

1 PRÓLOGO

*Inon, inon mo júbà e Esù mo júbà
Inon, inon mo júbà e agó mo júbà*

*Meus respeitos a Exu, cujo princípio é fogo
Com respeito peço licença ao Exu do fogo*

(Solicitação a Exu para adentrar no mundo sacralizado dos candomblés)

Quando comecei a estudar os candomblés, impulsionado por sua estética de encantamento do mundo, já estava enternecido pelas tradições africanas plenamente presentes na Bahia, mas igualmente subjugadas às margens sociais por culturas hegemônicas. Ocorreu-me, então, o primeiro questionamento sobre o legado negro-africano aos afrodescendentes: por que uma religião tão insigne que viabiliza o ordenamento do caos interior de seus iniciados e, conseqüentemente, a integração deles através de seus processos de tornar-se pessoa é representada socialmente por determinados setores culturais e do biopoder em exercício com imagens tão deterioradas? Desta reflexão, nasce a “Ritmologia nagô”, que se configura como linguagem ritual, na qual as memórias culturais do povo-de-santo tornam-se documentos-testemunho da presença negra como aporte constitutivo da emblemática identidade nacional brasileira.

Na tentativa de combater o discurso nocente de uma única história, que desautoriza as diferenças e suas proliferações, pois, estas identidades proliferantes são, de fato, potências performativas, e não apenas representacionais, que concebem o legado cultural da diáspora africana como “uma tradição dinâmica, capaz de se moldar aos novos tempos e responder aos desafios contemporâneos” (OLIVEIRA, 2006, p. 165), tem sido minha intenção encontrar os demonstrativos da função social da música sacra afrobrasileira e, ao descrevê-los, confirmar a hipótese de que a ritmologia nagô constitui-se como arte parafolclórica que opera através de duas semânticas: a leitura do mundo profano e a recepção de seus espaços sacralizados.

A palavra cantada nos candomblés delineia as memórias culturais do povo-de-santo e este estudo que a privilegia surgiu (primeiramente) da percepção de variações linguísticas na recitação dos cânticos nas liturgias afrobaianas de rito nagô, cuja penetração crescente de seus elementos na sociedade mais geral levanta inúmeras questões sobre o segredo/sagrado nas religiões de matrizes africanas, pautadas em uma forma especial de oralidade que emana das comunidades-terreiro e exhibe uma literariedade de aspecto multissensorial.

Considerando-se que os candomblés nasceram da diáspora e não, exatamente, da escravidão como supõe FRY (2005), pois da escravização de um povo só pode decorrer seu aniquilamento, jamais um sistema sociocultural e religioso tão integrador, e que seu insurgimento marca o final do século XIX no Brasil, período de agitações sociais, (TAVARES, 2008) trata-se de uma invenção de contexto sociohistórico marcado pela resistência política da militância afrodescendente, pois foram os escravizados forros que criaram espaços, muito mais simbólicos do que físicos, para que os candomblés se desenvolvessem. O vocábulo é banto, mas fora assimilado, após inúmeras refutações, por todos os praticantes dos cultos afrobaianos para designar de maneira geral as múltiplas religiões de matrizes africanas na Bahia, oriundas das mais variadas regiões de África. Assim, em uma conotação, não somente étnica, mas também filosófica, candomblé(s), termo plural, significa “casa”, pois acolhe e alimenta uma cosmovisão africanista de contexto diaspórico que vai de/ao encontro da era da globalização, onde “ser local num mundo globalizado é sinal de privação e degradação” (BAUMAN, 1999, p. 08).

No território brasileiro, se formaram as “nações de candomblé”, que são culturas que buscam singularizar as práticas religiosas de matrizes africanas. Logo, podem ser encontrados, entre outros, candomblés Queto (Nagô-iorubá), Jêje, Angola, Congo-angolano, Ijexá (igualmente iorubá-nagô) e Jêje-nagô, por exemplo.

Os cânticos litúrgicos destes candomblés apresentam-se como documentos da memória cultural afrobaiana e, por extensão, afrobrasileira, que introduzem na Poesia Oral um gênero textual particular: a música religiosa, designada no terceiro capítulo deste estudo como um gênero oral tradicional repleto de especificidades e desdobramentos.

Os trabalhos precedentes a esta pesquisa fazem referências diretas à “História Oral” como característica peculiar das religiões de matrizes africanas; contudo, não foi encontrado um estudo efetivo que apresente os cânticos litúrgicos como transmissão da memória cultural a partir da ritualística afro-baiana que transita nos terreiros e perpassa pela sociedade “cada vez mais globalizada”, onde se situam as relações decisórias de poder, embora tenham sido encontrados muitos estudos circundantes. Jocélio Teles dos Santos (2005, p. 21), utilizando uma imagem metafórica, sugere que a cultura é uma carta política que traduz “uma espécie de camada arqueológica cultural que não pode ser simplesmente reduzida a manipulações, sejam elas no âmbito de uma ação política interna ou externa, pois o que se observa são discursos antigos”, produzidos dialeticamente e dialogicamente ressignificados.

Proponho, então, um laborioso estudo de memórias em um panorama lítero-cultural, em que a base teórica sobre o assunto é múltipla, como atestam as referências bibliográficas, e

para fins didáticos, é posto, aqui, em evidência, alguns conceitos desnaturalizados, entre eles, etnicidade, cuja concepção, problematizada por Abdias do Nascimento e Hélio Santos principalmente, estabelece que “a identidade é uma referência em torno da qual a pessoa se constitui” e “esse reconhecimento vai possibilitar uma identificação com a comunidade negra como um todo” (SANTOS, 2001, p. 152) e oralidade, cuja base teórica é extraída das elaborações poéticas de Paul Zumthor, que discute a oralidade primária, existente nas sociedades ágrafas, as quais não tinham contato com a palavra escrita e “hoje estas sociedades estão quase totalmente desaparecidas e as que restam, se encontram nas chamadas ‘culturas primitivas’ em pontos da faixa equatorial” (ZUMTHOR, 2007, p. 5), e secundária, onde a manifestação da voz existe a partir da escrita, tendo esta nítida predominância sobre aquela; a recepção, que para o autor constitui um dos elementos do texto oral, pois produz a comunicação pela voz e pelo ouvido (ZUMTHOR, 1997) e leitura, “que não é um ato separado nem uma opção abstrata” (ZUMTHOR, 2007, p. 62) que prescinde de uma performance, palavra-chave neste estudo, considerando que “sobre a natureza e forma poética oral, esta performance pode ser considerada, ao mesmo tempo, um elemento e o principal fator constitutivo” da cena (ZUMTHOR, 1997, p. 155).

Tal discussão por ser multidisciplinar dialoga com diversos saberes articulados em uma perspectiva cultural, como se confere, por exemplo, na afoiteza de utilizar conceitos díspares simultaneamente como ferramentas hermenêuticas complementares na compreensão de fenômenos específicos da experiência religiosa nos candomblés que reforçam o cultivo da identidade do povo-de-santo em tempos (pós) modernos, em que a mudança rápida é um de seus principais fatores constitutivos. Para tanto, Stuart Hall é a referência principal ao apresentar o conceito identidade como construção sociohistórica, passível de transformações constantes, logo que a identidade cultural não possui uma origem fixa à qual se possa fazer um retorno final e absoluto (HALL, 2003).

A parte discursiva sobre memória, tema centralizador do terceiro capítulo, como de toda Dissertação, está fundamentada nos itinerários empreendidos por Paul Ricoeur que problematiza o tema ao articulá-lo a partir das observações feitas por outros autores. “De fato, uma problemática comum corre através da fenomenologia da memória, da epistemologia da história e da hermenêutica da condição histórica: a da representação do passado” (RICOEUR, 2007, p. 18).

Foram, ainda, trabalhados os critérios conceituais para Gênero Literário no quarto capítulo, onde a musica(lidade) da ritmologia nagô foi descrita como um sistema complexo de linguagem poética, com entrecruzamentos com a Literatura Popular, que possui imbricações

de sentido e significado com a oralidade. Tal oralidade se estabelece como fator primário da língua(gem) que “é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas – talvez dezenas de milhares – faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura – e a maioria jamais foi escrita” (ONG, 1998, p. 15).

E, no primeiro capítulo, o estudo da ideia de tradição como invenção, que põe em evidência os abusos do termo etnocentrismo e os usos da designação etnicidade, que se traduz em “uma história sem fim” (SANSONE, 2007, p. 12), que, segundo Hobsbawm, em seu método interdisciplinar, (1997, p. 101) é um sistema continuador do “conjunto dos valores, dos símbolos, das ideias e dos imperativos que determinam a adesão a uma ordem social e cultural, justificada por referência ao passado e que assegura a defesa dessa ordem contra a ação das forças de contestação radical e de mudança”. A identidade étnica é, pois, mais acentuada em grupos de resistência social e militância política que cultivam a memória coletiva, que se assemelha ao cultivo das formas elementares da vida religiosa (HALBWACHS, 2006).

Assim, foi articulada a proposta de estudar os cânticos litúrgicos de alguns candomblés da Bahia, a partir de uma ótica lítero-cultural, para compreender sua função social, como música ritual, e ainda seus desdobramentos como gêneros orais populares. Entre outras comunidades-terreiro consultadas, o Ilê Axé Oyá¹, (foto 1) tornou-se a fonte primária do corpus fornecido à parte etnográfica deste estudo, em que o material utilizável na feitura do texto final foi, rigorosamente, supervisionado pelos informantes e intérpretes antes da autorização de sua exposição pública.

O caráter sistêmico da ritmologia nagô ocasiona outras temáticas atreladas a sua estrutural-funcionalidade que enunciam a obrigatoriedade de analisar como se conservam os elementos mais significativos da oralidade cantada nas liturgias afrobaianas; de observar as respectivas consequências oriundas das variações das diferentes versões na transmissão da memória cultural no plano da coletividade; em verificar como se transformam os cânticos litúrgicos destes candomblés “sem alterar” suas funções, sociais, rituais e políticas, entre outras; de identificar quais as contribuições desta oralidade cantada na formação da identidade cultural do povo-de-santo e de afrossimpatizantes e, por fim, revela a importância de se estudar a umbrática disseminação dos cânticos e ritmos sagrados além das fronteiras

¹Comunidade religiosa de candomblé de linhagem Ketu, tradição iorubá e rito nagô, situada na Rua José Cardoso Menezes, nº 14; Itinga – Lauro de Freitas/BA; CEP: 42 700 973; tel.: (71) 3377-3225, liderada pela sacerdotisa Everalda da Paz, a popular Mãe Edinha d’Iansã.

religiosas, considerando-se que a transmissão do saber nos candomblés é regulada por uma hierarquia fortemente estruturada e seu segredo correspondeu, historicamente, a uma das estratégias de conservação dos rituais sagrados.

Os cânticos litúrgicos oriundos das comunidades-terreiro referem-se às raízas mais estéticas na cultura afrobrasileira em termos de pervivência. É pertinente, portanto, a afirmação de Le Goff (1994, p. 447), de que “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Deve-se, então, trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens”. Assim, pesquisar e transmitir o legado da cultura africana, dinamicamente reinventado no Brasil, significa aliar-se, pela Arte, à luta contra a discriminação e o preconceito raciais e, como se sabe, os aportes da oralidade cantada exercem uma função social basilar para coletividade que a mantém viva pela transmissão.

Confirmou-se que os Estudos Culturais dispõem de instrumentos apropriados para esta pesquisa, pois ao se ocupar da questão multicultural inseriu na análise dos dados coletados termos qualificativos, que funcionam como dispositivos capazes de (re)posicionar as margens no centro (HALL, 2003), retirando-as do local periférico para onde foram banidas no seu processo etnohistórico no Brasil.

As construções discursivas desta perspectiva de análise evocaram a etnometodologia como ferramenta imprescindível na recolha dos dados a partir das entrevistas onde se constatou que a entrevista enfatiza o elemento vivencial da experiência (COULON, 1995). Este itinerário abriu espaço para sociocrítica, mediação apropriada para produção deste discurso literário, que mostrou a interface entre literatura e leitura do dado histórico, do social, do ideológico e do cultural como defende Bergez (1997).

A apresentação dos resultados diversos de acordo com os diferentes modos de tratar um texto, como sinaliza Baptista (2009), impeliu-me à utilização da abordagem textual que tornou translúcido o conceito de movência, elemento considerável no trato às narrativas dos delineamentos das memórias culturais da ritmologia nagô na Bahia, cujo caráter semiótico mostrou a multivocidade do conteúdo textual analisado.

Por fim, nesta investigação, parti da consideração de que o sentido do texto é ativado e ressignificado pelo receptor da mensagem (BERGEZ, 1997) nele contida, processo multissensorial, uma vez que os Estudos de Recepção viabilizaram a análise do modo como os textos da ritmologia nagô têm se desenvolvido no processo dinâmico do contexto histórico e social da cultura afrobrasileira.

Foi feita, sumariamente, a relação dos cânticos que foram trabalhados, já que as músicas litúrgicas dos candomblés são múltiplas e suas utilizações são sempre (re)contextualizadas. Nesta dissertação, foram trabalhados os cânticos de xirê (festas abertas ao público), espécie de louvação a cada orixá durante a liturgia, cuja finalidade funcional é desenvolver o momento clímax da celebração que seria, e é, a chegada dos encantados de procedências africanas através do transe místico organizado, situação única e por isso performática que rememora os *orin* (narrativas sagradas, cantos sagrados), que atualizam as relações sociais entre o povo-de-santo nos candomblés.

Estes cânticos litúrgicos gravados, desgravados e regravados exaustivamente foram transcritos e passaram pelo processo de tradução livre da língua(gem) litúrgica nagô-iorubá com auxílio de intérpretes dos terreiros consultados, circunstâncias facilitadoras do processo de transdução textual, que explica, também e em parte, as variações fonéticas e semânticas da música sacra afrobrasileira, sustentada pela ritmologia nagô. De início, foi pensada a possibilidade de fazer a transcrição fonética dos cânticos litúrgicos coletados, mas sua estilística peculiar, marcada pela sobreposição de compassos binários, ternários, quaternários etc., tornou inviável, para o momento, a tentativa de musicografar em partitura os toques utilizados no Ilê Axé Oyá. E, ainda, devido às dificuldades em decifrar o iorubá litúrgico dos terreiros, marcado por esta polirritmia complexa, e às admoestações de Mãe Edinha (foto 2), que fez questão de enfatizar que “as cantigas são transmitidas oralmente”, foi necessário inclusive gravar os cânticos à parte do xirê, compará-los com as inúmeras gravações de momentos específicos das festas públicas para produzir os textos parciais, isto é, os fragmentos musicais transcritos que constam no corpo deste trabalho. Quanto ao sistema de acentuação tonal/diferencial, foi necessário também adaptar alguns sinais da língua portuguesa, pois os signos linguísticos da língua vernácula brasileira não traduzem com “exatidão” os sinais gráficos constituintes do iorubá.

Ao delinear uma proposta taxionômica para o gênero textual da música sacra nagô, sustentada pela brasilidade como documentos da memória cultural, foi percebida outra característica desta forma peculiar da Poesia Oral Tradicional de matrizes africanas: ela faz dos candomblés uma linguagem, cujos jogos de sentido e significado permitem uma significação estratificada da cultura afrodescendente como literatura de rasuras, de reinscrições e de resistência, onde o título popular daquele que é considerado o primeiro candomblé, recebe o nome simbólico de Casa Branca, morada da ancestralidade, da vida, da morte, do luto e do renascimento festivo; portanto, local do mito construtor e sustentador da militância afrodescendente na Bahia.

Mãe Edinha (Entrevista: 28.05.2010) informou que o povo-de-santo deve manter o costume de *usar* o branco e ratificou com veemência: “o branco é de Oxalá, minha gente! Tanto exprime a vida, quanto a morte, a presença e a ausência”. Ironicamente, a casa “matriz” instaurou-se como branca e serve de cor modelar para os espaços físicos das comunidades-terreiro em geral porque conclama a paz obliterada pelo branco colonizador, por isso, pode indicar também trégua e acordo em espaços sincréticos, híbridos e crioulistados, como sugere uma leitura sociocrítica da bandeira branca ostensivamente suspensa na frente das comunidades-terreiro. Assim, o branco é o tudo, e ainda o nada, pois sua predominância pode significar, também, a ausência total de pigmentação geradora de existência, o que o torna mais um mito. O mito da presença ausente, cuja ausência pode estabelecer o critério de novas presenças empoderadas.

Porém o fluir interno das comunidades-terreiro é negro e indica, entre outras coisas, que, apesar das ideologias dominantes, já que o branco representa, na gramática das cores, a confluência de todos os pigmentos conjugados, enquanto houver a diferença haverá tensão, geradora do novo, cuja cor negra inscrita na pele, é outra metáfora - não das representações degradantes - mas da resistência etnohistórica presente no desejo absoluto de viver, em que este qualificativo frasal constitui o significado pleno do signo negro na negritude que perpassa pelo desejo mimético, que suplanta a identidade étnica, construída no reflexo especular da experiência com o outro.



Fotografia 1. Frontispício do Ilê Axé Oyá. Fonte: Do autor; imagem registrada em 13/08/2012.



Fotografia 2. No centro, Mãe Edinha, suma sacerdotisa do Ilê Axé Oyá.

Fonte: Do autor; registro local em 12.10.2012.

2 OS CANDOMBLÉS DA BAHIA, CASAS DA PERSISTÊNCIA AFRICANA

*O samba ainda vai nascer
O samba ainda não chegou
O samba não vai morrer
Veja, o dia ainda não raiou
O samba é pai do prazer
O samba é filho da dor
O grande poder transformador*

(Desde que o samba é samba - Caetano Veloso)

Inicialmente, em minha proposta de trabalho, pretendia falar sobre os candomblés da Bahia como casas da persistência africana a partir do movimento de descolonização da cultura que corresponde, na prática, aos embates pós-colonialistas, mas como sua conjuntura indica certo tipo de culturalismo, isto é, “preocupa-se com questões de identidade e sujeito e, portanto, não pode explicar o mundo fora do sujeito” (HALL, 2006, p. 114), propus-me a utilização de outra chave hermenêutica: a interpretação da cultura, que consiste em apreender o significado do “vínculo entre o que os homens são intrinsecamente capazes de se tornar e o que eles realmente se tornam, um por um” (GEERTZ, 1978, p. 64). Dessa forma, percebi que para atingir as metas tanto de produzir um discurso sobre a descolonização da cultura afrobrasileira, quanto de enveredar nas trilhas de sua interpretação, seria preciso considerar, antes, os processos identitários desta afrobrasilidade, caminho que me conduziu à percepção de uma aculturação estratégica, que não pode ser ignorada em nome de uma reconstituição histórica exclusivamente imaginada como, certamente, afirmou Anderson (2008) ao definir o complexo conceito de nação que tem imbricações diretas com os processos de consciência cultural.

Neste processo de constituição da brasilidade, os africanismos impregnaram, modificaram e, até mesmo, moldaram a fisionomia brasileira. Sua cosmovisão lançou as bases para a definição dos símbolos nacionais brasileiros como se confere na descrição exaustiva de Kátia Mattoso (1988) em seu estudo historiográfico *Ser escravo no Brasil*. Aqui, em termos culturais, predomina uma multireferencialidade representacional, cujo legado negro está situado no topo da chamada identidade nacional brasileira, processo que abordarei continuamente no decorrer deste estudo.

A respeito das consequências nefastas das conquistas dos colonizadores das Américas e do domínio violento de seus habitantes, Todorov mostra que “os escravizados da Terra” e, também, “os da Guiné” aqui instalados, como de todo sujeito paciente, tornado objeto no

processo de invasão ao “Novo Mundo”, sofreram além da violência física, um genocídio cultural incalculável. Suas observações chegaram a seguinte conclusão:

Sem entrar em detalhes, e para dar somente uma idéia global (apesar de não nos sentirmos totalmente no direito de arredondar os números em se tratando de vidas humanas), lembraremos que em 1500 a população do globo deve ser da ordem de 400 milhões, dos quais 80 habitam as Américas. Em meados do século XVI, desses 80 milhões, restam 10. Ou, se nos restringirmos ao México: às vésperas da conquista, sua população é de aproximadamente 25 milhões; 1600, é de um milhão. Se a palavra genocídio foi alguma vez aplicada com precisão a um caso, então é esse. É um recorde, parece-me, não somente em termos relativos, (uma destruição da ordem de 90% e mais), mas também absolutos, já que estamos falando de uma diminuição da população estimada em 70 milhões de seres humanos. Nenhum dos grandes massacres do século XX pode comparar-se a esta hecatombe (TODOROV, 1993, p. 129).

Além da exploração em massa de africanos e indígenas, das discriminações rebaixadoras e dos preconceitos raciais marginalizadores, entre outras ações denotativas de violências simbólicas, cujos efeitos nocivos aos afrodescendentes e autóctones sobreviventes permanecem presentes, despojando esses atores sociais do direito ao protagonismo das próprias vidas, são encontradas múltiplas histórias que ainda têm sido silenciadas em detrimento do exercício incriterioso do poder, que, como sinaliza Foucault (1995, p. 40), “se configura quando há ações sobre ações”. A execução do biopoder de modo despolitizado tende a fragilizar ainda mais as camadas sociais menos abastadas economicamente; aí, de fato, as populações tratadas como massa, subjugadas pelas elites dominantes (CHAUÍ, 1993), tornam-se objeto tratado em série e o valor que lhe é conferido diz respeito a uma mera referência quanto a sua capacidade de produção nesta sociedade capitalista, que tende a camuflar e produzir novas formas, talvez sofisticadas, de escravização. É o que se verifica, por exemplo, na atitude romântica do político Ruy Barbosa que, já, aos 14 de setembro de 1890 promulga um decreto e a circular de nº 29 aos 13 dias do mês de maio de 1891, em que era determinada a queima dos documentos históricos sobre a escravidão. Com esta medida ambígua, o então ministro da Fazenda desapropria oficialmente os descendentes de africanos quanto ao acesso à parte significativa de suas histórias, pois, “queimaram-se todos os documentos aduaneiros, foram destruídos os ‘assentos’ dos senhores, os livros de matrícula de escravos, os regulamentos do fisco, para apagar o maldito estigma” da História Brasileira (RAMOS, 1979, p.179). Arthur Ramos, talvez mergulhado no que foi chamado, aqui, realismo utópico, que consiste em uma produção, leitura e recepção da realidade a partir de uma ótica alheia ao aspecto sociohistórico e econômico da cultura, sem problematizar devidamente a síntese histórica das relações de biopoder em cena, sugeriu, em relação à

atitude de Ruy, que “a intenção não podia ser mais generosa, porém o prejuízo histórico foi considerável. Os poucos documentos salvos não têm permitido reconstituir com fidelidade uma larga fase da história brasileira”, que é parte denunciadora da história das condições sociais da negritude no Brasil (RAMOS, 1979, p. 179).

Há um necessário processo de descolonização, sobretudo das mentes (FANON, 2008), relacionado ao conceito de apropriação cultural que implica, na prática, a reversão de valores sociais de caráter contra hegemônico, pois, em termos culturais, a hibridez constituinte da brasilidade evidencia a participação efetiva do negro no processo de civilização brasileira e, por isso, a negritude deveria fazer parte de representações sociais mais preponderantes ou ao menos mais significativas nesses processos civilizatórios. A fisionomia híbrida da cultura (afro)brasileira demonstra que, a partir da aculturação, os africanos e seus descendentes na Bahia, incitados pela necessidade de sobrevivência e impelidos pelo desejo de viver de acordo com suas tradições recriadas em terras estrangeiras, se apropriaram, ainda que em situação subalterna (GRAMSCI, 1981), dos elementos culturais disponíveis na organização social de sua época e viabilizaram a reversão significativa (DELEUZE, 2006) dos símbolos que configurariam, a partir de então, suas formas de existência no Novo Mundo, sustentados, principalmente, pela religião, entendida aqui como sistema de ressignificação sociocultural.

É trivial que os efeitos do movimento de descolonização ativam o empoderamento da negritude, pois se tratando de uma estratégia política que incide na sociedade como contracultura em oposição ao neocolonial, refere-se aos processos de desvinculação da síndrome de subjugação cultural (HULME, 1995), mas os conceitos sociohistóricos associados à descolonização não operam como termos avaliativos destes processos; mas como uma ação descritiva deles; assim, o pós-colonialismo, que tende a funcionar, também, como colonialismo, não deveria ser traduzido como uma espécie de emblema de honra ao mérito (HULME, 1995). Então, quando se trata desses processos que envolvem expressões identitárias, sobre tudo de contexto étnicorreligioso, deve-se considerar que em relação “ao retorno absoluto a um conjunto puro de origens não contaminadas, os efeitos culturais e históricos a longo prazo do ‘transculturalismo’ que caracterizou a experiência colonizadora demonstram ser irreversíveis” (HALL, 2006, p. 102).

Tem-se me tornado claro, nesta pesquisa, que o processo de descolonização será articulado coerentemente nos setores socioeconômicos, ação que implica o comprometimento de políticas públicas com a negritude, e não nas produções culturais no denominado pós-colonialismo, pois cultura é memória (FERREIRA, 1991) e o inverso é igualmente verdadeiro. É, então, validamente, a fisionomia cultural afrobrasileira sincrética e híbrida, e

seus elementos constitutivos não partem do resultado passivo de um longo processo de dominação, mas da apropriação ativa e desestabilizadora do poder colonial. Trata-se, neste caso, da ressignificação dos elementos que a compõem. Logo, a cultura é, também, processo identitário e sua reversão não consiste nos essencialismos étnicos ostracistas, que reportam à concepção de origem bem fundada e pura, mas se refere a uma construção do si mesmo individual ou em grupo, cuja inversão das relações de poder, que nunca são estáveis, mas moventes, só reposicionariam dominadores e dominados em uma organização, sempre, transgressora dos direitos humanos, em consequência do novo sistema socioeconômico que regula tais relações, o capitalismo. Assim, seria prudente evitar um discurso neocolonialista às avessas, cujo efeito desestabilizaria a reprodução de relações neoescravistas, no sentido sistêmico do termo, que tem vitimizado o proletário sorrateiramente, pois o jogo econômico não gira mais em torno da relação branco/negro ou dominador/escravizado, mas das relações sociais mestiças na cultura cada vez mais tecnologizada, cujo ponto de partida relaciona-se às (des)apropriações do poder/saber/produzir econômicos.

Atentar para descolonização da cultura pode significar uma armadilha perigosa da memória porque não se pode mensurar, por exemplo, o estado de criouliização em que se encontram os sujeitos pós-coloniais que, na Neo-América, modalidade crítica do devir das sociedades americanas (GLISSANT, 2005), o contexto da realidade diaspórica foi determinante, queira-se ou não admiti-lo. Portanto, vale “tentar pensar as questões do poder cultural e da luta política no interior do pós-colonial, em vez de fazer ao revés dele” (HALL, 2006, p. 108). Portanto, o problema do negro no Brasil não é de cunho cultural, pois suas produções famigerantes são altamente estéticas do ponto de vista filosófico e estilístico. O cerne da questão é político (DIRLIK, 1997) e denuncia a urgência de se desarticular o sistema socioeconômico, que se impõe como a monumental engrenagem dos colonialismos desde sempre, ao passo que a cultura é apenas uma metáfora desse poder constituído.

Glissant (2005, p. 19) utiliza uma linguagem trágica ao afirmar que “o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem (...)” e com elas a manutenção de tradições antigas. E, ao mesmo tempo, utiliza uma imagem lírica, pois o aborto étnico de africanias durante a travessia transatlântica possibilitou também o transporte de várias sementes plantadas no Novo Mundo, cuja germinação, *no anedótico*, erige, para além dos mitos fundacionais, uma espécie de pervivência da “raça”, na Neo-América, onde é estabelecido um “povoamento muito especial: nele, é a África que prevalece” (GLISSANT, 2005, p. 16).

A partir deste discurso pós-culturalista, proponho-me a averiguar se as relações entre “cultura estabelecida” e “sociedade pós-colonial” não se constituem como uma simbiose orgânica autoreverssiva, em que a descolonização da cultura manipulária, forçosamente, memórias coletivas, mostrando-se, dessa forma, como neo-genocídio cultural e desconfiguração de ícones orais tradicionais, uma vez que a “tradição como um sistema de textos preservados na memória de uma dada cultura, subcultura ou personalidade, mostra que a geração de novas significações é a mais importante tarefa dos textos no sistema cultural” (FERREIRA, 1991, p. 120).

Acredito ainda que é a cultura popular nos seus embates como memórias-documento, em um processo de aculturação ativa, que viabilizará tal reversão tão comentada e pouco compreendida. Renato Ortiz (1985, p. 72) anuncia que a “cultura popular” não é (...) uma concepção de mundo das classes subalternas, como o é para Gramsci e para certos folcloristas que se interessam pela ‘mentalidade do povo’. Sua afirmação politizante em relação à cultura popular e à identidade nacional brasileiras mostra que as camadas populares acionam “um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização” (ORTIZ, 1985, p. 172) já que a referência nacional brasileira é tão multiétnica e híbrida.

Assim, os procedimentos de reafrikanização de alguns candomblés no Brasil, por exemplo, partem de um posicionamento estilisticamente romântico, pois reverbera, neles, uma disjuntura, admita-se ou não, neocolonialista ao avesso, que desestabilizaria a capacidade política do negro, em pleno período de globalização, de pensar-se a si mesmo e autoconstruir-se, isto é, lhe seria tolhido, por uma estratégia sorradeira de anti-reversão socioeconômica, o poder de decidir quais elementos da cultura constituiriam significado relevante em seus processos identitários. Contudo, se a reafrikanização da afrobaianidade não significar purismo religioso, mas uma possibilidade de reivindicação política, o discurso sobre a originalidade africana pode tornar-se algo potencial e de largo alcance. No entanto, a negação da síntese e da hibridez nos processos de configuração e expressão identitárias fomenta mais ainda o desejo ilusório de inteireza alimentado pelo indivíduo como denuncia Lacan (1966), que impulsiona nos grupos étnicoreligiosos a busca fatigante e inatingível pelas origens puras, cujo resultado é o encontro labiríntico com projeções da realidade social, perdidas na história, ressignificadas nos mitos fundacionais, nomeadas tradições, cuja permanência, em um âmbito perpassado pelas exigências globais, consiste em desenvolver a capacidade de adaptação nesta sociedade movente, pois “a intensidade das mudanças arrisca dissimular os fatos de continuidade” (HOBSBOWN, 1997, p. 97).

É válido lembrar, ainda, que estas tradições africanas, reinventadas no Brasil, tinham, *in principio*, como pano de fundo, um arcabouço oral primário, que, segundo Paul Zumthor, parte de uma oralidade pura que “só desabrochou nas comunidades arcaicas há muito desaparecidas e seus restos ‘fossilizados’ que etnólogos descobrem, aqui e alí, valem apenas como testemunhos parciais e problemáticos” (ZUMTHOR, 1997, p. 38).

Como se verifica, é inegável que diversas inscrições, muitas vezes mentais, foram delineando, ao longo dos tempos, as relações culturais dos afrodescendentes em um estado de movência consecutiva e os múltiplos contatos, a partir da diáspora, sobretudo, propiciaram o advento de uma nova concepção de mundo, inscrita principalmente nas memórias coletivas, que não são estáveis, (LE GOFF, 1994) equivalentes, antes de se pensar em uma escrita reelaborada no Brasil, a biografemas ritualizados e, por influência da “cultura escrita” do colonizador, insere-se nos candomblés, uma oralidade secundária, onde “a manifestação da voz existe a partir da grafia” (ZUMTHOR, 1997, p. 38).

Facilmente perceptível é o fato de que, essas tradições, no Brasil, não indicam uma simples oralidade manipulada, mas como diria Zumthor (1993), referem-se a vocalidades, pois se impõem dramaticamente como extensão de corpos atuantes em um exercício cotidiano em tudo performático que imputam ações politizantes, verdadeiros testemunhos de contestação a uma única e oficial história.

A memória, nos seus jogos entre lembrar e esquecer, rememorar e imaginar, “afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa” do testemunho histórico (RICOEUR, 2007, p. 26). Neste caso, são estas memórias coletivas que estabelecem, como se diz pós-modernamente, o que deve ser deletado ou reativado na tecedura do cotidiano nos terreiros, cujo lugar não é mais apenas a África mítica, mas o mundo; o tempo, o presente, onde se produz a história, veículo para condição de verossimilhança da representação nesta forma particular de Poesia Oral; a forma, a fisionomia cultural específica, plena em performances e o conteúdo, o desejo de viver, como descreveu Schopenhauer (1988), sacralizado nas casas de persistência africana, somado à vontade de potência que reativa no grupo étnico a condição *Homo Faber*, registro histórico de toda humanidade que estabelece um elo cultural, onde a cultura não será mais produzida principiando-se do estágio zero de civilização, como o é nos mitos fundacionais, mas a partir da compreensão sobre o sentido da existência e quais as possibilidades de ressignificações associativas de estabelecer-se no mundo, cujo exórdio e teleologia são o eterno retorno ao modo nietzschiano.

Não se trata, contudo, de um retorno cíclico e cármico, conector de uma existência futura a uma passada; porém, de um devir cíclico, direcionado para além do bem e do mal

(NIETZSCHE, 2004). Inclusive, é esta visão, em uma perspectiva de causa/efeito, estímulo/resposta e princípio/fim/retorno, mas acima de tudo, de releitura e recepção do mundo circundante, que confere aos candomblés a característica singularizadora de religião amoral, cujos princípios éticos são transreferenciais, isto é, cultiva valores alternativos aos da cultura hegemônica e se mantêm em uma lógica diferente que instaura uma episteme valorizadora da ancestralidade, que resgata princípios civilizatórios como o totemismo, por exemplo.

Este eterno retorno, como declara Nietzsche, pressupõe o devir, um vir-a-ser do homem compacto por potencializar em cada ato de pervivência sua realização, embora ela só ocorra, plenamente, na representação artística. Outro ponto que pode funcionar como entrecruzamento entre africanismos no Brasil e pensamento filosófico nietzschiano é a transmutação do não-lugar existencial em entre-lugar cultural com configurações híbridas, como ocorre em “*O local da cultura*”, que denuncia a cisão do sujeito, e questiona o modo de representação da alteridade (BHABHA, 1998).

Cabe, aqui, a associação do super-homem debuxado, hiperbolicamente, pelo filósofo do niilismo e do eterno retorno à força arquetípica que exercem os orixás, voduns, inquices, caboclos e outros encantados em seus iniciados, cujos *itan* (mitos) são atualizados na cena litúrgica e, por isso, passíveis de transformações semânticas. Em outras palavras, pela performance, as comunidades afroreligiosas rearticulam as formas de auto representação (como sugere a foto 3), a partir da feitura, veneração e incorporação dos encantados de procedências africanas, viabilizando a extensão máxima, o estado mais elevado do indivíduo em seu processo de tornar-se pessoa nos candomblés, que na Psicologia Desenvolvimentista de Rogers (2009) seria marcado por um protagonismo diluidor dos colonialismos mentais, já que a personalidade do homem não seria moldada apenas pelo meio através de condicionamentos operantes como pretenderam os clássicos do Comportamentalismo, embora se reconheça a aplicabilidade quase plena de suas teorias no campo ideológico da vida social.

Atualiza-se, então, pela iniciação religiosa nos candomblés, a esperança do renovo, o homem insurgido dos embates violentos na sociedade (FANON, 2006), aquele que se propõe superar seus desafios existenciais e as imposições socioeconômicas paralisantes, ainda que o primeiro passo seja em nível simbólico através da ressemantização dos componentes da cultura em pauta.

2.1 A RELIGIÃO COMO SISTEMA DE RESSIGNIFICAÇÃO SOCIAL

*Ó ìyá wa òré
 Ó ní aijalòdòde
 Ó ìyá wa òrè
 Ó ní aijalòdòde*

*Ela é nossa mãe e amiga
 É a senhora da alta sociedade*

(Música à Nanã, Mãe da matéria primordial da criação)

A persistência de africanias fora da África, caracterizada pelo desejo de afirmação socioexistencial de afrodescendentes, implica uma economia, no sentido grego da palavra, e a *Oikia* (casa) a ser administrada ecologicamente, neste caso, é o próprio candomblé, sistema religioso, “em essência”, aglutinativo, cuja finalidade primária é desenvolver uma sociedade alternativa à hegemônica. Neste sentido, os candomblés não poderiam ser outra coisa que não metáforas afirmativas do negro no Brasil e, paradoxo desvirtuante deste processo é pensar o contrário, ou seja, que estas casas de *cultus* fossem moradas ideais, fixas e fiéis a um exemplar invariante perdido em África. Devido ao processo dinâmico de autoconstrução permanente, ratifica-se, no grupo nagô, a partir da análise dos ritos de matrizes africanas na Bahia, que a religião candomblé se institui como sistema sociocultural de resistência ao poder colonial.

Durkheim (1996) fomentou a ideia de que o sistema religioso é, em si, heteronômico e heteromórfico, isto é, sua característica sistêmica consiste em codificar outro sistema de relações sociais como um todo, trazidas para o interior de um grupo intensificando suas complexidades étnicas. Outros autores, até mesmo com orientações teórico-metodológicas bastante diferentes, como Freud (1934), Jung (1964), Maggie (1975), Malinowski (1975), Eliade (1983), Lévi-Strauss (1991), Dumézil (1992) e Mauss (2000), entre outros, evidenciaram, em “uníssono”, cada um com seu estilo e momento próprio, a ideia de que a religião corresponde a certas estruturas profundas que traduzem a interioridade do homem mediada por suas relações sociais.

Da mesma forma que Emile Durkheim (1996), Georges Dumézil (1992, p. 15) manteve firme o conceito de “mito como expressão dramática da ideologia fundamental de cada sociedade humana”. E o valor positivo que Mircea Eliade (1983) confere às regras orientadoras dos grupos religiosos, por exemplo, caracteriza a religião como sistema, demonstrando que sua autonomia em relação à sociedade atesta que as conexões socioreligiosas ao negociarem outras relações sociais mais amplas estabelecem novas relações de poder/saber/produzir.

