos conhecem a tradução de suas letras – mas, principalmente, por que ela acompanha todos os rituais que constroem o *Axé*. Esta palavra central no candomblé, que na descrição de Santos (1986, p. 39) se define como “o seu conteúdo mais precioso. É a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir”. A questão central para a esta pesquisa é que todos os elementos que compõem e fazem a distinção no candomblé, quanto à transmissão deste *Axé*, na possibilidade do vir a ser, incluem a música como elemento mediador que intermedia, principalmente, a perspectiva de que a música é parte dos elementos que compõem este tecido cultural. O canto no candomblé é muito mais do que o conto da saga dos orixás, suas histórias, feitos e paixões, mesmo porque muitos dos textos cantados hoje tiveram suas pronúncias alteradas ao longo destes séculos, fazendo com que, em alguns deles, a tradução seja feita através da aproximação fonética do yorubá.

Neste sentido, o canto de Oyá é muito mais o modo como os filhos deste Orixá se reorientam diante dos caminhos que são apresentados às suas próprias vidas, bem como as estratégias mais acertadas que devem ser adotadas, para que a forma de como eles devem ser

ou agir permita que suas vidas percorram trajetórias que lhes garantam saúde, prosperidade e sucesso pessoal. Esta orientação é feita através de rituais que carregam profundos códigos de significação que estão implícitos, como uma espécie de trama do tecido cultural, cuja música é parte integrante.

Ser filha de Oyá, por exemplo, significa ser forte perante os desafios, pois, em sua mitologia, reproduzida nos escritos africanos, é ela quem encaminha os *eguns* (espíritos daqueles que já faleceram) para o *Orun* (semelhante ao nosso Céu) e, portanto, conduz aqueles que se sentem perdidos; é não se omitir ou calar diante das injustiças verificadas nas relações pessoais e sociais, pois Oyá teria aprendido a ser justa com seu marido Xangô que, no panteão africano, é o Orixá que representa a justiça para os seres humanos; é, também, não se render a qualquer tipo de discriminação, pois conta a história que quando Oyá era esposa de Ogun, as outras esposas deste Orixá zombaram de Oyá quando descobriram que ela se transformava em um búfalo; então Oyá as destruiu e fugiu de Ogun para não mais ser discriminada.

Esperamos que a apresentação de discursos que buscam definir conceitos como resistência cultural, identidade e música, sejam úteis no sentido de ilustrar as variedades de amostras da cultura em nossa sociedade. Outrossim, espera-se o despertar de todos para a necessidade de construirmos espaços que reafirmem os significados e valores de uma existência multicultural e não anulem as características das diferenças culturais, mas, sobretudo, que fomente a reflexão em torno da convivência fraterna, a partir da aceitação da diversidade.

10 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Através da iniciação tem início a adesão ao candomblé. Este processo se constitui num complexo que é lentamente apreendido no dia a dia da convivência dentro do terreiro. O tempo de iniciação vai colocando o iniciado dentro de uma estrutura hierárquica que definirá sua posição, bem como as funções a serem por ele desempenhadas. Paulatinamente, o indivíduo vai inserindo-se na comunidade desta nova família de santo e adquirindo a acumulação do conhecimento dos fundamentos religiosos necessários à manutenção da sua relação com o seu Orixá. Neste sentido, o canto se constitui como um projeto musical comunicável que intermedia a construção dos valores simbólicos que compõem as disposições culturais e define, em qual medida, os códigos de significações corroboram nas estratégias de identificação do filho de santo com o seu Orixá.

Vale aqui remeter a Durkheim (1991) quando sugeriu ser possível que a participação da pessoa em uma organização religiosa possa doar a ela um tipo de prestígio social. Esta definição se aproxima de um dos elementos constitutivos das funções sociais da religião. Esta possibilidade acontece exatamente pela mudança que o iniciado produz em si mesmo e nas suas atitudes diante da vida. Mudança que foi proporcionada em função da sua iniciação e intermediada pela música enquanto uma estratégia sonora, cuja função foi facilitar um ideal comunicável. Minha sugestão é que este processo tem um efeito anulante à ameaça da chamada descoloração cultural, conforme o que se segue abaixo:

[...] Ao *leitmotiv* de se encarar o impacto do Ocidente e da comunicação global como uma ameaça de ‘descoloração cultural’ – temida por um Alan Lomax, importante estudioso das músicas em tradição oral, como fator de homogeneização cultural – contrapõe-se a perspectiva de identificar respostas diferenciadas à chegada da música ocidental a sociedades não-ocidentais”. (ARAÚJO; CAMBRIA; PAZ, 2008, p. 11).

Investigar o canto no Candomblé Keto, a partir de uma perspectiva multidisciplinar buscando o diálogo entre a Etnomusicologia e os Estudos Culturais, certamente não foi tarefa fácil. Permaneceu-se distante de uma análise que se propunha inicialmente ser tratada a partir do enfoque etnomusicológico. Neste enfoque, a importância de disciplinas como a fisiologia da voz e a acústica musical para a definição de parâmetros de análise do comportamento do corpo, durante a emissão do som falado ou cantado, seriam focos do objeto de estudo. No entanto, optou-se por uma perspectiva que pudesse contemplar, principalmente, os processos culturais que se associam à possibilidade de descrever as formas com as quais a música age nos programas que facilitam a construção de estratégias de identificação do adepto ao seu

Orixá. Igualmente, tornou-se fundamental inferir que estas associações identitárias forneceram, em grande medida, uma forma de ressignificação da existência individual para o iniciado.

Ao longo da pesquisa não foram percebidos padrões de comportamentos vocais que pudessem configurar generalizações acústicas como saber se um som vocal emitido sem esforço, portanto, sem tensões musculares abruptas permite a produção de um som com maior presença dos seus harmônicos. E, portanto, estas informações tornaram-se, após longos períodos de convivência com as comunidades, aquele esmaecer no decorrer da pesquisa, ao qual o pesquisador está sujeito, conforme já havia alertado Hall. Em função disto, os aspectos corporais passaram a ser observados a partir de sua relação com o conteúdo musical e sua aproximação com o mito. Cantigas mais agitadas, mais rápidas ou cantigas mais moderadas, revelam padrões de comportamento físico e psicológico do Orixá. Estes comportamentos são repetidos pelos filhos durante as danças que tentam refletir cada canto. Neste sentido, a diversidade de elementos da natureza com os quais se associam cada Orixá vem acompanhada com um repertório que, de alguma forma, traduz estas comunicações através de códigos de significações que são estabelecidos durante a convivência. O raio, o fogo são os elementos que no Brasil estão associados à Oyá. Enquanto Oyá dança, a reação de todos os presentes revela uma mudança significativa de atitudes que mostram o entendimento coletivo dos significados que identificam o filho de Oyá a ela.

A partir destes estudos, outra ponderação de fundamental importância, no sentido da tentativa de tecer algumas relevantes considerações acerca do papel do canto no Candomblé Keto, é a percepção de que o canto, de forma isolada, provavelmente não se constituiria enquanto elemento que promove estes processos de identificação. Muito embora este seja um elemento indispensável como mediador entre o ritual e o adepto, deve estar necessariamente imbricado aos códigos culturais implícitos naquele coletivo. Estes contribuem na ordenação dos programas culturais que funcionam como estratégias na construção identitária. Pode-se acrescentar que deslocamentos podem ocorrer em processos não conscientes, visto que são mediados e intermediados pela cultura e suas teias de significações que orientam um modo de vida particular e coletivo. Nesta medida, aquela temida descoloração cultural é rejeitada através de estratégias de busca da reapropriação dos valores culturais.

O termo reafrikanização é uma expressão que foi cunhada por Antônio Risério em 1981 (ALMEIDA, 2008) e diz respeito a um processo de conhecimento que pode ser tanto consciente quanto inconsciente. Neste sentido, é possível pressupor que no Ilê Axé Oxumarê a construção das estratégias de identificação do filho de santo com o seu Orixá ocorra na

perspectiva de um processo mais consciente, que se justifica por intermédio de construções positivadas da história e da afirmação de valores da ancestralidade africana. Quanto a um processo inconsciente é provável que o Ilê Axé Luandeuá esteja mais próximo de ser um exemplo. Senão, ressalto aqui aquele conceito de cultura imbricado na organização interior, proposto por Gramsci (1978), de que a construção da identidade é afetada decisivamente pelo processo histórico. Sob essa perspectiva, o que o indivíduo faz com a sua vivência e os processos de identificação, depende, em boa parte, da compreensão da sua história e dos valores sociais que esta história representa.

Ainda neste caminho, descrevo aqui algumas diferenças prementes dos processos de identificação nos dois estudos de caso. Com esta intenção sugiro que estas distinções tenham como fundamentação a possibilidade de reutilização da expressão reafricanização. Muito embora a utilização deste termo incorra na polêmica discussão acerca de sua ambiguidade, bem como esta expressão tem sido um sinônimo na definição de outros termos como a palavra identidade, admito a possibilidade do risco, uma vez que o considero imanente ao próprio ato do exercício intelectual.

Outro referencial que contribui com o argumento proposto como conclusão preliminar é o que foi apresentado por Prandi (2004). Por causa de sua pesquisa de campo no candomblé, o autor chama de movimento de africanização as formas de orientação profundamente intelectual. Esta orientação busca no reaprendizado das línguas africanas, por exemplo, a recuperação da mitologia dos deuses africanos e a restauração dos rituais que possibilitam um culto, aos Orixás, mais próximo às formas tradicionais africanas. A este movimento poder-se-ia dar o mesmo sentido do processo de reafricanização como um caminho de estratégia de identificação.

Neste sentido, propõe-se aqui a observação da estreita relação na análise da aproximação do significado entre a expressão movimento de africanização e a palavra reafricanização. Basicamente, na perspectiva da obtenção, por parte dos terreiros de candomblé, de novas referências que possam apresentar-se como novos paradigmas de representação de si mesmos. Neste caminho, o Canto de Oyá na Tradição Keto cumpre com o seu papel de recriar novos paradigmas, na medida em que ele, imbricado ao contexto cultural, é um elemento motivador da mudança da personalidade do iniciado. Sem dúvida, posicionar-se diante dos desafios cotidianos oferecidos pelas dificuldades sociais torna-se uma tarefa menos árdua quando o vir a ser está atrelado a uma identidade guerreira, desafiadora e forte como a de Oyá.

Esta pesquisa, cujo dever acadêmico primordial é o de retornar à sociedade os resultados obtidos através do estudo da música num dado grupo e seu contexto, adiciona através da análise da cultura do Candomblé Keto, a necessária importância das reflexões acerca do conceito de identidade. Menos na expectativa do aspecto da diferença enquanto fronteira divisora, mas, principalmente, na perspectiva da análise do papel da diversidade dentro do enfoque da construção do respeito mútuo numa sociedade heterogênea tal e qual se revela a sociedade brasileira. O acesso e o reconhecimento da diversidade na participação da construção social democratizam as relações e ressignificam valores que permaneceram à margem dos processos de formação do pensamento.

Esta visão, do quanto vale a importância da diversidade, gerou evidências que fomentaram novos conceitos como, por exemplo, o conceito de patrimônio cultural imaterial, o qual se define como:

[...] os usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que os são inerentes – que as comunidades, os grupos e em alguns casos os indivíduos reconheçam como parte integrante do seu patrimônio cultural. Este patrimônio imaterial, que se transmite de geração em geração, é recriado constantemente pelas comunidades e grupos em função do seu entorno, sua interação com a natureza e sua história, inserem um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim a promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (BIBLIOTECA VIRTUAL DE DIREITOS HUMANOS, 2003*apud*, CARMO, 2007, p. 2).

Embora o candomblé seja um espaço de sobrevivência cultural, tanto consciente quanto inconscientemente, através dos movimentos como africanização ou reafrikanização, o mito de Oyá, juntamente com a sua ritualística, possibilitou a manutenção do que foi sugerido em nesta pesquisa – tratar-se de estratégias de manutenção deste patrimônio imaterial.

Os valores da cultura africana podem ser positivados ou não de acordo com a consciência do seu contexto histórico na África e sua recriação a partir do candomblé. As formas comuns de identificação não fogem a esta semelhança; portanto, o ser filha de Oyá, vai depender de como as pessoas que vivem naquele terreiro decodificam o significado do que representa aquele Orixá. Estes são códigos comunicados através dos rituais, dos mitos, do canto, e servem como modelo para a identificação daquele que será iniciado.

Até que ponto o canto propicia a intermediação da construção da identidade do iniciado com o seu Orixá? É provável que a entronização dos valores ancestrais, adquiridos pela convivência com a comunidade e as histórias das divindades, tenham sido suficientes para enlaçar os vínculos de identificação e despertar uma consciência mítica até então obscurecida?

Tais questões me levam a considerar, preliminarmente, que as intermediações proporcionadas pelo canto vão além da própria tomada de consciência ou do reconhecimento histórico. Estas intermediações somam-se à própria relação construída na vivência, na convivência e no sentimento de pertencimento. Por vezes, constituem-se em códigos não explícitos com os quais o corpo responde quando provocado pelo som do canto e dos atabaques. Sedimentam-se, desta forma, profundas significações simbólicas que constroem os elos que vinculam as duas personalidades – a do iniciado e do seu Orixá – e possibilita, por intermédio desta fusão, a recriação de uma nova identidade.

Ao longo deste período de convivência que possibilitou a realização de um tempo de observação que alcança uma média de mais de três anos em terreiros de candomblés, na sua maioria de tradição Keto, considero que a música é uma forma de expressão do sentimento, do pensamento e do espírito humano. Neste contexto, ela é um elemento fundamental de um modo de vida. O canto de Oyá e todos os elementos que constituem a sua ritualística revelaram padrões que refletem atitudes e estratégias de sobrevivência. É provável que estes padrões sejam orientadores do modo de organizar e de transformar a vida em sociedade. E, neste sentido, Oyá constitui-se como um modelo seguido como referência de superação diante dos conflitos da vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALMEIDA, Armando. A “**Reafricanização**” recente da Bahia enquanto uma ação anti-racista. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14421.pdf>. Acesso em: 12 ago de 2008.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1950, v.2.

ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. Instituto Nacional do Livro. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando** – introdução à filosofia. 2. ed. São Paulo: Editora Moderna, 1995.