Nos processos de consolidação de sistemas religiosos, convencionou-se uma espécie de operação mimética que não se encerra na simples imitação de sistemas sociais, pois ambos os sistemas operam em lógicas diferentes; o primeiro se fundamenta em critérios antropológicos, à proporção que o outro se inclina bem mais a exigências sociológicas. Em outras palavras, à medida que o sistema religioso é identificado como sistema de ressignificação social em função de instaurar, pelos rituais de passagem, seu caráter transcendentalista, há a simulação de que se emulou o sistema modelar, objeto da identificação (GIRARD, 1990) e, dessa forma, a religião exprimiria sua “autonomia” sobre o sistema social, pois “o desejo é essencialmente mimético, ele imita exatamente um desejo modelo; ele elege o mesmo objeto que este modelo” (GIRARD, 1990, p. 180).

Como toda religião, os candomblés colocam seus fiéis em contato com o mundo sacralizado e, neste sentido, uma forma de delineamento ontológico se impõe como proposta hermenêutica da cultura, que de acordo com Geertz (1978) é também produzida como texto a ser interpretado. As religiões afrobrasileiras, sob o aspecto de movimento de resistência embativa, confirmam, em tese, a teoria do desejo mimético, elaborada por René Girard, que buscava refletir sobre as origens da civilização a partir da relação dialógica entre violência e sagrado. Ao contextualizar esta teoria no âmago da afrobrasilidade religiosa, procuro descrever os dispositivos de realização do desejo que implicam a manipulação, desvio e execução da vontade de poder/saber/produzir, que é desejo do ser, pois

uma vez que seus desejos primários estejam satisfeitos, e às vezes mesmo antes, o homem deseja intensamente, mas ele não sabe exatamente o quê, pois é o ser que ele deseja, um ser do qual se sente privado e do qual algum outro parece-lhe ser dotado. O sujeito espera que este outro diga-lhe o que é necessário desejar para adquirir este ser. Se o modelo, aparentemente já dotado de um ser superior, deseja algo, só pode se tratar de um objeto capaz de conferir uma plenitude de ser ainda mais total. Não é através de palavras, mas de seu próprio desejo que o modelo designa ao sujeito o objeto sumamente desejável (GIRARD, 1990, p. 180).

Os candomblés, de maneira geral, abrem aos seus fiéis um espaço destinado à vivência singularizada da experiência do “ser”, cujos aspectos fenomenológicos proclamam uma nova ordem que estabiliza esses grupos, não mais necessariamente pelo caráter étnico, mas pela ressignificação de existências hibridizadas, como comunidades da persistência africana fora da África, o que estabelece certo tipo de transafricanismo.

O que difere esses fenômenos africanistas, considerados como processo de instalação em terras estrangeiras, das políticas de colonização são exatamente as intenções que fundamentam seus respectivos estabelecimentos. Ao passo que o colonizador primava a

dominação e subjugação do Novo Mundo, os africanos aspiravam presentificar a África mítica. É esta evocação dramática que confere aos candomblés o sinônimo de casa; e é. Neste sentido, portanto, considerando as possibilidades de similitude extra-inter-intragrupal do drama “sociedade/religião”, alicerces dessas comunidades, resultado primordial da diáspora africana e secundariamente de outros contatos, insurge-se o problema social conflito interno situado no âmago dos terreiros, tema tão bem abordado pela antropóloga Yvonne Maggie Alves Velho, que o toma como dado sociológico desenvolvendo-o em uma perspectiva etnográfica: “Os estudos existentes sobre terreiros se preocupam mais com a função integradora da religião e menos com seu aspecto de conflito” (MAGGIE, 1975, p. 46). A autora denuncia que os pesquisadores “descrevem rituais, buscam suas origens remotas e relatam uma história das religiões afro-brasileiras num largo período de tempo” (MAGGIE, 1975, p. 46). Apesar da validade e relevância dessas especulações, Yvonne parte de outro princípio, o da iniciativa em compreender as relações cotidianas que desarticulam os terreiros, neste caso, os agentes internos. Semelhantemente à investida de Maggie (1975), serão feitas algumas considerações, na próxima seção temática, sobre os conflitos nos “candomblés Iorubá” da província soteropolitana, evidenciando “a constituição do rito nagô na Bahia”.

Embora com sérios problemas epistêmicos restritivos ao uso do termo drama social, em virtude da aplicabilidade deste conceito em sua pesquisa sobre religiões de matrizes africanas no Brasil, Maggie (1975), utilizando a noção dada por Turner (1967, p.17), sugere: “(...) o padrão de luta faccionalista e as fontes de iniciativa para acabar com a crise, que se manifestam todos claramente no drama social, fornecem pistas valiosas sobre o caráter do sistema social”. São indicações como estas que impelem o leitor dos africanismos no Brasil a considerar os candomblés, embora com seus aspectos sincréticos bem acentuados, como lugares singulares de hibridez, isto é, de tensões reivindicadoras da hegemonia ritual de determinados grupos em detrimento da subjugação de outros como um jogo tenso entre “*diferença e repetição*” (DELEUZE, 2006). Assim “o drama social, além de ser um instrumento teórico, serve de guia para a própria descrição etnográfica de um sistema em funcionamento” (MAGGIE, 1975, p. 48).

Como se vê, há uma incongruência comprometedora da compreensão dos fenômenos culturais produzidos a partir das ações de afrodescendentes no Brasil quando se descreve a continuidade destes africanismos, criando uma comunidade imaginada. Parece mais pertinente descrever tais fenômenos a partir de sua cotidianidade, ainda que evidente o fato de que “o etnólogo e seus informantes são colaboradores num trabalho de interpretação, com os informantes propondo para o etnólogo (...) explicações inventadas por eles mesmos (...) em

função das suas expectativas” (BOURDIEU, 1977, APUD, CASTILLO, 2010, p. 21). Embora se trate de um jogo retórico de (re)apresentação de si mesmo, a mediação performática dos envolvidos extrai estes atores sociais de representações exorbitantes de suas respectivas realidades.

O objetivo geral de se analisar, nesta pesquisa, parte dos elementos constituintes da ritmologia nagô, por exemplo, não se fundamenta em generalizar que o legado africano ao Brasil é singular ou que sua adesão constitui a totalidade integral da identidade nacional brasileira, projeto estilisticamente romântico, cujo problema reside em uma territorialização alienada da nação, projeto que não se sustenta em tempos globais, pois “a oposição entre ‘dentro’ e ‘fora’, ‘aqui’ e ‘lá’, ‘perto’ e ‘longe’ registrou o grau de domesticação e familiaridade de vários fragmentos do mundo circundante” (BAUMAN, 1999, p. 20). Ao contrário, é nos embates socioeconômicos e políticos dentro da cultura que as identidades nacionais se exprimem e a opulência que assinala a representação da cultura brasileira consiste na estrutura geopolítica de seus espaços híbridos.

Peter Fry, ao bosquejar “*a persistência da raça*”, embora com problemas epistêmicos consideráveis, faz uma observação contundente em relação à produção cultural provinda do negro e sua extensão a espaços mais generalizados, isto é, para além do universo dos terreiros ao afirmar que, “como ocorreu com o candomblé na Bahia, o samba não é mais simplesmente a expressão cultural de um pequeno grupo localizado, transformou-se num símbolo nacional (...) pela sutil manipulação do capital” (FRY, 2005, p. 155). É também minha investida apresentar dados do cotidiano, extraídos da cultura afrobrasileira, como estratégia política de autoafirmação social dos afrodescendentes. Um passo agigantado, neste empreendimento, consiste em considerar que “contra a negação do ser negro, a identidade africana recriada no Brasil assume sua dimensão política, valendo-se da memória coletiva dos afrodescendentes e assumindo sua herança civilizatória” (OLIVEIRA, 2006, p. 161).

Convergindo para o mesmo ponto nevrálgico da filosofia deleuziana sobre o simulacro, que consiste na proposta de reverter o platonismo, cuja teoria eleva o inteligível como instrumental da contemplação daquilo que dá solidez à realidade (PLATÃO, 2006) e, não exatamente, da ideia de cisão radical entre duas instâncias da realidade em nível hierarquizado: o mundo das essências, o mundo imaterial das ideias, e o mundo das aparências, mundo das coisas materiais e falsas, como pretendem alguns críticos. O pensamento de Eduardo Oliveira, em *Cosmovisão africana no Brasil*, faz uma denúncia assertiva: “as essências não são coisas. São as condições (culturais) para as coisas serem” (OLIVEIRA, 2006, p. 162). Portanto, este africanista concede um lugar notável à Arte negra,

extraindo-a da condição de cópia degradada da realidade perfeita, isto é, da ideia de que a coisa em si só é inteligivelmente contemplada no conceito, ou seja, por meio de um esforço intelectível, já que nos candomblés a compreensão da realidade prescinde da experiência sensível, delineada por inúmeras performatividades e não apenas pelos conceitos que a constituem.

O autor considera, ainda, que a pervivência africana no Brasil parte do mundo mágico dos terreiros; neles, *logos* e mito, ciência e encantamento não implicam contradições. Estes elementos conjugados geram a filosofia africana, que define sua ética própria com valores diferentes dos saberes ocidentais. A filosofia greco-romana é, neste sentido, bastante hierárquica, à proporção que a cosmovisão africana é complementar em relação ao sistema onde opera; e esta forma “integradora” de vislumbre do mundo mostra que

o negro brasileiro erigiu-se não como uma categoria racial-biológica, nem apenas como uma categoria científico-sociológica, mas como uma conquista política e, dessa forma, com finalidades propositivas na disputa pelo poder. Poder esse que tem razão de ser, segundo a cosmovisão africana, para assegurar o bem-estar da comunidade **militante** [grifo meu] (OLIVEIRA, 2006, p. 161).

É, pois, fato irrefutável que os elementos que reportam os candomblés nagôs como sistema de ressignificação social procedem da necessidade do povo-de-santo de autoafirmação, preservação e transmissão de sua cultura, empreendimento que suscita nos candomblés a instauração de tradições múltiplas que muitas vezes se contradizem ou se complementam, mas acima de tudo se conjugam, estabelecendo a estratificação multiétnica, entendida, neste contexto dos desdobramentos da música e ritmo rituais, como nagoidade.

Esta sociedade alternativa que se impõe como movimento de resistência religiosa com caráter civil, incumbe-se de desconstruir a ideia de passado-perdido, resgatando, desse modo, o passado-presente, atualizado por memórias coletivas, que consistem em estar “sempre em movimento, envolvido num processo permanente de recomposição, vivo, fluido, aberto, nunca acabado nem fixado” (LEMAIRE, 2000, p.84).

No Brasil, foi o candomblé a instituição responsável pela origem e manutenção dos elementos que figuram a identidade nacional deste povo, cuja característica principal é seu estado perene de movência que viabiliza a invenção de tradições com funções sociais sustentadoras deste complexo sistema, que atualiza constantemente seus mitos fundacionais, haja vista que “as tradições mais sujeitas a uma reestruturação mítica são as que descrevem a origem e, conseqüentemente, a essência, a razão de ser de um povo” (VANSINA, 2010, p. 158).

2.2 A RELIGIÃO COMO SISTEMA DE REPRESENTAÇÃO CULTURAL

Omolú tó ló kum eron ènìòn
É ló è ló è kum
Omolú tó ló kum eron ènìòn
É ló è ló è kum

Omolu é aquele que pode esculpir
na carne das pessoas
Ele pode, ele pode e ele esculpe

(Memória viva, música a Omolu)

A instituição da religião, cujas práticas rituais, segundo Jung (1985), é movida por uma espécie de registro indelével no psiquismo humano, provém da força energética da libido fomentada pela experiência de fé. Este conceito generalista que interpela o sagrado funciona como demonstração fenomenológica da produção cultural imbricada na diferenciação entre dado natural e sobrenatural. Tais categorias, ambas formuladas por um grau complexo de abstração, produzem sentidos que assinalam a cultura como produto da interioridade humana, isto é, como resultado do desejo de construção/destruição contido no interior do homem, como que uma potência que se torna ato,² operando, sempre, em uma ordem simbólica. A lei da proibição do incesto, por exemplo, articulada de maneira variável em sociedades diferentes traduz, em si, a função primária de religar, ou seja, de consolidar, pelo pacto, a civilização, extraíndo o grupo humano de seu estado precedente: o do caos, que de acordo com Freud (1997), implica o surgimento do sentimento religioso no indivíduo.

Esta lei que dessintoniza a comunidade quando de sua transgressão, burla o pacto sociorreligioso, que consiste na instauração de uma ordem simbólica, fenômeno que se apresenta no lugar de algo ausente, presentificando-o em um alto nível metafórico. Mas, diferentemente de inúmeros autores que tratam a cultura por meio de uma perspectiva antropológica, há teóricos que partem de um paradigma historicista, estabelecendo, desse modo, um paralelo entre história e antropologia, com orientações teóricas bem distintas.

Para Hegel (1997), a razão, ou o Absoluto, como ele denominava, se manifesta e se desenvolve dialeticamente, *ad infinitum*, por meio das obras e instituições; entre elas, a religião. Este Espírito fomentaria, pois, determinada cultura a mensurar o progresso contínuo

² Para Aristóteles (1982), o ato é uma coisa que já está realizada e a potência seria a capacidade de uma coisa transformar-se em outra, por necessidade, ou mesmo, pela impossibilidade de manter-se sempre constante.

da humanidade, sempre desestabilizado por outra cultura dentro do grande arcabouço universal da realidade, que seria, em essência, racional, o que evidencia os conceitos abissais do Evolucionismo. Ao contrário de Kant (1956) que estabeleceu, em sua filosofia, limites para o cognoscível, Hegel introduz a noção de que nada está desconexo. Parece que a filosofia heideggeriana funcionaria como um freio entre estas duas concepções teóricas frente ao conhecimento, pois o *Dasein* de Heidegger (1972) se ocupa de organizar o mundo que o circunda em busca de inteligibilidade existencial; assim, tudo no mundo se não estivesse interligado *per se*, como sugere a Fenomenologia hegeliana deveria passar por um processo de ressignificação porque do ponto de vista existencial, as coisas estão, contingentemente, lançadas ao mundo.

Refutando o mundo noumênico, Hegel equiparou a verdade (ou realidade última) a um Sistema Absoluto, o que grande maioria dos filósofos não concebia mais; ao contrário, desde Aristóteles, buscou-se, em Filosofia, interpretar a realidade, compartimentando-a, isto é, organizando-a em partes distintas, sem com isso, fazer da Filosofia um saber particular, pois sua epistemologia supõe uma Teoria do Conhecimento abrangentemente multireferencial e sistemática (CHAUÍ, 2000).

Semelhante a Hegel, Marx (1989), em *o capital*, compreende a cultura como história, porém, este materialista sugere que ela não é a narrativa-testemunho do movimento temporal e sucessivo do Espírito. Ao contrário, a história-cultura seria o modo, em condições pré-determinadas e jamais livres, onde o povo, à guisa de lutas, produz, materialmente, as relações sociais, elemento que extrai o homem da natureza e produz a diferença hierárquica das classes sociais. Em Marx, a cultura como história equivale a movimento social, político e econômico. E como já foi apresentado nas primeiras linhas deste estudo, o empreendimento de neutralizar todos os efeitos dos colonialismos, é orientado, em linhas gerais, por uma filosofia marxista reorientada.

É minha compreensão, contudo, que as atividades social, política e econômica dentro dos pós-colonialismos não correspondem a sinônimos de cultura, mas se caracterizam como setores hierarquizados dentro dela. Para Marx, o trabalho humano, através de motivações materialistas, é o elemento distintivo entre natureza e cultura.

Em uma linha teórica que vislumbrava unir estes dois grandes sistemas, surge George Lukács, que se empenhou em conjugar o pensamento de Hegel e marxismo em um único discurso lítero-cultural. Em *História e consciência de classe* (1974), ele reativa o “marxismo ocidental”, evidenciando a importância do conceito de totalidade proposto por Hegel. Lukács descrevia o homem como ser alienado em busca constante pela plenitude, que só seria

atingida pela revolução. A esse respeito é considerável também a obra de Antônio Gramsci, especialmente, *Cartas do cárcere* (1991), cuja maior contribuição epistêmica para os estudos da Cultura Popular foi a introdução da ideia de hegemonia no pensamento marxista, que consiste em uma dinâmica social que “se faz e desfaz, se refaz permanentemente num ‘processo vivido’, feito não só de força, mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.116). O italiano Gramsci que viveu por longo tempo em uma das prisões fascistas cria, como Lukács, na unidade orgânica da vida social, tese irrefragavelmente hegeliana, que influenciará todas as suas obras literárias.

A cultura é traduzida também, como invenção significativa da relação com o outro, embora, às vezes, não exista este Outro, que não seja o si mesmo, como o é, metaforicamente, em Antropologia e Psicanálise (KRISTEVA, 1988; FREUD, 1976). Este outro ora é identificado na natureza, ora nas relações de alteridade, mas também, no Transcendente; neste sentido, o termo cultura é descrito com maior precisão quando suas significações abarcam o sentido mais complexo de cultivo (EAGLETON, 2005), o *cultus* latino, uma vez que se trata de “um conceito com uma embaraçosa gama de definições” (BURKE, 2002, p. 165).

A compreensão de que a religião é também um sistema de representação cultural prescinde da discriminação entre “dado natural” e “sobrenatural”, cujo ponto de partida consiste nas concepções de sagrado e profano, que constituem duas modalidades, aparentemente disparatadas de ser no mundo, mas que revelam etapas sucessivo-regressivas do homem em um jogo existencial de sentido e auto sustentação neste mundo (des)sacralizado.

“Para viver no Mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer do ‘caos’ da homogeneidade e da relatividade do espaço profano” (ELIADE, 1992, p. 26), assim, todo espaço religioso provem da sacralização do mundo. É neste sentido que o genuinamente humano está relacionado ao religioso. O mitólogo constata que “o homem profano descende do *homo religiosus* e não pode anular sua própria história, quer dizer, os comportamentos de seus antepassados religiosos, que o constituíram tal como ele é hoje” (ELIADE, 1992, p. 170). Até porque que, mesmo “o homem moderno que se sente e se pretende a-religioso carrega ainda toda uma mitologia camuflada e numerosos ritualismos degradados” (ELIADE, 1992, p. 166).

Tal degradação, em relação à ritmologia nagô, só pode referir-se à representação artística da música sacra, cujas operações simbólicas demarcam dois campos culturais similares, mas portadores de chave hermenêutica distinta. Por um lado, encontrar-se-á no

universo, estritamente, afroreligioso uma constituição sistêmica metafórica, por outro, diluir-se-á na cultura mais globalizada ou parareligiosa, uma reconfiguração sistêmica metonímica. Disponho aqui de duas produções culturais bastante ilustrativas para estabelecer validamente os conceitos de Mircea Eliade (1992) para sagrado e profano como continuidade “progressiva” e sempre “mesclada” do psiquismo humano e seus fabricos: os candomblés de rito nagô na Bahia e o samba de roda, símbolo de nacionalidade brasileira.

Assim como o estilo musical jazz procede do vodum daomeano, produzido nos Estados Unidos, o samba, nas mesmas condições de africania, desenvolve-se no Brasil como desdobramento dos candomblés. Tratam-se de “reterritorializações que também asseguravam a co-presença de tempos e espaços civilizatórios diferentes” (SODRÉ, 2002, p. 146). Existe, nestes espaços, uma evocação amplamente cultural de origem religiosa, uma tentativa de redimensionar o espaço geopolítico de poder do negro, concentrando o significante destas novas relações mais globais e menos étnicas na produção artística nacional, distanciada em graus significativos dos espaços sagrados.

“Rompendo-se” com certos essencialismos religiosos, encontra-se na cultura afrobrasileira a força (re)criadora das produções de sentidos de que fala Deleuze no discurso sobre a representação artística da realidade. Tal ruptura teria, em tese, a força de desestabilizar a noção essencialista do simulacro platônico, que estabelece, na identidade nagô, fenômeno transcultural, o contra espaço da hegemonia colonialista, que instaura um território simbólico, “lugar de não-poder branco, mas que admite o contato, o acerto, desde que não implique alguma forma de poder direto sobre a comunidade negra” (SODRÉ, 2002, p. 155).

O significante cultural samba, como ressignificação do signo religioso candomblé, articula um lugar de performances, no qual o significado social do ser nagô no Novo Mundo empodera a negritude, desvinculando-a de identificações forçosamente idealizadas. É neste contexto de representação cultural e ressignificação social que os candomblés se impõem como casas da persistência africana no Brasil, gerando negros protagonistas de suas histórias e fundadores da própria existência.

2.3 O RITO NAGÔ: FORJADURA DE IDENTIDADES ETNICORRELIGIOSAS

Na Bahia me tratô de nagô, nagô, nagô
Na Bahia me tratô de nagô, nagô, nagô
Ainda tem nagô na Ilha de Angola
Ainda tem nagô na Ilha de Angola
Na Bahia me tratô de nagô, nagô, nagô
Na Bahia me tratô de nagô, nagô, nagô

(Música litúrgica do Terreiro de Ogum das Rondas³)

A história das tradições africanas na Bahia comporta variantes conflitivos quanto ao uso, atribuições e apropriação do termo “nàgó”. Conviria iniciar esta seção temática altercando sobre quem são estes indivíduos e como se processa o estabelecimento de tal identificação. É neste espaço híbrido (HALL, 2006), que se impõe a leitura (pós) culturalista sobre a nagocracia, em uma perspectiva etnográfica, que possibilita a identificação do sentido do termo *etnicidade*, conceito instável que perpassa genealogias, em busca de elementos comuns que autorizam a admissão e pertença de indivíduos a este grupo socioreligioso, denominado povo-de-santo.

Muitas vezes fundamentadas no mesmo mito de origem comum, as tradições nagôs pré e pós-diaspóricas buscam legitimar sua autenticidade litúrgica refutando seu outro (étnico) mediado pelas relações de poder, que ao conferir autoridade a grupos hegemônicos dentro da mesma realidade étnica imputam às diferenças um valor degradado e inautêntico de nagoidade. Estas relações circunspectas ativam uma espécie de biopoder (NEGRI; COCCO, 2005), que quando não extermina a alteridade em questão, devasta-a esteticamente, isto é, confina a diferença em periferias de graus decrescentes, mensurados a partir da proximidade ou distanciamento de uma matriz modelar para o culto litúrgico que “supervisiona” seus subalternizados. Contudo o projeto de reposicionar as margens no centro traduz-se também em narrar a história vista de baixo (SHARPE, 1992).

É como descreve Foucault (1979) sobre o controle social na vida moderna que opera a partir da observação e supervigilância de estruturas sociais. Todavia, o que se percebe, de fato, é a existência embativa de um culto a uma ancestralidade híbrida, regulada por relações de poder, materializada na cotidianidade da chamada nagocracia, que tenciona os grupos étnicoreligiosos de matrizes africanas pela busca irrisória do primado da identidade que estaria oculto em algum lugar de África. Nesse caso, “o que diferencia, em última instância, a identidade étnica de outras formas de identidade coletiva é o fato de ela ser orientada para o passado” (POUTIGNAT; STREIFF-FERNART, 1998, p. 13).

Essa etnicidade, configuração identitária que viabiliza a coesão de um grupo, sustentado pela comunhão ideológica de seus participantes nas expressões da cultura, cuja função social basilar é constituir as chamadas nações de candomblé, é apresentada, aqui,

³ Terreiro de Ogum das Rondas era orientado por Mãe Valdete Pinto Teles (falecida em 2010), situado na Rua Dr. José Américo Pacheco Pereira, nº 36 na Cidade de Terra Nova/BA. Sua tradição ritual era denominada Nação Congo de Candomblé.

como elemento de união na formação do povo-de-santo nagô. Assim, a constituição deste rito na Bahia procedeu de interações intertribais dos grupos de procedências africanas que procuraram conservar e transmitir seu legado cultural disperso e refeito no Novo Mundo em consequência da diáspora e sincretizado em uma cosmovisão variante, atendendo a uma ordem pan-africanista (NASCIMENTO, 2002), em detrimento da escravização.

O estabelecimento de africanias no Brasil resulta em diversas sínteses culturais com fisionomias singulares, ratificando que uma única e oficial história se torna insuficiente em relação ao testemunho e à documentação dos fatos constituintes do momento presente, consequência do passado vivido e não apenas verossímil. Transfixa-se, nos processos identitários dos grupos e de indivíduos, uma lacuna preenchida apenas por rastros africanistas manipulados e transformados pelos contatos com culturas díspares no Novo Mundo que se manifestam como constituintes da identidade do entre.

Instala-se nessas relações multiétnicas o enigma do “pós”, que fabrica o sujeito a partir de memórias-fragmento e resíduos culturais, cuja inteligibilidade de suas identidades parte de uma hermenêutica do si mesmo, que implica “toda uma teoria do signo e da significação” (RICOEUR, 1988, p.7). Naipaul (2001) descreve esses processos identitários pós-coloniais como identidades do entre-lugar porque, embora a identidade pareça se estabelecer, permanece o desconforto na camada central da personalidade. Em outros termos, na experiência pós-diaspórica, o sujeito perde a ilusão de inteireza tão necessária ao seu desenvolvimento e diante da exigência social de se auto definir pertencente a um núcleo territorializado etnicamente, posiciona-se na tensão do “entre”. É inerente, portanto, a comunidades afrorreligiosas, oriundas de contexto diaspórico, o confronto com a cisão do sujeito. Fica, assim, a impressão de um processo perene de criouliização na experiência do pós-colonial, que Soares (1994, p. 14) chamaria, certamente, de “nó semântico de toda hermenêutica” da identidade.

Pensar nestas expressões identitárias é tratar da invenção perene de si mesmo como estratégia política e cultural de se encontrar e se estabelecer no tempo histórico e no espaço geopolítico. Entre os nagôs, as apropriações da história e de suas formas de representação cultural forjam a nagocracia e instauram a nagoidade. Esta última potencializa a cultura negra diante das estruturas imperiais e (neo)colonizadoras, pois “o território que se conquista é, assim, mais ‘político’ que físico” (SODRÉ, 2002, p. 99). Tais conquistas têm penetrado na denominada sociedade global, principalmente, através da ritmologia nagô, que, como arcabouço da música ritual, atualiza e avigora acordos políticos na sociedade contemporânea, estabelecendo-se como uma linguagem criouliizada, proveniente de “uma língua crioula cujos

elementos constituintes são heterogêneos uns aos outros” (GLISSANT, 2005, p. 24). Um exemplo pertinente deste processo, na música popular brasileira, é a canção “Deixa a gira girar” de autoria dos Tintoos:

Meu pai veio da Aruanda e a nossa mãe é Iansã.
Meu pai veio da Aruanda e a nossa mãe é Iansã.

Deixa a gira girar... Saravá, Iansã!
É Xangô e Iemanjá, iê. Deixa a gira girar...

A canção tem como território as fronteiras geopolíticas do Brasil, lugar de hibridez por excelência, porém sua ancestralidade mítica reporta o ouvinte à Aruanda, terra sagrada dos Bantos, e não à Ilé Ifé, terra santa dos Nagôs, o que projeta o receptor da canção a uma textualidade sincrética; com isso, a invocação divina dirige-se aos orixás e não aos inquices, e, o código linguístico utilizado é a língua portuguesa, bem marcada por aportes linguísticos africanos no Novo Mundo. É este emaranhado de relações que estou chamando de criouliização da linguagem artística brasileira, realidade étnica de outras culturas pós-coloniais de procedências diaspóricas. Tal processo, simultaneamente moderno e modernista, porque tem sido marcado “por suas origens híbridas e crioulas no ocidente” (GILROY, 2001, p. 161) admite o sincretismo e a amalgamação em função de estabelecer através do corpo e da música o espaço de contra cultura, “uma vez que a música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos” (GILROY, 2001, p. 160).

O questionamento sobre a origem de grupos étnicos alcança, sempre, os mitos fundacionais e mostra, sim, que há caminhos genealógicos complexos que celebram memórias culturais, documentos moventes, que territorializam espaços híbridos sacralizados cujos desdobramentos se diluem crescentemente na cultura global e, considerando-se que “a globalização e a territorialização são processos mutuamente complementares” (BAUMAN, 1999, p.77), fica justificada a perspectiva de análise que aqui trata a nagoidade como expressão identitária ampla, abrangente, à proporção que a nagocracia é caracterizada como instituição étnica reguladora de comportamentos e componentes sociorreligiosos.

Ao esboçar uma micro estrutura para situar a constituição do rito nagô na Bahia, a partir de seu patrimônio mais estético, suas vocalizações cantadas, que implica compreender o empenho de uma coletividade inventora de suas identidades étnicas, serão apresentadas, a partir do cerne constituinte dos *Nàgó* da África, as articulações destes povos no Brasil, para considerar os delineamentos semânticos deste termo controverso e, finalmente, descrever a

fisionomia dos candomblés de rito “*nàgô*” no Estado brasileiro que mais recebeu e estabilizou estes *Ànàgónu*, tornando-os *nagôs*.

2.3.1 Os *Nàgô* da África

*Mulher deixa de bandeira
Mulata nunca foi uma profissão
Mucama você é a musa
Do canto da minha nação*

(Leci Brandão e Alceu Maia)

Genericamente, os *Nàgô* eram, na África, todos os negros de fala iorubá da Costa dos Escravos (BASTIDE, 2001). Eles situavam-se em Oyó, Ketu, Ijexá, Egbabo etc. Vivaldo da Costa Lima (1977, p. 15) informa que “a palavra *nagô* usada na Bahia desde o fim do século XVIII é ouvida correntemente no Daomé para denominar os iorubá de qualquer procedência”. Como confirmação deste dado, há, ainda, no próprio Daomé, atual Benin, os também denominados *nàgô*, assim identificados, não pela territorialidade, mas, afirmativamente, pela língua iorubá que embora com seus dialetos reforçados por costumes locais, continua a ser o elemento comum entre todos os *Nàgô*. Nesse sentido, a informação básica encontrada sobre os *Nàgô* da África é o código linguístico utilizado por grupos étnicos oriundos deste extenso tronco linguístico, muitas vezes distanciados geograficamente e até mesmo rivais em termos políticos.

A relevância desses dados incidirá no intento em analisar a estruturação dos *nagôs* no Novo Mundo com seu sistema sociorreligioso complexo, como ainda, a passagem “interdita” no Brasil, em denominar de ritual Ketu a abrangente ritualística “*Nàgô*”.

Ao identificar uma das partes constitutivas do todo, tomando-a por sua totalidade sistêmica, como investigam os *Gestaltistas*, principalmente Koffka (1975), Köhler (1968) e, especialmente, Kurt Lewin (1973) que ampliou os conceitos para definir a teoria do campo psicológico e da realidade fenomênica, lançando o conceito mais amplo de campo social, inicia-se um processo de reivindicação a um purismo que não existe nem mesmo em África. Torna-se mais válida, aqui, uma espécie de teoria isomorfísmica, “onde a parte está sempre relacionada ao todo” (BOCK, 2002, p. 60). É como ultimou Lima (1977): culturas se intercomunicavam legando partes de seus elementos umas as outras reciprocamente. Fosse por alianças dinásticas, fosse pelos anos pacíficos de convivência, ou ainda, pela prática do comércio vicinal, e até mesmo pelos encontros episódicos e pouco duradouros, marcadores

menos profundos das culturas em contato, mas ainda assim, demonstradores de diferenças, que em uma experiência especular, posiciona alteridade diante de alteridade, desencadeando as mais variadas consequências socioculturais como será exposto no tópico seguinte.

2.3.2 Os nagôs na Bahia e a produção etnográfica

*Dançar ao negro toque do agogô
Curtindo minha baianidade nagô
Eu queria que essa fantasia fosse eterna
Quem sabe um dia a paz vence a guerra
E viver será só festejar*

(Baianidade Nagô - Composição de Ivanir)

A etimologia do termo candomblé indica sua marca lexical Banto, proveniente da palavra *kandómbilé* ou *candombelé*, e, segundo Castro (1981), significa rezar; mas fora assimilado, após algumas resistências, por todos os participantes dos cultos afrobaianos para designar de maneira geral as múltiplas religiões de matrizes africanas na Bahia (CARNEIRO, 1991). No Brasil, se formaram as “nações de candomblé”, culturas sincréticas do ponto de vista étnico e híbridas em seu aspecto sociorreligioso.

Estes candomblés, com configurações próprias, se organizam em torno de uma ideia de nação; contudo, vale lembrar que o significado de nações de candomblé para o povo-de-santo não corresponde à concepção de país no sentido de Departamento Administrativo. Trata-se, no entanto, de um conceito mais cultural que evidencia práticas rituais de cunho sócio antropológico, cuja finalidade litúrgica é singularizar as práticas religiosas, mas que sinalizam imbricações com os distintivos das variáveis tradições africanas no Brasil que são bastante tênues.

Assim, podem-se encontrar candomblés bantos, que comportam as nações Congo, Angola, Cabinda, entre outras; candomblés de origem daomeana, formando as nações Jeje Mahin, Jeje Savalu, Jeje Mina etc.; e, finalmente, os candomblés nagôs, que abarcam, entre outras, as nações Ketu, Ijexá e Tedô, por exemplo; cada uma com configurações próprias e suas respectivas especificidades rituais, mas também, permeadas por inúmeras características comuns, compartilhadas e justapostas quando não aglutinadas nas comunidades-terreiro.

Os *nàgó* oriundos de povos procedentes da atual Nigéria foram conduzidos ao Brasil ao final do século XVIII e início do XIX. Trata-se de um contingente escravizado, em consequência, principalmente, das guerras interétnicas que ocorriam nesta região. Na Bahia,

“a presença nagô-iorubá foi tão significativa que o termo nagô começou a ser usado indiscriminadamente para designar qualquer indivíduo ou língua de origem africana no Brasil” (CASTRO, 1981, p. 7). Esta indiscriminação generalizante tornou conhecida uma cultura que embora complexa, às vezes, é simplificada, representando múltiplos africanismos em uma única expressão ideológica. É como percebeu Castro (1981, p. 7) em suas pesquisas etnolinguísticas: “Nina Rodrigues mesmo dá notícia de um ‘dialecto nagô’, que era falado pela população negra e mestiça da cidade do Salvador”, embora “não se tratasse da língua ioruba estruturada, como muitos ainda se deixam confundir”.

De acordo com Yeda Pessoa de Castro (1981), a influência Banto no Brasil é muito mais profunda devido à antiguidade deste povo aqui instalado, somado à densidade demográfica e à amplitude geográfica atingida pela distribuição deste contingente em território brasileiro. Porém, pela numerosa concentração dos nagôs na cidade baiana, “os aportes do ioruba são mais aparentes, especialmente porque são facilmente identificados pelos aspectos religiosos de sua cultura e pela popularidade dos seus orixás no Brasil” (CASTRO, 1981, p. 8).

Às percepções acuradas de Castro, podemos aditar as produções etnográficas sobre os grupos nagôs na literatura etnológica do Brasil. Beatriz Dantas (1988) observa, por exemplo, que inúmeros estudiosos dos africanismos na Bahia defendem a ideia de que as práticas religiosas dos nagôs são mais puras e fiéis aos ritos africanos, discurso que, de acordo com a autora, fragiliza as relações sociais com outras nações de candomblé, delineando-as como menos africanas e mais deturpadas. Contudo, “a oposição antropológica entre pureza e contaminação foi justamente o que Beatriz Dantas considerou ser a base da ancoragem teórica da etnografia do candomblé” (CASTILLO, 2010, p. 15-16).

Tal discurso sobre purismos africanos no exercício da religiosidade afrobrasileira é reforçado, ainda, por pesquisadores transnacionais, que se ocupam das tradições nagôs e as privilegiam, especificamente, aquelas oriundas das três casas entendidas como fundadoras legítimas do sistema afroreligioso no Brasil: Ilê Axé Iyá Nassô Oká (Casa Branca do Engenho Velho/Sociedade São Jorge do Engenho Velho), Ilê Iyá Omin Axé Iyá Massê (Terreiro do Gantois/Sociedade São Jorge do Gantois) e Ilê Axé Opó Afonjá (Candomblé do São Gonçalo do Retiro/Sociedade Beneficente Cruz Santa do Afonjá). É o caso de Roger Bastide (1983), que supôs, inclusive, que a descrição etnográfica nas comunidades-terreiro funcionasse como fonte preciosa de informações sobre a África.

Pesquisadores como, Silva (2000) e Capone (1999), influenciados por Herskovits (1967), e interessados no problema epistêmico levantado por Dantas (1988) sobre a

construção do “*nàgô*” pela Etnografia, sinalizam que esta técnica legitima os candomblés nagôs como genuínos, estabelecidos como os mais puros e fundamentados do ponto de vista ancestral. Porém, outro antropólogo, Ordep Serra (1995), ligado a uma das casas de santo mais tradicionais da Bahia, refuta a hipótese de que o discurso etnográfico tenha sido o agente principal e responsável pela inspiração de se buscar a reafricanização dos candomblés como forma de asseguramento da pureza africana.

Na querela sobre fidelidade às origens africanas do candomblé e a decorrente busca por suas reinaugurações em território transatlântico, residem duas posições aparentemente antagônicas: por um lado a tese de que o primado da essência africana se refere a um padrão êmico-teológico nos candomblés, por outro, a hipótese existencialista de que os candomblés, considerados como resultado de processos sociohistóricos dentro da cultura religiosa afro-brasileira, fazem parte de uma produção etnográfica.

Bastante elucidativa é a conclusão a que chegou Lisa Castillo: “a inserção da etnografia sobre o candomblé nas relações de poder entre os terreiros e o consequente privilégio dos terreiros nagôs no imaginário social baiano e brasileiro” (CASTILLO, 2010, p. 16) contribuiu inegavelmente para a desmarginalização paulatina destes terreiros. É, pois, irrefutável a tese de que o discurso acadêmico sobre a Arte negra no Brasil, como a capoeira, o samba, a iconografia, a música, o cinema, a dança entre outras expressões culturais, conformadas como desdobramentos das religiões de matrizes africanas, constitui alianças entre candomblés e sociedade geral, que viabilizam a leitura e recepção destas práticas rituais como movimento autêntico de resistência do negro no Brasil e, ainda, funciona como forma de representação afirmativa dos seus praticantes na cotidianidade social.