ARAÚJO, Samuel. Diálogos entre a acústica musical e a etnomusicologia: um estudo de caso de estilos vocais no samba carioca. In: **Per Musi**: Revista de Performance Musical. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2003, v.7, p. 52-67.

ARAÚJO, Samuel; CAMBRIA, Vincenzo; PAZ, Gaspar. **Música em Debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Faperj, Mauad, 2008, p. 11-12.

AUGEL, Moema Parente. A fala identitária: teatro afro-brasileiro hoje. In: **Afro-Ásia**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, 2000, v.24, p. 291-323.

BARBARA, Rosamaria. **A dança das ayabás**: dança, corpo e cotidiano das mulheres do candomblé. 2002. 201f. Tese [Doutorado em Sociologia] – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002. Disponível em: http://www.candomblemp3.com/ebooks/002_adancadasaiabas.pdf. Acesso em 04 de jun de 2008.

BARBIER, Patrick. **História dos castrados**. Lisboa: Coleção Vida e Cultura, 1995.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Brasil. 17. ed. São. Paulo; Cultrix, 1997.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**: rito nagô. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. Revisão técnica Reginaldo Prandi, rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BAUMAN, Zigmunt. **Identidade** – entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENISTE, José. **Mitos yorubás**: o outro lado do conhecimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BIBLIOTECA VIRTUAL DE DIREITOS HUMANOS. *Convenção para salvaguarda do patrimônio imaterial*. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/counter/Unesco/texto/texto_9.html>. Acessado em: 17 de out., 2003.

BOCCANERA, Sílio. **O Theatro na Bahia**: Livro do Centenário. Salvador: Officina Diário da Bahia, 1915, p.101.

BOCCIA, Leonardo. Compassos-chave: música e sons nas mais importantes estações de TV em quatro Países. In: **Hegemonias Visuais**: uma introdução. Trad. Leonardo Boccia. Salvador: Cian, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRONNER, Stephen Eric. Da teoria crítica e seus teóricos. Campinas: Papyrus, 1997, p. 45-77.

CAMBRIA, Vincenzo. Diferença: uma questão (re) corrente na pesquisa etnomusicológica. **Música & Cultura** – Revista On-Line de Etnomusicologia. Disponível em http://www.musicaecultura.ufba.br/artico_cambria-02.htm. Acesso em; 03 set. 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. 1º vol. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CARMO, Raiana Alves Maciel do Carmo. **As contribuições dos estudos etnomusicológicos para as políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial**. 2007. Disponível em: www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_RAMLCarmino.pdf. Acesso em: 03 de mar. 2008.

CARNEIRO, Edison. **Antologia do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1988.

CARVALHO, André Luiz Piva de Carvalho. **Construção identitária**: projeção simbólica. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14361.pdf>. Acesso em: 12 de ago. 2008.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1982, p.31-64.

_____. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 37-106.

CHADA, Sonia. **A Música dos caboclos nos candomblés baianos**. Tese [Doutorado em Etnomusicologia]. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador: Fundação Gregório de Mattos: Edufba, 2006.

COSSARD, Gisele Omindarewá. **Awô – O mistério dos orixás**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

COSTA, Neusa Meirelles. O misticismo na experiência religiosa do candomblé. In: **Religiosidade popular e misticismo no Brasil**. São Pulo: Paulinas, 1984.

CREHAN, Kate. Gramsci sobre a cultura. In: CREHAN, Kate. **Gramsci, cultura e antropologia**. Lisboa, Campo da Comunicação, 2004, p. 91-187.

CRESPE, Franco. **Manual de sociologia da cultura**. Lisboa: Estampa, 1997.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. 4. ed. Lisboa: Presença, 1991.

ECO, Humberto. A estrutura ausente – introdução à pesquisa semiológica. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud & Marx**. São Paulo: Princípio, 1997. p. 13-30.

_____. **Arqueologia do saber**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1968, p. 23-34.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graall, 1982.

_____. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 34 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GADAMER, Han-George. **Verdade e método**. Petrópolis: Vozes, 1997.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro. Guanabara, 1989.

GLEASON, Judith Illsley. **Oyá – um louvor à deusa africana**. Tradução Ângela do Nascimento Machado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOLDENBERG, Miriam. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GOMES, Francisco José Silva. A religião como objeto da história. In: LIMA, Lana Lage da Gama et al (orgs). **História & Religião**. Rio de Janeiro: FAPERJ, Mauad, 2002. Disponível em http://books.google.com.br/books?id=wht-Bbct7-kC&pg=PA14&lpg=PA14&dq=conceito+etnografico+religiao&source=web&ots=SPOhhq6mup&sig=ABYVXMfTj4JkTqpYdiUkqmqYbgk&hl=pt-BR&ei=s-uRSc_7H9Kgtwfl4JzTCw&sa=X&oi=book_result&resnum=8&ct=result#PPP1,M1. Acesso em 10 de fev 2008.

GRAMSCI, Antonio. A formação dos intelectuais. In: GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 3-23.

HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Revista Brasileira de Educação**. Educação e Realidade, n.2. Porto Alegre: Laraia, 1997, v. 22, p. 15-46.

_____. **Da diáspora, identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2006a.

_____. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 2. ed. Tradução: Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006b.

IANNI, Octavio. Octavio Ianni: o preconceito racial no Brasil. **Estud. av.** [online]. 2004, v. 18, n. 50, pp. 6-20. ISSN 0103-4014. doi: 10.1590/S0103-40142004000100002. Acesso em 14 de mar. 2008.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LODY, Raul. **Dicionário de Arte Sacra & Técnicas Afro-brasileiras**. São Paulo: Pallas, 1999.

LOVELOCK, William. **História concisa da música**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá**: dinâmica da civilização africano-brasileira. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2000.

_____. **Do tronco ao opa exin**: memória e dinâmica da tradição afro-brasileira. Rio de Janeiro: 1998.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Diary in the Strict Sense of the Term**. Stanford : Stanford University, 1989.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Trad. Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

_____. **América Latina e os anos recentes**. Trad. Sílvia Cristina Dotta e Kiel Pimenta. In:

MASSIN, Jean e Brigitte. **História da Música Ocidental**. Nova Fronteira, 1997.

MUKUNA, Kazadi wa. Contribuição bantu na música popular brasileira. São Paulo, Global Editora, 1977.

NETTL, Bruno. Antropologia da Música – antropologia musical. In: **Música em Debate**. Tradução: Samuel Araújo. Rio de Janeiro: Mauad, 2008, p. 25-30.

_____. Essays on the History of Ethnomusicology. In: **Comparative musicology and anthropology of music**. United States: 1964.

_____. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. In: **Revista Antropológicas**, ano 10, 2006, v. 17, p. 11-34. Disponível em: <[www.ufpe.br/revistaantropologicas/internas/volume17/artigo%201%20\(Bruno%20Nettl\).pdf](http://www.ufpe.br/revistaantropologicas/internas/volume17/artigo%201%20(Bruno%20Nettl).pdf)>. Acesso em 23 de nov. 2007.