É esta imposição, iminente, discursiva que conduziu Ramos (1979, p. 289), em um posicionamento político, a afirmar que “a cultura ioruba foi a mais importante das culturas negras trasladadas ao Brasil”. Porém, esta tendência nagoizante, em sua radicalidade, acaba menosprezando outras formas, também estéticas, de cultura religiosa e igualmente de matrizes africanas, todas elas reinventadas no Brasil. Vale evidenciar a trivialidade de que o Brasil resulta da mistura (des)funcional de todos os povos que o habitam. Aqui, o Jê se associou muito mais ao Nagô à proporção que o Banto bem mais ao Autóctone. Contudo, em maior ou menor grau de significação, quando se fala em nagoidade não se pode deixar de considerar nenhum destes contatos; é considerável, inclusive, nesta fusão, os elementos da cultura dos colonizadores em pauta.

Dentre as mais variadas contribuições culturais dos “*Nàgô*” ao Brasil, destacam-se as práticas que permeiam as artes de maneira geral. Por exemplo, “o folclore negro brasileiro de

origem ioruba é riquíssimo. A dança e a música saíram dos candomblés, constituíram as festas profanas ou afoxés e se espalharam em todos os atos da vida dos negros brasileiros” (RAMOS, 1946, p. 193) e tem se expandido profusamente entre os espaços sociais não negros, fazendo, assim, parte da cultura mais geral.

Os elementos constituintes das memórias culturais da música sacra nagô, as produções parareligiosas e “os festejos dos candomblés de origem yoruba são inseparáveis do canto e da dança” (RAMOS, 1946, p. 193); isto explica a performatividade do povo-de-santo, que em relação à cosmovisão africana arrisca produções de sentidos para explicar os acontecimentos na sua cotidianidade, fugindo dos riscos impostos por representações estacionárias e estereotipantes, pois “a performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” e pode ser transformado (ZUMTHOR, 2007, p. 67).

Outro aspecto intrigante em relação à cultura negra no Brasil se refere ainda à língua Iorubá; modernamente, sua referência evoca a atual Nigéria, este fato tem centralizado, por questões políticas, a cidade de Ketu como sede e origem autêntica de todo o culto “*Nàgô*”, o que tem conduzido, no Brasil, alguns leitores a considerar nagô apenas os elementos que circundam esta nação de candomblé. Esta primazia tem servido de critério para se afirmar, erroneamente, entre indivíduos do povo-de-santo, que os candomblés Ketu formariam os grupos que utilizam o *Yorùbá* mais puro e, conseqüentemente, correto. O mais curioso, aqui, é perceber a tendência que têm os puristas de insistir em estabelecer as coisas como dados fixos, essenciais e inamovíveis dentro da cultura. Antigamente, Ketu era uma espécie de Cidade-Estado situada no território da Nigéria, todavia, pertence, hoje, ao Benin, mas a lembrança da Nigéria vem abruptamente como em um movimento mnemônico todas as vezes que é pronunciada a palavra Ketu, que “tem ainda a acepção de ‘nação’ que no Brasil está ligada aos grupos que cultuam as divindades provenientes da mesma etnia africana, ou do mesmo subgrupo da etnia nagô” dos quais fazem parte também Oió e Ijexá, entre outros (BARROS, 2009, p.76).

Autores como Nina Rodrigues (1935), Édison Carneiro (1948), Pierre Verger (1982), Murdock (1949) e outros deixam nas entrelinhas que a preponderância do ritual Ketu sobre os demais candomblés nagôs na Bahia se fundamenta em certa sapiência que o povo desta nação tem em grau mais elevado que as outras pelos mais variados motivos. Desde a captura intensa de escravos desta região transportados para o Brasil, que teria causado a entrada de sacerdotes desta nação na Bahia, a aspectos biológicos e intelectuais. Porém, Lima (1977) questiona a confiabilidade destes dados e sugere dois acontecimentos etnohistóricos que podem justificar a tentativa de se elevar a nação Ketu ao grau mais elevado de nagoidade.

“A explicação aqui sugerida se prende à história de duas antigas casas-de-santo da Bahia: o Engenho Velho e o Alaketu” (LIMA, 1977, p. 24). Primeiro, o Engenho Velho, cujas fundadoras e fundadores teriam saído de Ketu na África, é tido como a casa de santo mais antiga do Brasil, por isso, a matriz de todos os candomblés de rito “*nàgô*” na Bahia, embora haja controvérsias e contestações quanto à antiguidade, ou melhor, sua primogenitura entre as outras casas irmãs. Inclusive, seus ritos e elementos lexicais apontam a cidade de *Oiò* como possível matriz para o suposto primeiro candomblé brasileiro (LIMA, 1977; SODRÉ, 2002; SILVEIRA, 2006).

A hipótese complementar evidencia a importância do Terreiro Alaketu na constituição do rito *nagô* na Bahia também por sua antiguidade, mais ainda, por sua descendência familiar, elemento importante para o povo-de-santo. Haja vista, que na prática, o parentesco consanguíneo, salvo raras exceções, o que contraria a ideologia do parentesco espiritual entre os membros das comunidades religiosas, é um dos critérios mais relevantes quando da sucessão em um posto ocupado por um dignitário do candomblé. Mesmo porque “o povo-de-santo é mais etnocêntrico do que ecumênico no plano de sua religião e, a rigor, não admite ‘misturas’ nos ritos que proclama serem ‘os mais puros’ ou ‘os únicos verdadeiros’ de suas respectivas casas de culto” (LIMA, 1977, p. 19).

Contudo, religião implica processos identitários e se refere a uma construção sociohistórica do desejo transcendental da humanidade em busca do Absoluto, e não simplesmente a uma teofania dissociada da cultura. E como a identidade (afro)brasileira é culturalmente híbrida, é contraditório e mesmo impossível negar os sincretismos presentes em cada cultura diaspórica. Logo, os processos de aculturação, amalgamação, enculturação e apropriação nos contatos culturais formam uma equação, cujo resultado é o sincretismo dos embates sociais das culturas envolvidas na luta pela pervivência, cujo filtro seletor são as memórias coletivas, tornadas, *a posteriori*, documentos.

Tal factualidade levou-me a considerar de maneira asseverativa o posicionamento de Waldemar Valente (1977), sustentado nas teses de Pierson (1945), Murdock (1949) e Slotkin (1950) que produz *insights* esclarecedores:

O sincretismo é um processo que se propõe resolver uma situação de conflito cultural. Neste, a principal característica é a luta pelo *status*, ou seja, o esforço empreendido no sentido de conseguir uma posição que se ajuste à ideia que o indivíduo ou o grupo tem da função que desempenha dentro da sua cultura (Valente, 1977, p.10).

O que foi reconhecido, neste estudo, como cultura nagô na Bahia, não se refere a uma ilha africana (*Nàgó*) trasladada ao Brasil. Como já descrevi, tanto a partir das problematizações de autores essencialistas - ou africanistas - (Pierre Verger e Juana Elbein dos Santos, por exemplo) como dos sincretistas (entre outros, Roger Bastide e M. Herskovits), trata-se de uma estratificação sociocultural de contexto diaspórico, respaldada pela realidade do negro tanto no “Novo Mundo” quanto na própria África, pois “os cultos africanos chegavam ao Brasil mais ou menos misturados. Como, aliás, misturados chegavam os demais traços culturais negros. Misturados pela aproximação de estoques culturais diversos na própria África” (VALENTE, 1977, p. 24) e passavam, ainda, por misturas secundárias, com as culturas dos autóctones brasileiros e seus colonizadores.

Então, não há como determinar um centro estável para fixação originária do rito nagô. Ele se define nos entrelugares, nas fronteiras e nos múltiplos fragmentos que contêm as memórias transpassadas pela nagoidade, ditas de várias formas. De fato, o *Nàgó* é como um morrudo albume étnico, cujo cerne são as diferenciadas maneiras de vivê-lo. Essa expressão identitária, como já se sabe, fora determinada inicialmente pelo uso da língua *Yorùbá*, passível de transformações e interferências; depois amalgamada por sincretismos intertribais, recebendo influências Jêje e Banto e, finalmente, assimilada por culturas não negras exclusivamente. Em outras palavras, a condição *Nàgó* é *Res Nullius*, o que a configura como alteridade e a faz ser parte de um todo pan-africanista, isto é, de uma cosmovisão afrodescendente sistêmica mais ampla, cuja pervivência interativa se direciona, efervescentemente, à cultura global.

2.3.3 Delineamentos semânticos

Ogum Dê la dê la dê
Ogum Dê la dê la dá
Oia a faca no jikí
Oia a traira no monjé
Negro⁴ e Angola estão na roda
Dançando seu candomblé

(Música litúrgica do Terreiro de Xangô⁵)

⁴ Lima (1977) apresenta o termo negro [nego] como um indicativo do povo-de-santo da nação Angola, mas atualmente tal designação tem sido utilizada pelos angoleiros para se referir aos nagôs no Brasil.

⁵ O Terreiro de Xangô, conduzido Por Mãe Hilda, possui uma particularidade preciosa à Sociologia da Religião: Embora conhecido como Candomblé Keto autêntico, este grupo apresenta em sua liturgia práticas jeje-nagôs e banto (e assim se declara: jeje-nagô-angoleiro). Esta comunidade religiosa fica na Avenida Aroldo Cedraz, nº 22 A, na Cidade de Terra Nova/BA. CEP: 44.270-000.

Com o termo “nagô”, é emitido pela nagoidade um apelo à arte da ressignificação que procura abarcar as circunstancialidades espaço-temporais, propiciadoras desta expressão identitária tão cheia de controvérsias. São relações intensas de poder/saber/produzir que tendem a regular, sem muito êxito, os processos de identificação com a chamada identidade nagô.

É nos locais de hibridez cultural e nas afirmações de alguns autores que é percebido o peso do discurso etnocêntrico na construção desta forma de identidade. Ramos (1979, p. 190), por exemplo, promoveu grande exaltação a este grupo introduzido, em maior número, na Bahia, já no final do processo de comercialização de povos escravizados: “os negros nagôs foram desde logo os preferidos, nos mercados de escravos da Bahia. Eram altos, corpulentos, valentes, trabalhadores, de melhor índole e os mais inteligentes de todos”.

A forjadura do rito nagô e, por extensão, a constituição de toda nagoidade, como sematologia que passa por intensos processos identitários, prescinde do auto reconhecimento dos indivíduos em relação à pertença a esta estratificação identitária; logo que “a identidade é uma referência em torno da qual a pessoa se constitui e esse reconhecimento vai possibilitar uma identificação com a comunidade negra como um todo” (SANTOS, 2001, p. 152).

Esta totalidade de que fala Hélio Santos não é um dado natural e inerente à identidade “*Nàgó*”, mas uma generalização ressignificadora das práticas religiosas de afrodescendentes em busca de um *status*, cuja finalidade é o empoderamento de seu sistema sociocultural. Assim, tal resolução repercute como uma negociação estratégica entre os negros (não apenas os iorubá no Brasil), e menos ainda uma denominação geral do colonizador francês, que segundo Arthur Ramos (1979), nomeava assim todos os negros da Costa dos Escravos que falavam *Yorùbá*.

Da mesma forma que a palavra *Yorùbá* na Nigéria, ou a palavra *Lucumí* em Cuba, o termo *nàgó* no Brasil acabou por ser aplicado coletivamente a todos esses grupos vinculados por uma língua comum – com variantes dialetais. Do mesmo modo que em suas regiões de origem todos se consideram descendentes de um único progenitor mitológico, *Odùduwà*, emigrantes de um mítico lugar de origem, *Ilé Ifé* (SANTOS, 1984, p. 29).

O posicionamento de Juana Elbein dos Santos esclarece que “parece ter acontecido com a designação *Nàgó* o mesmo que se passou com o uso extensivo do termo *Yorùbá* na Nigéria” (SANTOS, 1984, p. 29). Abraham informa que “ao *ànàgó* constituem um tipo de

Yorùbá saído da área de *Ifé*, (...) tendo fundado em seguida diversos povoados na província de *Abèdókúta*, em *Ìpòkùyá*” (ABRAHAM, 1958, APUD, SANTOS, 1984, p. 29). No Brasil, a maior parte dos *Nàgó* é proveniente dos *Yorùbá* do Daomé (daí a predominância da cultura jeje-nagô na Bahia?); eles se consideram descendentes de *Ifé*, conhecidos com o nome genérico de *Nàgó*, *Nàgónu* ou *Ànàgonu* (SANTOS, 1984).

O termo *Nàgónu* se tornou um divisor de águas no Daomé, seu sufixo, em *Fon*, significa “pessoa”. Dessa forma, *Nàgónu*, gente *Nàgó*, designa “todos os iniciados e os sacerdotes participantes da religião que cultua as entidades sobrenaturais de origem *Nàgó*” (SANTOS, 1984, p. 30), diferindo-os dos “estranhos” daomeanos que cultuam os Voduns (Legba, Agué e Heviosô, por exemplo) no lugar dos orixás (Exu, Ossaim e Xangô...), divindades nagôs correspondentes neste sincretismo intertribal.

Juana Elbein levanta ainda a possibilidade do termo *Nàgó* não ter sido forjado pelos *Fon*, “sendo provável que eles tivessem explorado um jogo de palavras pejorativas ao mesmo tempo que estendiam como é frequente, um nome tribal ao conjunto de um povo” (SANTOS, 1984, p. 30). É mais criterioso concluir que a palavra *Nàgó* tem assimilado em sua história semântica sentidos funcionais em consequência de dinâmicas socioculturais que asseguram sua permanência nos tempos mítico e histórico.

Mercier (1950) apud Santos (1984), após documentar os estabelecimentos de procedência *Yorùbá* no Reino de Daomé, “inclui aí o Reino de Porto Novo que não é estritamente um reino *Yorùbá*, mas um lugar onde os *Yorùbá* exerceram influência considerável tanto no que concerne à sua constituição como à sua história” (SANTOS, 1984, p. 31). Coisa semelhante ocorreu no Brasil. Logo, a querela sobre as origens e o discurso sobre o purismo *Nàgó* são reivindicações contemporâneas de grupos que buscam manipular o biopoder em termos culturais, que perpassa por essas relações de cunho identitário e, indescritivelmente, mexem com a memória afetiva do povo-de-santo. Certifico-me disso principalmente ao considerar que “os diversos grupos *Nàgó* não tardaram a estabelecer contatos, ligados como eram pela semelhança de seus costumes e, sobretudo por sua comum origem mítica e sua prática religiosa” (SANTOS, 1984, p. 32).

É prudente considerar estilos nagôs proliferantes na cultura brasileira em relação a estes processos identitários a afirmar que o povo de Ketu seria o “*Nàgó*” original, verdadeiro e, por isso, melhor diante de outros grupos etnicorreligiosos que também compõem e sustentam o estilo “*Nàgó*” de identidade.

A exemplaridade da escrita de Vivaldo da Costa Lima, em *Famílias-de-santo*, enuncia uma maneira politizada de ler a riqueza dos delineamentos semânticos do termo nagô, que

produz a compreensão de que a nagoidade verdadeira é, de fato, constituída por todos aqueles que se inserem ou se identificam com estas ilhas étnicas, cada vez mais transformadas em continente, por se alargar para conter outras formas de etnicidade, marcadas por aqueles elementos presentes desde suas “origens”: o sistema linguístico, com suas variações dialetais, e a presença simbólica do progenitor mítico comum, que encontra seu correspondente sincrético em qualquer outra linhagem não designada pelos “*Yorùbá*”. Neste sentido, reconhecer Oxalá, por exemplo, como o pai simbólico de todo povo-de-santo significa estabelecer, ainda que inconscientemente, que “a identidade de um grupo étnico em geral é expressa por um único ancestral colocado na origem de uma genealogia. É o primeiro homem; um herói fundador” (VANSINA, 2010, p. 160), daí, Oxalá ter se tornado o maior dos orixás, como estabelece um de seus epítetos, Orixalá, a mais elevada deidade nos candomblés. Talvez fique justificada a razão pela qual todo iniciado tenha seu Oxalá pessoal, como também seu Exu individual, além de seu Eledá.

Consultando seu informante sobre o que soubera a respeito da etimologia do termo *Nàgó* e as variações fonográficas e lexicais deste vocábulo, Vivaldo da Costa Lima encontrou frequentemente o significado de “sujo” e “piolhento”. Seu informante assentiu como verdadeira esta significação, “pois, (dizia ele) os nagôs – isto é, os iorubás – quando chegaram de Egbabo, fugindo de suas guerras inter-tribais, vinham esfarrapados, cheios de piolho, famintos e doentes” (LIMA, 1977, p. 16). Conclui, então, o professor Vivaldo: “daí o antigo apelido de anagô, em fô, que significa piolhento” (LIMA, 1977, p. 16).

Apesar dessa etimologia depreciativa, o termo *Nàgó* modificou-se semanticamente deixando de ter esta conotação estigmatizada, “pois que é usada, atualmente, no Daomé e mesmo na Nigéria pelos próprios iorubás e no Brasil com os jejes” (LIMA, 1977, p. 16). É como sugere o pesquisador Hélio Santos (2001); trata-se de um processo identitário dinâmico, movido pela autoafirmação e sentimento de pertença ao grupo, capaz de anular os efeitos nocivos da ideia fixa de origem, que reposiciona muitas margens no centro, outorgando-lhes a visibilidade dos núcleos, locais estratégicos e representacionais, cujas raízas remontam a muitas genealogias.

Ao considerar-se as narrativas diferentes sobre a mesma história, encontram-se os fragmentos indicadores de que ela nunca é a mesma e, por isso, cada tradição se torna testemunhos parciais, que apontam novos sentidos, com os quais se produzem um texto polissêmico. Esta realidade tange a constituição da nagoidade brasileira, cuja nomenclatura, em seu curso histórico, “já perdera o significado ofensivo, vez que os iorubás da Bahia eram chamados e se chamavam a si mesmos de nagôs” (LIMA, 1977, p. 16). É digno de nota saber

que a relação dos “*Nàgô*” com o espaço terreiro é de inclusão, jamais de exclusão e exclusivismos delirantes, e que a nagoidade é produzida por todos aqueles que se convencem a si próprios a cultuar os orixás. Eis aí, a pauta que deveria, efetivamente, constituir a emblemática Nagocracia.

2.3.4 Os candomblés de rito *Nàgô* da Bahia

*Oló ó araketu é
Ó Araketu (a),
Faraimará
Faraimará arolé
Faraimará*

*Povo de Keto,
Abacemo-nos
Em homenagem
(Em reverência)
A Oxóssi*

(Conclamação Nagô ao Padroeiro do Brasil)

“As palavras da cantiga significam – senão traduzem – uma conclamação de fraternidade para toda a gente de Ketu. Que devem unir-se e viver em boa paz” (LIMA, 1977, p. 27-28). E como Oxóssi, o Rei mítico desta nação, é cultuado em todas as nações de candomblé com altíssima reverência e devoção, essa arte do bem viver, que traduz e aconselha a canção, se estende aos não pertencentes à Ketu e, talvez por isso, tem sido uma oração para toda nagoidade religiosa.

Quando o “*faraimará*” é trocado, momento litúrgico que transcorre nas festas públicas, não apenas nas casas Ketu, mas em inúmeros candomblés, até aqueles excluídos do reduto nagô, parece que o culto atinge seu ápice, pois “dobra-se o couro”, acelera-se o ritmo da dança e a “alegria que traz o caçador”, como traduz a prece, transfigura os rostos dos participantes da liturgia; inclusive, neste momento, diversas pessoas entram em transe, ou seja, são tomadas por seus respectivos encantados, confirmando que “(...) é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer. Para Zumthor (2007 p. 65), “esse ato único é a performance”, que na voz articulada, na dança empreendida e nos símbolos veiculados, nos candomblés, busca testemunhar que todos os atributos associados a Odé se resumem a um único apelo: a preservação desta tão abrangente forma de identidade nagô, uma vez que

Oxóssi é o ícone da prosperidade em todos os candomblés e um possante arquétipo masculino provedor do clã, aquele que afasta a inópia e fomenta a cultura.

Falar sobre os candomblés é pensar nas muitas tradições africanas ancoradas na Bahia, por isso, não existe um único candomblé; este termo é sempre plural, ele designa um conjunto de práticas, que se desenvolvem e se encerram em uma cosmovisão variante de terreiro a terreiro.

Em maior ou menor escala, “o candomblé incorpora, funde e resume as várias religiões do negro africano e sobrevivências religiosas dos indígenas brasileiros, com muita coisa do catolicismo popular e do espiritismo” (CARNEIRO, 1991, p. 37).

Cada candomblé tem sua sociedade civil com caráter religioso registrado em cartório. Este processo começa em 1930, período em que a nação brasileira fora presidida por Getúlio Vargas, que confere ao Ilé Axé Gantois, casa da venerada Mãe Menininha, a permissão de se estabelecer na sociedade civil como religião autônoma. Neste período, em contra partida, a atuação do delegado Pedro Gordilho era ferrenha em relação às práticas africanas na cidade de Todos os Santos. Este déspota caracterizou-se como um dos maiores antiafricanista declarado.

É possível pensar ainda no complexo modelo jeje-nagô, sistema aculturativo (assim definido pela Antropologia Cultural), expressão que deve ser analisada “como significativa do tipo de cultos religiosos organizados na Bahia principalmente sob os padrões nagô-iorubá e jeje-fô” (LIMA, 1977, p. 13).

Embora sejam encontrados elementos da cultura dos autóctones brasileiros e de seus respectivos colonizadores nesta nova configuração sociorreligiosa, as nações de candomblé remetem-se ao passado ancestral africano e se organizam a partir de memórias culturais, que evocam tradições mantenedoras dos cultos afrobrasileiros.

Estes documentos da memória cultural funcionam como arquivos que nascem de uma domiciliação consensual e, como sugere Derrida (2001, p. 73), “o primeiro arquivista institui o arquivo como deve ser, isto é, não apenas exibindo o documento, mas estabelecendo-o”. Deve ser empregado também no plural o termo tradição, pois, no “Novo Mundo”, não há reinados transportados da África, mas existem, sim, lideranças religiosas que fundam e sustentam as famílias de santo no Brasil, em função da “permanência da África”.

A Tradição, em grau mais elevado, projeta os copartícipes à origem mitológica do culto e, na práxis cotidiana, exige a perigosa pureza de rito. Já as tradições compilam fragmentos - neste contexto diaspórico - que constituem a identidade do povo-de-santo, uma

vez que a imagem (símbolo identificatório) não é gestada apenas nos candomblés, mas reforçada neles.

Assim, determinada nação de candomblé perde o *status* modelar em relação às demais, e cada um desses grupos passa a ser alteridade dinâmica, este qualificativo utilizado, aqui, no singular tem valor plural e projeta este outro a um fluxo de eterno devir, como na síntese do movimento do espírito (HEGEL, 1997), que é sempre o resultado de uma tese diante de sua antítese e assim sucessivamente.

Edison Carneiro enfatiza que “a liturgia nagô serve de padrão e modelo para as festas de todos os candomblés, com pequenas alterações que não modificam essencialmente a sua fisionomia” (CARNEIRO, 1991, p. 83). E Vivaldo da Costa Lima (1977) ao propor um estudo de relações intragrupoais em *A Família de Santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia*, texto exaustivamente explorado nesta dissertação, inicia sua pesquisa descrevendo um culto híbrido, que remonta a várias tradições africanas, que no Brasil se fundiram, e cuja autodeterminação de pertença de um fiel à dada nação de candomblé está pautada em uma identificação afetiva do crente com o grupo escolhido e ligada, intimamente, à referência de quem preside a comunidade religiosa.

O modelo etnográfico utilizado por Lima constatou que “nem se pode ignorar, no processo jeje-nagô, a contribuição das culturas dos grupos étnicos de Angola e do Congo e o **resultado** [grifo meu] da pesquisa evidencia a extensão, nada desprezível, da participação daqueles grupos no candomblé jeje-nagô da Bahia” (LIMA, 1977, p.13-14).

Parece irônico, e ao mesmo tempo desafiante, que depois da diáspora africana a situação que transpõe o negro brasileiro seja a globalização, pois este sistema socioeconômico e cultural implica homogeneização. O outro sistema devastador do negro fora a escravidão, e dela, surgiu a necessidade de união na diversidade.

A pluralidade de ritos coadunados, logo, congeminou também o termo designativo das religiões de matrizes africanas no Brasil. Desta forma, são contempladas as práticas religiosas das muitas “nações” em um único termo: candomblé(s), pois este universo (re)criado no “Novo Mundo” não pretendeu instaurar um Reinado em terras estrangeiras, mas fundar coabitações, que fizessem referência à África mítica e assim se tornasse o local de passagem até o retorno definitivo às ancestralidades correspondentes, forma prática e ritual de tornar de novo ininterrupta, no cotidiano dos terreiros, a dinâmica que sustenta as civilizações “*Nàgô*” – òrún/Aiyé, vida/morte e renascimento (BENISTE, 1997).

Os candomblés de rito nagô na Bahia expressam suas diferenças e viabilizam a identificação de sua procedência tribal africana de várias maneiras, seja na liturgia, que é

sempre particular em cada terreiro, seja nas inscrições presentes no corpo e nas suas extensões, isto é, na indumentária, na maneira de dançar, no modo como a hierarquia se organiza, na gastronomia etc.; e, principalmente, nas variações (linguísticas, estilísticas e até mesmo rítmicas) no momento em que as músicas sacras são executadas no cotidiano das comunidades religiosas. No Ilê Axé Oyá, por exemplo, as equedes (sacerdotisas que não entram em transe) têm a função toda especial de conduzir o xirê (foto 4).

Eis um laborioso empreendimento de performance que se refere à conservação e transmissão de diversos africanismos dispersos e forjados no Brasil e ainda funcionam como elo entre o povo-de-santo e sociedade civil, pois seus elementos configuram também parte significativa da identidade nacional brasileira. Este legado cultural diaspórico institui a nagoidade como “uma tradição dinâmica, capaz de se moldar aos novos tempos e responder aos desafios contemporâneos” (OLIVEIRA, 2006, p. 165).

A música sacra afrobrasileira dos candomblés de rito nagô, ao transpor as fronteiras das práticas religiosas dos terreiros e ao adentrar como constituintes da “cultura geral”, passa pelo processo de espetacularização, que consiste em tornar “tudo o que era vivido diretamente uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13). Daí, a palavra cantada nos candomblés, por desempenhar uma função social relevante na cultura cada vez mais globalizada, deixa de ser apenas música sacra afrobrasileira, constituindo-se como ritmologia nagô, continentes híbridos de profusas memórias culturais.

Outro aspecto caro à etnologia baiana em relação aos candomblés nagôs é pensar nas relações de similitude e diferença entre as “roças de santo” da capital e as “casas” de culto situadas no interior do Estado, sobretudo, no Recôncavo. Por exemplo, “várias práticas, vários usos vivos em Cachoeira já existiram em Salvador onde se perderam” (SOUZA JR., 2005, p. 19). Vilson Caetano de Souza Júnior aponta ainda o caráter totalizante da palavra nagô, isto é, seu funcionamento como designação genérica para demarcar os “espaços” de africanidade: “em Cachoeira, a palavra nagô surge, inicialmente, como sinônimo de africano” (SOUZA JÚNIOR, 2005, p. 51).

Desde África até as sociedades hodiernas no chamado Novo Mundo, o termo “*Nàgô*”, em seus delineamentos semânticos, significou “coesão”, “amplitude” e (re)agrupamento(s), situações que não anulam os conflitos pelo *status*, como procurei demonstrar a partir do modelo etnográfico de Maggie (1975). Trivial é o fato de que o processo de escravização exigiu dos povos africanos no Brasil uma coadunação cultural específica; para tanto, esta dinâmica implicou a reconstituição de variadas africanias em um único lugar simbólico, os

candomblés; e neles, os possíveis acordos produziram estes espaços híbridos e, às vezes, sincréticos, que excluem uma ideia exata de purismo religioso e identidade fixa, até porque,

mesmo com a resistência oferecida pelo conjunto coerente de crenças e de ritos trazidos da África pelos antepassados, nada mais, entretanto, poderia estar intacto nos candomblés. Nem a ideologia, marcada, sem dúvida, pelas concessões ao sistema de pressão das classes dominantes, nem o simbolismo dos ritos e dos mitos, muitas vezes perdidos de sua originalidade significativa e aqui reinterpretados ou recriados; ou a língua sagrada dos cânticos e das fórmulas rituais, identificável na sua estrutura e no seu léxico mas certamente modificada em seus valores semânticos e fonéticos (LIMA, 1977, p.10).

Nesse caso, “em nenhuma instância, nem mesmo nos candomblés mais ortodoxos e ostensivamente zelosos de suas origens, deixou de existir, factual e nítido, o processo das modificações estruturais causadas pelas acomodações situacionais” (LIMA, 1977, p. 11). O professor Vivaldo está, aí, chamando à atenção para o fato de que as condições socioeconômicas foram decisivas na configuração que têm os candomblés no Brasil. Por isso, quando a nagoidade exprime homogeneização, em situações culturais diaspóricas e de ablegação coletiva, é sempre no sentido ideológico. Porém, na prática, é bem visível um termo elástico, no qual se conservam inúmeras heterogeneidades rituais.

Logo, a constituição do rito “Nàgó” na Bahia consiste, antes de tudo, em uma referência aos múltiplos costumes africanos, que já mesmo em África se entremisturavam por motivos diversos, entre eles, alianças dinásticas e captura de inimigos em guerras, e no Brasil se fundiram formando um corpo sistêmico complexo e cheio de especificidades e múltiplas referências. Uma delas é o elemento indígena presente em alguns candomblés e excluído em outros.

Esse caráter modelar do tipo nagô provem de sua referência constante à África, muitas vezes imaginada e reconstruída a cada momento. Então, “entendido como africano, nagô vai, assim, se contrapor ao índio, chamado de ‘caboco’” (SOUZA JR., 2005, p. 51). Mas também, “se em alguns momentos, o nagô vai ser evocado como algo que se contrapõe ao ‘caboco’, há casos em que este último vai ser empregado como característica de alguns tipos de nagô” (SOUZA JR., 2005, p. 53).

Tendo “superado” a escravização e a diáspora, o desafio, hoje, à nagoidade é permanecer na história dos africanismos, no Brasil, como arcabouço geral contendor de tantas variações culturais, linguísticas e rituais, considerando que o novo contexto é o da globalização, que “para alguns é o que devemos fazer se quisermos ser felizes; para outros, é a causa da nossa infelicidade. Para todos, porém, ‘globalização é o destino irremediável do

mundo, um processo irreversível” (ZYGMUNT, 1999, p.7), em que não se pode prever suas configurações futuras. Nessa teia de relações moventes, repousa a tentativa de erigir uma nagocracia (re)africanizada; mas parece, contudo, mais coerente continuar alimentando a ideia de nagoidade, processo identitário que se diz de várias formas, em múltiplos estilos.

Quanto aos especialistas que persistem “ainda hoje em falar de ‘corrupção’ e em ‘deformação’ do candomblé, é justamente a perspectiva sócio-antropológica com que poderiam interpretar coerentemente os fenômenos por eles tidos como degradação e decadência” que lhes falta (LIMA, 1977, p.12).



Fotografia 3. Roda de xirê. Fonte: Do autor; registrada no Ilê Axé Oyá, em 12/10/2012.



Fotografia 4. Equede conduzindo o xirê. Fonte: Do autor; Ilê Axé Oyá, em 12.09.2012.

3 A ORALIDADE SACROMUSICAL NOS CANDOMBLÉS

*Ìjèsà mo rí bo òun
Ó Ìjèsà
Mó rí bó òun ó*

Eu vi os Ijexá
Fazendo culto para ela (Oxum)

Todo ato nos candomblés pode ser acompanhado por músicas rituais, que agenciam a eficácia do evento celebrado. Talvez seja como teria dito Santo Agostinho de Hipona: “quem canta bem, reza duas vezes”. Logo, quem canta bem e dança performaticamente, reza muito mais. Estes fenômenos vocais particulares são memórias em forma de cânticos que perfazem a história do povo-de-santo e demarcam um campo epistêmico com valor estético, e ainda, fazem referência direta à experiência religiosa, tanto pessoal quanto coletiva, pois a música sacra em um terreiro “é mais que um simples som, é uma forma de comunicação entre os homens e os orixás” (LÜHNING; MATA, 2010, p. 76).

A presença criteriosa e quase totalizante da palavra cantada nos ritos dos candomblés exprime a importância da música na cotidianidade do povo-de-santo. E estes “cânticos rituais possuem características muito específicas que denotam sua singularidade como forma musical” (BARROS, 2009, p. 53). Assim o demonstra a canção epígrafe deste capítulo. Os trabalhos executados ao som de canções rituais são explicados ritualmente por uma canção. Dessa forma, os cânticos litúrgicos veiculam uma função comunicativa tão importante e eficaz no dia-a-dia dos terreiros nagôs, que, em termos de classificação das funções da linguagem neste contexto afroreligioso, a musicalidade se torna um canal poderoso, onde mensagem e código se fundem em um único elemento, viabilizando a comunicação entre emissores e receptores destes textos orais iorubatizados.

Evidenciando-se ainda mais a prestabilidade das canções sacras para o povo-de-santo, bastaria dizer que a palavra cantada nos candomblés, em termos semânticos, é metáfora sinonímica para os próprios candomblés. Nesta pesquisa, todas as expressões fenomenológicas sobre o universo dos terreiros, sustentados oralmente, se tornam memórias, ressignificadas na especificidade de suas vocalizações. Com isso, tudo no terreiro é traduzido nas canções, tornando-se tudo metalinguagem (en)cantada. É o que traduz uma das canções entoada ao majestoso Xangô, orixá configuração do poder em exercício, cuja voz pronunciada, como sugere Oliveira (2002, p. 103), é lei, sentença de vida ou de morte:

Á àwúre wúre a àwúre àwa
 Á àwúre wúre a àwúre àwa

Seja para nós o encantamento
 Que nos dá boa sorte

Os participantes ativos dos cultos africanistas e, mais especificamente, o executor (solista) das cantigas rituais, o alabê confirmado, devem, nos candomblés, adquirir um vasto conhecimento da música ritual e conhecer os momentos litúrgicos, nos quais os cânticos sagrados serão entoados (MÃE EDINHA, Entrevista: 02.06.2012), pois cada ação, a partir deles articulada, se relaciona a um contexto específico e esta especificidade prática é o fator distintivo da forma, do conteúdo, do estilo e do ritmo das articulações da voz. Então, pode-se encontrar, por exemplo, “as cantigas de iniciação e de fundamento; as de xirê e as cantigas para os mortos nos ritos fúnebres do axexê; sem esquecer as cantigas de sotaque” (LIMA, 1977, p. 99). Sobre estas últimas, explicita Mãe Edinha:

As cantigas de sotaque são os versos de desafio. São mais comuns nas festas de caboclo, onde eles mesmos tiram seus pontos e dançam, e o povo todo responde. O desafio pode ser feito a uma pessoa iniciada, caracterizando-se como uma provocação leve. Mas também, pode se configurar como um duelo entre caboclos, desencadeando uma guerra verbal, como que numa encenação de improviso (MÃE EDINHA, Entrevista: 02.06.2012).

Por preservar e transmitir oralmente este patrimônio “nagô”, os liturgistas da ritmologia afrorreligiosa observam todas estas especificidades descritas, que “podem ser notadas nos padrões melódicos e rítmicos sincopados, isto é, onde percebemos o deslocamento do tempo forte da marcação do ritmo” (BARROS, 2009, p. 53).

Outra característica bem marcada das vocalizações durante o xirê (festa pública) é o canto coral, que se desenvolve na liturgia a partir de um solo, isto é, da pronúncia da música por uma pessoa autorizada e, em seguida, é sustentado de imediato em uníssono, ainda que com suas “polifonias” pela comunidade celebrante. Um alabê do Ilê Axé Oyá ao definir o canto coral, onde ele preside a orquestra, disse-me: “trata-se de um sistema cantado, ou seja, de uma conjuntura de perguntas e respostas” (GILBERTO DOS SANTOS, Entrevista: 02.06.2012).

Os cantos do xirê, acompanhados de instrumentos musicais, são introduzidos pelo solista para representar uma realidade mitológica e respondidos, através de atos performativos, pelo coro, que corresponde a toda comunidade religiosa e aos apreciadores não iniciados da festa pública. Trata-se, realmente, de uma liturgia no sentido grego da palavra,

pois se abre um espaço dramático, onde representação e performance se fundem, resgatando o caráter poético das memórias sacromusicais em questão, onde os corpos comunicados pelas melodias, são estimulados a expressarem-se e, em suas expressões, é assinalado o critério absoluto do reconhecimento de um texto poético, que segundo Zumthor (2007) consiste no ato de prazer experimentado por seu(s) leitor(es) e receptores em cena.

Nas relações afetivas e nos ritos religiosos, a palavra cantada tem poder re-criacional e nos candomblés propicia o transe ancestral. Após ser afetado pela música, ninguém permanece o mesmo, devido ao seu “caráter estético que vai além da Estética” (MONTANARI, 2001, p. 56), por isso, assinala-se na prática musical uma referência espiritualizante, que despetrifica todo sentimento guardado no indivíduo, presentificando e atualizando, catarticamente, um passado “esquecido” através de uma dinâmica que pode ser, simultaneamente, mnemônica e anamnética.