OLIVEIRA, Altair. **Cantando para os orixás**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de Oliveira. Os (des)caminhos da Identidade. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 2000, v. 15, n°. 42. Disponível em: www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v15n42/1733.pdf. Acesso em 10 de abril 2008.

OLIVEN, George Ruben. **A parte e o todo**. A diversidade cultural no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2006.

PAHLEN, Kurt. **História da música universal**. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

POPPER, Karl. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Cultrix, 1996.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. O Brasil com Axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 2004, v. 18 n°. 52. disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000300015&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em 01 de abril 2008

_____. Pombagira e as faces inconfessas do Brasil. In: **Herdeiras do Axé**. São Paulo: Hucitec, 1996, p.139-164.

QUERINO, Manoel. **Costumes africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A, 1938, v.15.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil** – demopsicologia e psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** – a tríplice mimese. Campinas: Papyrus, 1994, p. 85-131.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1977.

SÀLÁMÌ, Síkírù (Baba King). **A Mitologia dos orixás africanos**. São Paulo: Editora Oduduwa, 2008.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 9. ed.. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte**: pàde, àsèsè e o culto egun na Bahia. 1986. 264p. Tese [Doutorado em Etnologia]. Universidade de Sorbone. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. In: SOUZA, Jessé e Berthold (org.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: UNB, 1998.

SOUZA, Mauro Wilton (org.) **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

THOMPSON, John. **Ideologia e cultura moderna**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 355-385.

TIMASHEFF, Nicholas S. **Teoria sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

WHITE, Leslie. The concept of culture. In: FREILICH, Morris. **Tehi meaning of culture**. Lexington (Massachusetts) – Toronto: Xérox. College Publishing, 1972, p. 97-123.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Deuses iorubanos na África e no Novo Mundo. Bahia: Corrupio, 1980.

GLOSSÁRIO

ABADÁ – veste branca ou de cor de mangas largas, usada pelo Yorubás.

ABARÁ – bolo feito com massa de feijão-fradinho, cebola, camarão-seco, sal, enrolado com folhas de bananeira e cozido no vapor de água quente.

ABIAN – aprendiz; iniciante que ainda não recebeu qualquer tipo de obrigação.

ABÔ – água para banho preparada com ervas sagradas.

ACAÇÁ – espécie de bolo feito com massa de farinha de milho branco ou arroz, cozido em água, sem sal e envolto em folhas de bananeira. É comida votiva do Oxalá, mas pode ser ofertada a qualquer outro orixá.

ACARAJÉ – bolo feito com massa do feijão fradinho, cebola, camarão seco, sal, e frito no azeite de dendê.

ADARRUM – toque do Orixá Ogum.

ADARRUN – toque rápido e contínuo dos atabaques para chamar os Orixás nas cabeças dos filhos de santo.

ADJÁ – sino cerimonial na forma de campânula de metal com duas ou mais bocas, tocados nas cerimônias rituais a fim de facilitar o transe dos filhos de santo.

ADOBALÉ – nome dado ao ato de deitar-se no chão para ser abençoado pelo Orixá.

ADOCHU – nomeação dos iniciados no culto dos Orixás, assim como o pequeno cone feito com ervas e outros axés colocado sobre a cabeça do iniciado.

AGOGÔ – instrumento de percussão feito de ferro ou aço em forma de sinos que marcam o toque dos orixás.

ÁGUAS DE OXALÁ – cerimônia de purificação do terreiro que marca o início do ciclo das festas litúrgicas nos candomblés de origem Yorubá e Jeje no Brasil.

AGUERÊ – uma das danças de Iansã.

AGUERÉ – um dos toques cadenciado com duas variações: uma para Oyá, outro para Oxossi; é também conhecido como “quebra-pratos”.

AGUIDAVIA – varetas feitas de cipó, goiabeira, marmelo ou ipê, utilizadas para tocar os atabaques.

AIÊ – a terra, o solo, sob o domínio.

ALABÊ – aquele que toca os tambores e que canta as cantigas para os Orixás.

ALAKETO – nação do povo Yorubá-Nagô.

ALFANGE – objeto semelhante a uma espada.

ALOYÁ – senhora Oyá; o mesmo que Iansã ou filho de Oyá.

AMALÁ – culinária sagrada de Xangô feita com quiabos.

APOTI – pequeno banco usado em cerimônias; o mesmo que aperê.

ARIAXÉ – banho ritual com folhas sagradas para os iniciados; também é o nome do local onde são feitos estes banhos.

ASSENTAR – consagrar objetos lançando mão de apetrechos e rituais, a fim de oferecê-los ao Orixá que se quer.

ATABAQUES – são os três tambores que marcam o ritmo e a cadência dos cânticos. O maior se chama RUM, o médio RUMPI e o pequeno LÉ.

ATARÉ – pimenta da Costa.

AXÉ – representa a força e o poder vital que permite a realização da vida a; expressão utilizada para passar força espiritual, podendo ser ainda, o mesmo que amém, assim seja.

AXEXÊ – ritual fúnebre para libertar o espírito da matéria.

AXÓ – roupas dos filhos de santo.

AXOGUN – pessoa que tem como função executar os sacrifícios por terem conhecimentos a respeito de todos os rituais, rezas, cantigas e maneiras de agradar os Orixás.

AYÊ – pode significar terra ou vida.

BABÁ – pai

BABALAÔ – sacerdote do culto de Ifá; aquele que tem o segredo; diz-se da pessoa que pode ver através do jogo de Opelê-Ifá.

BABALORIXÁ – sacerdote líder do terreiro; só pode chegar a essa posição depois de sete anos de ter sido iniciado no santo; o mesmo que pai de santo.

BABA KEKERÊ – pai pequeno; segunda pessoa do terreiro.

BALÊ – cemitério, casa dos Eguns.

BARCO – nome dado ao grupo de filhas e filhos de santo que serão iniciados ao mesmo tempo.

BARRACÃO – local onde as cerimônias tomam lugar.

BARRAVENTO – define o desequilíbrio momentâneo que os filhos de santo sofrem antes da incorporação.

BORI – cerimônia para representa o primeiro estágio da iniciação.

BRAVUN – toque dos atabaques de forma a chamar diversos Orixás. É também a dança de Oxumarê.

CANDOMBLÉ – nome que define os cultos afro-brasileiros de origem Jeje, Yorubá ou Bantu.

CARREGO – despacho, uma obrigação ou qualquer tipo de carga negativa.

CARURU – comida feita com quiabos, frango, sal e azeite de dendê; também pode ser um tipo de erva comestível, de paladar semelhante ao espinafre.

CAXIXI – instrumento utilizado nos cultos para acompanhar os cânticos, feito com vime trançado, e tem em seu interior algumas sementes.

DANDÁ – raiz utilizada nos cultos aos Orixás por suas diversas utilidades e mais conhecida como dandá da costa.

DAOMÉ – o mesmo que DAHOMEY, antigo nome da atual República de Benin, na África.

DECIÇA – esteira de tapume.

DELONGÁ – prato

DELONGA – caneca.

DESPACHO – ebó que se oferece aos Orixás em troca de conseguir o que se quer.

DIA DE DAR O NOME – dia da festa de Orukó, realizada após a iniciação de um Yaô, quando o Orixá diz seu nome em público.