Sobre este ato de despetrificar a memória⁶, apreciei os efeitos de uma canção litúrgica coletada no candomblé de Mãe Hilda, no Terreiro de Xangô:

Ê Oyá ê Xangô
Oia a pedra que abalou
Êh, oia a pedra que abalou

Ê Oyá ê Xangô
Oia a pedra que abalou
Êh, oia a pedra que abalou

Esta louvação à deidade dos ventos e tempestades e ao senhor do trovão e da justiça tem a força de (des)estabilizar emoções dos conhecedores da mitologia dos orixás, cujo significado simbólico de se conhecer o mito (CAMPBELL, 1960; JUNG, 1964; ELIADE, 1991; PRANDI, 2001) implica o referencial hermenêutico para autoafirmação socioexistencial nos candomblés. Não se trata, contudo, de um cântico de xirê propriamente dito. Quase sempre que o escutei nos candomblés foi no momento do *rum* dos santos, onde pessoas desavisadas podem perceber apenas uma rima por repetição de sons. Mas, o que está em jogo é uma interpretação decifradora do mito pessoal, pois não se trata de meras respostas

⁶ Chamo de despetrificação da memória, definição de cunho metafórico, elaborada nesta pesquisa, o processo de rememoração ativa dos *orin* pelos adeptos da oralidade sacromusical, circunscrita aos terreiros de candomblé, que permite a presentificação celebrativa dos mitos religiosos, mas acima de tudo, a árdua e laboriosa mobilidade ressignificada dos arquétipos afrobrasileiros, como é descrito em *O candomblé da Bahia*, de Roger Bastide (2001).

emocionais ao ritmo musical, há uma simbologia de restabelecimento de algo sagrado (BENISTE, 1997). De acordo com Mãe Edinha, os cânticos litúrgicos do *Rum* dos encantados nagôs são as recitações poéticas em forma de canções que “particularizam a qualidade do orixá⁷” (Entrevista: 02.06.2012).

Os cerimoniaários, diante da presença destes dois orixás incorporados em seus fiéis, na tentativa de rememorar e (re)acionar os *itan* (lendas) sobre a paixão avassaladora entre eles, canta este poema, produzido no Brasil, que sintetiza as relações trágico-amorosas deste casal mítico provindo de África, envolvido em relações amorosas extraconjugais. A rainha Oyá formou seu trio amoroso com Ogum e Xangô, que participou do trio amoroso de Oxum, que tinha relações maritais com Oxóssi. Esta presença viril de Xangô, rei de *Òió*, em inúmeras histórias sagradas do panteão nagô, faz dele o arquétipo masculino dos homens conquistadores e elegantes.

Esta canção de grande valia e fundamento nos ritos celebrados em homenagem a Oyá e Xangô é percutida e dançada pelo toque mágico e sensual do *Korin ewe*, ritmo musical cadenciado com propriedades catárticas indescritíveis. Falarei, mais especificamente, sobre os ritmos em outra seção. Quanto à exegese deste texto oral cantado, não cabe neste trabalho esgotar as possibilidades de leitura dos múltiplos significados que dele decorrem devido a sua circunstancialidade polissêmico-performancial.

Quanto ao caráter terapêutico e ao efeito catártico da palavra cantada nos candomblés, encontrar-se-á, sempre, os *Leitmotiv Wagnerianos* (BASTIDE, 2001), que são memórias articuladas nos rituais e direcionadas ao transe místico em especial. Cada acorde torna-se uma linha significativa do mapa do psiquismo en-cantado na liturgia, pois entre as várias funções dos grupos de candomblé, uma das principais é “dar a seus participantes um sentido para a vida e um sentimento de segurança e proteção contra os sofrimentos de um mundo incerto” e tão traumatizante (LIMA, 1977, p. 61). Por isso, não são mais pessoas comuns que redopiam ao som das cantigas sacras percutidas pelos alabês através dos atabaques (BASTIDE, 2001),

⁷O nome do orixá é uma designação geral, mas existem mitos diferentes que contam suas sagas e cada experiência mítica dos orixás lhes confere um epíteto, que o particulariza. Tal peculiaridade exige rituais específicos que delineiam as qualidades destas entidades. Por Exemplo, Oya é o nome geral para todas as Oyá, que no Brasil é mais conhecida pelo epíteto Iansã; mas existem as Oyá que são (Oyá) *Igbalè*, entre as *Igbalè* há uma Oyá *Igbalè Furé*, cuja especificidade é receber os eguns, espíritos desencarnados encaminhados ao Orum. Essa Oyá/Iansã liga-se ritualmente a Oxalá e Nanã, mora no bambuzal e veste-se de branco. Essas particularidades se encerram no psiquismo do indivíduo iniciado. Assim: Oya→*Igbalè*→*Furé*→de tal pessoa iniciada. (Daí, na iniciação, o neófito ser redefinido através de um onomástico religioso, rito que conduz o fiel ao processo de individuação na mística dos candomblés).

mas os orixás, voduns e inquices, entre outros encantados, em pleno esplendor de suas liturgias.

Do ponto de vista estético, parece que a música é o melhor veículo para se adentrar à alma humana em um movimento anamnético sem violentá-la, e isso ocorre na oralidade sacromusical dos candomblés, se for considerado, é claro, que a ritmologia nagô é um lugar simbólico de hibridez, além de ser uma via de produção, preservação e transmissão de saberes ancestrais africanistas e, ao mesmo tempo, de resolução sincrética da cultura afrobrasileira, o que torna sua emanção musical uma técnica de alento à alma.

Cabe, aqui, mencionar o desabafo de Van Gogh, sobre sua arte pictórica, que, ao compará-la à música, expressa o valor sublime da voz cantada, que do ponto de vista da espiritualidade nos candomblés é o que há de mais reconfortante nos rituais: “em um quadro, eu gostaria de dizer algo consolador como uma música. Gostaria de pintar homens e mulheres com aquele não sei o quê de eterno” (COTRIM, 2001, p. 316). O conjunto das canções dos candomblés é, pois, um espaço mágico, no qual, passado, presente e futuro se tornam um único tempo, quando de sua execução ritual e, assim, produz um pequeno momento de eternidade, onde pessoas comuns são extraídas de seu cotidiano, muitas vezes sofrido, e são transformadas, ainda que por um curto momento, em rainhas e reis poderosos, viabilizando a realização máxima dos arquétipos nagôs nos iniciados neste sistema religioso.

Os textos das tradições orais afrobrasileiras remetem seus leitores a uma grande epopeia, cujos fragmentos tão variáveis geram entre o povo-de-santo o que se entende como enredo de orixá, o que não se concebe sem a presentificação da oralidade cantada no contexto ritual. O que preferi nomear, aqui, de enredo, termo usual nos candomblés, Maggie (1975), provavelmente, chamaria de drama social do ritual, problemática epistêmica tão bem desenvolvida em seu estudo sobre ritual e conflito, intitulado *Guerra de Orixá*. A autora nomeia assim os conflitos psíquicos de membros da comunidade religiosa, cujas maiores repercussões se diluem nas relações interpessoais do grupo de umbanda, fenômeno também conhecido como demanda, que se resume na luta “espiritual” pelo poder materializado.

Já nos candomblés, a guerra de orixá, é uma espécie de transição mental com abrangência, exclusivamente, intrapsíquica, isto é, o conflito se refere às personas míticas, entre as quais, uma deve se tornar o orixá principal do fiel, delineando seu comportamento social, ainda que influenciado por um orixá secundário ou por uma entidade de fundamento

do Eledá⁸, como ainda por um santo de herança, ou qualquer outra situação que justifique seu enredo pessoal em relação à espiritualidade nos candomblés.

Estas manifestações se caracterizam como representação por evocarem uma mitologia específica, mas também como performance, por reorientar o terreiro a partir da atualização destes mitos sagrados. Não é à toa que “através dos cânticos e toques de atabaque invocamos nossas divindades pedindo a sua presença e proteção” (LÜHNING; MATA, 2010, p. 76).

São estas divindades, ou arquétipos, como se diz na Psicologia Analítica, que diligenciam a funcionalidade da (re)formação perene da personalidade do crente nos candomblés, o que Jung, em seu Método de resgate do Sagrado, chamaria, certamente, de Processo de Individuação, cujos fiéis ao perceberem que seus enredos foram cantados, são tomados pelos encantados no transe, fenômeno de efeito terapêutico-catártico, não somente, como se teoriza, para os iniciados no culto, mas abrangentemente para todos os ouvintes sensíveis a seus efeitos, principalmente, porque o arquétipo, de acordo com a psicologia da profundidade, funciona como representação psicológica do instinto, que incide no comportamento humano como seu delineador. Na articulação litúrgica dos candomblés, a teoria junguiana sobre o desenvolvimento da personalidade e a constituição do arquétipo encontra espaço e validade, pois como a psique humana, são os deuses configurados (JUNG, 1964).

Sobre este processo documental das memórias culturais dos cânticos litúrgicos do cancionário afroreligioso, declara Welch (1980, p. 4): “preservou-se uma estrutura musical mental, dentro da qual os cantos nagôs podem ser expressos, e que pode estar existindo na Bahia por nada menos que quinze gerações”.

Emília Biancardi, embora em uma perspectiva marcadamente folclorista, acaba por apresentar as cantigas dos Orixás como um escopo sistêmico contentor das memórias capazes de recontar parte significativa da história nacional brasileira. Em sua etnomusicologia, a autora conclui que as “*Raízes Musicais da Bahia*” são expressões identitárias do povo brasileiro “divulgadas, nacional e internacionalmente, por balés folclóricos ou grupos parafolclóricos” (BIANCARDI, 2000, p. 13).

Para além da folclorização deste movimento de pervivência negra fora da África, declara Barros (2009, p. 59) que “esta produção, mais do que falar da antiguidade de uma cultura, expressa uma face oculta de quinhentos anos de história, face que se revela através de

⁸ O primeiro orixá da cabeça de uma pessoa o qual estabelece um harmonioso diálogo com seus coadjuvantes na vida do iniciado. Etimologicamente, significa também senhor dos vivos. Entidade que governa o corpo material. Trata-se ainda de um dos títulos de Olorum, Deus Supremo, uma vez que o termo designa a soma das partes de um todo, mas dá visibilidade maior a um núcleo representacional.

uma liturgia expressiva, celebrada nos cânticos e vivenciada em sua plenitude nas comunidades dos terreiros”, pois a palavra (en)cantada nos candomblés “é também uma maneira de expressar uma cultura de fé e liberdade” (LÜHNING; MATA, 2010, p.76).

Parece que a música sacra dos candomblés, como memórias culturais, estabelece uma cumplicidade com inúmeras imagens arquetípicas, justificadas “apenas pelas idéias de perenidade, isto é, de um mundo invisível além do mundo representável” (BAVCAR, 2005, p. 155), em que é sinalizado que o reconhecimento de minorias etnicorreligiosas com as proliferações de seus ritos pode ser, não somente, um elemento importante no delineamento de genealogias sobre os cultos afrobrasileiros mas também uma explicação coerente para as variações etnolinguísticas dos conjuntos das músicas sacras nagôs. Estes dados enriquecem, inclusive, o discurso verossimilhante sobre os candomblés, que oscila entre ficção e realidade, polos sustentadores dos mitos fundacionais, plenamente, presentes nas tradições africanas no Brasil, como em qualquer outra cultura como se verifica na história das religiões, tão bem descrita por autoridades como Jurji (1956), Eliade (1983), Adriani (1988) e Vasconcelos (2001).

3.1 DESCRIÇÃO DOS CÂNTICOS LITÚRGICOS DE XIRÊ

Àgò nbo nbó Laróyè
Àgò nbo nbó Laróyè

Nós pedimos licença cultuando, Laroîê.
 (Saudação musicada a Exu antes da realização de rituais)

“A música no candomblé é tudo, nela e por ela tudo é dito. É como se fosse o dialeto dos encantados. As músicas falam sobre os orixás, os saúdam e distinguem-nos. Elas dizem a importância de cada um deles” (MÃE EDINHA; Entrevista, 02.06.2012). Aqui, é apontado um dos aspectos mais importantes sobre a ritmologia nagô nos candomblés: a palavra cantada como veículo estético de comunicação nas religiões de matrizes africanas. Neste sentido, os cânticos funcionam como narrativa sagrada e descrição ritual de cada ato empreendido nos terreiros.

A sacerdotisa informante enfatiza essa função comunicativa da linguagem cantada no culto aos orixás, recitando a música *Marió Laxó*, que em uma tradução livre informa a maneira como Ogum trabalha e o modo como ele se veste para realizar suas tarefas:

È m̀̀nrìwò l'aso e m̀̀nrìwò

*E m̀̀nrìwò l'aso e m̀̀nrìwò
Ògún*

Em uma linguagem sinedóquica, a música sacra representa, na liturgia, o próprio orixá. Mãe Edinha (Entrevista, 02.06.2012) revela, por exemplo, que a música *Xô Ecuru*, presentifica plenamente a deidade *Qya (Igbalè)*.

Quando se canta

*Só só só ekuru, Qya gbalè ekuru
Só só só ekuru, Qya gbalè ekuru*

Descrevem-se as façanhas de Oyá, que quebra o vento e varre toda poeira suspensa nele (OLIVEIRA, 2002). “Esta música fala sobre um trabalho importante de Oyá. Trata-se de uma limpeza espiritual, em que a senhora dos ventos purifica o ambiente, onde se pronuncia esta prece cantada, promovendo o bem estar das pessoas” (Entrevista, 02.06.2012). Seus gestos divinos são indescritíveis nesta dança. Uma performance mágica e contagiante é inscrita nos corpos, cujo bailado simula uma explosão criacional, marcada pela mescla entre desejo de viver e necessidade de morrer, onde instala-se a esperança do ressurgimento através da contemplação do Ser, que confere sustentação cosmológica e inteligibilidade cosmogônica à ordem estabelecida.

A intérprete, Mãe Edinha, assinala que “há quem cante sem conhecer as palavras, o que não invalida o ritual, pois por entender o sentido, sempre, contextualizado dos cânticos, o povo se familiariza com o orixá, que se deixou, antes, conhecer”. Trata-se, então, da falta de conhecimento do significado cognitivo da linguagem articulada (SANDRONI, 2008), isto é, do código linguístico iorubá, que cede espaço significativo a outras línguas, bem mais litúrgicas, que vernáculas, cujos processos semânticos e as circunstâncias etnohistóricas geram inúmeros e válidos dialetos nagôs, principalmente porque “pensar sobre música – uma forma não figurativa, não conceitual – evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético” (GILROY, 2001, p. 163). Esta impressão é ratificada na declaração da Iyalorixá:

Às vezes, há pessoas que não sabem o que estão cantando e não pronunciam bem as palavras, mas o orixá aceita assim mesmo, pois ele quer é o culto sincero e a devoção. A música é, bem verdade, muito importante, mas ela faz parte de um conjunto organizado. O canto é acompanhado da dança, do ritmo produzido pelo atabaque; até a indumentária, com o significado de suas cores e as ferramentas utilizadas pelo orixá, conta. *Obaluaiê*, por exemplo, desempenha seu papel, conta

toda sua trajetória como orixá, apenas dançando ao toque impositor do opanijé; sem música nenhuma, ele se revela e se diz (MÃE EDINHA, Entrevista: 02.06.2012).

Como se confere, há uma relação construtiva de interdição e ruptura, mas também, de reelaboração de sentido das memórias culturais dos cânticos litúrgicos, que viabilizam sua continuidade; assim, representação e performance são conjugadas para haver a simulação de uma ininterrupta (des)contiguidade sempre funcional da música sacra afrobrasileira. “Nesse sentido, também uma performance pode não ser, afinal de contas, única, pois é provável que carregue consigo memórias e ecos de outros modos e recriações” poéticas (FINNEGAM, 2008, p. 37).

É minha pretensão, aqui, estabelecer uma relação complementar entre representação e performance no trato das músicas sacras nagôs, como será mostrado nos tópicos seguintes, porque o conjunto das canções coletadas para análise, durante o xirê, não se configuram como cantoria popular, mas como ritmologia litúrgica documentada, isto é, como legado cultural de memória(s) em um âmbito (afro)religioso.

Todo xirê começa com músicas entoadas para Ogum e termina com as invocações cantadas a Oxalá. Só existe uma exceção para esta regra geral: quando o padê de Exu não é realizado com antecedência; aí, seu xirê se torna parte da festa pública, situação que o coloca, como sempre, em um lugar de primazia nos rituais. É, também, regra geral se cantar “primeiro para os aboró, orixás machos, depois, às iyabá, orixás fêmeas” (MÃE EDINHA, Entrevista, 23.10.2012). Segue-se, então, o encerramento com Oxalá, divindade hermafrodita, pai da criação, que recebe este título patriarcalista no Novo Mundo por conta da penetração e desenvolvimento do machismo na cultura nagô, já bastante mestiça, que exalta certo falocentrismo e da sua decorrente transmutação de gênero, ocorrida, principalmente, no Brasil. Então, considerado o mais velho dos orixás, Oxalá é tornado o pai simbólico das demais divindades. Em relação à estrutura do xirê do Ilê Axé Oyá, o Padê de Exu transcorre como cerimônia restrita à comunidade religiosa. É realizado bem antes das saudações aos demais orixás durante a festa pública, para os quais, durante o xirê, são entoadas no mínimo três canções para cada um. Nos rituais, sejam quais forem, Exu deve preceder todas as divindades, pois ele é o orixá-mensageiro delas. “É Exu quem poderá convocar os seres do orun que serão homenageados pelos seres humanos” (LUZ, 1993, p. 71). À proporção que é cultuado com primazia, na condição de mediador e senhor dos caminhos, ele viabiliza a comunicação entre seres humanos e entre seres humanos e demais orixás. A compreensão africanista dos textos orais dos candomblés sugere que Exu,

ao ser despachado, vai lembrar aos convidados a ocorrência do xirê, porque ele se torna, e é, comunicação absoluta. No Ilê Axé Oyá, se cultiva a seguinte visão:

Após receber seu Padê⁹, Exu assume a forma de Guardião da porteira, pois esse rito lhe confere poderes plenos em relação aos locais de trânsitos no candomblé. Simultaneamente, ele é guarda de honra e porteiro, espécie de acompanhante real, e um cerimoniário atento. Tendo sido previa e devidamente cultuado, esta força a quem prescinde a primazia ritual se põe a, eficazmente, trabalhar. Entre suas múltiplas funções, está a incumbência de ir buscar as pessoas que ainda não chegaram à festa, haja vista, seu axé implica articular todo e qualquer tipo de comunicação. (EDSON SANTOS, Ogã alabê do Ilê Axé Oyá, Entrevista: 02.06.2012).

O xirê é um momento mágico e de plenitude, nele, um universo singular e alternativo é criado, onde sagrado e profano se entrecruzam. As divindades “vêm à terra” e os humanos “vão aos céus”, por isso, trata-se de um momento de revelação. Aqui, se estabelece o que Auerbach (2004) definiu como estilo médio na representação literária, pois o candomblé congrega as realidades sublimes e eternas ao contingente e criatural. Assim como a música sacra está para o encantamento, o xirê está para o encontro. Inúmeros rituais, inclusive, atividades de fundamentos, que implicam segredo, podem ser incorporados ao xirê, pois esse evento, no lugar de criar barreiras, erige pontes, lugares estéticos de trânsitos, de expressões simbólicas de identidades e de empoderamento da cultura negra por excelência.

3.2 DA REPRESENTAÇÃO À PERFORMANCE – CONTIGUIDADE MÍTICA

Ràbàtà òde òrun ki ló dadé ilê ó
Òṣùmárè ó
Ràbàtà òde òrun ki ló dadé ilê ó
Òṣùmárè ó

Ele é tão gigantesco no céu, que pode chegar à terra
 Ele é Òṣùmárè

(Saudação ao orixá do duplo; da duplicidade, ambiguidade, movência, perpetuação; dos ciclos, da renovação e da dinâmica oposição↔junção...)

A representação está, de forma plena, em toda existência humana como um evento outorgador de sentido à vida, por se ocupar da construção e sustentação da persona. Nos candomblés, ela é o meio através do qual os fiéis podem evocar imagens arquetípicas, ocultas na

⁹No Brasil, o *Padê* [padê] é descrito como a cerimônia que serve para despachar a Exu, antes do início de trabalhos rituais. Neste sentido, esse rito é semelhante à função fática da linguagem que visa assegurar a eficácia da comunicação. Contudo, em outros contextos, a palavra padê pode significar encontro, reunião.

natureza, para compor a personalidade do povo-de-santo, que se inicia por sentir “fome de ser outro” (Lispector, 1984, p. 75). Por conseguinte, a representação, na poesia, se caracteriza como manifestação de uma face enigmática de um dado da realidade e a mimese é, (in)variavelmente, revelação porque expressa uma “verdade” oculta.

A pesquisadora Suzana Maria Coelho Martins, partindo de uma perspectiva estética do corpo, descreve em um tom poético e ritualístico a dança de Yemanjá Ogunté. A partir de suas observações de cunho antropológico, a autora descreve as performances da deidade dos mares no Brasil e demonstra que o dado da representação se encontra oculto na natureza e, entre o povo-de-santo, revela-se nas liturgias dos candomblés, sem reter-se a eles essencialmente, transpondo-se de forma considerável na sociedade mais ampla. Suas observações constatam que:

Em geral os povos africanos têm a natureza como a mais importante fonte de inspiração para criação de suas artes plásticas, da sua dança, da música, de seus instrumentos musicais; enfim, das suas expressões artísticas modernas e tradicionais, usando a imitação como meio habitual para transmitir sensações – seu intuito maior – seguidas intimamente da estética, produzindo, assim, criatividade (MARTINS, 2008, p. 122).

Embora Platão tenha pronunciado um grito de alerta em relação ao mimetismo, como se confere nos diálogos contidos no Capítulo X da *República*, no qual a arte é descrita como um potencial engodo distanciador do homem da Verdade, Aristóteles, em sua *Arte poética*, defende a ideia de que pela mimese o homem não somente alcança a verdade, mas também a produz e contempla-a:

A arte imitativa escolhe, procurando reproduzir o geral e o necessário; sob as aparências exteriores, ela descobre a essência interna e ideal das coisas tais quais são ou parecem ser ou tais quais devem ser; ela completa assim a natureza que muitas vezes não conclui sua obra (ARISTÓTELES, 2004 p.16).

Conquanto Platão (2006, p. 367) ao apresentar argumentos ontológicos contra a arte mimética, especialmente a poesia, conclui: “(...) desse modo, o autor de tragédias, se é um imitador, estará por natureza afastado três graus do rei e da verdade, assim como todos os outros imitadores”. Conforme o trecho, na Teoria das Ideias de Platão, a mimese só reproduz a aparência da realidade representada e não o ser em si como evento único. Com isso, o idealista clássico não nega que parte da realidade é também construída, mas busca demonstrar que a inteligibilidade do real é captada pelo intelecto, onde o sensível recebe a forma do inteligível, pois conhecer, em Platão, consiste em se apropriar das dimensões da

realidade e não em se prender à percepção sensível como se fosse a última etapa na produção do conhecimento.

Com este sintético preâmbulo sobre a representação, intento uma leitura complacente sobre a arte, a imitação e a cópia, pois a mimese ao articular a passagem da matéria à forma, compõe uma ordem que prenuncia a saída do caos. Nas tradições religiosas, Deus é a verdade absoluta, que inúmeras interpretações do platonismo conduziram alguns hermeneutas a afirmar ser inacessível pela experiência sensível porque ela tende a captar só a aparência das coisas, deixando fugir o mais importante do ser, a sua essência, e, todo ato criacional eleva (um) Deus ao topo da criação, comprovando sua sublimidade, já o estado criatural exprime a condição humana, que reside na matéria que é paixão. Daí as dificuldades em se expressar a representação, uma vez que, os sentidos captam apenas partes do todo, argumento que impeliu Platão a concluir que só se reproduz na arte, pela mimese, a aparência e não o ser em sua unidade plena.

“Ser ou não ser, eis a questão” (SHAKEASPEARE, 1999) platônica, cujo significado maior reside na tentativa de resolver a tensão entre os postulados antagônicos de Heráclito e Parmênides. Para o primeiro, “tudo flui, nada persiste, nem permanece o mesmo. O ser não é mais que o vir-a-ser” (COTRIM, 2001, p.81); já o segundo afirmava: “o que existe real e verdadeiramente é o que não muda nunca, o que não se torna oposto a si mesmo, mas permanece idêntico a si mesmo, sem contrariedades internas. É o **Ser**”. (CHAUÍ, 2000, p. 180).

Autores que retratam a arte mimética, como Clarice Lispector e Martins, por exemplo, apresentam a cópia e a representação como dispositivos indispensáveis à humanidade porque a forma é a matéria trabalhada e, nela, para utilizar um termo recorrente do drama nos candomblés, são assentados os conteúdos da psique trazidos à cena, que exhibe os abismos interiores de cada personagem. Para José Beniste (1997), o sistema de relacionamento Nagô-Yorubá entre o céu e a terra torna exequível o encontro entre dois mundos: òrun e àiyé. No sentido platônico, òrun se aproximaria da existência intelectual e o àiyé, uma forma de contingência, o mundo sensível, por isso mesmo, de acoplamento extremamente laborioso com seu paralelo; daí, a necessidade de rituais nos candomblés.

É estabelecida a partir da querela entre os dois filósofos originários citados acima, a grande diferença entre a Teoria das Ideias de Platão, enunciadas em sua obra e espiritualidades de matrizes africanas (no Brasil). Para o filósofo clássico do Idealismo, o caminho para espiritualidade, pela arte, depende dos sentidos e de inúmeras percepções sensoriais que perpassam pela experiência corpórea de onde decorre a corrupção. Tal

concepção é compartilhada, por exemplo, por Thomas Mann que insinua, em um tom decadentista, que “é bom que o mundo só conheça as belas obras sem conhecer suas origens e condições de formação, pois o conhecimento das fontes que serviram de inspiração ao artista muitas vezes o desconcertaria, desalentaria e assim anularia os efeitos do que é excelente” (MANN, 1979, p. 139).

Nos candomblés, é imprescindível a experiência sensitiva, pois seus rituais complexos e materializados se fundam em expressões miméticas, haja vista, pela imitação e representação do mundo (o Àiyé), que é modelado por seu outro paralelo (o Òrun), o caos humano é organizado e transmutado em cosmos, daí então, se falar em cosmogonia e cosmovisão africana como movimento, também, panteísta e não somente transcendente. E essa indispensável “repetição é um valor estético constante e fundamental em todas as manifestações expressivas dos povos africanos, sejam sociais, religiosas ou artísticas” (MARTINS, 2008, p. 123). Os fenomenólogos, ao declararem, “eu sou meu corpo” sinalizam que nele reside “a trama de toda a experiência” em que “o corpo é o elemento central de toda reflexão filosófica” (NOVAES, 2005, p. 163).

Por haver o problema da comunicação entre cópia (Àiyé) e original (Òrun) que reside no ponto limítrofe da palavra e das demais formas de impressão e expressão (artísticas), onde esses eventos se tornam problemáticos à representação, insurge-se a performance como condição *sine qua non* da contiguidade mítica nos candomblés, que articula as personagens dramáticas, *a priori*, os fiéis do culto religioso que agem espontaneamente, trazendo seus conflitos e, *a posteriori*, os próprios orixás materializados nos humanos suscetíveis ao transe místico, fenômeno capaz de realizar plenamente o axioma de Lispector (1984, p. 10): “Somos o que nos falta”.

No transe místico, há um jogo teatralizante de manipulação de máscaras modelares da pessoa, no qual a funcionalidade das experiências vividas pelas personagens fabrica e reforça a personalidade do indivíduo nos candomblés, porém, para ocorrer a catarse, nesta espécie de drama litúrgico, é fundamental que sucedam as devidas identificações, como mostra Freud (1974) em seu método psicanalítico e Aristóteles (2004) na teorização do teatro antigo, que dependem de múltiplas relações metapsíquicas, que envolvem processos “embativos” tanto de extroversão quanto de introversão do si mesmo e do(s) outro(s) em cena.

Em *Tipos psicológicos*, Carl Gustav Jung declara:

Fenômeno tão fundamental como a oposição entre introversão e extroversão não poderia ficar despercebido por muito tempo ao esteta, pois a maneira como a arte e o belo são sentidos e contemplados é tão diversa nas pessoas que esta oposição tinha que fazer-se notar (JUNG, 2011, 553).

Pela fruição estética, a arte pode ser concebida como fenômeno universal e eterno. Ainda que trivial o fato de que

toda arte é condicionada por seu tempo e representa a humanidade em consonância com idéias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas ao mesmo tempo, a arte supera esta limitação e, dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento (FISCHER, 1977, p. 17).

A passagem sempre cíclica da representação à performance, circunstancial à manutenção da função social do mito, isto é, de sua contiguidade como forja(dura) arquetipal, incide, nos candomblés, a partir de suas articulações vocais, como uma estética da existência estabelecida de um *ethos* apreendido como elemento linguístico por se vincular à conservação de tradições orais, mas também como presença flexível do corpo, pois “a oralidade não se reduz à ação da voz (...). A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar (...)” (ZUMTHOR, 1997, p. 203), já que o corpo fala através de uma linguagem poética, quando o assunto é arte e cultura, e estabelece com seu interlocutor uma relação de “verdade”, em que “a performance parece repelir a escamoteação da personalidade de onde emana a voz” (ZUMTHOR, 1997, p. 216). Sobre esta revelação do intimamente humano, é digno de nota o escrito de Otávio Paz *signos em rotação*, onde se lê:

O poeta não escapa à história, inclusive quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem. Essa revelação é o significado último de todo o poema e quase nunca é dita de modo explícito, mas é o fundamento de todo dizer poético. (PAZ, 1976, p. 55).

O dizer (-se) poético através do corpo perpassa pela tecedura do enredo da própria existência no cotidiano dos candomblés (performance), mas também esses corpos que não são fantasmáticos trazem memórias vivas, que, afetadas por experiências anteriores, funcionam como chave hermenêutica na construção da identidade social do grupo (representação).

Esses esforços (corporais) desempenhados no contexto religioso indicam que o “gesto recria, de maneira reivindicatória, um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada,

ressacraliza o itinerário profano da existência” (ZUMTHOR, 1997, p. 217) e, a isso, não dispus, até agora, de nenhum outro termo mais apropriado que contiguidade mítica.

3.2.1 Empreendimentos do corpo e da voz por uma recepção e leitura espaço-temporais dos *orin*: cantigas de xirê

No Ilê Axé Oyá, são cultuados diversos encantados; tanto estes oriundos do panteão ketu-nagô, quanto aqueles de outras tradições culturais que dignam coabitar com os orixás. Atendendo à especificidade desta pesquisa, foram coletados os cânticos do xirê, isto é, as músicas sacras pronunciadas nas festas públicas anuais dos referidos Terreiros ao longo desta narrativa lítero-cultural. Selecionei um poema canção entoado em homenagem a cada orixá na tentativa de simular o xirê e descrever como nele são delineadas as memórias culturais através da ritmologia nagô nos candomblés. Nesta ordem, transcorre o xirê:

ÈSÙ (EXU)

Èsù yè, Laróyè!
Viva! Salve Èsù!

Bará ó bebe Tirirí l'ònòn Èsù Tirirí, Bará ó bebe Tirirí l'ònòn Èsù Tirirí

Exu realiza façanhas, *Tirirí* é o Senhor dos caminhos. Ele é Exu *Tirirí*

ÒGÚN (OGUM)

Ògún yè, pàtàkì orí Òrìṣà!
Salve Ògún, Òrìṣà importante da cabeça!

Àwa s̄iré Ògún ó èrú jojo, Àwa s̄iré Ògún ó èrú jojo, èrùñjéjé

Nós brincamos (dançamos) para Ogum com extremo respeito. Comportamo-nos calmamente, mas com muito medo.

ÒṢÓÒSÌ (OXÓSSI)

Òkè àró, Qde!
Salve o Caçador, portador de grande honra!

Olúwàiyé wà rere àgògbó, Qde ó ó, Olúwàiyé wà rere àgògbó, Qde ó ó

O Senhor da terra faz com que fiquemos bem, Ele é Odé (Oxóssi)

ÒSÓNYÌN (OSSAIM)

Ewé ó! Ewé àsà!

Oh, as folhas! Folha é tradição!

Ò m̀ jéwe pé mo s̀r̀r̀ ò, ó m̀ jéwe pé mo s̀r̀r̀ ò, ò m̀ jéwe pé mo s̀r̀r̀ ò, ó m̀ jéwe pé mo s̀r̀r̀; ò gbè l̀ẁó mi ò gbè l̀ẁó mi m̀ jéwé pé m̀ s̀r̀r̀

Ele sabe, ele é a folha a qual insistidamente eu me refiro. Ele me dá sustentação. Ele é a folha de que falo insistidamente

OBALÚWÀÌYÉ (OBALUAIÊ)

Atótóo!

Silêncio!

Omólú pè olóre a àwúre e kú àb̀, Omólú pè olóre a àwúre e kú àb̀; Omólú pè olóre a àwúre e kú àb̀, Omólú pè olóre a àwúre e kú àb̀

Omolu, Senhor da sorte, te pedimos que use o teu feitiço para nos trazer boa sorte, e sejas bem vindo

ÒS̀M̀R̀È (OXUMARÊ)

Àr̀b̀ b̀ỳi!

Vamos cultivar o elástico intermediário!

Ò̀s̀m̀r̀è ó ta kéré, ta kéré, ó ta kéré; Ò̀s̀m̀r̀è ó ta kéré, ta kéré, ó ta kéré

Oxumarê movimenta-se rapidamente para frente...

S̀NG̀Ó (XANGÔ)

Ká ẁóó, ká biyé sí ilé! (?)

Podemos olhar Vossa Real Majestade “aqui”? (!)

Oba ní s̀à r̀è l̀ò̀ke odó, ó b̀rí om̀n; Oba ní s̀à r̀è l̀ò̀ke odó, oba k̀so aỳ

Ele é o Rei que pode despedaçá-lo sobre o pilão, aquele que cumprimenta militarmente seus filhos; Rei coroadado, com alegria, no templo sagrado

OYA (OYÁ)

Eèpàrìpàà! (Odò Ìyá!)
Salve Oya!

Oya kooro nílé ó geere-geere, Ìyábà kooro ñlá ó gè ará gè ará, Obìrin sápa kooro nílé geere-geere, Oya kû m̀ r̀l̀o

Oyá ressoou na casa incandescendo, a Senhora ressoou com grande barulho, Ela que corta com o raio. É mulher arrasadora que ressoou na casa, sensual e inteligentemente. Reverenciamos Oyá para conhecê-la mais.

ÒSUN (OXUM)

Rora Yèyé ó fí dé rí om̀on!
Rainha e Mãe!
Mãe cuidadosa, que usa coroa e olha seus filhos

Ìyá omi ní ibú od̀omi r̀ò Òrìsà ó lé lé, Ìyá omi ní ibú od̀omi r̀ò Òrìsà ó lé lé, Ìyá omi ní ibú od̀omi r̀ò Òrìsà ó lé lé

Mãe das águas profundas que correm no rio, Mãe que torna as águas do rio sagradas. Orixá que paira sobre nossa casa

YEMONJA (YEMANJÁ)

Èérú Ìyá!
Òh! Mãe das Espumas das Águas

K'a máà ro ni ñgba Òrìsà r̀è lodo, e; k'a máà ro ni r̀ù ñgba Òrìsà r̀è lodo, e

Que jamais sejamos magoados por você, Orixá do rio; que você carregue a mágoa em seu rio

NÀNÁ (NANÃ)

Sálù bá Nàná Burúkú!
Em Nàná, nos refugiaremos da morte ruim!

Òdì Nàná ní ewà, l̀ewà l̀ewà e; Òdì Nàná ní ewà, l̀ewà l̀ewà e

A outra face de Nanã é bonita; o outro lado de Nanã é belo

ÒBÀ (OBA)

Obá Sirè!

Salve a mulher preparada (para guerrear sempre)!

Obà mo pè o, Obà mo pé o; sáré wá gegé me o

Oba eu te chamo, Oba eu te chamo; venha rápido e tudo ficará bem para mim

IYEWÁ (EWÁ)

Rírò Ewá!

Ó proposta de beleza transcendente!

Ma abò ma abò ma abò, do do do; Ma abò ma abò ma abò, do do do Eléwà idé, ajé bèèrè e

Venha cá.... Senhora da beleza, pessoas ricas lhe procuram!

LÒGÚN ODE (LOGUM EDÉ)

Lògún ó, akofá!

Ele é Lògún, peguemos o arco e a flecha!

Lògún ode kò iyà kò iyà, Lògún ode kò iyà kò iyà; ijó ijó fírí l'àyà, Lògún ode kò iyà kò iyà

Logum, o caçador, não castiga; quem tem a dança livremente no peito, Logum, o caçador, não castiga

ÒÒŞÀÀLÀ (OXALÁ)

Eèpàà Bàbá!

O grande òrìsà!

ÒŞÀLÚFÓN (OXALUFÃ)

É é mo rí ó é mo rí Ifá ó, É é mo rí ó é mo rí Ifá ó

Eu vi, vi através de Ifá

ÒŞÀGIYÁN (OXAGUIÃ)

Ajagùnnòn àgbà awo Ajagùnnòn, Ajagùnnòn bàbá ó Ajagùnnòn; elé m̀òjòba wa olóroògùn, Ajagùnnòn bàbá ó

O guerreiro vitorioso (Jagum) é o mais velho do segredo (do culto), Jagum é o pai; Senhor que entende o dia antes dele raiar, nosso Rei. Senhor que vê o segredo (a magia), Jagum é o pai.

3.3 DA PERFORMANCE À REPRESENTAÇÃO – REMEMORAÇÃO MITOLÓGICA

*Jó a lé ijó, é jó a lé ijó, é jó a lé ijó
Àfaradà a lé ñjó ó ñgbèlé*

Dance em nossa casa, dance dando força e energia a nossa casa
Dançando, ele dá proteção à (nossa) casa

(Música ritual, em que Ómólú empreende grande desempenho na dança)

Renato Cohen evocando Sheila Leirner na tentativa fugidia de explicar o termo performance em um paradigma artístico cita: “é uma pintura sem tela, uma escultura sem matéria, um livro sem escrita, um teatro sem enredo... ou a união de tudo isso...” (COHEN, 2009, p. 49). Essa definição de performance converge para uma reflexão sobre matéria e forma, que traduz o antagonismo colocado entre representação e atuação por alguns autores, querela que põe em cena discussões sobre duas correntes filosóficas bem representadas e discutidas na História da Filosofia Ocidental. Por um lado o Essencialismo, indicando os caminhos do Ser e, por outro, o Existencialismo, que se ocupa da produção de sentido à vida, oriunda do caos, condicionada ao acaso.

Mais uma vez, é o mito que se impõe como resolução epistêmica, pois sua função social implica, entre outras prestabilidades, estabilizar conceitos, que através de sua pronúncia cria o tudo a partir do nada e dá ao nada o lugar do tudo em um processo dinâmico de vida, morte e renascimento. O poema *Ulysses* de Fernando Pessoa (1996, p. 08) é uma expressão translúcida da função do mito relacionada à passagem cíclica tanto da performance à representação como da representação à performance:

O MITO é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo

E nos criou.

Assim a lenda se escorre
 A entrar na realidade,
 E a fecundá-la decorre.
 Embaixo, a vida, metade
 De nada morre.

A performance é antes de tudo uma expressão cênica (COHEN, 2009, p. 28) e Fernando Pessoa o sabe e a descreve com esta significação ao se declarar um drama em gente. Da mesma forma que em Poesia, “nas performances, como nos rituais, muitas vezes, interessa mais o como do que o quê” (COHEN, 2009, p. 30). No contexto litúrgico dos candomblés, este processo ocorre também, pois, nele, o que se busca é ressignificar os dados da realidade uma vez que “a performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor” (COHEN, 2009, p. 46). Em Freud, a arte é concebida como veículo pulsional, ou seja, ela segue como articulação do princípio do prazer e não como princípio da realidade. Nesta mesma linha de raciocínio, Jackson Pollock apresenta, a partir de sua técnica pictórica, *action painting*, a ideia de que, simultaneamente, deve ser o artista o sujeito e o objeto de sua obra (O’HARA; POLLOCK, 1960), elaborando-se, dessa maneira, uma arte de transcendência, cuja ocorrência nos candomblés decorre da execução dos ritos religiosos, circunstância que reelabora o conceito de performance, pois, quando ligado às artes plásticas e cênicas, busca a sua dessacralização e o resgate de sua marca ritual, caracterizada pelo empreendimento de mudar o mundo pela “espontaneidade” da encenação.

Cohen (2009) anuncia a ruptura da performance com a representação e se propõe intensificar a valorização do sentido na atuação. Mas de que tipo atuação fala o autor para empreender tal ruptura tão radical? Certamente, a referência não se aplica aos rituais religiosos, pois estes têm como substrato um princípio arquetípico e, por isso, sua realização tem como base o encantamento e a sacralização do mundo, onde “a performance, mesmo que em sua estonteante imediatez física, oscila entre presente e passado, presença e ausência, consciência e memória” (FINNEGAM, 2008, p. 36).

Logo, em termos de liturgia nos candomblés, é mais abrangente falar em passagem cíclica da representação à performance e da performance à representação como movimento contínuo a elaborar um discurso de quebra e dissociação entre estas duas formas de utilização da arte, seja ela sacra ou não. Até porque o sentido de valorização da atuação de que fala Cohen (2009, p. 97), em que a (en)cena(ção) “abre espaço para outras possibilidades” já se constituía como elemento da representação desde Aristóteles, embora a cena que o teatro

ilusionista cria vise representar alguma realidade oculta à proporção que a performance estabelece, ao menos teoricamente, uma anarquia cênica, no sentido de expressão espontânea. Mas ainda assim, nos candomblés, mesmo a performance presente apresenta “traços de performances anteriores” (DIAMOND, 1996, p. 1).

A representação, por sua inexatidão em relação ao dado representado, acaba por atualizá-lo devido a uma margem lacunar onde o novo se instala, demandando uma ressignificação de cunho hermenêutico do mito modelar, que se atualiza durante o processo de repetição, como a performance o faz de maneira direta e quase automática por excluir modelos preestabelecidos. Parece óbvio que nos candomblés essa diferença (performancial) que se impõe à repetição (via representação) é a força geradora do que convencionei chamar de enredo de orixá.

Quando a pauta é o drama litúrgico nos candomblés, as relações entre representação e performance são intercambiáveis e necessárias, pois a função catártica do teatro ilusionista é, aqui, recuperada e se torna força motriz para a produção de novos sentidos tão caros à performance. Não há, então, disparate algum, pois Cohen (2009) se refere a uma performance como linguagem artística, que prescinde de um aqui/agora, isto é, do improvisado “efetivo”. Já a performance, na condição de linguagem litúrgica, aduz, como realidade apriorística, a representação arquetipal, cujo lugar de expressão é o drama humano da existência, que aponta os modelos instalados na psique, onde ocorre a catarse análoga a uma terapia, mas, com a especificidade de sua referência ser direcionada a determinados rituais religiosos.

Lima (2010, p. 259) refuta a utilização do termo psicoterapia informal ao abordar a catarse no transe místico e declara: “não sou muito inclinado a esse tipo de relativismo cultural tão grato aos etnopsiquiatras”. No entanto, reconhece, em “*Famílias de santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia*” (1977), que as comunidades-terreiro são locais alternativos de satisfação de emoções e outras necessidades existenciais. Concordante com o mestre baiano, reconheço uma via terapêutica na religião, porém sua interpretação não é exclusividade da ciência médica, mas antes, das ciências do homem esboçadas, por exemplo, no(s) interacionismo(s) simbólico(s), como descrevem os cientistas sociais Mead (1953) e Goffman (1984, 1985, 1988).

Como fenômeno religioso, o xirê cria um cenário dramático, onde a re(a)presentação dos *orin* (narrativas cantadas), rememoram as façanhas dos habitantes do Orum, modelos direcionadores do *ethos* humano, daí, a arte sacra vincular, religiosamente, valores metaartísticos aos rituais litúrgicos; contudo, há um momento, nos cultos, em que a representação torna-se insuficiente para comunicar as particularidades mais profundas dos

fiéis, então, eclode um momento de queda de máscaras sociais, veiculado pela música sacra e não, exatamente, de quebra com a representação, pois o *ego* se diz em camadas sucessivas, (FREUD, 1974) e, neste momento de queda de máscaras apolíneas, ou chegada dos orixás, ocorre uma inversão mimética, em que os atores da liturgia substituem as formas de representação de si mesmos. Por isso, é sugerido o transe místico, previamente articulado por delineadores alternativos àqueles oriundos dos mecanismos de controle social, em que as máscaras-deidade, que são metáforas para a força do psiquismo, se exibem, não mais como contorno dos fiéis iniciados, ou seja, como ideal distante e transcendente, mas incrustados neles, impondo-se como presenças performativas e verdadeiras.

“A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão (...) das metamorfoses” (BAKHTIN, 1999, p. 35).

Não surpreende, então, que “o encantamento Dioniso-musical do dormente vai crescendo até se exceder em imagens refulgentes, em poemas líricos que hão de ser, no apogeu da sua evolução literária, tragédias e ditirambos dramáticos” (NIETZSCHE, 1984, p. 39). Torna-se, então, notório que o jogo entre representação e performance é indispensável ao estabelecimento ritual da mística nos candomblés, uma vez que “a performance cantada é evanescente, experiencial, concreta, emergindo na criação momentânea dos participantes” da cena (FINNEGAM, 2008, p. 24).

Mãe Edinha (Entrevista: 27.10.2012) mencionou que “os orixás são um abstrato” e através de uma imagem lírica concluiu que os fiéis seriam “suas árvores da vida”. Rematei que os orixás seriam, neste caso, a matéria, no sentido aristotélico; a pessoa, a forma, o resultado estético, e o transe místico, uma matéria trabalhada com valor transestético, isto é, com configurações referentes ao universo espiritualizante dos terreiros.

Não é minha intenção, nesta reflexão exegética, fabricar um discurso ponte entre (pseudo)antagonismos, mas mostrar que ao menos nos candomblés não existe uma discrepância excludente entre representação e performance, mas uma necessária complementaridade dinâmica, viabilizadora da materialização dos orixás, em seus fiéis, pois “graças à repetição contínua de um gesto paradigmático, algo se revela como fixo e duradouro no fluxo universal.” (ELIADE, 1991, p. 124). Essa existência absoluta revelada na representação, através dos fenômenos religiosos, é o sagrado, sem o qual os movimentos de espiritualidade não teriam sentido porque estariam desligados da realidade primordial e originária, que reside, como demonstra Eliade, na própria estrutura psíquica do genuinamente humano.

Sendo ou não válidos seus comentários atinentes à vida religiosa, as críticas de Feuerbach (1989, 1988) sobre a configuração de um Deus aponta necessidades humanas a serem atendidas satisfatoriamente. Se Deus é constituído apenas por uma projeção da infantilidade humana, já fica justificada sua existência proeminente no mundo, nas ideias e no psiquismo do crente. Mas se Ele é (também) uma realidade essencial, lastro sustentador da existência, revela-se como ícone significante da vida humana e por isso não importa quem é feito à imagem de quem (se Deus à imagem do homem ou o homem à imagem d'Ele); neste quesito, contrario a crítica à religião empreendida por inúmeros autores, pois é próprio do vazio existencial evocar seu preenchimento, assim, nem o racionalismo ceticista, nem a crítica de Feuerbach e de outros ateístas radicais respondem aos movimentos miméticos dentro da religião, pois através de seus rituais litúrgicos os religiosos conclamam uma memória épica, que ultrapassa as barreiras da religião, oriunda do Ser absoluto, tão bem descrito já desde Aristóteles.

Utilizando uma espécie de linguagem do corpo dançante, Welsh-asante (1985) apud Martins (2008, p. 124) confirma tais impressões: “a espiritualidade é uma forma de manifestação da memória épica que não deve ser definida somente como religião, mas que envolve também a performance e o ritual, tanto de maneira consciente quanto inconsciente, para serem evocados os ancestrais”.

Em relação à volta das entidades ao *Òrun*, isto é, à saída dos fiéis do estado de transe místico há uma imbricação, em certa medida, de retorno à representação no *àiyé*, onde momentos mistos de atuação/imitação se tangem constantemente e engendram, de forma sucessiva, as relações sociais nos terreiros. Essa interação decorre das funções sociais do mito, que “ainda” tem seu lugar funcional na sociedade hodierna, “global”, “tecnologizada”, e com tendência à “dessacralização” do mundo.

Esse mundo transcendente, evocado de forma plena pela arte de representar, manifesta-se ao homem como linguagem, em que:

a imitação dos gestos paradigmáticos dos Deuses, dos Heróis e Ancestrais míticos não se traduz numa ‘eterna repetição da mesma coisa’, numa total imobilidade cultural. A Etnologia não conhece um único povo que não se tenha modificado no curso dos tempos, que não tenha tido uma ‘história’. À primeira vista, o homem das sociedades arcaicas parece repetir indefinidamente o mesmo gesto arquetípico. Na realidade, ele conquista infatigavelmente o mundo, organiza-o, transforma a paisagem natural em meio cultural. Graças ao modelo exemplar revelado pelo mito cosmogônico, o homem se torna, por sua vez criador. Embora pareçam destinados a paralisar a iniciativa humana, por se apresentarem como modelos intangíveis, os mitos na realidade incitam o homem a criar, e abrem continuamente novas perspectivas para o seu espírito inventivo (ELIADE, 1991, p. 124-25).

A experiência do sagrado promove o encontro com realidades transumanas, de onde se originam as ideias de existência real de alguma coisa, nas quais o mito não somente se constitui, mas também é estabelecido e evolui (ELIADE, 1991). São os mitos enquanto chave hermenêutica para o mundo e para a vida, que conferem significação à existência humana e à experiência religiosa. O depoimento do alabê Gilberto dos Santos (Entrevista: 27.10.2012), ao recitar *Sਾਂgbá, Sਾਂgbá*, canção testemunho que relata uma realidade misteriosa, é bastante esclarecedor: “Ele (Xangô) executou feitos maravilhosos, muitas façanhas, e depois pairou em *Ìgbòho*, e os caçadores sabem disso, eles conhecem essa realidade”. Esta poesia oral ao ser cantada nos candomblés nagôs suscita nos ouvintes uma hipnotizante nostalgia de um oásis situado, não se sabe onde, trazido à realidade do culto religioso pela força do arquétipo da realeza, cuja entonação no Iorubá litúrgico do Ilê Axé Oyá viabilizou-me tal transcrição:

*Sਾਂgbá, sਾਂgbá didé ó n̄gbòho, ọdẹ ni mó syíí ó, òní sਾਂgbá
Sਾਂgbá, sਾਂgbá didé ó n̄gbòho, ọdẹ ni mó syíí ó, òní sਾਂgbá.*

Cabe reafirmar que, nos candomblés, os mitos são vivos, ou seja, desempenham uma função social basilar para manutenção da vida comunitária nos terreiros e, por isso, sua relação com a representação e a performance é complementar. Quanto a “Este não se sabe onde” para (in)definir o lugar referido na cantiga *Sਾਂgbá, Sਾਂgbá*, tornam-se presentes as discussões de Lacan (1985) sobre a teoria psicanalítica do “eu” que incide nas três dimensões do espaço habitado pelos seres falantes: o real, o simbólico e o imaginário, este último, via de manifestação de um eu ideal nos candomblés, que por ser inatingível pela representação, é modelar, tornando-se fonte da esperança, expressão da fé presente em cada religião. Dessa forma, o paradigmático não precisa ser constituído de existência sensível para estabelecer-se como o ser. Talvez por isso, a performance aproxime tanto os místicos dos candomblés, de maneira simbólica, aos arquétipos de procedências africanas, como a um eu ideal de constituição épica, os quais, de maneira alegórica, invocados pela representação, se inclinam copiosamente aos humanos.

Na representação há, pois, uma espécie de linguagem mítica referente a realidades ausentes, logo, por si mesma, implica certa atualização do dado representado uma vez que seu alcance é faltoso, lacunar e extrapola os componentes da cena. Já a performance é a linguagem atual, do momento comunicado, isto é, do desenvolvimento pleno da cena. Assim, a representação se coaduna a uma relação mundana conectando o passado ao presente, ação

de importância capital aos eventos de memória, à medida que a performance estabelece uma relação de projeção com o mundo, onde o presente se configura como enunciação do futuro.

Como se confere, tanto o tempo da representação quanto o da performance é o presente, mas com orientação, proposta e funções diferentes; não se trata, então, de espaços disparatados, mas de ações específicas, que podem ser intercambiáveis em um processo ciclicamente sucessivo, ampliando significativamente a finalidade da cena litúrgica nos *candomblés*.

3.3.1 Mitologia, oralidade e memórias na constituição variante dos rituais

Aráayé a jẹ nbo, Olúgbàjẹ a jẹnbo
Aráayé a jẹ nbo, Olúgbàjẹ a jẹnbo

Povos da Terra, comamos, adorando
 O Senhor aceitou comer (entre nós)

(Canção durante o *Olúgbàjẹ*, a ceia d' *Omolú*)

O *Olubajé* é o banquete do Rei da Terra, *Obaluaiê*. Trata-se de uma liturgia das mais belas nos chamados *candomblés Jêje-nagôs*, que enfatizam ser a cerimônia religiosa que mais conservou sua origem africana no Brasil. Cacciatore (1988, p. 202) propõe uma etimologia iorubá para o termo: *Olú* (aquele que) – *Báje* (come com).

A escolha criteriosa desta celebração litúrgica como parâmetro analítico do estado de movência dos textos orais dos *candomblés*, sustenta-se na marca significativa das tradições afrobrasileiras: as memórias culturais de contexto (pós)diaspórico, tornadas documentos da *nagoidade*, são estabelecidas a partir de variações que delineiam não apenas um rito “*nàgó original*”, mas rituais *nagôs* multireferenciais.

Esta celebração nos *candomblés* observados apresenta variações ritualísticas muito próximas das variantes encontradas nos textos de marca oral em *Literatura Popular*. Encontrei versões diferentes dos *itan* (histórias sagradas) na justificativa desta festa tão importante para o povo-de-santo e selecionei três entre elas para compor a análise deste estudo:

I - *Olubajé - Obaluaiê e Oxum*

Tímido e envergonhado, Omolu foge da terra dos orixás. Ele encontrava-se imerso em uma tristeza profunda. Suas questões existenciais intensificavam-se à medida que ele contemplava as feridas que cobriam-lhe todo o corpo. Oxum, mãe da água fria e doce gostava muito do orixá que se entristecera e fugira. Querendo que ele retornasse, a senhora da estratégia e do feitiço, após meditar, encontrou a solução, que traria Omolu de volta. Pensou em oferecer-lhe uma grande festa. Dona Oxum convocou, assim, todo o panteão do *òrun*. Estando todos os orixás presentes, ela comunicou a decisão pessoal de atrair Omolu de volta ao Reino dos Orixás. Em sinal de concordância, cada deidade ofereceu um prato para compor o banquete-chamariz, menos Xangô, senhor do espaço sideral, pois este rei era o rival mítico de Omolu, o senhor do mundo dos mortos. Ambos eram pretendentes ao governo da Terra, o *Àyié*. Chegado o dia tão esperado pelos orixás, Oxum deu início aos rituais; começou ambientando o espaço físico destinado à festa. Ela preparou o banquete e como Xangô recusou-se a presentear Omolu com sua comida predileta como o fizeram os demais convivas, Oxum preparou um caruru com efó (ervas) em substituição ao caruru de quiabos, prato principal do rei de Oió (Xangô). Oxum sentou-se em uma pedra e ao lado de uma abundante cachoeira começou a cantar. Atraído pelo aroma da saborosa comida e pelo som convocativo da cantilena d'Oxum, Omolu aproximou-se da ceia a ele destinada. Então todos os orixás que estavam escondidos nos locais estratégicos da floresta revelaram-se e, com grande alegria, renderam a devida homenagem a Omolu. Dando-se conta de sua importância entre os demais orixás que o celebravam, Omolu resolve voltar para o Reino dos encantados e decide se reintegrar ao grupo desfalcado por sua ausência. A partir deste dia, ficou instaurada a festa anual do Olubajé, onde todos os orixás participam, levando suas principais comidas em homenagem a Omolu, com exceção a Xangô, que marca presença na festa, mas não contribui “monetariamente” com o banquete. Omolu, então, (re)assumiu seu posto de Rei da Terra, sob o epíteto de Obaluaiê.

Coletado em Salvador-BA (Ano 2012)
Intérprete: Edson Santos
Ogã e Alabê do Ilê Axé Oyá

II - Olubajé - Obaluaiê e Iansã

Ao chegar de viagem em sua aldeia de origem, Obaluaiê viu que estava acontecendo uma festa com a presença de todos os orixás. Ele não podia entrar na festa, devido a sua medonha aparência. Ficou, dessa forma, espreitando pelas frestas do terreiro. Ogum, ao perceber a

angústia do orixá exonerado, vestiu-o com uma roupa de palha que envolvia todo seu corpo, inclusive, a cabeça e convidou-o a entrar e aproveitar a alegria dos festejos. Mesmo envergonhado, Obaluaiê entrou, mas ninguém se comunicava com ele. Iansã que acompanhava tudo de esguelha, compreendia e se compadecia com a triste situação de Omolu. A Rainha dos ventos e tempestades aguardou o momento em que Omolu chegou ao centro do barracão. O xirê estava animado. Os orixás dançavam alegremente com suas equedes (acompanhantes humanas). Iansã chegou então bem perto do misterioso homem encoberto e soltou os ventos sobre suas roupas de mariô (fios de palha seca de dendezeiro), levantando as palhas que cobriam sua pestilência. Nesse momento de encanto e ventania, as feridas de Obaluaiê pularam para o alto, transformadas numa chuva de pipocas, que se espalharam formando um tapete de flores brancas no barracão. Obaluaiê, o deus das doenças, transformou-se num jovem belo e encantador. Desse momento mágico decorreu o reconhecimento de Obaluaiê como um importante orixá. E para marcar esse momento de revelação da divindade, os orixás passaram a oferecer anualmente o Olubajé, do qual Xangô prefere não participar, pois sua amada Iansã começou uma amizade profunda com o esplendoroso Obaluaiê, que compartilhou com ela, a partir de então Iansã Igbalé, o mundo dos espíritos, onde reinaram para sempre.

Coletado em Terra Nova - BA (Ano 2010)

Intérprete: Fernando Rocha

Ogã e Alabê do Ilé Aṣe Azoani Olu Odo¹⁰

III - Olubajé - Obaluaiê *versus* Xangô

Xangô promovera uma grande festa em seu imponente castelo. Todos os orixás foram convidados com exceção de Obaluaiê, o rei da Terra, rival mítico do rei dos astros. Obaluaiê ficou muito entristecido, pois os rumores na cidade eram de que a festa de Xangô fora das melhores, entre todos os festejos já celebrados. O rei da Terra saíra para conferir e tendo a confirmação de que o xirê de Xangô estava realmente animado, voltou para casa cabisbaixo. Estavam presentes as damas da alta sociedade, os homens ilustres e muitos outros orixás.

¹⁰Este candomblé é oriundo da comunidade-terreiro de xangô, de quem é vizinho. Situado na Avenida Aroldo Cedraz, Rua de cima, s/nº. Terra Nova/BA. CEP: 44.270-000. O sacerdote fundador chama-se Márcio dos Santos, iniciado para Obaluaiê por sua avó consanguínea Mãe Hilda.

Terminada a festa de Xangô, a cidade voltava a sua rotina. Passadas algumas semanas, era a vez de Obaluaiê promover sua festa. Então, o senhor da Terra decidiu fazer o mais belo possível. Convidou Nanã Buruku sua (mãe) genitora, Yemanjá Assesu, sua (mãe) criadeira. Iansã Igbalé, Oxum, Yewá e Oba. Convidou também seus irmãos Oxumarê e Ossaim. Foram convidados também seus amigos Ogum, Oxóssi e o grande Oxalá, Logun-Edé, e Exu, entre outros. Todo o reino de Obaluaiê dava o melhor de si para fazer uma festa melhor que a do rival. Durante a dança, Obaluaiê convocou muitos espíritos e os enviou para o castelo de Xangô para assombrá-lo, uma vez que o rei de Oió encontrava-se sozinho¹¹. Obaluaiê fora incomodado pela solidão, quando Xangô o deixou fora de sua festa e Xangô pelo murmúrio de espíritos durante a festa de Obaluaiê. A revanche de Xangô fora a promoção de outra grandiosa festa, a qual Obaluaiê respondeu com outro banquete e assim sucessivamente. Por isso, no candomblé, um não vai à festa anual do outro.

Coletado em Terra Nova-BA (Ano 2011)
Intérprete: Edmundo de Assis
Ogã e Alabê do Ilé Aṣé Azoani Olu Odo
E ogaã do Ilé Aṣe Ṣàngó

As três versões descritivas do Olubajé apontam elementos comuns, mas também algumas diferenças significativas. Essas variáveis demonstram que os textos orais, armazenados na memória, são passíveis de alterações. Contudo, os elementos mais importantes da cena mítica são mantidos, pois sua função não é obliterada pela movência circunstancial à oralidade.

Ao contrário, o contexto da oralidade que ativa documentos de memórias culturais adapta-se às necessidades ritualísticas dos membros de um grupo específico e transforma os signos dados em linguagem, cujo processo de comunicação efetiva rearticula algumas significações, gerando novos sentidos.

Percebe-se, nas três versões sobre a instituição do Olubajé, que os respectivos intérpretes (informantes) faziam certo esforço para evidenciar as ações heroicas do co-protagonista da cena. Na primeira versão, o informante é iniciado para Oxum. Na segunda versão, o ogã que narrava o *itan*, é feito para Iansã. E o terceiro que parecia se neutralizar um pouco, declarou durante a entrevista: “sou devedor, tanto de Xangô, quanto de Obaluaiê” (Edmundo de Assis, Entrevista: 02.11.2011).

¹¹No momento do *run* de Obaluaiê, há uma música que relata este acontecimento, mas não pode ser pronunciada fora do ritual por encerrar um forte fundamento de axé (declaração do intérprete).

O intérprete informou, revelando profunda emoção: “sou filho de Obaluaiê com Nanã, mas meu terceiro Orixá é Xangô Baru, que está sempre à minha frente, por isso cultuo a um e outro, sem jamais esquecer minha mãe Nanã” (EDMUNDO DE ASSIS, Entrevista, 02.11.2011).

O ogã Edmundo revelou ainda que Xangô Baru possui caminhos rituais com Obaluaiê, informação refutada por muitos outros informantes (intérpretes). Contudo, foi encontrado um signo comum entre os dois rivais míticos: a ojeriza que ambos têm ao fruto do quiabeiro. As iguarias feitas à base de quiabo são as preferidas de todos os Xangôs, com exceção de Xangô Baru, compartilhando com Obaluaiê o mesmo tabu ritual. Porém ainda que não haja caminhos rituais entre eles, admitidos por grande maioria dos candomblecistas entrevistados, não significa que eles sejam afirmados, para sempre, como rivais míticos inconciliáveis, pois estes textos orais são marcados por um estado de movência e são as memórias coletivas que agenciarão a conciliação ou não destes ícones de parte da representação nagô. A transformação dos mitos dependerá, pois, das relações sociais engendradas entre as pessoas envolvidas nas cenas mais significativas do cotidiano, pois a função social que exercem é que faz dos mitos mecanismos vivos e, nesta dinâmica, “muitos orixás são esquecidos e outros surgem em novos cultos” (PRANDI, 2001, p. 20).

Certa vez, justificou-se, no *Ilé Asé Azoani Olu Odo*, que a grande amizade entre dois filhos-de-santo, um de Xangô e o outro de Obaluaiê, emanava da qualidade do Xangô que era Baru. Esses encontros, entre tantos desencontros, demonstram que a oralidade permite inúmeras rasuras em sua textualidade e a memória se perfaz nas emendas acordantes, em que pelo menos um signo deve existir para estabelecer novos significados.

Em relação ao Olubajé, permanece nas três narrativas o sofrimento de Omolu, transformado em júbilo, que interpreto como alegoria da desconolação humana diante do vazio existencial inerente à vida não-preenchida por sua respectiva cultura, que só se altera a partir da ressignificação de seus acontecimentos. É comum, nas variantes, os elementos rivalidade e complacência, esta última como mediação na resolução dos conflitos. Os temas inclusão e exclusão se alternam durante as narrativas. Nas três versões, chega-se à conclusão sábia de que a verdadeira beleza reside na alma humana, e que cada pessoa é pretendente à “realeza”, mas só a alcança se for autorizada pela coletividade.

Enfim, prevalece “*a conveniência da cultura*” (YÚDUCE, 2004) na escolha dos elementos que a constituem pelos eventos da memória sustentados oralmente. As cantigas *Onilè wà àwa a lésè òrìsà* e *E kòlòbo*, recitadas sucessivamente durante a cerimônia do Olubajé confirmam essa hipótese, pois Obaluaiê é cultuado pelo povo-de-santo como um

grande orixá, uma poderosa divindade, o senhor que consola toda comunidade de axé. Em todo e qualquer candomblé, canta-se:

Onilè wà àwa a lésè òrìsà opé ire onilè wà a lésè òrìsà, opé ire.
E kòlòbo ẹ̀ kòlòbo sin sin sin sin kòlòbo, kòlòbo kòlòbo sin sin sins in, kòlòbo

O Senhor da Terra está entre nós que fazemos culto a orixá. Agradecemos felizes.
Em sua cabaça Ele tem remédios que nos protege das doenças

(Música de xirê e *run* do Ilê Axé Oyá, cantada nas representações e performances de Obaluaiê)

3.4 TRANSE MÍSTICO NOS CANDOMBLÉS E RITMOLOGIA NAGÔ

Àgo l'óna ẹ̀ dide
Àgo àgo l'óna,
àgo l'óna dide, má d'ago
Àgo àgo l'óna
Àgo l'óna, k'orò wá níseo
Àgo àgo l'óna

Licença (vocês que estão) no caminho
Levantem-se, eles estão chegando
No momento costumeiro, levantem-se
Licença do caminho, levantem-se,
Pois o ritual foi trabalhoso

(Cântico de recepção às divindades que se posicionam para o *run*)

Já foi mostrado, neste estudo sem entrar em maiores detalhes, que as músicas sacras da ritmologia nagô organizam-se a partir de uma classificação sematológica bastante complexa e uma de suas particularidades litúrgicas de importância ímpar aos rituais de comunhão é sua relação com o transe. Nos candomblés, o transe místico processa-se através de uma conjuntura de aspecto dionisíaco, onde o elemento mais significativo é o prazer de celebrar. Através da música sacra afrobrasileira, vários elementos conjugados viabilizam a chegada dos orixás.

Roger Bastide (2001) descreve com alguns detalhes o chamamento dos orixás e, em seu itinerário rumo à descrição da estrutura do êxtase religioso, destaca a intermediação necessária de Exu e reitera que, além do padê dirigido a esta entidade da comunicação, o desenvolvimento pleno do transe depende da realização de distintos rituais, entre outros, a devida utilização dos instrumentos musicais.

A música sacra em relação ao transe místico está associada a inúmeros eventos articuladores da presença dos orixás; por exemplo, para desempenhar sua função, a música litúrgica deve ser devidamente ritmada, fato que implica a presença de corpos que

empreendem a dança tanto representacional, quanto performativa. Também são imprescindíveis os rituais propiciatórios, como as oferendas rituais, os banhos de ervas dos orixás que serão convocados, as rezas específicas aos respectivos encantados etc.

Embora a via para o transe que é um fenômeno da mente seja o corpo, dado fisiológico, nas religiões ele é interpretado como manifestação, intervenção e presença transcendentalizante, resultado de uma espécie de simbiose entre seres humanos e divindades. Neste estudo, o transe será sempre adjetivado pelo termo místico para demarcar um espaço epistêmico, em que o trato positivista a este fenômeno não acabe por psiquiatrizar a compreensão que se tem dele nas liturgias afrobrasileiras, cujo instrumental hermenêutico é a cultura (religiosa), que o interpreta como presença verdadeira das divindades entre os humanos e, por isso, acimenta-se como uma referência cosmológica e cosmogônica na economia dos candomblés.

Haja vista o transe constituir-se como fenômeno esfíngico e de etiologia complexa, presumo a necessidade de diferenciá-lo de outras manifestações similares, mas de estruturas bem distintas, conseqüentemente, com funções bastante diferentes. Para tanto, insisto na aquisição de um conceito que abarque as diferenças singularizadoras desta manifestação restrita às comunidades-terreiro de candomblés.

Uma observação preliminar divisora de águas consiste em desvincular o transe místico dos estados de dissociação mental, pois neles ocorre uma ruptura brusca com a “unidade” psíquica, instalando-se, em seu lugar, uma série de sintomas esquizoides. Como explicam as teorias de Freud (1974), Charcot (1892) e Jung (2000). No Brasil, a obra de Nina Rodrigues (1935), (1939) e Arthur Ramos (1979), (1951), entre outros escritos, são clássicas no sentido de produção de uma análise e leitura patologizante de tal fenômeno, uma vez que no transe místico, circunscrito e reservado à religião, se faz um itinerário contrário ao descrito pelos médicos legistas citados; nele, ocorre uma espécie de emenda, pois novas associações são feitas a partir da realidade comum, previamente elaborada, com a finalidade de desenvolver o transe místico.

A leitura inequívoca sobre o transe místico nos candomblés resulta também da percepção de sua diferença do estado de possessão por espíritos. Primeiro, não se trata do domínio dos fiéis por espíritos no sentido Espiritista. Depois, não é qualquer tipo de espírito que se manifesta durante a liturgia no povo-de-santo, mas os respectivos encantados, em uma conotação ancestral, feitas em seus fiéis no processo iniciático nos candomblés.

Outra observação importante, para o momento, relativa à articulação de um conceito distintivo do estado de possessão, considerado como manifestação diabólica, sustentado pela

Igreja colonialista, (LEWIS, 1971) e transe místico diz respeito a uma reflexão retroativa ao tempo medieval, onde setores da Igreja reconheceram, oficialmente, o fenômeno da possessão como obra demoníaca, embora tenha verificado que muitos de seus místicos, posteriormente canonizados, experimentavam um êxtase religioso, desencadeado pela contemplação a Deus. Só para exemplificar, são famosos, entre os de outros católicos, os êxtases de Santa Teresa. Esta referência imposta por setores hegemônicos da Igreja só vem reforçar as percepções de que o que está em jogo são relações de controle social, em que a desterritorialização do poder relacionado aos fenômenos possessão e transe funcionam como demonstrativos de que estas manifestações são exclusividade de processos socioantropológicos e que cada cultura deve possuir, assim, autonomia para interpretá-los validamente, pois

a possessão também foi deliberadamente suscitada com muita frequência, dando ao ser humano o contacto mais direto e imediato possível com uma deidade, transformando-o em veículo vivo, e permitindo-lhe atuar como canal de comunicação entre deuses e espíritos e seus adoradores sobre a terra (SARGANT, 1975, p. 63).

Tendo refutado o uso do termo dissociação mental para descrever esta realidade mística entre o povo-de-santo, uma vez que o transe, neste contexto, visa estabelecer um mecanismo favorável ao processo de individuação no sentido junguiano da palavra, assumindo, desta forma, um caráter terapêutico e não de crise esteroide como expressa parte ultrapassada da literatura psiquiátrica e psicanalítica, restaria-me, ainda, tentar uma anulação da carga semântica negativa do termo possessão relacionado à incorporação dos encantados durante os rituais nos candomblés, porém, devido ao objetivo desta pesquisa que não é classificar as formas de transe, abduco da tentativa de produzir tal discurso. Mesmo porque, por conta da estilística que emprego na abordagem dos africanismos no Brasil, o léxico possessão se me impõe como conceito eufemicamente violento, não obstante boa parte dos etnólogos não faça restrição alguma quanto ao seu emprego.

Encontrei o uso recorrente, em outras doutrinas, do termo êxtase religioso, mas sua aplicabilidade concernente aos candomblés mostra-se, também, insuficiente porque, como já foi comentado há pouco, o êxtase religioso implica um enlevo “sedativo” e sua consequência, ainda que simbiótica, exprime certa passividade do “afetado”, o que não ocorre com a presentificação do orixá em terra, termo também utilizado pelo povo-de-santo na descrição do transe místico.

Há um contorno mimético no transe místico e sua conceituação estabelece uma relação hermenêutica entre representação e performance. O teatro ilusionista apresenta a *mimesis* como veículo propulsor da catarse. Ao me apropriar destes conceitos no trato do transe místico nos candomblés, atendo-me a uma espécie de Realismo crítico, cujos desdobramentos põem em diálogo duas modalidades epistêmicas que atingem a alma humana (sinônimo para psique entre os antigos gregos); em uma vertente a simbolização poética (que Freud trata como sintoma e Jung compreende como expressão da subjetividade), e em outra, as práticas religiosas e rituais (Aristóteles).

O prefixo *théa* (que compõe a palavra teatro) significa contemplação em grego. A prática ritual de assistir ao teatro implica uma atitude contemplativa passiva, que conduz o espectador à catarse dos sentimentos, desencadeando a sublimação, isto é, a ressignificação da vida, atribuindo-lhe uma essência. Pela identificação com as personagens da cena, possibilita-se viver outra existência.

Contudo, *théa*, atitude contemplativa, pode tornar-se ativa, circunscrevendo uma contemplação reflexiva. Nela, a parte da alma racional problematiza as causas dos fenômenos da *physis*. Essa especulação da alma racional, em oposição à alma irracional que evoca a catarse, insere na cena a teoria. Mas esse conceito aristotélico isolado não abarca a complexidade do transe místico nos candomblés. Em *o demônio da teoria*, Compagnon (1999) observa que “Platão e Aristóteles faziam teoria porque se interessavam pelas categorias gerais, ou mesmo universais pelas constantes literárias contidas nas obras particulares, como por exemplo, os gêneros, as formas, os modos, as figuras”. Assim, o transe místico, nos candomblés, desencadeia a catarse, cuja representação artística que se torna, também, teoria folclórica, só cumpre sua função ritual ao se processar performativamente.

Sem assumir determinismos dogmáticos, opto, a partir de agora, depois de algumas tentativas, por empregar a terminologia transe místico organizado, que Prandi (2001, p. 35) denominou com tanta exatidão de “transe religioso”, pois da mesma raiz lexical, ao menos no código linguístico utilizado neste estudo, advém a palavra transeunte.

O transe organiza-se como local ressignificado de passagem. Ele estabelece a não-ruptura com a vida, assim expulsa a morte, pondo em seu lugar a metáfora do renascimento, desencadeada pelos sacrifícios rituais como demonstra Zempléni (1984) em seu estudo

Possessão e sacrifício. Trata-se de um verdadeiro *transir*¹², isto é, um *aller au-delà*, onde nova vida se instaura metonimicamente.

Este transe é místico em decorrência de seu processamento realizar-se através de uma textualidade transcendentalizante, ou seja, na esfera religiosa em oposição a algumas teorias científicas de discursos patologizantes (ou não) que, nem de longe, são consensuais entre si (LIMA, 1977). E ainda, por existir, nos candomblés, uma forma de transe bruto (CABRERA, 1958), ou fase de transe de santo bruto, que se caracteriza, na linguagem do povo-de-santo, como um aviso da divindade à pessoa que o experimenta que ela deve se iniciar no culto, chamarei, portanto, a partir de agora, este fenômeno quando atinente à ritmologia nagô de transe místico organizado. Mãe Edinha (Entrevista: 09.05.2012) esclarece que o transe bruto “é a manifestação da vontade do orixá que escolhe determinada pessoa para se fazer presente, através dela, entre os seres humanos na terra. É um sinal honroso da bondade dos orixás”.

Cabe, ainda, outra consideração sobre o transe desprovido da mística religiosa, até porque “a distinção entre loucos e místicos (...) é um problema com o qual se depara a maior parte das religiões” (LEWIS, 1971, p. 41). A esse respeito, evoco a compreensão da ciência médica contemporânea, que reconhece o fenômeno, mas em uma perspectiva fisiológica, em que a “interpretação secular não-mística do transe e da dissociação, evidentemente não é totalmente aceita pelos espíritas ocidentais, pelos pentecostais, por alguns quacres e por muitas das novas seitas pops” (LEWIS, 1971, p. 46). Essa relação utilitária do transe em mecanismos psíquicos religiosos e arreligiosos mostra que seu uso não é, de forma alguma, monopólio das religiões ou das ciências, (LEWIS, 1971), mas se refere, como já foi mencionado há pouco, a fenômenos socioantropológicos.