DJINA – nome dado aos iniciados nos cultos de origem Bantu e que fará conhecido pela comunidade.

DOBALÉ – saudação entre orixás femininos ou o ato de bater a cabeça.

DEBURÚ – pipocas.

DUDÚ – De cor preta, em Yorubá.

EBÓ – ato de oferecer uma oferenda a uma divindade; maior forma de comunicação entre as formas que regem o universo; toda e qualquer comida ritualística oferecida aos orixás, independentemente se é para agradar o Orixá ou para servir como despacho, por exemplo.

EBÔMI – pessoa mais velha; estágio atingido depois de sete anos de aprendizado.

EBÔMIN – filha de santo que cumpriu a iniciação.

ECHÉ – oferenda feita com as vísceras dos animais consagrados a seus respectivos Orixás.

EFÓ – comida de Ogum feita com caruru e ervas.

ÉFUM – desenhos feitos com giz no corpo dos iniciados.

EFUM – farinha de mandioca.

EGÊ – sangue de animais.

EGUNGUM – Osso. Refere-se também aos espíritos dos antepassados.

EGUNITÁ – qualidade de Iansã.

EGUN – alma, espírito desencarnado.

EKÊ – fingimento, mentira.

EKEDE, EKEDI – mulher que não incorpora e tem várias funções no terreiro.

EKU – morte.

ELEDÁ – senhor dos vivos; entidade que governa o corpo material; um dos títulos de Olorum; pode ser também o primeiro Orixá da cabeça de uma pessoa.

ELEGBÁ – cultuado na nação Yorubá, correspondente a Exú.

ELEGBARÁÁ – um dos títulos de Exú, que quer dizer Senhor da Força.

EPARREI – saudação a Iansã.

EPÔ – azeite de dendê.

EPOJUMA – azeite doce.

ERÊ – espírito infantil que incorpora depois dos Orixás, a fim de minimizar os efeitos das fortes incorporações ou para transmitir recados às iaôs.

ERILÉ – pombo.

ERUEXIM – rabo-de-cavalo; objeto de metal atribuído a Iansã para afastar as almas dos eguns; presente dado a ela pelo Orixá Oxóssi.

ERUQUERÊ – rabo de animal.

EWÊ – folha.

EXÚ – Orixá da comunicação, senhor dos caminhos; é o primeiro a ser reverenciado nos rituais e trabalha tanto para o bem como para o mal.

FAZER A CABEÇA – todo o processo ritual de iniciação que tem por objetivo tornar a pessoa apta a incorporar o Orixá, feitura.

GAN – o mesmo que agogô.

GUEDELÉ – Máscaras usadas nos rituais de feitiçaria.

GUERÊ – Qualidade de Iansã.

GUÊRRE – farinha de mandioca usada na preparação de comidas.

GUIA – fio de contas usado nos rituais afro-brasileiros; geralmente, essas guias correspondem ao Orixá do filho de santo.

IÁ – mãe.

IYALORIXÁ – a suprema em uma casa de santo; o mesmo que mãe de santo.

IANSÃ – Oyá; nome do Orixá feminino que controla os ventos, raios e tempestades

IAÔ – filho de santo que entra em transe; iniciado em reclusão; o mesmo que iyaô.

IBÊJI – Orixás crianças que quando incorporados são chamados Erês.

IDÓ – banheiro.

IFÁ – deus da adivinhação e da sabedoria que orienta aqueles que o consultam.

IGEXÁ – toque cadenciado para Oxum e Logun; é também nome de uma nação praticamente extinta.

IKÁ – cumprimento dos filhos de santo aos orixás masculinos.

ILÁ – brado dos orixás manifestados.

ILÊ – Casa de Candomblé.

ILÊ ABOULA – Casa que cultua Egungum.

ILU – pode significar vida ou o nome que os atabaques recebem em algumas casas de santo no nordeste.

IÓ – sal.

IROKO – gameleira branca, morada dos orixás. É também o nome do Orixá Funfum, filho de Oxalá, cultuado na gameleira branca, na Nigéria.

IXÉ – local onde ficam os assentamentos do barracão; representa a ligação direta do Orum com o Aiê.

IYÁ – mãe.

IYÁ BASÊ – mulher encarregada de preparar as comidas dos orixás.

IYA KEKERÊ – o mesmo que mãe pequena.

IYALAXÉ – mulher que cuida do altar do axé.

IYALORIXÁ – mãe de santo.

IYAMI OXORONGÁ – é a principal das Iyá Mi Ajé, que quer dizer: minha mãe feiticeira. É a mais poderosa de todas, tem a força feminina equivalente a de Exú. Trata-se de uma entidade muito respeitada e temida. Seu culto é extremamente feminista, uma vez que Iyami não permite ser cultuada por homens.

JEJE – tribo da cultura Ewefon, introduzida no Brasil através do tráfico de escravos vindos do Dahomey.

KELÊ – colar do iniciado feito com miçangas e firmas, nas cores do Orixá a que é dedicado e, colocada nos yaôs durante a feitura para ser usada durante o resguardo.

KETÚ – tribo Yorubá, que manteve sua cultura intacta, arraigada entre os brasileiros. Conservou as tradições aos rituais e às cantigas, inclusive com o idioma de amplo vocabulário que permite comunicação perfeita entre os que se dedicam ao seu aprendizado.

LAROIÊ – saudação brasileira para Exú.

LÉ – o menor dos atabaques.

LUGUN EDÉ – Orixá filho de Oxum e de Oxóssi, que herdou as características de pai e da mãe. Dessa forma, tanto pode ter seu culto no rio, quanto na terra. É seis meses macho, onde vive na floresta caçando e seis meses fêmea, vivendo no rio com sua mãe Oxum.

MAIONGÁA – local nas casas de culto destinado ao banho.

MARIWÔ – folha da palmeira desfiada que forra as entradas das casas de culto aos Orixás.

MEGÊ – número sete.

MEJI – número dois.

MOCAM – colar dos Orixás feito de palha da costa.

MOILA – vela.

OBA – Rei.

OBATALÁ – Orixá da paz que foi delegado para iniciar a criação do mundo. Porém, conta a lenda que se embebedou com vinho de palmeira (palma) e não conseguiu cumprir a tarefa. O vinho de palma é uma das grandes quizilas dos filhos de Oxalá.

OBÉ – faca.

OBECURUZU – tesoura.

OBEXIRÊ – navalha.

OBI – fruto africano utilizado em diversos rituais.

ODÔ – rio.

ODU – destino.

ODUDUWÁ – Orixá ligado à criação do mundo, que arrebatou Obatalá e criou a Terra. Foi um grande guerreiro e conquistador, mas, no Brasil, é cultuado como um Orixá feminino.

OFÁ – arco e flecha utilizada por Oxóssi como ferramenta e com o qual ele dança quando incorporado nos terreiros.

OFANGÊ – espada.

OGAN – guarda selecionado pelos Orixás, não entra em transe, mas age como auxiliar sagrado nos rituais; cargo exercido exclusivamente por homens;

OIÁ – o mesmo que Oyá ou Iansã.

OJÁ – pano utilizado pelas mulheres para cobrir o peito e/ou para vestir os atabaques.

OLODUMARÊ – o senhor dos destinos.