Em seu trabalho sobre “*A possessão da mente, uma fisiologia da possessão, dos misticismos e da cura pela fé*”, William Sargant (1975, p. 65) observou que “com o passar do tempo foram dadas explicações diversas sobre os sintomas e sobre o tratamento, mas o próprio fenômeno permaneceu o mesmo”. O autor chama à atenção aqui para o fato de que seja ou não em um contexto religioso o transe é um mecanismo funcional como terapia abreativa, portanto, trata-se de uma experiência vital que tem “resultados profundos e de grande alcance na criação de sistemas de crenças” (WILLIAM, 1975, p. 63), mas também no tratamento direto de pacientes através da administração de estimulantes psicotrópicos.

¹²O verbo francês *transir* (transitar) só é conjugado no presente do indicativo e nos tempos compostos. Já que o utilizei como ferramenta exegética na compreensão do transe místico, assinalo que os tempos em que ele é conjugado indicam certa continuidade transcurssiva, isto é, a não ruptura com a realidade.

Não aprofundarei essas questões do discurso psiquiátrico sobre o transe, pois minha intenção, com esses esclarecimentos preliminares, foi apenas estabelecer a diferença entre “normalidade” e “anomalia” comportamental, situações que, em uma perspectiva cultural, são dados irrelevantes, pois perpassam pela normatização de conduta e de formas de expressão, reguladas por taxionomias políticas e de bio-poder. Tem-se, no entanto, um fenômeno antropológico, que pode ser abordado através de procedimentos sustentados por teorias científicas, ou canalizado para variáveis sistemas religiosos e estes últimos, aqui, mais especificamente os candomblés, formam o foco de interesse e sua compreensão mística constitui-se como itinerário estético na interpretação cultural de memórias-documento na ritmologia nagô.

Tendo feito as devidas observações, cabe-me, agora, (re)contextualizar o transe místico organizado ao conjunto das músicas sacras dos candomblés nagôs, que constitui o cerne desta pesquisa, onde o trabalho de memórias é indispensável, pois entra em cena processos de identificação e identidades culturais, como demonstra Lapassade (1976, p. 98), ao definir que no transe “a consciência modificada é caracterizada por uma mudança qualitativa da consciência ordinária, da percepção do espaço e do tempo, da imagem do corpo e da identidade pessoal”.

O conceito citado acima se aproxima das descrições de Jung (1983; 2000) e Byington (1988) sobre a individuação, em que o *ego* se põe em diálogo com o *self* na esfera sagrada. Neste sentido, todos os mecanismos que viabilizam o transe místico organizado nos candomblés funcionam como ambientação para recepção da chegada dos orixás via incorporação em seus iniciados, onde o *ego* se faz canal encantado de comunicação mística com o *self* e a música sacra nagô veicula a consciência desse *self*, que seria a “camada” mais profunda do sujeito (ou seu “cerne” para não sair dos conceitos da Psicologia da Profundidade), que incide como imagem arquetípica com função identificatória, onde o *ego* encontra seu início, isto é, sua condição *anthropos*. “Jung viu na religião, portanto, o diálogo do *ego* com o *self* de uma forma mais protegida” (FERNANDES, 2008, p. 54) e não como sintoma patológico produzido no psiquismo.

No transe místico organizado, a música sacra nagô, sustentada por suas respectivas ritmologias, caracteriza-se como memórias cristalizadas que tem a força de evocar o mito fundador da estabilidade (ou o inverso) de cada pessoa, que prescinde da necessidade de ser atualizado, em consequência do drama da existência do indivíduo desgastar a quimérica fixidez da identidade feita, desfeita e refeita no cotidiano; por isso, tenho considerado neste

estudo, que a titmologia nagô funciona como um elo de natureza terapêutica na arte do religar(-se) dos aderentes à afrobrasilidade religiosa, pois

o inconsciente tem o seu aspecto terrível e ameaçador; a religião é uma forma de lidar com essa força transpessoal inconsciente de modo mais seguro. Esse processo de “religação”, ou de comunicação do ego com o self, podemos chamá-lo de “processo de individuação” (FERNANDES, 2008, p. 54).

É no processo de individuação que ocorre o desenvolvimento da pessoa nos candomblés, “sistemas religiosos brasileiros centrados nas crises de possessão que tem, nessa passagem sempre dramática, nesse encontro do iniciado com o seu outro, a essência de sua expressão fenomenológica” (LIMA, 2010, p. 258). Quero, ainda, antes de fechar esta sessão temática, estabelecer algumas considerações de cunho lexicais, visando à estetização de algumas terminologias para o transe místico organizado.

O repertório vocabular nagô apresenta o termo *elégùn* para caracterizar os indivíduos suscetíveis ao transe religioso, que literalmente significa também “o que é montado” (BENISTE, 1997, p. 234). Daí algumas expressões do tipo “cavalo do orixá” e “jumento dos deuses” (NICOLAS 1967), entre outras designações, que me ressoam um tanto soezes. É estabelecida, neste estudo, uma caracterização conceitual menos grotesca, sem alterar sua sintaxe, pois, como se tem visto neste trabalho, o transe místico organizado é um canal sublime de (auto)expressão e de comunicação consigo mesmo, com a alteridade e com o Transcendente.

A vasta literatura etnográfica sobre o transe nos candomblés, fala em “cair no santo”, “receber o santo”, “virar” e “viajar”, entre outras expressões de valor metafórico. Recentemente, em entrevista, ouvi o depoimento de uma declarante que utilizou o gracioso termo “dormir”. Considerando que a feitura desta dissertação tem como pressuposto uma etnomusicologia, seu “tempo-espaço” é o dos “terreiros” e a perspectiva de análise, aqui utilizada, indica um mergulho profundo na dimensão (pós)culturalista destas memória-documento, em um arcabouço teórico mais amplo, a Literatura Afroreligiosa, o verbete dormir exhibe uma sofisticação conceitual inarrável. E como dormir no santo é uma realidade mística, por isso diferente dos fenômenos sonambúlicos, em que há analgesia cutânea e, simultaneamente hiperacuidade de certos centros da sensibilidade da pele, do sentido muscular e de alguns dos sentidos especiais como a vista, audição e olfato, o alcance que o verbo dormir atinge é bem amplo. Quando Mãe Edinha (Entrevista: 08.08.2012) declara que o médium (*elégùn*) dorme e, em seu corpo, o orixá se manifesta, mais uma vez se pode

ratificar a impressão junguiana sobre os diálogos estabelecidos entre o *ego* e o *self* na esfera do sagrado, onde um despertar de consciência produz-se a partir do transe místico organizado. Prefiro, então, chamar o “fiel que dorme”, isto é, aquele que revela algo de sua interioridade através do transe na liturgia, de místico ou sacerdote, termo já bastante usual, pois ocorre, em seu drama pessoal, uma espécie de metanóia gradativa, até que com o passar dos sucessivos anos no exercício dos serviços rituais o “*elégùn*” se torne um *tata*, termo dos candomblés de matriz banto que designa uma estratificação da autenticidade simbiótica entre o fiel e a deidade para qual foi iniciado, onde as palavras-chave desta relação seriam (e são), certamente, representação, performance e individuação.

Esses comentários finais acabam por sancionar o que já foi discutido sobre as relações de (des)continuidade entre representação e performance, mas não vou aqui retomar uma discussão já “conclusa” para o momento, porém se o fizesse, estaria apenas certificando-me da impressão que tenho da memória que ela se impõe como estratificação de um fenômeno labiríntico e, nos candomblés, articula através do drama mimetizado, isto é, a partir da encenação ritual da epopeia nagô a conversão da matéria em forma que não é apenas modelável, mas também multireferencial.

Isso mostra também que a força da identidade religiosa, mais resistente a mudanças que outras formas de identidades, reside no reflexo da experiência especular da identificação com seres ancestrais, sem que isso signifique que essas identidades sejam inamovíveis por forças exteriores, isto é, pelas múltiplas relações sociais dos indivíduos em um grupo específico ou na sociedade mais geral.

Fica claro, portanto, que embora a compreensão do fenômeno transe tenha como pré-requisito uma vasta literatura interdisciplinar, quando ele estiver associado à ritmologia nagô a primazia da discussão deve ser concedida à etnomusicologia, pois sua “exegese” parte do reconhecimento específico da expressão cultural em cena, sustentada por uma transdisciplinaridade específica.

3.4.1 A orquestra ritual nos candomblés

*No toque do Adarrum
O povo vai rodear
Chamando a nação pra ouvir
O som do Ijexá*

(Malê-Debalê - Edil Pacheco; Paulo César Pinheiro)

Examinando-se a etimologia greco-latina da palavra orquestra que traduz o cometimento do corpo na dança através da execução musical, vê-se nos candomblés uma convergência de sentido e usos dos instrumentos percussivos com a cultura “teatral” clássica. Não busco, no entanto, legitimar a prática orquestral entre o povo-de-santo justificando seu uso entre antigos povos europeus, mas apenas insisto em mostrar que os distanciamentos culturais de povos para povos não constituem tanta estranheza como a espetacularização da cultura vem tentando exhibir. Mesmo porque, segundo Emília Biancardi (2000), os instrumentos de percussão que compõem os principais elementos sonoros das liturgias afrobrasileiras, estão entre os mais antigos da história da humanidade. A autora assegura: “embora ausentes dos desenhos rupestres do período paleolítico, estudiosos acreditam que já existiam no neolítico, o que atesta sua longa trajetória junto às manifestações artísticas do ser humano” (BIANCARDI, 2000, p. 27).

Nos terreiros de candomblé, “a orquestra ritual é composta por instrumentos de percussão, três tambores denominados atabaques; e também do agogô e gã, campânulas de ferro percutidas por baquetas de metal” (BARROS, 2009, p. 46). José Beniste descreve, em seu já citado, *Òrun/Àyié*, o caráter integrador dos elementos rituais “cânticos e danças”, na liturgia, onde “a música, devido ao ritmo dos atabaques, devido à melodia das vozes e pela exuberância dos gestos impregna a todos de uma mística, conduzindo a dança a um ritualismo obrigatório” (BENISTE, 1997, p. 218). Se “em malinké, a mesma palavra significa ‘falar’ e ‘bater tambor” (ZUMTHOR, 1997, p. 198-89), a voz acompanhada pela percussão, nos contextos rituais, é uma expressão figural apropriada para designar o desejo de viver, pois cada batida simula o pulsar do coração, haja vista, “na África, o valor mítico inerente aos instrumentos musicais os relaciona, de maneira indissociável, a voz humana, com vistas a uma obra comum significativa” (ZUMTHOR, 1997, p. 197). Talvez por isso, pela comunicação íntima com a alma, a música percutida nos candomblés estabeleça a renovação do diálogo do fiel com a vida, que à cada instante se imiscui com a morte, arriscando-se esvaír no curso da inexistência rumo a outras formas de existência mitológica, asseguradas pela mística afrodescendente. Desse modo, “palavra poética, voz, melodia – texto, energia, forma sonora ativamente unidos em performance, concorrem para unidade de um sentido” (ZUMTHOR, 1997, p. 195) que é a vida pulsando, se impondo, se estabelecendo.

Os instrumentos musicais para o povo-de-santo são tão importantes que são tratados com o requinte que merecem as divindades. Para tanto, eles são consagrados, e quando de sua eventual saída dos espaços sagrados, isto é, quando da extrema necessidade de trânsito

dos seus locais rituais, fato que não é costumeiro, eles passam por ritos de dessacralização e, ao retornarem aos devidos lugares do culto, são ressagrados através de cerimonia privada.

Nos candomblés, como já foi comentado, Exu é o orixá, por excelência, da comunicação e, como energia vital, ele vibra também através do som dos atabaques. Após seu padê, os efeitos mágicos desta oferenda se tornam sua extensão numa conotação eufêmica, pois o som dos tambores “sozinhos”, isto é, “sem o acompanhamento de cânticos ou de danças, falam aos orixás e pedem-lhes que venham da África para o Brasil” (BASTIDE, 2001, p. 35), onde serão festivamente reverenciados durante o xirê e, posteriormente, confirmarão presença, no sentido performancial da palavra, através do transe místico organizado, ou da manifestação em seus fiéis iniciados enquanto estes dormem e a suas respectivas divindades desabrocham. Confirma-se, então, que os tambores representam Exu, uma vez que seu axé ativa a dinâmica do som, da cor e das formas, congregando orum e aiê.

Quando os encantados, na liturgia, se inclinam sobre si para reverenciar os atabaques, estão confirmando que eles são a realidade total, pois o elégùn, neste momento, é um só com o mistério, e os instrumentos musicais se tornam o espelho das divindades, que olham sua imagem refletida no som e, nele, se reconhecem.

O conjunto desses instrumentos, fabricados e mantidos a partir de uma ritualística rigorosa, que os reveste de energia mística é composto por

três atabaques de tamanho diferentes, do maior para o menor, denominados na liturgia jeje de Hun, Hunpi e Le, e nos cultos nagôs Ìlù, Ìlù òtún e Ìlù òsì. São reverenciados como divindades, que recebem obrigações anuais e oferendas específicas, daí serem devidamente cumprimentados (BENISTE, 1997, p. 221).

Faz parte também, da orquestra ritual o “agogô e o gã, campânulas de ferro percutidas por baquetas de metal (BARROS, 2009, p. 46). Vi, ainda, nas casas de tradição congoleiras, no interior da Bahia, uma cabaça grande ornamentada com contas acrílicas que ao ser movimentada, coreograficamente, produzia um som ritmado, chocalhado e contínuo.

Encontrei em dicionários de termos afrobrasileiros algumas etimologias razoáveis para os instrumentos musicais dos candomblés. O Run, maior dos tambores, em Iorubá, *ohùn* ou *hùn*, significa voz, ruído, grunhido (CACCIATORE, 1988, p. 222); mas Lacerda (1998, p. 7) sugere que Run é um termo oriundo da língua Fon, cujo significado seria sangue ou coração. Seja qual for a etiologia deste instrumento, sua importância é primaz em relação aos outros tambores, pois, é o responsável por acompanhar “o solo musical e variações melódicas. De som grave, geralmente percutido com uma baqueta de madeira e uma das mãos, é

considerado como ‘o que chama os orixás’, o som que chega ao ‘orum’ terra dos ancestrés”. (BARROS, 2009, p. 47).

Barros (2009) assinala que o *Rumpi* é o tambor maior que o *Lé* e menor que o *Run* e, com a função de oferecer suporte musical, estabelece a manutenção uniforme do ritmo. *Rumpi* vem do Iorubá, *òhùn* ou *hùn* (rugido, grunhido, voz), mais *pi*, imediatamente. (CACCIATORE, 1988, p. 222).

O *Lé* exerce a mesma função do *Rumpi*, ambos percutidos por baquetas de madeira que são os aquidavis, mas o *Lé* possui a particularidade de produzir um som um pouco mais agudo (BARROS, 2009). Juntos, “permitem ao *Run* as variações musicais que o solo impõe, dando suporte e sustentação à peça musical sacra” (BARROS, 2009, p. 47). Cacciatore (1988, p. 222) apresenta o termo *Lé* significando pequeno, na língua Ewe, *Lee*.

Outros três importantes instrumentos de som que complementam a orquestra musical da religião dos orixás são o *gã*, o *adjá* e o *agogô* (foto 5).

Ferreira (1999, p. 63) diz que “o *gã* é um instrumento percussivo da mesma família do *agogô*” e Carneiro (1991, p. 103) os difere, pois o *gã* “apresenta uma só campânula”. A palavra *agogô*, proveniente do Iorubá, de acordo com alguns pesquisadores, entre eles Barros (2009), significa sino, no entanto, Cacciatore (1988, p. 130) defende que *gã* provem da língua Ewe, mas não lhe atribui significado algum.

O *adjá* ou *adjarim* formado por “campânulas presas a um cabo, geralmente trabalhado, é feito de metal e não faz parte do conjunto da orquestra”, embora seja também um instrumento percussivo (BARROS, 2009, p. 50). Geralmente, é manejado por quem preside o culto ou pelos condutores autorizados dos orixás na dança dramática. É, portanto, um ato honroso, que distingue um sacerdote durante uma festa pública, ser convocado a manusear este utensílio, que também é empregado para “invocar os orixás, quando estes tardam” a chegar entre os fiéis (BARROS, 2009, p. 50).

Enfim, o *agogô* (foto 6) é constituído por duas campânulas, o qual se percute com vareta do mesmo metal (FERREIRA, 1999, p. 63). Serve para demarcar a regularidade do som produzido pelos demais instrumentos, impondo sons estridentes, curtos e fixos. Edson Santos (Entrevista: 05.05.2011) fez uma descrição bem interessante deste instrumento: “trata-se de uma peça de ferro cuja forma lembra o contorno do casco das cavalgaduras. Sua forma imita uma chapa de ferro de formato semicircular, com que se reforça o salto dos calçados”. Os instrumentos musicais são os veículos para o chamamento dos encantados. Sinalizo, aí, um deslocamento de sentido, pois compreendo que os encantados “vêm

montados” nos sons orquestrados e, mais que no corpo, se instalam na psique do fiel, onde se dilui, tornando-se parte dele.

O fato significativo que reforçou esta interpretação foi a observação do *àlujá*, “um ritmo ligeiro e vibrante” (BENISTE, 1997, p. 224), executado, principalmente, para Xangô que além de anunciar a chegada, presença e saída do Rei, funciona como chamamento eficaz às demais divindades; assim, o *àlujá* é considerado uma irrecusável convocação às deidades, se executado durante o xirê. Os fiéis, neste momento ritual, com as cabeças descobertas, pois é o *ori* a residência alternativa do orixá, se deixam afetar pelo tinido do “*sèrè*”, forma abreviada de *sèkèrè*, uma forma de chocalho que, ao ser agitado, emite sons que lembram o prenúncio da tempestade” (BENISTE, 1997, p. 225). Observando-se o bailado de Xangô, percebe-se que ele dança como se estivesse cavalgando elegante e imponentemente, em uma montaria real, cuja metáfora é o agogô, pois seu condutor nesta cavalgada mística é o som produzido por ele, e não o *elégùn*, que, neste momento, por questões simbióticas, torna-se o indício da presença do próprio orixá que experimenta sensações intramundanas. Como confirmação disso, é trivial as autoridades durante as cerimônias públicas nos candomblés incentivarem os visitantes a dirigirem-se aos orixás, aí presentes, e não a falar com seus cavalos em estado de hipnose, montados pelos “deuses”.

É, pois, a conjugação dos sons emitidos pela execução ritual do agogô e *sèrè* que funcionam como amostragem de que o termo *elégùn* é também outra metonímia, que toma o concreto pelo abstrato, tentativa de materializar a divindade, evitando-se transmutar o instrumento musical em uma insólita prosopopeia, deslocando sua configuração simbiótica para o próprio fiel, durante o transe, o que, a meu ver, gera um eufemismo semoto. A relação figural entre “*elégùn*”, “agogô” e “som produzido” por este instrumento de percussão é confirmada, também, pela designação “aparelho”, terminologia utilizada em candomblés de procedência Banto referente à conceituação do fiel iniciado. Porém, neste caso, é outro tropo figural a partir de outra descrição estilística que exprime esta relação alegórica, a metáfora.

Neste sentido “o corpo representa e encarna todo o universo material e corporal, concebido como o inferior absoluto, como um princípio que absorve e dá à luz, como um sepulcro e um seio corporais, como um campo semeado que começa a brotar” (BAKHTIN, 1999, p. 25).

Portanto, na literatura afrodesendente aqui desenvolvida não existe cavalo ou jumento dos deuses, o *elégùn*, (a não ser que montar passe por um processo semântico diferente, determinado por outra regência verbal. Talvez significando montar-se de...), porém, é

oferecida, neste estudo, a expressão médium, filho-de-santo ou místico, o *omon orisà*, pois pelos rituais litúrgicos, “o homem diviniza-se, sente-se Deus, e por isso a sua atitude é tão nobre e tão extática como a dos deuses que ele viu em sonho” (NIETZSCHE, 1984, p. 24), ato provocado pelo dormir transestético, já que “os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem” (PRANDI, 2001, p. 24) e através do transe místico organizado podem reaver sua nitidez.

Quanto a sua regência, a orquestra ritual nos *candomblés* eleva o mestre (ou mestra) do canto, a partir de seus dotes musicais assomados a uma escolha divina, cujo principal critério refere-se à confiança no membro nomeado, pois tratar da música nas comunidades-terreiro, além de aludir a um privilégio outorgador de *status* sociorreligioso, é, ainda, uma forma hierarquizada de articulação de relações místicas de poder/saber/produzir.

O cantor solista nos *candomblés* ocupa o posto honorífico de *alabê*, que desempenha a função de chefe da orquestra da música sacra. De acordo com Cacciatore (1988, p. 45), o termo *alabê* provem do Iorubá e seu processo de formação deriva da aglutinação de *ala* (dono, “senhor”) e *agbè* (tambor e cabaça). O exercício deste *oye* (posto de honra) pode ser desempenhado também por pessoa do gênero feminino, constituída como *iatebexé*, vocábulo cuja etimologia aponta para justaposição das desinências iorubanas *iyá* (mãe), *té* (propícia), *bè* (súplica) e *se* (fazer); significando, a mãe que faz as súplicas. O *alabê* além de ser responsabilizado pela organização geral dos processos que dizem respeito à música sacra durante as liturgias é também um percussionista, que deve manusear o magnífico *Rum*, cuja exceção só se justifica no caso de sua ausência ou da devida autorização a outrem, que, neste caso, pode utilizar o *Rum* em sua presença. Contudo, a *iatebexé*, que também se ocupa de tudo o que se refere à música sacra, distancia-se um pouco da operação prática dos atabaques, auxiliando às vezes as equedes no desempenho mítico dos orixás durante a festa, embora se encontre, com exiguidade, mulheres percussionistas.

A manutenção periódica dos instrumentos percussivos é também função do *alabê* que para execução de tarefa tão importante, nos terreiros, conta com “seus auxiliares, também *ogãs*, o *ossi-alabê* (ministro de esquerda) e *otun-alabê* (ministro de direita)” (Edson Santos, Entrevista: 05.05.2011). Este auxiliar da direita costuma ser “mais velho em iniciação e saber e o da esquerda mais jovem. Esta disposição só poderá ser alterada pela morte de um de seus integrantes” (BARROS, 2009, p. 55).

3.4.2 Ritmos *nagôs* e música sacra

*Filhas de Gandhi
 É povo grande
 Ojuladê, katendê,
 Babá obá
 Netos de Gandhi
 Povo de Zambi
 Traz pra você
 Um novo som: Ijexá*

(Ijexá - Edil Pacheco)

“O canto é, quase sempre, acompanhado de instrumentos musicais (...). Sua temática é ampla e, geralmente, está associada ao fado humano e à glória dos deuses e ancestrais” (BARROS, 2009, p. 55). A liturgia dos candomblés é permeada de certa configuração épica, como atestam seus rituais que rememoram atos maravilhosos de ancestrais míticos. Para Beniste (1997, p. 218-19), “o ritual da dança (...) associado aos cânticos, quando palavras e movimentos se associam celebrando histórias, grandiosidades, proezas feitas, habilidades e capacidade” revela o caráter exemplar da arte sacra mimética, capaz de religar os fiéis a suas origens mistericas. Todavia, a música sacra pode vir desguarnecida dos instrumentos percussivos que lhe oferecem suporte rítmico. Trata-se, como observa Barros (2009, p. 56), do “lugar das preces (*adura*), das louvações (*orikis*), das saudações (*ibas*) e dos encantamentos (*ofós*)”.

Não obstante, os ritmos musicais também podem ser executados de forma desagregada da textualidade dos cânticos litúrgicos com a função de orientar os movimentos dançantes. Têm-se, então, “formas de percussão que produzem sons especiais, *iró*” (BENISTE, 1997, p. 220), elemento modelador dos ritmos com suas respectivas especificidades.

No Ilê Axé Oyá, utilizam-se vários ritmos musicais em momentos distintos das liturgias com suas correspondentes funções. É importante lembrar, aqui, para um melhor entendimento do fenômeno música sacra dos terreiros baianos, que a nagoidade que “delimitei”, nesta pesquisa, possui imbricações de cunho identitário e, por isso, ideológico com outras formas de etnicidade; por exemplo, a amalgamação de aportes Jêje e Banto, entre outros, em sua constituição.

O Ilê Axé Oyá é um exemplo desta brasilidade sincrética que coaduna em sua prática ritual elementos heterogêneos de procedências africanas, indígenas e europeias. Trata-se de uma inteligente desterritorialização de seus espaços religiosos em conformidade com outras (re)territorialidades rituais, pois, embora a especificidade do rito “*nàgô*” deste candomblé seja de proveniência “*Ketu*”, não exclui outras formas rituais, sempre celebradas por coexistirem no mesmo espaço geopolítico e simbólico.

Ao contrário do efeito descaracterizante que os assincretistas aludem em relação à África Mãe quanto à hibridez ritual no Brasil, o Ilê Axé Oyá propõe que a referência ancestral mítica, que é una, incide sobre o povo-de-santo indiscriminadamente e as diferenças são variações culturais que convergem para uma teleologia comum, a religião entre *òrún* e *àiyé*. Nesta comunidade-terreiro, as festas públicas transcorrem sob a égide ritual Ketu, ramificação do arcabouço da trova nagô. Mas, durante o rum, quando se canta para os orixás de origem daomeana, ou melhor, para os voduns, a poética nagô exprime sua relação de avizinhamo com o rito Jêje, no qual traços fonéticos, rítmicos e gestuais aduzem elementos constitutivos de línguas Fon.

Quanto ao rito Banto, há um distanciamento maior em relação à ritualística Ketu deste Ilê Axé, mas sem impetir exclusão, pois esta comunidade cultua também os caboclos, cujo xirê preliminar ao transe místico organizado destas divindades indígenas, rememora os *inquices* pela utilização da(s) linguagem(ns) banto dos terreiros baianos, dos gestos e do rito específico. Nestes dias de festa, com calendário previamente fixado, o terreiro se torna uma “tribo indígena” heterogênea. Esta conduta reversa aos resquícios neodiasporizantes da nagoidade brasileira, não fere a identidade Ketu(“*nàgô*”) do Ilê Axé Oya, ao contrário revela seu assinalamento cosmopolita, sua interação com as variantes arquetipais em cena e, acima de tudo, evidencia sua capacidade de diálogo inter-religioso em tempos globais, atitudes contempladoras da proposta pan-africanista; mesmo porque “o candomblé de caboclo foi, na Bahia, o que mais se difundiu e vem se difundindo, e alguns dos seguimentos rituais que lhe são característicos conseguem penetrar em candomblés mais tradicionais, que preservam com mais nitidez o modelo jeje-nagô” (BRAGA, 1999, p. 160).

Oxóssi, rei mítico da cidade africana de Ketu, é o padroeiro nagô do Brasil e dono do axé, compartilhado com Xangô, das chamadas casas de candomblé tradicionais da Bahia. Fica, pois, para reflexão que “uma das adaptações características desse sincretismo entre religiões irmãs é que o orixá Oxóssi, força cósmica que caracteriza a abundância e a prodigalidade da mata, patrono dos caçadores, passa a ser também nos cultos de origem Bantu, patrono dos espíritos caboclos” (LUZ, 1993, p. 35).

No Ilê Axé Oyá, os alabês entrevistados deram-me nota dos seguintes ritmos musicais:

I. **Adarrum:** De acordo com Cacciatore (1988, p. 38) este termo é de origem iorubá [a]dá (bater) e rum (aniquilar). Trata-se de um “ritmo invocatório a todos os orixás” (BARROS, 2009, p. 67). Por propiciar o transe, esse toque se intensifica progressivamente à proporção que é percutido pelos alabês. Para os Jêje, o Adarrum significa quebrar, bater no atabaque, pois, quebrando o ritmo, chama-se os voduns.

II. **Alujá:** “Toque cerimonial para Xangô, o deus das tempestades; rebate” (FERREIRA, 1999, p. 95). Em Iorubá significa orifício, perfuração, buraco. Este toque rápido traduz as características guerreiras do Senhor dos raios. É comum após o xirê ou mesmo durante seu curso tocar o vibrante Alujá para convocar todos os orixás para o momento sublime do *run*. Tanto o Alujá quanto Xangô são expressões da realeza como traduz o cântico de *run* “*Tó é tó rí olà*”, que incendeia de alegria e emoção a festa litúrgica. Nele se exprime que o Rei de Oió “é suficiente”:

Tó é tó rí olà tó, ó tó rí olà
Tó é tó rí olà tó, Sòngó tó rí olà

A riqueza que vi é suficiente
Xangô, é suficiente!

III. **Aguéré:** Ritmo lento e cadenciado. “É o toque predileto de Oxóssi, nos terreiros jeje-nagôs” (FERREIRA, 1999, p. 68), mas seu aligeiramento rítmico é dirigido à Oyá e Logum Edé. Muitos temas litúrgicos ligados à atividade do Caçador são motivos arquetipais sustentados na dança através do som sensual e extasiante do Agueré. A mística do caçador é bem descrita na antífona K’òkè ode, em que é afirmado que Oxóssi é o caçador extraordinário. Talvez este cântico traduza o *itan* do caçador que só tinha uma flecha, a flecha certa que não erra o alvo jamais:

K’òkè k’òkè Ódé k’òké Ódé k’òkè ó
Oxóssi é o caçador mais elevado

É próprio da oralidade constituir textos que permitem rasuras, reinscrições e síntese de múltiplas textualidades. Sua forma abreviada permite rememorar os mitos de maneira que a liturgia comporte toda a narrativa e sua representação performancial, sem serem trazidos à cena seus pormenores, apenas o tema principal. É comum, portanto, que as poesias musicadas nos rituais dos candomblés sejam proferidas sob a forma de antífona, embora se refiram a um conteúdo amplo e complexo.

IV. **Agabi:** Toque executado para diversos orixás, mas especificamente, para Exu. Barros (2009) o designa também com os nomes de Adabi e Ego. É um ritmo sincopado, onde o Rum é percutido com as mãos, fato que sugere sua origem Ijexá, mas há quem afirme que se trata de um ritmo jeje. Gilberto dos Santos (Entrevista: 06.05.2011) descreveu o ritmo

agabi com muita emoção. Este ritmo, dizia ele: “simula a chegada de Ogum ao mundo, cortando todas as coisas, pois Ogum guerreira para assegurar a vida e afastar a morte”. O cântico litúrgico *aláàkòró* traduz bem esta ideia:

Aláàkòró elénun aláàkòró elénun ó

Aé aé aé aláàkòró elénun ó

O senhor do akorô orgulha-se de suas batalhas

O senhor do akorô vagloria-se (da guerra justa)

V. **Avamunha, Avania, Avanhina, Ramunha, Rebate ou Arrebate:** Ritmo forte e acelerado, cuja sincopação sugere tanto o início quanto o término de certas cerimônias. Ele pode ser tocado também para sinalizar a entrada dos orixás, o que vem a substituir cânticos específicos de acolhida aos encantados. Cacciatore (1988, p. 56) apresenta a seguinte significação para avania: “do Iorubá *a* (eles) – *wá* (mover) – *nìhà* (em direção de)”. De acordo com Edson Santos (Entrevista: 06.05.2011), “a Ramunha, peça rítmica composta por 17 partes, que exigem uma riquíssima coreografia, representa o longo e prazeroso passeio que Iroko, orixá da ancestralidade, fez pelo mundo”.

VI. **Bravum:** Este ritmo é marcado pelos golpes fortes, sucessivos e agudos do *run*, auxiliado pela marcação e sustentação rápida do *lé* e *rumpi*. Este toque pode ser dedicado a Ossaim e Obaluaiê, entre outros orixás, mas sua comum execução é para Oxumarê, cuja sonoridade possibilita a imitação dos deslocamentos de uma serpente ouriçada, sensual e ávida ao ataque certo (EDSON SANTOS, Entrevista: 06.05.2011).

VII. **Bata:** Ritmo executado sem o auxílio das baquetas, sua percussão apenas com as mãos produz uma espécie de som abafado, muito utilizado para Xangô, mas pode ser tocado para outras divindades, por exemplo, para Otim, cultuado no Brasil como uma das qualidades de Oxóssi em algumas comunidades. Nome Iorubá referente a um pequeno tambor de madeira (FERREIRA, 1999, p. 239).

VIII. **Foribale:** É um ritmo executado sem cântico, cuja função é recepcionar dignitários do candomblé que chegam durante uma liturgia. Palavra de origem Iorubá *Fò* (seguir, prosseguir) – *ori* (cabeça) – *bá* (carregar) e *ilè* (terra). Portanto, reverenciar a terra batendo a cabeça, “prostrar a cabeça até a terra” (BARROS, 2009, p. 65). E estes dignitários o fazem. Saúdam a porta de entrada do barracão, o axé central da casa, os atabaques e em seguida o/a presidente da celebração.

IX. **Huntó ou Runtó:** Nome Fon para o alabê nagô. É, pois, uma referência ao maestro da orquestra ritual. “Possivelmente alude à execução destes especialistas da orquestra ritual Fon” (BARROS, 2009, p. 69). É um ritmo específico para Oxumarê, mas ao ser acompanhado de vocalizações percute músicas, também, para Obaluaiê e Xangô.

X. **Ilú:** Ritmo forte, bem marcado e de cadencia rápida é atribuído principalmente à Oyá e Logum Ede. Mas acompanhado de música pode ser executado para outros orixás. Ferreira (1999, p. 917) utiliza o termo para definir o “pequeno tambor feito de um barril, com couro nas extremidades, e que se percute com baquetas de madeiras” nos xangôs pernambucanos e “nos candomblés jeje-nagôs da Bahia. Designação genérica dos atabaques”. Também chamado *Dárò*, termo Iorubá para lamento. Mário de Andrade (1989, p. 262) o identifica como “o grande atabaque de madeira usado nos candomblés baianos”. Raimundo de Assis (Entrevista: 16.06.2002) sugeriu que o toque do Ilú executado para Iansã simula o som das labaredas do fogo e seus gestos sinuosos na dança mostram que a senhora dos elementos da natureza é uma borboleta de luz e emoções. De fato, essa imagem realiza-se, performativamente, na cena litúrgica, no momento do *rum* quando se canta esta poesia:

Ó ní laba-lábá, lábá ó, laba-lábá, laba ó

Ó ní laba-lábá, lábá ó, laba-lábá, laba ó

Nela, Oyá traduz, mimeticamente, através do corpo do iniciado e daqueles que acompanham a dança que “Ela é uma borboleta”. Ao simular, nos gestos dançantes e sublimes, o costume dos lepidópteros de bailar no ar e repousar em superfícies sólidas, a canção representa também a necessidade intrínseca de tudo que é provido de vida de metamorfosear-se; é como declarou Heráclito de Éfeso: nada persiste nem permanece o mesmo no universo, ao contrário, tudo, nele, está em constante mudança.

XI. **Ijexá:** Ritmo cadenciado, cujo som é produzido apenas com as mãos que percute os atabaques, nesta forma é dedicado exclusivamente a Oxum, Mãe do subgrupo nagô que leva seu nome (Ijexá). Barros (2009) registrou que a última casa de culto Ijexá em Salvador fica no subúrbio do bairro de Plataforma. Quando acompanhado de cânticos o som ijexá pode reverenciar diversos orixás. É provavelmente o ritmo mais conhecido no Brasil por sua utilização constante na Música Popular Brasileira e devido à sua disseminação entre os Afoxés. Silveira (2006) sinaliza que os cultos provenientes da Bacia do Rio Oxum são acompanhados pelo toque ijexá, cujo ritmo, delicioso e inconfundível, embala a dança tanto de Oxum, quanto de Ibalama e Logum Edé. O som Ijexá tem influenciado direta ou

indiretamente diversos ritmos mundiais. Seus aportes rítmicos são, facilmente, percebidos na constituição da rumba latina e do jazz norte americano. A importância do ritmo ijexá na cultura afroreligiosa e nas produções artísticas na sociedade mais geral reflete-se no poema *Ìyálòde*, canção enunciativa da proeminência de Oxum como senhora da cultura, em que ela é descrita como a “Mãe e primeira-dama da (alta) sociedade”:

Ìyálòde ìyá ó, Ìyálòde ìyá ó
Ìyálòde ìyá (ìyá)òde ìyá ó

XII. **Igbim**: Do Iorubá caracol, símbolo de Oxalufã, a quem este ritmo lento é dedicado. Sua marcação é desenvolvida por golpes fortes intercalados por batidas fracas. Geralmente, é o toque de encerramento das liturgias religiosas, com a significação de que toda criação é reverenciada e por isso estabilizada com a bênção do seu criador (BARROS, 2009). “A música e a dança ritual de Oxalá em geral são austeras como seu toque característico, o *igbin*. Os gestos macios e graves se apoiam no *opaxorô*” (LUZ, 1993, p. 84).

XIII. **Korin Ewe**: Ritmo do encantamento e da explosão do axé retido nas folhas sagradas. Originário de *Irawo*, cidade nigeriana do culto a Ossain. Termo Iorubá *korin* (canto) e *ewe* (folha), portanto, canto(s) das folhas (BARROS, 2009). “Assim como as folhas são destinadas a todos os orixás, o Korin Ewe é também percutido para todos eles, pois todas as entidades têm suas folhas específicas sob a guarda de Ossaim, o orixá das plantas medicinais e de todo reino vegetal” (EDSON SANTOS, Entrevista: 21.09.2012). Esta imagem é expressa no seguinte cântico:

Àwúré kùtù Òsónyìn
àwúré kùtù ní ewé ó

Recebemos boa sorte por intermédio de Ossaim
Recebemos boa sorte por intermédio das folhas

XIV. **Kakaka-umbó**: Designado por Barros (2009) como Bata-coto, ritmo que sugere uma representação guerreira, dedicado principalmente a Oxaguiã e Xangô. Bata-coto é um tambor de guerra utilizado entre os Iorubás, cujo uso fora interdito no Brasil durante a Revolta dos Malés. Carneiro (1936) afirma que a importação e utilização desse instrumento musical no Brasil foi proibida já em 1855, cujo som produzido por ele significava prisão de inimigos ou morte. Kakaka-umbó, de origem Iorubá, significa envolver em círculo; na dança

os gestos que acompanham este ritmo são expansivos e as mãos do dançarino simulam o braço de um pilão.