OLUBAGÉ – festa anual dedicada a Omulu/Obaluaiê na qual lhes são servidas várias comidas rituais.

OMIN – água.

ORI – cabeça.

ORIKI – nome da saudação do Orixá.

ORIXÁ – tradução: Ori=cabeça, Xá=Rei; Senhor da Cabeça; divindade do panteão africano-yoruba.

ORÔ – sequências de cânticos litúrgicos ou rezas utilizadas para os Orixás.

ORUKÓ – dia em que os iniciados recebem o nome secreto dado pelo Orixá.

ORUM – sol.

ORUN – espaço sagrado, o céu.

OSÉ – pode ter o significado de limpar os assentamentos dos Orixás.

OSSÉ – oferendas.

OTÁ – pedra consagrada aos Orixás.

OXAGUIAN – Oxalá-Guian, a forma jovem do velho Oxalá. Oxalá que traz a espada e tem fundamentos com Ogum e Iansã.

OXALUFAN – a forma mais velha de Oxalá.

OXÊ – machado alado símbolo de Xangô.

OXÓSSI – Orixá caçador, que representa a fartura; companheiro de Ossain, por ser ele também das matas, e de Ogum.

OXUM – deusa das águas doces e frias; é o Orixá da fertilidade e da maternidade.

OXUMARÊ – Orixá do arco-íris encarregado de suprir o Orum com água. No Brasil é cultuado como Orixá que tem dois sexos; na África é tido como Orixá masculino.

OYÁ – Orixá Oyá, deusa dos ventos, tempestades e raios.

OYÁ FUNÃ – um dos tipos de Oyá Balé cultuada no Brasil.

OYÓ – cidade da Nigéria fundada pelo pai de Xangô, que a deu de presente ao filho transformando Xangô no rei de Oyó. Este é um dos locais onde o culto ao orixá Xangô é mais forte.

PADÊ – no Brasil significa a cerimônia de despachar Exú, antes de começar os trabalhos rituais.

PEJI – quarto onde ficam os assentamentos, ou seja, local da personificação dos Orixás onde são guardados seus símbolos e colocadas suas oferendas. Funciona como uma espécie de santuário.

PEMBA – É um pó preparado com diversas folhas e raízes para ser utilizado nos rituais para diversas finalidades. Pode ainda significar um tipo de giz que os guias utilizam para riscar os pontos que os identificam.

PEPELÊ – local onde ficam os atabaques.

PEREGUM – Folha muito utilizada em rituais de descarrego.

RONKÓ – quarto de santo, que fica no interior do barracão do terreiro, destinado à iniciação.

RUM – o maior dos atabaques utilizado para a marcação dos toques dos orixás.

RUMPI – o atabaque médio que puxa os ritmos ou faz o contraponto no toque do Lé, que é o atabaque menor.

RUNGEVE – colar utilizado pelas filhas de santo com mais de sete anos de iniciadas.

TERREIRO – nome dado às casas de culto aos Orixás.

VATAPÁ – comida de Ogum.

XANGÔ – deus do raio e do trovão; foi o segundo rei de Oyó e segundo as lendas Yorubá, reinou com tirania e crueldade. Xangô não nasceu Orixá porque sua mãe era humana; ele só tornou-se Orixá após a morte, quando voltou ao Orun.

XAORÔ – guizo que os iniciados usam no tornozelo como um símbolo de sujeição.

XARAÔ – tornozeleira ornamental.

XEREM – chocalho de metal usado nos rituais.

XIRÊ – brincar, divertir, jogar, ou ainda o Xirê cantado para os Orixás = cântico dos Orixás.

YABÁ – rainha. Termo usado para designar os Orixás femininos, principalmente aquelas que foram realmente rainhas em passagens pela Terra como Iansã, Oxum e Obá, esposas do Rei Xangô.

YANSÃ – a mesma Iansã deusa das tempestades, ventania e trovões; mãe dos nove espaços sagrados.

YAÔ – esposa; no culto aos Orixás significa sujeição aos mesmos; submissão de esposa de Orixá.

YEYÊ – o mesmo que Ìyá.

YORUBÁ – povo nigeriano que se dividiu em diversas tribos ou nações a serem: os Ketu, os Oyó, os Igejá, os Geges e os Nagos.

ANEXO

ANEXO A - Entrevistas semi-estruturadas em ordem cronológica

25/11/2006 – Marcos Rezende, Ogã do Ilê Axé Oxumarê, responsável pelos projetos sociais.

Pesquisadora: Marcos, em primeiro lugar com a permissão de Oxalá, eu gostaria de obter a autorização para fazer a minha pesquisa de mestrado nesta casa. É sobre o canto no candomblé. O que você pensa sobre o assunto.

Marcos: Você é de Oxalá?

Pesquisadora: não apenas o estou reverenciando e pedindo sua benção.

Marcos: a gente tem tido alguns problemas com os pesquisadores que vêm aqui. Eles fazem suas pesquisas, gravam seus CD's e vendem, ganham seus títulos e depois somem... a casa geralmente não fica com nada em troca. Tudo bem de você fazer sua pesquisa, mas vou falar com Babá. Tem que ter uma contrapartida. Que tal montar um coralzinho com as crianças?

Pesquisadora: tudo bem, será uma honra.

Marcos: então eu vou falar com Pecê Babá e agente marca uma conversa.

02/12/2006 – Babá Pecê, Babalorixá do Ilê Axé Oxumarê.

Pesquisadora: Boa tarde! Eu sou Sara. A pessoa que conversou com Marcos sobre minha pesquisa de mestrado. O senhor pensou sobre a possibilidade de eu fazer minha pesquisa nesta casa?.

Babá Pecê: Engraçado, eu olho pra você e parece que eu te conheço há muito tempo; você tem a mesma impressão? esta casa é sua... fica à vontade. Você sabe que você é de Oyá? Sabe que tem que ter uma família espiritual que te reaproxime dos teus ancestrais? Você se vê como negra né?

Pesquisadora: sim, mas atualmente eu frequento um candomblé de caboclo.

Babá Pecê: ah sei. Mais é que coisa de Orixá quem tem cuidar é o Orixá. Veja, com todo o respeito que tenho com o caboclo... quem sou eu pra falar... é que é coisa de Orixá. Vamos lá pra dentro e a gente conversa melhor. Ô meu filho (ele fala com um garoto que passa na sua frente) ta brigado com Oxalá? Porque não ta vestido de branco? Nem a camisa! Olha minha filha (voltando-se para mim), você pode ficar vindo na casa o dia que você quiser. Toda quarta-feira tem o Amalá pra Xangô. É aberto... você toma banho de folha pra limpar as energias e ir se aproximando das pessoas do Axé.

02/03/2007

Pesquisadora: Babá, como é esse negócio de fazer o santo? Por que o senhor acha que eu preciso fazer o meu santo?

Babá Pecê: eu acho que você não chegou até aqui só pra fazer sua pesquisa. Acho que você está procurando algo a mais. Fazer o santo é fortalecer a gente pra que a gente possa ter equilíbrio na vida. Oyá é um Orixá maravilhoso. Venha nas festas também; você precisa se aproximar mais.

Pesquisadora: por que o senhor acha que eu sou de Oyá? Já disseram que sou de Xangô.

Babá Pecê: você é uma Oyá purinha. Xangô deve ser o juntó. Taí um Orixá que eu sou apaixonado, Oyá. Vem cuidar do seu Orixá aqui minha filha. O candomblé é a preservação da nossa família ancestral da África. Ele é uma forma do nosso povo não se perder. De se manter reunido em torno dos nossos Orixás.

Pesquisadora: Babá, me fala um pouco do canto.

Babá Pecê: você já prestou atenção... quando estou cantando que minha voz parece que vai caindo... as pessoas já me falaram. Eu preciso aprender a não deixar cair.

Pesquisadora: talvez o senhor tenha que melhorar a respiração pra poder sustentar o canto. Tem uns exercícios que eu posso fazer com o senhor e assim isto vai melhorar.

Pesquisadora: Babá, eu venho aqui faz bastante tempo, mas sinto que as pessoas ainda me tratam com uma certa distância. Eu não consigo me aproximar. O que fazer?

Babá Pecê: é assim mesmo. Já aconteceu muita coisa com pessoas que vieram visitar o Axé. Então o povo de santo, que é um povo simples, fica meio desconfiado. É assim mesmo. Você precisa vir mais, estar mais aqui.

Pesquisadora: como é o processo de fazer o santo?

Pai Tinho: você tem que ter um tempo disponível pra poder se recolher. Tem uma listinha de coisas que você já pode ir comprando para o seu enxoval. Tem que ser tudo novinho, não pode ter nada usado. Com o tempo você ficará mais próxima da casa e vai devagarzinho se sentindo a vontade para chamar a gente de pai.

12/04/2007 Pai Roney – Pai de Santo do Ilê Axé Luandeuá

Pesquisadora: O senhor pode me falar sobre como é fazer o santo?

Pai Roney: olha você entra e fica durante um tempo no roncó. Tem coisas que eu acho que você já sabe por que hoje em dia todo mundo sabe de um monte de coisas que eles lêem nos livros. Todo mundo escreve coisas que eram segredos e que eu acho que está certo contar porque senão o candomblé vai acabar. Os antigos gostavam de guardar tudo pra eles. Então

você vai precisar de umas roupas, mas só a roupa da saída é que tem que ser novinha. Afinal vai nascer um Orixá e na festa ele tem que tá muito bonito.

Pesquisadora: fale-me dos cânticos de Oyá. Quais cantigas senhor mais gosta de cantar?

Pai Roney: Sei lá, têm tantos. O canto é pessoal. Têm muitos... Agora, assim não dá pra lembrar de cabeça.

Pesquisadora: por que Oyá causa tanta euforia nas festas públicas?

Pai Roney: “por que é um dos Orixás mais representativos... o próprio Orixá é eufórico e sua euforia é transplantada para as pessoas. Por causa da falsa história de que ela só é guerra, por que, além disso, ela também tem seu lado feminino, mas é que isso não é tão importante para os humanos, é que eles se apegam apenas às qualidades mais latentes, mas explícitas.”

Pesquisadora: o comportamento das filhas de Oyá sempre corresponde à personalidade do Orixá?

Pai Roney; “Sim, lembrando que existem as qualidades, aqui no Brasil, que são os grandes feitos deles lá na África.”

14/04/2007 Oséias – pai pequeno do Ilê Axé Luandeuá.

Pesquisadora: fale-me o que é fazer o santo.

Oséias: eu acho que tem gente que tem que fazer e gente que não tem. Muita gente quer fazer santo por causa do fetiche mas não tem consciência do que é, do trabalho que dá.

Pesquisadora: fale-me de Oyá.

Oséias: Oyá é um santo maravilhoso. Não é porque ela é o meu santo não. Olha uma vez que estava numa palestra do povo de santo e até achei um exagero. Teve uma pessoa que disse que Iansã era o único Orixá que nunca seria esquecido. Todo mundo já ouviu falar de Iansã e todo mundo sabe a sua saudação: Eparrei Oyá! Ele dizia que isso ia ficar pra sempre na mente das pessoas. E tenho mais, eu acho que Oyá não é só uma guerreira; ela é muito sensual então seus movimentos na dança não podem ser bruscos o tempo todo. Tem uma Oyá, Onira, que pra mim a mais poderosa porque ele domina o fogo, o vento e as águas. Então ela está em quase todos os elementos.

Pesquisadora: fale um pouco do canto.

Oséias: aqui todo mundo tem que cantar. Quando você estiver na roda tem que cantar. Lá no roncó, quando você for fazer o santo, você vai aprender todas as rezas e todos os cantos de todos os Orixás. Quando você sair de lá você será um Omorixá, quer dizer, aquele que tem o Orixá assentado na cabeça.

15/04/2007 Rui de Logunedé – filho de santo do Ilê Axé Luandeuá

Pesquisadora: Rui, como é isso de fazer o santo?

Rui: aqui tudo é muito rápido. Eu não conheço nenhum filho de Roney que tenha ficado de abian por mais de um ano. Eu mesmo fiquei 8 meses de abian.

Pesquisadora: me fale um pouco do meu santo, Oyá.

Rui: é um Orixá muito agitado e você é bem assim. Eu já percebi que quando tem alguma coisa que te tira do sério você fica igualzinho à sua mãe. Muito nervosa e agitada.

Pesquisadora: como é para aprender os cantos?

Rui: fica atenta olhando pra minha boca quando estiver na roda. Eu vou olhar pra você e você tenta copiar as palavras. É muita coisa e só com o tempo dá pra aprender tudo. Seu pai vai te ensinar.

14/05/2007 Dete – Mãe Pequena do Ilê Axé Luandeuá

Pesquisadora: como foi fazer o santo pra você?

Dete: ah, isso já tem muito tempo. Todo mundo lá em casa era de candomblé. Mas teve muita gente que desistiu do candomblé. Virou evangélico, mandou quebrar o santo. Eu fui naturalmente. Tinha que fazer, e eu fiz a minha Iansã.

Pesquisadora: você é de Oyá. Fale como é isso.

Dete: é eu sou se Onira que é uma Oyá que tem a ver com Oxum. Ela anda pelas águas também. Acho que por isso ela é mais calma, por que não é só fogo e vento. Tem a água pra equilibrar

Pesquisadora: tem canto específico pra ela?

Dete: olha estas coisas você tem que perguntar pra o teu pai de santo. É ele que tem que te ensinar.

16/05/2007 André – Yaô do Ilê Axé Luandeuá

Pesquisadora: por que você quer fazer o santo?

André: Eu sou apaixonado pelo candomblé. Quero ser pai de santo. Eu sou tão apaixonado que eu sei que eu vou ser. Vou aprender tudinho, observar, ser presente. Quero fazer nosso Axé crescer. Minha mãe não quis. Ela tinha isso de herança da minha avó que tinha prometido ela pra Oxum. Mas, daí quem vai pegar sou eu.

17/05/2007 Keila – Yaô do Ilê Axé Luandeuá

Pesquisadora: por que você tem que fazer o santo?

Keila: é que eu já sou mãe de santo minha irmã. Era para eu ter feito com minha mãe Dulce, mas minha mãezinha faleceu e eu tive que esperar. Eu tenho uma cigana que é fogo e já tenho até minha casa de Axé. Agora só falta fazer o santo.