XV. **Oguelê, guelê, Okelê ou Kelê**: Nome de um importante instrumento musical de origem africana (ocidental), extinto no Brasil, onde só se tem apenas a memória do ritmo, reproduzido para acompanhar as canções dedicadas à Obá e à Iewá (BARROS, 2009).

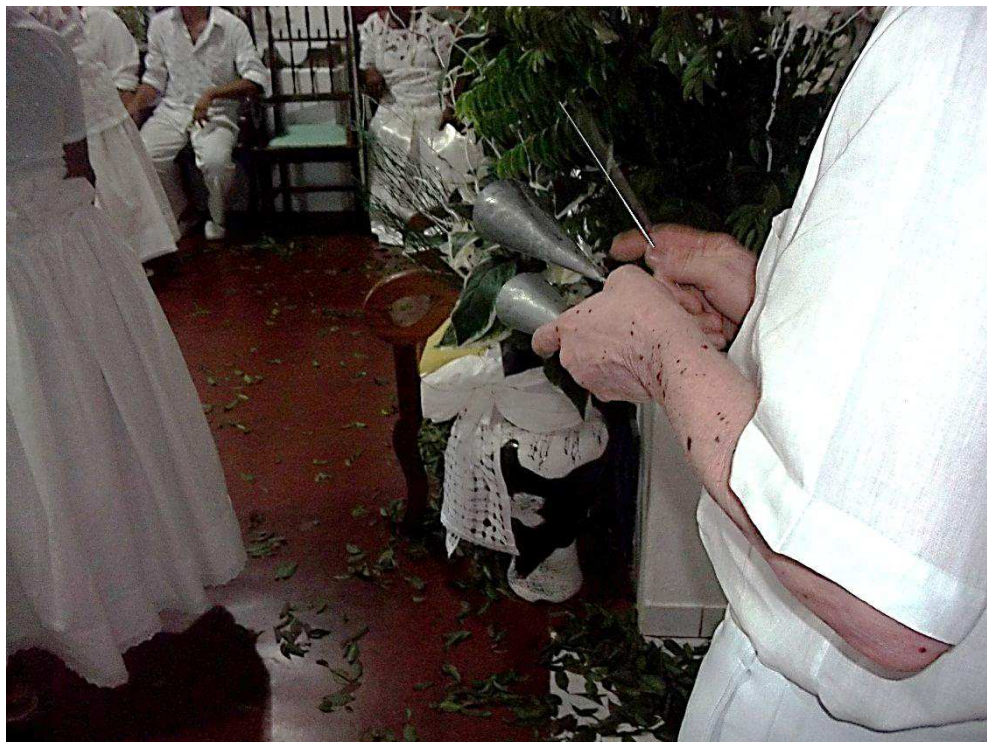
XVI. **Opanijé**: O ritmo denominado impositor por uma das intérpretes dos *orin* (músicas) coletados é de origem Iorubá, significando mata e come. Este jogo de palavras funciona como demonstração da ambivalência de Obaluaiê. De execução quase sempre instrumental, sua percussão é lenta com golpes fortes no tambor designado *run*.

XVII. **Sató**: Ritmo musical associado às deidades do panteão jeje, cujas cantigas mesmo em Iorubá, remontam ao vocabulário Fon. “Sua execução lembra o ritmo *Batá*, porém de andamento mais rápido e marcado pelas batidas do *Run*” (BARROS, 2009, p. 69). De forma acelerada é bem comum ser tocado para Oxumarê e para Nanã com uma marcação mais lenta e em um tom mediano percute algumas músicas do orixá Otim.

XVIII. **Tonibodé**: Não obtive informações, no Ilê Axé Oyá, sobre este ritmo. Contudo, as descrições de Barros (2009) levaram-me à conclusão de que ele pode estar presente nesta comunidade-terreiro associado a outros ritmos, uma vez que o alabê Gilberto dos Santos (Entrevista: 27.10.2012) declarou que “existem outros ritmos que podemos utilizar na liturgia, mas desconhecemos seus nomes, mas deduzimos sua origem por causa do som, das cantigas que acompanham e dos gestos na dança”. Barros (2009, p.70) diz que “seu andamento especial lembra o ritmo de um bolero, sendo algumas vezes esta semelhança lembrada de forma reservada e respeitosa como o ‘Bolero de Xangô’ e acrescenta: “Etimologicamente é um termo Iorubá que significa Tó - justas; *ni* – reforço gramatical; bo – adorar; dé – suplicar, pedir; pedir e adorar com justiça”. Daí, a justa súplica e adoração a Xangô.



Fotografia 5. Manuseio do agogô.



Fotografia 6. Alabê percutindo o agogô durante a festa de Xangô.

Fonte: Do autor; imagens (5 e 6) registradas no Ilê Axé Oyá em 12/09/2012.

4 RITMOLOGIA NAGÔ, UM GÊNERO ORAL PARTICULAR DOS CANDOMBLÉS

*Desce do espaço imenso
Uma águia pro oceano
Mergulha bem fundo
Além do saber humano
Atlântida viva
Ou quem sabe esquecida
Renascera
E hoje o guerreiro Olodum
Encantando a cantar*

(Ojú Obá - Edil Pacheco; Paulo César Pinheiro)

A especificidade da música sacra afrobrasileira a singulariza como forma poética oral de cunho ritual, assinalada já em seu contexto africano, em que a fala articulada representa o aspecto mais significativo da produção, transmissão e recepção do conhecimento, pois o cognoscível, entre as culturas orais, é interpelado pela tradição viva. Amadou Hampaté Bâ (2010) fornece pistas preciosas que podem convergir para formação de uma teoria classificatória dos gêneros orais que aparecem na ritmologia nagô dos candomblés baianos. Para ele, a tradição oral africana é simultaneamente “religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor (...) permite remontar à unidade primordial” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 183). Com este conceito totalizante, Hampaté Bâ concebe a oralidade como um sistema, onde todos os fenômenos naturais e sobrenaturais, reconhecidos pela tradição, não somente, estão (re)ligados, mas acima de tudo, interligados. A concepção do mundo como um Todo é produzida por uma atitude filosófica e, no Ocidente, esta compreensão estabelece o conhecimento da realidade como um dado complexo, disposto em dimensões hierarquizadas, como sugeriu Platão, entre outros pensadores, que perceberam a multiplicidade cognoscente (na relação fenomenológica sujeito ↔ objeto) como desdobramentos do Uno.

Como sistema, a ritmologia nagô engraniza, em sua estrutura, inúmeras características dos gêneros literários desde sua mais antiga classificação, cuja organização é oriunda da *Arte poética* de Aristóteles. Contudo, a mescla dos estilos e os procedimentos encontrados, nesta obra clássica, não são suficientes para delinear o gênero das tradições nagôs, pois, entre suas características, a mais importante diz respeito à representação da realidade marcada, necessariamente, pelo encantamento do mundo. À vista disso, a arte de representar nos candomblés parte do sensível ao intelectível e culmina no transcendente, que é indizível literalmente, mas pode comunicar-se por revelação, em meio à magia, pois sua forma é

simultaneamente ascendente e descendente, configurando-se como um processo dinâmico de interpretação da realidade, à proporção que a epistemologia ocidental costuma separar os setores que produzem conhecimentos, muitas vezes contrapondo-os devido à compartimentação disciplinar especializada do saber. Por isso, a música litúrgica dos *candomblés nagôs* pode ser classificada como um gênero oral, que não é apenas poético, mas principalmente ritualístico.

Na condição de fenômeno estético, a literatura, na cultura ocidental, caracteriza-se como a arte da palavra, cuja função artística é despertar o sentimento do belo na humanidade pela fruição. Esta definição suscita, já de início, a diferença entre literatura na concepção ocidental e tradições orais africanas, porque a literatura “não visa a informar, ensinar, doutrinar, pregar, documentar” (COUTINHO, 1976, p. 8); contudo, o faz de maneira secundária, pois ela “pode conter história, filosofia, ciência, religião (...). Como toda arte, a Literatura é uma transfiguração do real” (COUTINHO, 1976, p. 8-9). Ao passo que as tradições orais africanas estabelecem, se não constroem, a realidade a partir da própria literatura, entendida como sistema epistêmico integrado, instituindo espaços simbólicos para outras literaturas, a afrodescendente, por exemplo.

“A Poética de Aristóteles tem sido geralmente reconhecida como a pedra basilar da cultura literária ocidental” (DOLEZEL; FIGUEIREDO, 1990, p. 27), mas “os primeiros estudos sobre os gêneros literários, se bem que ligeiros, foram feitos por Platão” (AMORA, 1964, p. 146), contudo, um pouco antes, Aristóteles já tivera tratado do assunto, embora em uma concepção ética (COUTINHO, 1976).

Neste itinerário comparatista, em que são consideradas não apenas as diferenças, mas principalmente as semelhanças entre forma e estilística de literaturas chamadas ocidentais e tradições orais africanas, é minha intenção relacionar os textos orais dos *candomblés* baianos aos gêneros literários a partir de sua organização clássica, pois em ambas concepções buscam-se conservar e transmitir o elemento ontológico contido em textualidades religiosas. Para tanto, iniciarei este esboço teórico sobre o gênero literário da ritmologia *nagô* a partir do método de interpretação, em razão de que o caráter ritual da música sacra nas comunidades-terreiro implica uma exegese dos mitos cosmogônicos, reveladores da mentalidade afrodescendente.

Da herança antiga sobre a divisão dos gêneros literários, contestada pelos modernos que, paradoxalmente, em meio à refutação do sistema clássico, conserva dele, entre outros elementos, a estrutura épica, porquanto estes modelos são também narrativos, bem presentes nos gêneros romance, conto, novela etc., e da reorganização da classificação aristotélica feita

na literatura contemporânea, em que a tendência é relativizar os gêneros e misturá-los, conservarei para comparação e análise textual os gêneros lírico, dramático e épico.

Em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, Erich Auerbach enfatiza a presença dos aportes da cultura (judaico)cristã na forma de criação literária no Ocidente e reitera: “o método da interpretação de textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto” (AUERBACH, 2004, p. 501). Seguindo sua descrição, encontrei, na “Ritmologia nagô”, os demonstrativos de que a música sacra afro-brasileira traduz o que este filólogo alemão chamou de estilo médio na arte de representar na literatura ocidental: a fusão do *sublime* com o *humilitas*, que José Beniste (1997) designou, em relação aos candomblés, como o encontro entre dois mundos – o *Òrun* e o *Aiyé*.

4.1 RITMOLOGIA NAGÔ E ALGUMAS (DES)SEMELHANÇAS COM MATRIZES OCIDENTAIS

O negrume da noite
Reluziu o dia
O perfil azeviche
Que a negritude criou

(Negrume da Noite - Paulinho do Reco; Cuimba)

Deixando para outro estudo complementar o método de interpretação direto, caracterizado pela “explanção direta dos pontos de vista do autor, dirigindo-se em seu próprio nome ao leitor ou ouvinte: o gênero ensaístico” (COUTINHO, 1976, p. 24), proponho a exploração comparativa entre literatura ocidental e tradições africanistas na Bahia através do método de interpretação indireto, pois ele “veicula a interpretação através de artifícios intermediários entre autor e leitor ou público” (COUTINHO, 1976, p. 24), que na ritmologia nagô repercute como trabalho de co-presença transcendentalizante, que agencia performance e representação em nível simbólico, pois os candomblés são também a possibilidade verossimilhante de recriação da realidade, que em sua forma ritual descondiciona a experiência existencial dos fiéis do tempo histórico e do espaço geofísico mundanizados e restritos, tornando-os, momentaneamente, entidades sobrenaturais através da sacralização do mundo.

Ainda utilizando uma linguagem tropológica, pode-se considerar que a música litúrgica nagô é um alento à alma das comunidades-terreiro, visto que as memórias

reascendidas durante os rituais, além de desempenhar uma função social relacionada à forja dos processos identitários na vida cotidiana dos indivíduos nos candomblés, é também uma propedêutica do que seria a eternidade de um iniciado, pois a feitura do santo instaura o orixá na vida dos fiéis, para quem voltarão, um dia, após a morte. Esse desejo do Eterno é bem notório na música litúrgica dedicada a Oxalá, o Pai da criação:

Ni ọrun ó oníre mi dé, babá mo dúró,
Ni ọrun ó oníre mi dé, babá mo dúró,

cuja tradução do iorubá litúrgico para o português expressa um contagiante lirismo diante da existência humana tão contingente: “no céu, ó bom senhor, eu chegarei. Pai, vou parar e descansar” (OLIVEIRA, 2002, p. 163).

Desconsiderando-se os recursos poéticos que acionam a arquitetura dos gêneros textuais em sua relação intersemiótica com a leitura e recepção de tradições orais, não seria possível estabelecer a relação de (des)semelhança ente os dois paradigmas aqui apresentados, pois não é possível uma tradução literal de um modelo a outro, mas um arrolamento de partes intercambiáveis que exibem o caráter misto e complementar das tradições orais africanistas, configuradas como sistema epistêmico, frente à tendência contemporânea em literatura, cuja marca é a mistura dos elementos dos gêneros literários. Estes procedimentos classificatórios, com certo tom adaptativo, foram nominados por Coutinho (1976) de “arquetipos do gênero”, cuja associação com a ritmologia nagô sugere três grandes mediações unitivas, uma vez que “gênero literário é a combinação de um tipo de forma com um tipo de conteúdo e um tipo de composição” compatíveis (AMORA, 1964, p. 150).

4.1.1 Música litúrgica nagô e poesia lírica

*Aganju, Alujá, muito axé
Canta um povo de origem nagô
O seu corpo não fica mais inerte
Que o Afro-Olodum já pintou*

(Salvador não inerte – Bobôco; Beto Jamaica)

Como o gênero lírico, a ritmologia afrorreligiosa viabiliza a expressão da subjetividade humana, que propicia processos identitários, cuja matriz modelar são os

encantados evocados ritualmente nos candomblés, por conseguinte, a “poesia lírica utiliza uma série de meios intermediários – os artifícios líricos – para traduzir a sua visão da realidade e veiculá-la” ao receptor (COUTINHO, 1976, p. 57). No gênero lírico, o indivíduo articula a satisfação da necessidade de revelar aspectos de sua interioridade. Assim também ocorre com o fruidor assistente, nos candomblés, que contempla a cena litúrgica e, embalado pela canção, reelabora sua subjetividade, tornando-se co-partícipe de uma objetividade relativa, ou melhor, de uma intersubjetividade que aproxima o(s) eu(s) presente(s), no ato litúrgico, à realidade construída, desconstruída e reconstruída como resposta à existência.

Nos candomblés, o público não-iniciado relaciona-se diretamente à textualidade da poesia lírica do “cancioneiro” ritual, nesse caso, “o gênero lírico é subjetivo e por isso mostra reflexos das coisas e dos acontecimentos na consciência individual, que serão transformados por uma perspectiva, a do poeta, no seu espaço e no seu tempo” (EDELWEISS, 1979, p. 5), que diferem essencialmente das percepções espaço-temporais dos sujeitos marcados pela iniciação religiosa.

Muito mais que o espaço estabelecido pelas práxis religiosas como sagrado e profano, o tempo, neste sentido, é um elemento mais significativo. Ele “perde” sua concepção lógica, cronológica e histórica, passando a ser psicológico, cuja delimitação e mensurabilidade não decorrem da experiência do presente, mas das relações entre sujeito e objeto do desejo que tornam o tempo incomensurável.

O indivíduo não-iniciado que aprecia os ritos religiosos de matrizes africanas encontra-se muito mais propício a estabelecer uma relação artística com a ritmologia nagô do que os fiéis iniciados devido as suas expressões (inter)subjetivas não estarem permeadas pelo caráter ritual da religião. Por isso, este público, também vinculado aos candomblés, tem como principal função textual reforçar a relação entre música sacra nagô e gênero lírico, pois “a lírica nunca é o defrontar-se do ‘eu’ com o mundo objetivo. Há sempre um ‘eu’ que se expressa e disso decorre a atribuição do ‘subjetivo’ a esse gênero literário” (EDELWEISS, 1979, p. 36).

Outro elemento que ratifica a relação de similitude entre a ritmologia nagô e gênero lírico é a codificação particular da linguagem figurada nos candomblés pelo público não-iniciado, que, através da polifonia, ressemantiza o texto recebido em forma de canção, porquanto, em poesia, a linguagem figurada é estabelecida como reflexo do poder imaginativo que produz a arte. Utilizando a linguagem figurada tanto o poeta, quanto o não-iniciado, estabelecem ou acentuam “correlações na vida desapercibidas pelos outros homens, que assim se tornam aptos a perceber-lhes o sentido profundo” (COUTINHO, 1976, p.66).

O aspecto lírico presente na ritmologia nagô pode ser percebido, principalmente, no uso e atribuições rituais do tempo nos candomblés e nas expressões subjetivas dos processos identitários de afrodescendentes e afrossimpatizantes, que, a partir dos usos da música sacra afrobrasileira, articulam a poetização do cotidiano pelo empreendimento de ressignificar a existência através da poesia recitada, cuja lira é o motivo arquetipal e seu som correspondente é a liberação da subjetividade simbolizada, (re)configurando as relações do(s) eu(s) lírico(s) das comunidades-terreiro com o mundo. Essas permutas estilísticas nos candomblés, entre iniciados e não-iniciados reforçam minha tese de que o conteúdo humano é sempre o mesmo: desejo mimético passional, mas a forma de tratá-lo, introduz o problema da forma, que para Hegel (1976) só é válida do ponto de vista estético, se estiver atrelada ao conteúdo, de maneira que um seja convertido no outro e vice versa.

As formas de recepção e leitura das músicas sacras afrobrasileiras viabilizam uma adaptação literária com outro valor semântico alternativo ao ritual. Em poesia, este processo é conhecido como transdução, cujos principais canais “são os modos de processamento activo nos quais o texto literário é transformado em outro texto literário” (DOLEZEL, FIGUEIREDO, 1990, p. 277). A música popular brasileira de matriz africana, por exemplo, é parafolclórica, pois o lirismo que a compõe imprime em seu âmago os aspectos que formam a oralidade poética e seus desdobramentos funcionam como mecanismos estéticos de empoderamento da negritude.

Estabelecendo-se, portanto, uma teoria da lírica afrobrasileira é, pois, possível analisar a importância da música popular de matriz africana para os indivíduos afrodescendentes, cuja função social torna-se um signo demarcador de novas relações sociais e múltiplos acordos com a sociedade mais ampla. Não é à toa que é próprio da lira o encantamento do mundo e o estabelecimento de novas relações com ele.

4.1.2 Música litúrgica nagô e arte dramática

*Constituiu um universo de beleza
Explorado pela raça negra
Por isso o negro lutou
O negro lutou
E acabou invejado
E se consagrou*

(Negrume da Noite - Paulinho do Reco; Cuimba)

No capítulo terceiro deste estudo, quando intentei uma descrição do xirê a partir da dinâmica que perpassa relações complementares entre representação e performance e vice versa, tornou-se evidente que a ritmologia nagô compõe-se de textos desenvolvidos para (en)cena(ção), em que, como no gênero dramático, os atores assumem os papéis das personagens, mas com um diferencial significativo na liturgia afrorreligiosa que reside na mescla ou passagem cíclica entre gênero dramático, assim definido pela articulação do dado representado transcorrer de forma dialogada, poesia épica, uma vez que há uma forma de narração cantada durante as cenas, oriunda dos mitos nagôs e a presença de artifícios líricos, decorrente da reelaboração subjetiva dos textos orais quando de sua recepção e leitura. Em relação à forma, estes elementos aproximam a ritmologia nagô, bem mais, à dramaturgia moderna que à poesia dramática clássica. Mas o processamento catártico, nos candomblés, o projeta muito mais à dramaturgia antiga.

O diálogo característico do gênero dramático o torna essencialmente representação. Nesse caso, “o gênero dramático é aquele em que o artista usa como intermediário entre si e o público a representação. A sua interpretação da realidade é dada sobre uma forma representada, que imita essa realidade” (COUTINHO, 1976, p.72). Na ritmologia nagô, este diálogo terá uma configuração diferenciada da dramaturgia clássica porque seu desenvolvimento transcorre em três momentos simultâneos, embora distintos. Primeiro, a recepção faz da música sacra na liturgia um texto épico, pois ele é recebido como uma lenda cantada, em que o mito é materializado e sua forma poética narra o protagonismo das divindades. Segundo, trata-se, de fato, do estabelecimento do diálogo, pois os atores iniciados da cena litúrgica interagem performativamente, mas este diálogo passa por uma transmutação de gênero narrativo, haja vista os mitos cosmogônicos, conteúdo das músicas sacras, facultam lugar às sagas humanas que são ressignificadas na linguagem do corpo, através do transe místico organizado ou, em uma linguagem litúrgica, pela presença dos orixás que coabitam as memórias do povo-de-santo. Terceiro, os espectadores da cena litúrgica participam do diálogo perpassado por outra semântica, a da reelaboração (inter)subjetiva da música sacra, já que tanto os indivíduos iniciados, quanto os não-iniciados nos candomblés são incapazes de fugir à lira, isto é, todos são envolvidos pela poesia oral, cujo lirismo reside na adesão ao mundo exterior e na transformação dos mundos interiores, trazidos à cena pela arte dramática presente na liturgia sustentada sempre pela épica exemplar.

No gênero dramático, “a ação deve ser verossímil aos espectadores, que a aceitam ou nela acreditam através dos diálogos. O suspense é o meio de criar e manter o interesse ao longo da complicação” (COUTINHO, 1976, p.73). Na ritmologia nagô, a confiabilidade no

texto oral está atrelada, paralelamente, à literalidade ritual, cujos espectadores, os não-iniciados, testemunham uma presença verdadeira pela contemplação e recepção pública dos orixás que são os protótipos ou arquétipos nagôs, cuja materialização indica a condensação dialética entre forma e conteúdo. Têm-se, então, o indivíduo compacto à maneira da Psicologia da Profundidade, visto que a matéria (no sentido aristotélico) de que é feita a pessoa nos candomblés se encontra em sua plenitude, pois suas performances representacionais são geradoras de uma singular representação performativa. Agora, o suspense que caracteriza a dramaturgia é substituído pela chegada das divindades que implica o adormecimento, no santo, daqueles que foram ritualmente preparados para presentificá-las plenamente. Fica esclarecido, portanto, que a relação entre suspense e adormecimento no santo é estabelecida no jogo da impossibilidade da representação dramática (PIRANDELLO, 1977).

Há uma confluência analógica bastante expressiva entre Teoria do drama moderno e Poética litúrgica nagô. Por um lado a Poética tradicional, que insiste no dualismo entre forma e conteúdo exclui a categoria do dado histórico na representação. Szondi (2001, p. 24), explicando a dramaturgia clássica, assevera que “a consideração da forma dramática como não vinculada à história significa, ao mesmo tempo, que o drama é possível em qualquer tempo e pode ser invocado na poética de qualquer época”. Peter Szondi, ao traçar uma *“Teoria do drama moderno”*, recupera a impressão clássica de que a dramaturgia, por ser sempre primária, no sentido de representar a realidade como um dado complexo, estabelece sua época como sempre presente. Mas, partindo também de uma perspectiva dialética e, por isso, sociohistórica, em que são evocados “estetas” como Staiger (1997), Adorno (1974), Kant e, principalmente, Hegel, entre outros, Szondi apresenta um novo paradigma para uma teoria do teatro, cuja característica principal é a presença de elementos épicos no drama, permeado da lírica que se ocupa, neste contexto, de resolver o problema da cisão entre sujeito e objeto. Contudo, o autor evidencia que a presença de outros gêneros, redefine o que se entende por teatro moderno, mas esta forma de drama conserva sua nomenclatura primeira, uma vez que o todo funcional da dramaturgia é um rudimento dialético. Essa totalidade

não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também neste último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama (SZONDI, 2001, p.34).

Nos gêneros lírico e épico, é possível vincular-se à poesia pela fruição com os mesmos critérios descritos por Kant (1995), que objetivava viabilizar o prazer artístico apenas do ponto de vista da sensibilidade humana, ou à maneira de Hegel (1976), que laborou a estética em uma perspectiva histórica, cujos critérios para estabelecer o belo são de caráter sociocultural; mas, quanto ao vínculo ao gênero dramático é preciso, como nos *candomblés*, uma iniciação, pois, “sendo na essência representação, o drama só revela sua eficiência quando levado à cena, pois na leitura ele é apenas literatura dialogada” (COUTINHO, 1976, p. 73).

Em ambas as situações, a iniciação tem caráter ritual, de modo que a dramaturgia artística estabelece a re-(a)-apresentação de cenas (verossímeis) que põem em xeque a arte mimética e a dramaturgia litúrgica nagô visa presentificar os arquétipos de procedências africanas. Afrânio Coutinho divide o gênero dramático em duas grandes variedades, que se desdobram em vários subtipos. É possível, em sua variação principal, estabelecer uma relação de parença com a textualidade da música sacra nagô: o gênero dramático trágico como correspondente do estado de transe profundo, isto é, da presença do orixá materializado, pois esta forma de representação, plena de performances, sugere, em termos descritivos para liturgia nagô, uma mescla entre os gêneros narrativos populares mito e gesta (saga), já que divindade e humanidade encontram-se, na festa litúrgica, em estado simbiótico. E a comédia, originária das celebrações dionisíacas (NIETZSHE, 1984), em que prevalece “a intenção de provocar o riso, de satisfazer uma situação social ou individual, de corrigir a quebra das leis ou convenções sociais ou morais” (COUTINHO, 1976, p. 75), pode ser associada ao transe brando ou semi-transe, isto é, à presença do erê, cujo receptor ao assumir um comportamento infantil, reativa inúmeras memórias no momento em que *est en train de se (r)éveiller de la transe profonde* (ou retorno ao si mesmo normatizado socialmente) e reascende a vida por meio da transformação da tragédia da existência humana em (tragi)comédia. Não é de surpreender que o erê¹³ é designado como filho do orixá.

Do ponto de vista funcional, o teatro viabiliza um ambiente que resulta em um “conjunto de circunstâncias físicas, sociais, espirituais em que se situa a ação” (COUTINHO, 1976, p. 73) e, em relação à estrutura espacial, organiza-se, fisicamente, em palco e plateia, como se dois mundos se colocassem um ante o outro, logo que “a fala dramática não é

¹³ Estado de consciência caracterizado por uma forma de transe brando, específico da consequente saída do transe profundo rumo ao estado cotidiano de consciência. Compreendido como filho do orixá do iniciado, o erê lhe transmite as mensagens do Eledá. Espírito infantil que o fiel incorpora depois do orixá. O erê mostra-se como uma reminiscência revivificante nas performances durante o transe místico organizado. Ele realiza uma espécie de emenda antes mesmo da ruptura. Assim, o erê é “conecção” reconexa.

expressão do autor tampouco é uma alocução dirigida ao público” (SZONDI, 2001, p. 31). Nos candomblés, o local da festa pública é chamado barracão ou bassá, termo de origem Jêje. Há um espaço central, circunscrito aos iniciados, onde se desenvolve a liturgia e os espectadores se posicionam em seu entorno. No Ilê Axé Oyá, o espaço físico destas celebrações é semelhante a uma arena ou uma espécie de anfiteatro (foto 7), mas suas fronteiras não separam de maneira radical espectadores e religiosos, pois o caráter lírico-dionisíaco da festa proporciona uma comunicação entre todos os presentes. Frequentemente pessoas transitam de um espaço a outro, inclusive, alguns orixás, em sua partida triunfante, ao despedirem-se da comunidade receptora, com toda pompa real, dirigem-se aos espectadores para abraçá-los e transmitir-lhes o devido axé.

Entre outros, há ainda um procedimento que não pode deixar de ser mencionado. Trata-se do encerramento da festa pública, sinalizado quando algum liturgista cobre os atabaques com um alá (pano branco) religiosamente preparado para o desfecho ritual. Os atabaques, percutidos pelos alabês (foto 8), são os instrumentos musicais que trazem à cena litúrgica o nó da vida do iniciado com a finalidade de outorgar-lhe uma experiência que ressignifique sua contingência. Na peça teatral, trata-se do tema a ser encenado, cujo término é anunciado pelo cair de cortinas. Nos candomblés, parece que o desabamento trágico do humano é substituído pelo cair proposital do alá sobre os atabaques que canalizam para si o silenciamento do povo-de-santo, retendo a voz coletiva em estado latente, cujo xirê vindouro representa a explosão originária de nova vida, em que a polifonia própria do ato litúrgico, fundamentado na oralidade, corresponde à expressão poética das memórias culturais das comunidades-terreiro, que assinalam os candomblés como lugares simbólicos, simultaneamente, destinados à coabitação tanto da heterogeneidade, quanto da homogeneidade sociorreligiosa, por isso, lugar de diversidade cultural.

4.1.3 Música litúrgica nagô e epepeia

*É bonito de ver
É tanto prazer
Que seu canto me dá
Vou seguir sua luz
Sua força conduz
Afoxé Ojú Obá*

(Ojú Obá - Edil Pacheco; Paulo César Pinheiro)

Entre os gêneros literários da poética ocidental, o épico, em sua totalidade, é o que possui maior semelhança com a ritmologia nagô. Desde a constituição da forma, que se ocupa dos aspectos linguísticos do texto, ao conteúdo, que apresenta as ideias que entrelaçam as personagens da cena em sua relação plena com a realidade.

Paul Zumthor, no entanto, problematiza o conceito de poema épico tal como é proposto pelos comentadores de Aristóteles devido a sua vinculação à ideologia da escrita. Neste sentido, há uma diferenciação estabelecida entre epopeia e poema épico. O épico é uma “espécie de discurso narrativo relativamente estável, definível por sua estrutura temporal, pela posição do sujeito e uma aptidão geral em assumir uma carga mítica que a torna autônoma em relação ao acontecimento” (ZUMTHOR, 1997, p. 109). E Staiger (1997) define a epopeia como uma textualidade variável em decorrência de sua forma poética ser estabelecida, culturalmente, condicionada. Contudo, “não se pode negar que o épico ultrapassa a epopeia e que os casos incertos não são raros” (ZUMTHOR, 1997, p. 110).

Como relato de caráter heroico, a epopeia é uma composição literária de natureza narrativa, “com acontecimentos em que se misturam fatos comuns, lendas e mitos, heróis e deuses, numa atmosfera de maravilhoso” (COUTINHO, 1976, p. 53). O encantamento do mundo, a partir das liturgias dos candomblés, abre um espaço épico que se torna o cenário destinado não somente à celebração religiosa restrita aos membros da comunidade-terreiro, mas também o local de apreciação da festa pelos espectadores. Coutinho (1976, p. 53) assinala que a epopeia em forma de poesia é mais conatural ao homem do que em prosa e reitera que “associando-se ao canto e à dança, era instrumento de memorização na era anterior à escrita. Assim, o núcleo inicial da epopeia é uma estória popular, portanto do espírito do povo e suas criações literárias”.

A criação literária sem finalidade religiosa no sentido ritual da palavra, desenvolvida como expressão do desejo humano, diz respeito à estética e à relação subjetiva do poeta no mundo, mas isso não implica um abismo diante de textos sacralizados, pois, em ambas as circunstâncias, pode ser delineada a teleologia da humanidade que se encerra na busca da felicidade. Assim, a verossimilhança que a arte inspira, em especial na poesia épica, é um demonstrativo da expressão da possibilidade da vida se realizar. Todavia, os textos épicos de caráter litúrgico, costumam ser interpretados, nas religiões, como manifestação da vontade absoluta do divino que acontece via revelação, em oposição ao desejo humano, matéria da poesia existencialista. No gênero épico, há um dispositivo narratológico que traduz os desejos de uma coletividade. Nesta modalidade textual, afirma Coutinho:

A autoria é anônima, coletiva, cada recitação podendo ser diferente. Esse material aos poucos reúne-se em torno de figuras lendárias de guerreiros ou heróis, que captam a imaginação popular, crescendo e tornando-se verdadeiros mitos, representativos da aspiração da comunidade (COUTINHO, 1976, p. 53).

Podendo constituir-se em prosa ou verso, as epopeias caracterizam-se pelo assunto grandioso que tratam, por isso, seu estilo é sublime. Os textos épicos de temas religiosos exemplificam bem essa imponência, pois neles, situa-se o transcendente, sempre majestoso em relação ao criatural, tão efêmero.

O consenso de que o homem nasceu na África há cinco milhões de anos aproximadamente sugere a antiguidade da arte de narrar que surge graças a esforços mnemotécnicos bastante rudimentares, pois a presença da memória no processo de hominização fora imprescindível, uma vez que a percepção da realidade é fragmentária e sua descrição implica uma narratologia produzida por associação de imagens lembradas e esquecidas, vinculadas à cultura. Contudo, como gênero literário, é propagada a ideia de que a origem da epopeia é grega, assimilada como uma espécie de estrangeirismo literário, legado à humanidade. Inútil é estabelecer uma discussão, aqui, sobre isso. O fato é que o texto épico tem raízes intrínsecas com a maiêutica humana, estabelecendo sua importância no processo de espiritualização da pessoa através de rituais religiosos.

Frobenius (1952) propõe que a fundação de vários reinos em África decorre da celebração aos ancestrais divinizados dos correspondentes clãs de origem. Este africanista destaca, deste modo, a importância dos mitos fundacionais que, a partir de uma classificação criteriosa, são estabelecidos como textos pertencentes ao gênero épico, que em África se denominam, genericamente, tradições orais.

De forma sintética, Coutinho (1976, p. 54) apresenta um quadro “sinótico” das principais epopeias:

Na Índia: Ramaiana e Maabarata.
 Na Grécia: Ilíada e Odisséia, de Homero.
 Em Roma: Eneida de Virgílio.
 Na Idade Média: Canção de Rolando (francos); Niebelungen (germanos); Edas (escandinavos); Cid (espanhóis); Beowulf (anglo-saxões).
 No Renascimento e Barroco: Os Lusíadas (portugueses), de Camões; Jerusalém liberta (italianos), de Tasso; Orlando Furioso (italianos), de Ariosto; Paraíso perdido (ingleses), de Milton.

E deixa faltar neste quadro resumo, talvez por conta de questões epistêmicas entre escrita e oralidade, os importantíssimos *itan* afrobrasileiros, trasladados durante a

diáspora africana, que estabelecem mediações representativas aos processos identitários de afrodescendentes, sem contar que fazem parte da memória cultural negra, cujos aportes são uma presença constatável em toda brasilidade, e a falta do devido reconhecimento estético destes elementos transcorre para a fantasmagorização do evento negritude no Novo Mundo.

A epopeia configurada a partir do padrão homérico tornou-se exemplar nas “culturas escritas”. Entre os *itan* afrobrasileiros, encontram-se diversas narrativas míticas análogas ao modelo clássico. O relato da viagem de Oxalufã, que origina o ritual “Águas de Oxalá” nos candomblés é um exemplo de poesia épica de semelhança impressionante, se comparada aos famosos textos da *Ilíada* e *Odisseia*, entre outras narrativas antigas de constituição épica.

As “*águas de Oxalá*” são celebradas de forma soleníssima entre o povo-de-santo. Este ritual dá início às festas públicas de muitos terreiros e, no Ilê Axé Oyá, é celebrado como a festa de encerramento das atividades litúrgicas anuais. O mito da viagem do velho Rei origina-se desta narrativa que, nas comunidades-terreiro, rememoram a saga do pai simbólico da existência criatural. Em síntese, a versão deste *itan* extraído no grupo focal primário deste estudo estabelece que:

Oxalufã, arqueado pela idade avançada, vivia em seu palácio real. Certo dia decide visitar seu filho Xangô, o rei de Oió. Tendo consultado um babalaô, foi aconselhado a não realizar tal viagem, pois seria calamitosa. Teimoso, o velho rei prossegue em seu intento, levando consigo três panos brancos, limo e sabão-da-costa recomendados pelo adivinho, que o instruiu a aceitar com resignação os acontecimentos e agradecer por todos os incidentes que lhe ocorressem para não perder a própria vida na aventura empreendida. No itinerário rumo à casa de Xangô, três vezes Oxalufã e Exu entrecruzaram-se. Exu solicita três vezes o auxílio do velho rei e, em sua prestimosidade, o viajante cai três vezes nas artimanhas do senhor das encruzilhadas. Suportando pacientemente, Oxalufã banha-se três vezes consecutivas em um rio, pois, a cada encontro com Exu, ele teve suas vestes manchadas por substâncias nodoantes (dendê, carvão e cola). Chegando ao destino, Oxalufã depara-se com o cavalo de Xangô perdido na rua. Ao capturar o animal para devolvê-lo ao filho, é surpreendido pelos soldados da corte, maltratado e preso como se tivesse tentado roubar a montaria real. Em obediência ao babalaô consultado, o aventureiro deixa-se prender sem contestação. Sem enternecimento algum, é lançado ao cárcere, onde passa sete onerosos anos, dos quais o reino de Oió sente o peso de sua desolação. Neste tempo que transcorre lentamente, a penúria é indescritível. Xangô, muito desesperado, consulta um de seus babalaô e assusta-se com a revelação. O sacerdote lhe conta que um velho injustiçado por seus súditos era a causa de tantos

transtornos. Exasperado, Xangô dirige-se à prisão e surpreende-se com o encontro. O homem ultrajado é seu pai. O rei de Oió ordenou que trouxessem água do rio para lavar o velho rei, que lhe providenciassem água doce e fresca da fonte, sabão da costa e tecidos brancos. O rei exige que todos, em Oió, permaneçam em silêncio absoluto e vistam-se de branco. Todo sacrifício seria necessário para expressar a Oxalufã seu pedido de perdão. Também se trajando de branco, Xangô Airá transporta o velho pai em suas costas para ser homenageado festivamente em um banquete real. Terminada a festa em Oió, Oxalufã retorna para casa, apoiando-se no opaxorô, seu cajado ritual, sob a proteção do alá, sustentado pela corte real. Chegando a seu castelo é recebido com novos festejos por seu outro filho Oxaguiã, com quem convivia.