Pesquisadora: como é que você sente quando Oyá te pega?

Keila: ah! Sei lá minha irmã. É como uma força que me toma toda eu fico louca, sem controle. É muito diferente da cigana. Oyá é poderosa.

14/05/2007 Vanda Machado – Ebomi do Axé Opô Afonjá

Pesquisadora: a senhora acredita ser possível eu realizar uma parte da minha pesquisa aqui?

Vanda: olha, as pessoas por aqui ficaram muito desconfiadas com os pesquisadores. Mas no que eu posso ajudar você?

Pesquisadora: eu escrevo sobre o canto de Oyá e seus aspectos culturais.

Vanda: primeiro você tem que saber que não dá pra falar do canto sem falar da dança. Eles estão relacionados de tal forma que não dá para separá-los. Então se eu fosse você, começaria por aí. Outra coisa é que, por exemplo, você está vendo aquele assentamento de Xangô, aquele assentamento não representa Xangô, mas, sobretudo, é a própria morada do Orixá. Então tem que ter cuidado, na sua pesquisa, com a idéia de representação.

15/05 Cosme – Ogan do Terreiro Pilão de Cobre

Pesquisadora: Falem-se sobre o candomblé para você.

Cosme: veja, eu fui confirmado já faz 25 anos, mas, sou Ogã apenas há 9. Eu queria ter certeza de que era isso mesmo que eu queria. Agora, sempre estive presente no Cobre, sempre fiz parte de lá. As vezes que fui visitas outras casas percebi umas diferenças de como as coisas são feitas por lá. Mas, não é isso que é importante. Minha mãe de santo diz que toda casa tem uma diferença e que não quer dizer que um lugar está mais certo do que o outro. É que cada um tem um jeito de fazer que foi aprendido, mas, o mais importante é o objetivo. Por isso eu acho que essa sua pesquisa deve ser feita não numa casa só, se você quer saber mais, acho que você deveria fazer em mais de uma nação. Você conhece Papadinha? Ele é um dos Alabês mais antigos de Salvador. Eu vou te apresentar para ele. Tem outra coisa: o fato de você ver um Alabê tocando sempre numa mesma casa, não que dizer que ele é daquela casa, é que ele já conquistou tanto respeito e conhecimento que onde ele chegar ele vai ter espaço.

16/05/2008 Edvaldo Papadinha – Alabê da Casa Branca (numa conversa comigo e Cosme)

Pesquisadora: você poderia me falar alguma coisa sobre o canto de Oyá?

Edvaldo: “veja, é importante você saber o que você quer encontrar nos cantos de Oyá. Por exemplo, quando a gente sente que o barracão tá carregado com energia de egun, tem uma cantiga pra pedir pra Iansã que ela limpe o ambiente, porque é ela que é responsável por isso. Você tem que saber o que você tá procurando. Orientei um doutorando de Minas Gerais que defendeu sua tese aqui na UFBA e quando eu tava lá na defesa, a banca só corrigia coisas de português, de organização de texto, mas de candomblé, ninguém dizia nada. Tem uns livros que tem um monte de tradução, mas, essas traduções não podem ser levadas ao pé da letra; tem que contextualizar. Outra coisa é que a gente sabe muito de candomblé, a universidade vem e aprende com a gente, mas a gente nunca está numa banca, corrigindo as coisas que são realmente importantes. ”

Pesquisadora: então quer dizer que alguém pode escrever coisas erradas?

Papadinha: pode sim, porque esse povo que tá na banca sabe muito pouco ou quase nada de candomblé. Então como é que vai poder corrigir?

Cosme: a gente, do candomblé quer que você ajude nossos doutores, que não são doutores como os da academia, mas que são doutores daquilo que vocês estão estudando. A gente quer que eles tenham voz na academia.

09/06/2008 Jô Guimarães – filha de santo da Casa Branca

Pesquisadora: Fale de como é ser do candomblé

Jô: eu sempre morei perto da Casa Branca: parecia tipo o quintal da minha casa, a gente brincava lá. E, eu sempre soube que era de lá. Minha irmã tem um candomblé, por que você que eu não fui fazer o santo lá. Você não sente a mesma coisa na sua casa?

Pesquisadora: não. O candomblé é algo muito novo na minha vida. Você acredita ser possível que eu converse com mãe Tatá sobre a possibilidade de eu fazer algumas observações na Casa Branca?

Jô: Mãe Tatá está muito abatida com a morte de sua irmã. Afinal foram 80 anos fazendo tudo juntas. Ela, que sempre foi muito dinâmica, agora, tem dormido muito. Independente disso ela não gosta muito de pesquisadores. Acha que eles querem escrever e, então, que fiquem com os seus livros. Tem gente que coloca até coisas que são segredos. O aprendizado do candomblé é oral não tem esse negócio de livros. Imagina que tem gente que foi feita e escreveu tudo. Pode ver, lá tem filha de santo que é pesquisadora mas não faz pesquisa lá dentro.

Pesquisadora: na festa que eu fui percebi que na roda somente ficam as mulheres.

Jô: “lá em casa a gente não inicia homens, por isso não tem filhos de santo homens”.

Obrigação de Ogan na minha casa – cumprimento do Orixá aqui é diferente. O Orixá não se agacha, ele cumprimenta dando o Jincá.

ANEXO B – Eventos e os locais de sua realização

Festas Religiosas:

- Ilê Axé Oyá Deji: Festa de Exu
- Casa do seu Tupiniquim: Sessões de Mesa Branca

Ilê Axé Oxumarê:

- Amalá
- Festa de Exu
- Festa de Odudua
- Festa de Oxalá
- Festa de Ogum
- Saída de Yaô
- Festa das Iabás
- Limpeza

Ilê Axé Luandeuá:

- Bori
- Iniciação
- Assentamento de Yami Oxorongá
- Obrigação de 7 anos e Decá

Ilê Axé Opô Afonjá

- Festa de Iemanjá

08/06/2008 – Casa Branca: Festa de Ogum

Festas Populares:

- Festa de Santa Bárbara 2008

ANEXO C – Fotografias



Foto 07: Babá Pecê de Oxumarê



Foto 08: Pai Roney de Oxum do Ilê Axé Luandeuá



Foto 09: Pai Val e Pai Roney



Foto 10: Ilê Axé Luandeuá - abians sendo preparados para a iniciação ao candomblé.



Foto 11: Ilê Axé Luandeuá - Saída de Yaô



Foto 12: Ilê Axé Luandeuá - Saída de Yaô 15/07/2007



Foto 13: Ilê Axé Luandeuá - Saída de Yaô 15/07/2007



Foto 14: Ilê Axé Luandeuá - Saída de Yaô 15/07/2007



Foto 15: Ilê Axé Luandeuá - Saída de Yaô 15/07/2007



Foto 16:

Ilê Axé Luandeuá: Festa de saída de Yaô 15/07/2007
Yaôs Incorporados Oyá, Oyá e Oxalá



Foto 17: Oyá incorporada



Foto 18: Oyá incorporada



Foto 19: Oyá, Ogum e Oyá incorporados



Foto 20: Obrigação de 7 anos 19/11/2007
Oxalá incorporado