Coletado em Salvador-BA (Ano 2012)
Intérprete: Iyá Edinha
Suma sacerdotisa do Ilê Axé Oyá

Entre a odisseia clássica de Homero e a odisseia tradicional africana, que põe Oxalá a caminho, há inúmeros elementos comuns; entretanto, evidenciarei apenas alguns aportes referentes a ambas estruturas que sirvam de demonstrativo geral da constituição congênere de cada uma das sagas em questão. Nos dois casos, é abordado o retorno de um protagonista a sua casa. Odisseu sofreu inúmeros tormentos no mar e Oxalufã na prisão, os dois locais de desterro podem representar motivos para o inconsciente na descrição freudiana. Diante disso, “o mais importante pressuposto de toda teoria psicanalítica é a existência de processos mentais inconscientes” (PALMER, 2001, p. 27). A linguagem homérica pactua local e tempo em uma expressão épica específica, que coloca em cena o poeta. E a linguagem ritual dos candomblés convoca os iniciados ao seu espaço-tempo particular da liturgia. Nas duas odisseias, os cenários dos protagonistas são perpassados por ameaça à vida, luta pela sobrevivência, superação dos obstáculos e pelo espírito de aventura. Os dois textos são poemas destinados, originalmente, ao canto e encenação, mas na literatura moderna, são lidos e funcionam como substrato para outros textos épicos. Tanto a odisseia homérica quanto a afro-ritual são desenvolvidas *in medias res*, ou seja, com a trama inserida em outra cena em desenvolvimento. Este deslocamento da narrativa principal do início da cena estabelece no texto homérico a importância de outras narrativas dentro da mesma história, que confere ao texto uma ideia de suspensão do tempo. Esta interrupção da sequência cronológica da narrativa é conhecida modernamente como *flashback*, caracterizado pela interpolação de cenas ocorridas anteriormente. Durante a liturgia das *águas de Oxalá* que visa à reintegração

da família¹⁴, o “*flashback*” torna-se um evento da memória ancestral, razão de ser de inúmeros rituais nas comunidades-terreiro.

4.1.3.1 Música litúrgica nagô: um gênero oral tradicional

Dia dois de fevereiro, dia de festa no mar
Eu quero ser o primeiro a saudar Iemanjá

(Dois de fevereiro – Dorival Caymmi)

Um estudo elementar sobre tradições orais implicaria investigar os mecanismos de sua sobrevivência nas sociedades que as mantêm vivas e as imbricações relacionadas ao seu estabelecimento estratificado nos grupos étnicos que defendem sua função como algo primordial. Por questões metodológicas, partirei do materialismo histórico, presente nas investigações de Eric Hobsbawm (1997, p. 9), para quem a tradição é uma estrutura inventada e consiste em “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas”. Este conceito mostra que “tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam vincular certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (HOBBSAWM, 1997, p. 9), condecorado, nas religiões de matrizes africanas, por outra modalidade do materialismo, o dialético histórico.

A leitura materialista dialética da história distancia os candomblés do dogmatismo, que sustenta as religiões fundamentadas, exclusivamente, na tradição escrita, estabelecendo a construção e interpretação da realidade a partir das complexidades do dado social concreto, simbolizado na Natureza. Não é à toa que a tradição africana, via de regra, “concebe a fala como um dom de Deus. Ela é ao mesmo tempo divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 185).

Toda menção feita à tradição relacionada à história africana e, por extensão, à narratologia afrodescendente envolve a tradição oral que se estabelece como memória viva, cuja eficácia “é construída por repetição” (HAVELOCK, 1996, p.89); isso porque “a oralidade é a propriedade de uma comunicação realizada sobre a base privilegiada de uma

¹⁴ As relações conflitivas entre Exu, princípio de individuação, e Oxalá, processo de reintegração ancestral, traz à cena litúrgica o tema “abalo do pai”, presente em algumas sociedades ditas modernas, em que identidade, alteridade e autoridade fazem parte de um jogo que visa à descentralização do pai na família (ROUDINESCO, 2003) e sugere uma releitura sobre suas funções no processo de estruturação da personalidade do indivíduo, em que Lacan (2005) descreve como pai real, simbólico e imaginário.

percepção auditiva da mensagem” (HOUIS, 1980, p.12) à proporção que a escrituralidade realiza-se através de suportes materiais que viabilizam a percepção visual do enunciado. No que diz respeito à proclamação, leitura e recepção da palavra, a modalidade oral do texto estabelece uma experiência sensitiva com valor transtético que dá sentido à vida porque a maior possibilidade de movência, na oralidade, designa “a instabilidade radical do poema” (ZUMTHOR, 1997, p. 264). Contudo, a ritmologia nagô com sua narratologia performativa, por tratar-se de poesia oral ritualizada, seu aspecto mítico musicado atrela-se não somente à forma, mas principalmente ao conteúdo, por isso cria-se uma impressão de estabilidade destes textos orais, paradoxalmente, armazenados na memória do povo-de-santo como documentos remissivos de uma grande epopeia.

É incontestável a importância da performatividade em relação ao trato que exige o estado de movência de um texto oral, pois toda “performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço” (ZUMTHOR, 1997, p. 157), tornando-se chave interpretativa e ação transformadora do mundo quando se trata de africanias, uma vez que “o jogo hermenêutico se apresenta, (...) como um *pathos*: confluência do trágico com o lúdico e da fortuna com a *virtú*” (SOARES, 1994, p. 15). Esta interpretação do mundo instaurada pela tradição oral é também uma forma de interpelação à vida que, com razão, evidencia a presença do corpo como fundamento da linguagem na cena, fonte de sabedoria ancestral reconhecidamente válida para um africanista. Esses conhecimentos “pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (HAMPATEBÉ BÂ, 1982, p. 181) geram a dinâmica da memória, fundamentação da tradição oral.

Dan Ben Amos (1985) justapõe as categorias analíticas da poesia oral aos gêneros populares. De acordo com suas descobertas, há, em ambos modelos textuais, uma aproximação temática, estrutural, arquetipal e funcional que avizinha seus conceitos aos de Paul Zumthor que percebeu que “o gênero poético oral que, como tal, foi melhor estudado até hoje, além dos levantamentos etnográficos ou de ocasionais ligações históricas é a epopeia” (ZUMTHOR, 1997, p. 107). É oportuno, pois, reafirmar que, na ritmologia nagô, embora caracterizada como um gênero oral tradicional particular, em que a mescla de aportes, oriundos de outros gêneros textuais, estabelece sua predominante característica formal, prepondera a estrutura épica que tende ao heroico, subentendido, aqui, como um tipo de superego que atende às expectativas de toda coletividade. Este aspecto da épica no contexto de autoafirmação e persistência nagô em fronteiras além de África corrobora que “o canto épico cristaliza a hostilidade e compensa a incerteza da competição; anuncia que tudo acabará

bem, proclama ao menos que o direito está do nosso lado. É assim que ele conduz a uma ação eficaz” (ZUMTHOR, 1997, p. 115).

O gênero oral tradicional define-se a partir da temática que aborda. Sua representação gira em torno das “lendas de santo, heróis, milagres e de outros fenômenos sobrenaturais” (BEN AMOS, 1985, 266). Esta definição aplica-se, via de regra, à música sacra afrobrasileira, haja vista sua execução serve, também, para evocar o panteão nagô nos candomblés. Dan Ben Amos (1985, p. 267) observa que “este gênero procura seus antecedentes nas literaturas orientais e clássicas”. Uma pertinente demonstração disso encontra-se no seguinte cântico ritual, que exalta a Nação Tapa, terra da grandiosa mãe de Xangô, orixá vinculado à nobreza dinástica de Oió, cuja tradução do Iorubá litúrgico feita por Oliveira (2002, p. 108) sugere:

Vós (aquele que) que cumprimentais
 Yemonja
 Pedindo licença à nação Tapa,
E kí Yemonja àgò, Tapa, Tapa,
E kí Yemonja àgò, Tapa, Tapa,

O caráter majestático das narrativas que se repetem frequentemente nas formas de representação da música sacra afrobrasileira, ratifica que este gênero oral tradicional vincula-se a textualidade épica, cuja estrutura aponta a “unidade que é a realidade ontológica intrínseca de toda forma folclórica. Ela é independente de toda orientação teórica e de todo condicionamento da percepção [...]” (BEN AMOS, 1985, p. 270). Conclui o autor (1985 p.271) que, “em termos estruturais, o mito e o conto popular são idênticos ou ao menos ligados por um assunto genealógico”. Essa descrição da estrutura pode ser confirmada no poema-canção recitado durante as congadas no terreiro de Mãe Cazuzá¹⁵, onde se pode apreciar a seguinte poesia:

Dona Janaina princesa rea(l)
 Onde ela mora eu não posso falar
 Ai, ai, minha Janaína
 Quero ver beleza no fundo do mar
 Ai, ai, minha Janaína
 Tava navegando nas ondas do mar

Ben Amós (1985, p. 272) percebeu que é necessário haver uma convergência dos esquemas estruturais, do conteúdo temático e do uso social para que os gêneros folclóricos

¹⁵A comunidade religiosa da nação Congo de candomblé orientada por Mãe Cazuzá, chama-se Terreiro de Rei do Congo, situado na Rua Rui Barbosa, s/nº, na cidade de Terra Nova/BA. CEP: 44.270-000.

sejam universais. Para tanto, evoca-se a presença de um arquétipo que atenda à aspiração geral da coletividade como o faz a música litúrgica dedicada ao pai simbólico dos orixás e criador do gênero humano que encerra alguns rituais no Terreiro de Mãe Valdete de Ogum:

Oxalá, meu pai,
Tenha pena de seus filhos, tenha dó
A volta do mundo é grande
A fé em Deus é maior

“Assim, a lenda, a saga, o mito, o enigma, o provérbio, o caso, *les memorabilia*, o conto e a farsa são, respectivamente, as representações verbais de disposições mentais enumeradas mais altas” (BEN AMOS, 1985, p. 272).

Até aqui foi sinalizado o ponto que converge para definição da ritmologia nagô como um estilo literário médio: a confluência entre mito épico e saga dramática. Porém, outro elemento sempre presente nesta forma textual, agora, exhibe-se como aporte constitutivo de seu aspecto popular: a função. A abordagem funcional ocupa-se, “de fato das relações entre as formas da arte verbal e as necessidades culturais, psicológicas e sociais existentes” (BEN AMOS, 1985, p. 274). Aqui, ocorre uma curta tensão entre Literatura e Antropologia, pois segundo Ben Amos (1985, p. 276) “o sistema popular dos gêneros é um correlato cognitivo do metafolclore”. Mas não cabe, neste momento, empreender uma discussão sobre o elemento mais importante do texto: se a forma ou o conteúdo. O conceito de matéria empregado neste estudo intenta superar tal binarismo, que mereceria uma discussão em torno das ideias elaboradas pelo Formalismo Russo, Estruturalismo Linguístico e Intersemiótica Literária. Contudo, desviar-me-ia do foco estabelecido aqui: a compreensão da música litúrgica nagô como gênero oral tradicional, cujos desdobramentos além das fronteiras religiosas, no Brasil, entre outros países perpassados pela presença negro-africana, dão suporte para o surgimento da música popular.

Quanto à métrica, a ritmologia nagô segue os padrões dos textos genuinamente orais, que “são marcados por uma pontuação rítmica que facilita ao contador memorizar e ao público compreender” (HOUIS, 1971, p. 46). Nele, reside “o problema da forma da tradição oral e da fidelidade de sua transmissão, isto é, o problema da memória” (CALVET, 2011, p. 53). Mas, se por um lado, a memória constitui um problema relacionado à fidedignidade do texto em consequência de sua transmissão “exclusivamente” oral, por outro, é ela, devido à sua elasticidade e estado de movência, que contribui, *a priori*, com a desfolclorização da cultura nagô, visto que sem o criterioso arquivamento da memória, não há possibilidade de

tradição oral. É a função social da tradição que a diferencia do folclore no sentido pejorativo do termo, como assinala a ritmologia nagô.

Os recitadores de poesia oral argumentam que não inventam nada e afirmam que a emissão vocal direcionada aos seus ouvintes só é possível porque representa um testemunho anterior (CALVET, 2011; VANSINA, 2010; LE MAIRE, 2000). Mas, através de uma exibição que exige performance, estabelece-se a impossibilidade da fidelidade ao texto vocalizado. “Essa forma do texto oral está ligada ao problema mnemotécnico, caso em que as variantes seriam meros vestígios de erros de memória?” (CALVET, 2011, p. 52). Esta visão escrituralista está presente no paradigma histórico utilizado por Henri Davenson em seu discurso sobre a música:

Inicialmente, a transmissão por via oral está exposta a deformações muito mais numerosas e muito mais profundas do que a da tradição escrita. Confusões, lapsos, contrassensos, nada menos fiel do que a memória: num ponto, lacunas, artificialmente preenchidas *a posteriori*, ou, ao contrário, aproximações ilegítimas, amálgamas, adições. Ainda que a escrita obrigue o copista ou o editor a escolher entre os diferentes estados possíveis do texto, a memória conserva, lado a lado, variantes múltiplas (DAVENSON, 1944, p. 82-83).

Contudo, a ritmologia nagô, gênero oral tradicional, arquivado nas memórias culturais do povo-de-santo, no lugar de confirmar as conclusões de Davenson, denuncia seu equívoco metodológico, como percebeu Calvet (2011), pois ao contrário de confundir, artificializar e deslegitimar seu conjunto de poesias (en)cantadas, essa forma musical espiritualizante revivifica as motivações litúrgicas dos membros das comunidades-terreiro, que graças às lacunas deixadas pela memória, os motivos pessoais dos fiéis encontram espaço simbólico, onde se instalam, resignificando suas vidas através da canção ritual.

Sendo forçoso instituir um gênero literário, com fins classificatórios, para a ritmologia nagô relacionada a matrizes ocidentais, mostra-se mais adequado defini-lo como “**poesia épica afro-ritual**”, pois entre as características comuns com os gêneros orais tradicionais, destacam-se os elementos constitutivos da lenda e do conto, cuja soma com as características de textos épicos compõe os mitos musicados nos candomblés que se aditam à lírica, ao drama e à epopeia. Contudo, vale sublinhar que tal designação intenta aproximar por analogia as duas formas de produção textual em questão e não traduzi-las como correspondentes exatas.

4.2 O SEGREDO NOS CANDOMBLÉS: DOIS VIESES FIGURAIIS

Biri biri bò wọn lójú òbgèri nko mo M̀̀r̀̀wo
Biri biri bò wọn lójú òbgèri nko mo M̀̀r̀̀wo

Trevas cobrem os olhos do não iniciado
 Ele não pode conhecer o mistério do M̀̀r̀̀wo

(O segredo, uma dinâmica de ressacralização)

A entoação do cântico sagrado “biri biri bò...” implica atitudes performanciais de cunho intersemiótico, marcadas pelo exercício e confissão da religiosidade nagô. Quando de sua execução, no já mencionado Terreiro de Xangô, os instrumentos musicais produzem um som indicador da plasticidade da ritmologia nagô. Seu ritmo é introduzido pela intercalação entre batidas fortes e aligeiradas, que traduzem uma ideia de presença ausente, mas também de ausência preenchida, cuja dinâmica litúrgica evoca na comunidade celebrante uma espécie de reminiscência (ontológica), no sentido platônico da palavra, que Ricoeur (2007) definiu como “espaços da memória”. Neste momento, os iniciados saúdam a terra inclinando-se diante dela, demonstrando um sentimento de pertença a uma ancestralidade toda ritual. O povo-de-santo empreende uma dança bem particular, na qual os movimentos dos corpos simulam um jogo entre continuidade e descontinuidade míticas, um verdadeiro jogo linguístico assinalado no corpo, onde se diz sim e não subsequentemente, como se faz no jogo oracular. Os encantados presentes reafirmam o enunciado comunicado pela música através do jincá¹⁶ liberado pelos corpos embalados na dança, nos quais coabitam com seus receptores diretos durante o transe místico organizado; e os não-iniciados sentem-se provocados, pois a veiculação do axé que os toca é bastante restrita e limitada, desencadeando uma leve terapia musical, se comparada à catarse profunda que exerce entre os iniciados. Ser iniciado ou não, eis o divisor de águas em relação ao segredo nos candomblés. A dimensão terapêutico-catártica do “cancioneiro” ritual só se converte em espiritualidade àquele que foi comunicado pelo segredo durante a iniciação ou feitura no santo, embora seu princípio estético toque a todos que participam da liturgia seja na condição de mero espectador ou de místico iniciado. Esta descrição da cantiga epígrafe demonstra que o segredo nos candomblés, é pessoal, intransferível e singular em relação à experiência do iniciado com as forças misteriosas da natureza e, por isso, trata-se de um dado esotérico de constituição epifânica.

¹⁶ Expressão corporal, linguagem codificada do corpo, em que o mínimo gesto pode comunicar (a vontade dos orixás), dizer, negar, confirmar etc. O jincá é geralmente caracterizado pelo curvar do corpo sobre si mesmo, seguido de uma espécie de tremulação, acrescida ou não de sons emitidos, que distinguem e qualificam as entidades (MÃE EDINHA, Entrevista: 07.08.2011). Trata-se de algo belíssimo de ver.

Lisa Castillo, em seu estudo intitulado *Entre a oralidade e a escrita* examina o quadro epistemológico entre o povo-de-santo e suas imbricações com a transmissão do saber frente ao segredo, que, nas tradições afrobrasileiras, em termos de constituição hierárquica, teria a mesma importância que têm os dogmas nas tradições religiosas judaico-cristãs. Através de sua perspectiva etnográfica, a autora estabelece três vertentes para o segredo nos candomblés: o segredo relacionado à distribuição hierárquica do saber, o segredo e as relações de poder e o segredo no contexto social externo (CASTILLO, 2010). Partindo de uma perspectiva literária, suponho dois tropos linguísticos, a metáfora e a metonímia, como vieses figurais sintetizadores das discussões sobre o segredo nos candomblés, elementos de estética singular, configurados a partir da especificidade da experiência do receptor dos textos litúrgicos nagôs com o sagrado, haja vista o não-iniciado estabelece relações estéticas com o segredo nos candomblés, ao passo que o fiel iniciado faz, a partir dele, experiências transestéticas.

Veiculado, principalmente, pela comunicação corporal, o segredo, nos candomblés, prescinde de uma co-presença ritual, que o definirá como saber ambivalente: por um lado, como expressão exclusivamente religiosa, tratando-se de um fenômeno sagrado de caráter litúrgico-esotérico e, por outro, de uma expressão multissensorial com outro valor semântico, diluído na arte como percepções exotéricas. Portanto, a violação do segredo não está associada, a princípio, à divulgação das tradições africanas, oriundas das comunidades-terreiro que estão plenamente presentes e, ao mesmo tempo negadas, nos processos de formação da identidade nacional e religiosa de culturas híbridas perpassadas pela negritude, como o é a sociedade brasileira, mas, talvez no próprio discurso sobre o segredo, que, no lugar de desespetacularizar os rituais dos candomblés, às vezes, no jogo entre exibição e velamento, o expõe como manifestação exótica e ininteligível de culturas africanistas.

A estrutural-funcionalidade do segredo, nos candomblés, diz respeito a sua articulação litúrgica que possibilita duas formas de transmissão: uma é metafórica que exige atos performativos dos participantes durante as cerimônias públicas ou privadas, cuja finalidade ritual abre-se a uma exegese ressignificante dos mitos em relação à interação entre fiel iniciado e comunidade religiosa que testemunha a transmissão e recepção do devido axé; e a outra é metonímica que estabelece uma relação representacional de cunho artístico, em que as africanias são trazidas à cena social, onde são expostas aos processos de empoderamento ou deterioração da identidade negra, manipulada¹⁷ por interesses econômicos, mas que acima de tudo persiste na cultura mais ampla.

¹⁷É importante refletir sobre estes processos de **deterioração** vs. **Empoderamento** como ações (des)políticas dentro da cultura devido à exposição criminosa da imagem étnica, que tem sido as

Partindo do pressuposto de que o segredo nos candomblés é feito, desfeito e refeito a partir da comunicação pessoal do fiel com o sobrenatural e que sua estabilidade e manutenção independe de sua espetacularização, concordo com os membros do Ilé Axé Oyá que são da opinião de que os aportes litúrgicos dos candomblés devem ser divulgados na sociedade mais ampla, desde que a divulgação transcorra a partir de padrões éticos aceitáveis para o povo-de-santo e para seus receptores na sociedade mais geral e contribua com a veiculação de representações sociais politizadas sobre a negritude, pois seu legado cultural movimenta significativamente formas de economia no pós-colonial, mas continua “no anonimato” por conta das apropriações do (afro)popular, que são desdobramentos do “cancioneiro” ritual, por culturas hegemônicas, sem o estabelecimento dos devidos acordos autorais, fato que tem gerado inúmeros conflitos de ordem política. Contudo, “nem o conflito, nem a repressão paralisam o intercâmbio. Por vezes, inclusive o estimulam, uma vez que ao aproximar muito de perto, ‘corpo a corpo’” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 105), viabiliza o perfazer-se dialético da cultura popular, que se traduz na permanência e mudança, na resistência e intercâmbio (LE GOFF, 1983).

É razoável pensar que “a cultura enquanto esfera autônoma só existe a nível dos mercados de poder, dos mercados econômicos, e não a nível da produção, da criação e do consumo real”; contudo, “não se trata de uma cultura a priori, mas de uma cultura que se produz, se reproduz, se modifica constantemente” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 15).

As teses de Mircea Eliade demonstram que o segredo refere-se a uma atitude de recolhimento gerado na aproximação entre o homem e seu Deus, em que o verbo comunicado, ritualmente, fundamenta uma relação ressignificada entre o mundo objetivo da matéria e o mundo subjetivo da representação, desse modo, “parir a palavra não é uma operação sem risco, pois ela rompe a perfeição do silêncio. O silêncio segredo que se cala, tem valor iniciático que caracteriza a condição original do mundo” (ELIADE, 1991, p. 32). Portanto, o

formas de representação social do outro colocado em condições inferiorizadas. Como ilustração, são apresentadas, aqui, duas produções contemporâneas, utilizadas na mesma sociedade, referindo-se a mesma cultura, mas com finalidades totalmente opostas: por um lado, *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*, em que Martins (2008), apresenta o enobrecedor valor da arte aliada às religiões de matrizes africanas no Brasil; e por outro, *Orixás, Caboclos e Guias: deuses ou demônios?* (Macedo, Bispo. “Orixás, Caboclos e Guias”: deuses ou demônios? Rio de Janeiro: Unipro Editora, 2006), em que seu prosificador vitupera e exhibe uma imagem deturpada, deteriorada, degradante e injuriosa dos aportes “constitutivos” das religiões de matrizes africanas. O palavreado referido não consta nas referências deste estudo porque é desprovido de conteúdo significativo à autenticidade das literaturas afrodescendentes, tratando-se de uma falácia inverossimilhante, e só aparece nesta nota devido à necessidade de denúncia e crítica ao racismo nele contido, da necessidade de se desarticular formas de cultura genocida, e por isso de morte, e da importância de ratificar que a etnografia baiana constitui-se como canal eficiente e eficaz na desmarginalização das comunidades-terreiro de candomblés.

segredo que se revela deixa de ser sagrado, pois fora da tensão entre resguardo e espetacularização não há possibilidade alguma de estabilidade do segredo, isto é, fora da tensão entre esfera íntima e publicação, o segredo que se revela torna-se fabrico artístico e sua exibição, no lugar de ameaçar o sagrado, o empodera a cada exibição, pois no espetáculo seu conteúdo pode significar muitas coisas, mas a semântica que o permeia não pode ressignificar ritualmente o dado comunicado à forma religiosa na iniciação, que circunstancialmente renunciada na arte, em uma eventualidade existencial interpelará os desejanter do ser à autêntica iniciação ao verdadeiro segredo, isto é, ao sagrado que se traduz na subjetividade do receptor, já que a arte mimética só copia a aparência do evento, isto é, só registra o aspecto acidental da coisa, jamais a essência do enunciado, como afirmou Platão no discurso sobre a arte imitativa.

Portanto, só há segredo, nos candomblés, no sagrado. Na espetacularização do sagrado reside um simulacro, ainda que estetizante (ou não) no sentido deleuziano, trata-se apenas de uma produção poética dessacralizada que articula outra lógica e se estabelece por outra semântica que serve como releitura etnohistórica em favor do negro como demonstram as ações afirmativas do Ilê Aiyê, Timbalada, Olodum, Araketu, entre outros blocos afro-populares. Contudo, reconheço que existem formas de espetáculo fundadas a partir do patrimônio imaterial das comunidades-terreiro desvinculadas dos processos de formação da identidade negra no Brasil. Mas esta discussão é assunto para um estudo complementar em que cabe a discussão da presença negra na cultura mais geral a partir dos desdobramentos da ritmologia litúrgica dos candomblés que instauram a música popular de matriz africana, com inúmeras reconfigurações.

Parece mais apropriado discutir se cenas íntimas, como as de feitura de santo, sacrifício ritual, entre outras, comprometeriam a imagem pública do candomblé como religião estabelecida em espaços culturais tão marcados pelos valores oriundos da moral cristã. Defendo que os candomblés devem preservar sua privacidade, principalmente, ritual, mas fora da compreensão de que o segredo seria esvaziado de seu sentido significativo por conta da sua presença metonímica na sociedade global, que é “*a sociedade do espetáculo*” como define Guy Debord, ao argumentar que:

As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada *parcialmente* apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação. A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espetáculo em geral, como inversão concreta da

vida, é o movimento autônomo do não-vivo. O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como *instrumento de unificação*. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda consciência. Pelo fato de esse setor estar *separado*, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão somente a linguagem oficial da separação generalizada. O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens (DEBORD, 1997, p. 13-14).

Tais imagens oriundas dos candomblés não são performances fiéis à liturgia religiosa, isto é, não se estruturam como presença autêntica do ritual, mas referem-se a imagens-cópias distorcidas e é neste ponto, que reside seu valor estético, uma vez que o espectador-sociedade capta no espelho da espetacularização apenas o reflexo imaginário do ritual, desprovido de energia mística. No xirê, é articulada uma representação performancial, que visa o encontro entre duas realidades: uma essencial, a dos encantados, que é transumana, e outra existencial, a dos humanos, que experimentam um momento de eternidade através da simbiose com os orixás. Já na espetacularização, ocorre uma representação que surge como arte e se encerra como simulacro no sentido deleuziano da palavra, ou seja, trata-se de uma exibição desguarnecida da revelação divina e, por isso, tão distanciada do segredo. “O espetáculo não pode ser compreendido como o abuso de um mundo da visão, o produto das técnicas de difusão maciça das imagens. Ele é uma *Weltanschauung* que se tornou efetiva, materialmente traduzida. É uma visão de mundo que se objetivou” (DEBORD, 1997, p. 14).

Portanto, o segredo que só se estabelece como tal porque é fundado na esfera do sagrado, que é inabalável e misterioso, revela-se como a presença inesgotável e indescritível do ser e não como sua representação artística. Jung (2000) foi quem bem percebeu as metáforas que ligam o ego (em condições rituais) ao self, também designado arquétipo central por funcionar como arquétipo regente, aquele que organiza os demais arquétipos em torno dos quais a personalidade se estrutura, se estabelece e é moldada. O segredo é uma senha imagem arquivada na memória do indivíduo que só revela sua autenticidade através de uma experiência especular de co-presença com seu outro divinizado. Em outros termos, o segredo só permanece secreto quando articulado no espaço e tempo sagrados, tendo saído destas circunstâncias não pode mais ser violado, pois deixou de ser o segredo. Nos candomblés, o segredo supõe um signo dado ao fiel na iniciação que simboliza o içamento de pontes entre abismos interiores.

Contudo, todo e qualquer contato de caráter socializante implica aculturação, o que não oblitera o direito dos candomblecistas de reivindicar o monopólio dos elementos de sua cultura religiosa. É apenas irrisório o argumento sobre o esvaziamento do segredo porque se o

sagrado for exaurível na espetacularização, ele não procede do misterioso. Por outro lado, em favor da Estética da experiência religiosa, cuja fruição espiritual solicita privacidade, concordo com o velamento de algumas referências do segredo que só dizem respeito aos iniciados.

Esse segredo é uma estratificação metafórica → estabelecida pela performance ritual → circunscrita à comunidade religiosa → com implicações hermenêuticas. E o segredo que se desloca é metonímico → de caráter representacional → diluído nas mais variadas produções artísticas, → endereçadas à cultura mais geral, cuja recepção pode estabelecer relações de empoderamento ou depreciação, pois “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14).

O cuidado com o “segredo revelado” deve consistir na observação do uso antiestético das imagens veiculadas na sociedade sobre os candomblés e não na tentativa apolítica de negar que os aportes oriundos das comunidades-terreiro façam parte significativa do patrimônio cultural (i)material da nação brasileira. É estabelecido, então, na arte afrobrasileira oriunda dos candomblés o simulacro deleuziano, cujas ideias contrapõem a afirmação de Platão de que a *mimesis* artística limita-se a uma imitação sensível, deixando escapar o essencial no dado representado. Verifica-se, pois, que no plano essencial-idealista o segredo nos candomblés permanece intacto. Para Deleuze (2006; 1969), o simulacro pode guardar certa semelhança do seu original, mas introduz sempre uma diferença. Tal diferença consiste em “fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias” (Deleuze, 2006, p. 267). O segredo na sua dinâmica ritual é sempre alegórico nos candomblés, ele só re(a)presenta o Outro transcendente na experiência do sagrado, onde o outro torna-se si mesmo momentaneamente. Na arte imitativa, o representável perde a dimensão sacra e torna-se símbolo, que na arte popular afrobrasileira aponta a luta histórica do negro pela liberdade através da resistência, cujos ícones são os aportes oriundos dos candomblés, contudo, ressignificados, simbolizando outra coisa. Em Deleuze, a representação é um jogo sem validade, pois nenhuma forma se reporta à originalidade da essência.

Da mesma forma que Deleuze, Lacan parte de um princípio antimimético e, em seu estruturalismo como sistema simbólico, defende que a realidade é inatingível. Não há, desse modo, realidade que possa ser representada, uma vez que tudo seria discurso, forma e linguagem que, ao passar pelo crivo estético do espetáculo, torna-se obra aberta, na qual cada significante, como assegura Eco (1976, p. 40), estabelece uma nova “interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original”.

Desta impossibilidade da representação, atribuída ao limite da linguagem, Wittgenstein (1985) demonstra que o discurso lógico não alcança a origem, e sugere que se deve calar diante daquilo que não pode ser expresso em linguagem, porquanto “cada palavra guarda em si sua significação expressa e um sentido latente. O avesso do avesso” (NOVAES, 2005, p.13). Eis o ponto nevrálgico da espetacularização do “segredo”, estrito aos candomblés: as exposições inapropriadas de imagens de rituais de fundamento das comunidades-terreiro, cuja leitura e recepção na sociedade geram representações deterioradas sobre a negritude. Se o discurso lógico não atinge a origem, os seres falantes necessitam da criação do(s) mito(s) que qualificam a categoria que se quer privilegiar. Neste sentido, é bem válido o conceito freudiano sobre o primado do fantasma. O simulacro seria, pois, aquilo que a fantasia produz e que tende a estabelecer o outro como o estranho de causa atraente e efeito assustador.

Porém, nesta concepção freudiana, o fantasma é o simulacro de uma realidade interior, que se projeta ao outro, este outro étnico, negro, popular, afro e, por isso, com representações tendenciosas à degradação, estereotipagem e deterioração, tal qual agenciou a História Social do Brasil, manipulada por grupos hegemônicos, mas, ao mesmo tempo, combatida, deslegitimada e desarticulada por protagonistas afromilitantes, principalmente, através da arte.

Já que a arte refaz o objeto enquanto linguagem, o sagrado nos candomblés estará sempre protegido, mas, se seus aportes incidem, irremediavelmente, na sociedade mais geral, seja ao menos a partir de discursos que levem seus produtores, os afrodescendentes, ao empoderamento, pois a negritude não foi apenas mão de obra escravizada, mas é agente (re)formador da sociedade, onde se tem estabelecido. O discurso sobre a realidade do negro brasileiro é um ciclo, que não se estabelece vicioso devido à resistência militante, traduzível num tocar arquetipal, todo dionisíaco, onde o nada vital que está dentro da natureza (NIETZSCHE, 1984) revela-se ao mundo, garantindo a permanência das tradições religiosas africanas e, ao admitir a arte oriunda dos candomblés, viabiliza a inserção social do negro nos espaços socioeconômicos e políticos na chamada nação brasileira.

É, portanto, relevante a arte imitativa dos candomblés no processo efetivo de estratificação da negritude na sociedade. A precaução, aqui, é similar à de Deleuze, que buscou desarticular o recentramento do simulacro, pois sua “marca” é a mudança, fenômeno impeditivo da instalação do ciclo nietzschiano, pois cada vez que o caos é tocado, origina-se outro, pois não há possibilidade da existência de um centro fixo e do eterno retorno surge a potencialidade da origem, não a origem em si.

O segredo nos candomblés é o próprio sagrado, que se fecha a especulações e só se deixa comunicar por revelação hierofânica. O problema da espetacularização do sagrado consiste na exibição inapropriada de imagens reveladoras da diferença inaceitável por estruturas reguladoras do poder, poder de decidir o ético, o estético e o convencionalizável para sociedade. O sagrado é, neste sentido, um espaço-tempo simbólico. Na arte, o segredo é rasurado, tornando-se outra coisa, pois nesta relação o ser é apenas imitado. Conquanto na esfera religiosa, ocorre uma adesão ao mistério, fugidia à tentativa de representá-lo. Eis porque Campbell (1960, 28) declarou que os mistérios devem ser secretos: “porque o que é experimentado o é pela primeira vez” e talvez única, que se fixa na memória e não necessariamente em imagens exteriores, que funcionam como objeto de representação. Nesta experiência, o ser é tocado e religa o fiel ao seu elo perdido e, neste sentido, a música sacra nagô é eficaz por viabilizar o encantamento do mundo e conseqüentemente a revitalização dos mitos que se estabelecem nas comunidades religiosas como presenças verdadeiras, penetrando na cultura mais geral, como sombra, signo da *imagem opaca* (MARIN, 1993), jamais transparente do ser que se torna o próprio segredo, arquivado na memória do povo-de-santo, cuja possibilidade de sua representação artística não o desconfigura porque sua causa eficiente depende de performances religiosas que evocam o mistério.

4.2.1 Música sacra afrobrasileira: um retorno suplementar ao mistérico nos candomblés

*Até que nem tanto esotérico assim
Se eu sou algo incompreensível
Meu Deus é mais...
Mistério sempre há de pintar por aí*

(Esotérico – Gilberto Gil)

A noção de suplemento, principalmente a partir do conceito formulado por Derrida, que o descreve como substituto da natureza, pode funcionar como demonstrativo da necessidade do genuinamente humano da representação que através da arte preenche lacunas entre o mundo e a linguagem que o representa, pois “o suplemento é a imagem e a representação da natureza. Imagem que não está nem dentro nem fora” dela (DERRIDA, 1973, p. 183). No contexto da música sacra afrobrasileira, há uma economia da representação arquetipal que se imiscui com as performances do povo-de-santo em sua cotidianidade; ou seja, a ordem do suplemento articula, nos candomblés, uma incomum complementaridade entre ser e existência, em que o existir humano pressupõe o local de estabelecimento do ser, e

este por concentrar todos os atributos possíveis da existência impõe-se como imagem prototípica e, por isso, construtora da pessoa.

Neste processo de autoconstrução, simultaneamente, pessoal e coletiva, têm-se por um lado os arquétipos, energia psíquica, como sugeriu Jung (2011), simbolizados na natureza que se constroem epicamente como protótipos impostos à experiência dos iniciados no grupo religioso e, por outro, encontra-se a libido, energia sexual, descrita por Freud (1934) como instintos sexuais inatos do indivíduo orientada, nos candomblés, por uma economia ritual, marcada por abstinências, tabus e reclusões que estabelecem, pela mística, o caráter suplementar da iniciação nas religiões de matrizes africanas, que visam não apenas preencher os intervalos da existência mas também construir o lastro cultural que garanta a base e sustentação à pessoa iniciada sempre ressignificada pela imitação de algo original, cuja originalidade não se encontra na origem fixa, dada e pré-estabelecida, mas no mistério, naquilo que é inesgotável, indescritível pela linguagem, que não pode descrevê-lo por conta da dinâmica vida e morte que encerra, ou talvez, descerra a fixidez da experiência imitativa dos indivíduos que põem em cena sua condição humana.

O empreendimento mimético nas sagas humanas tende a estabelecer o novidoso que é a própria vida, que nada mais é que mistério, uma vez que em cada imitação instaura-se o irrepresentável e “o que não se pode representar é a relação da representação com a presença dita originária. A re-presentação é também uma des-apresentação” (DERRIDA, 1973, p. 247) que tem muito a ver com o encantamento do mundo representável. O canto oriundo da voz por si mesmo apresenta o pulsar da vida que é resistência à morte, que, ao driblá-la, a engana, afasta-a, traveste-a, mas inevitavelmente retorna a ela como um jogo ciclicamente complementar nos candomblés.

A música como técnica imitativa mostra-se a mais sublime das artes porque abarca outras possibilidades de representação não musicadas e sua apreciação conduz o ouvinte à imaginação espiritualizante, em que a melodia indica a boa forma da música, “que, por imitação representativa, produz o sentido ao exceder os sentidos” (DERRIDA, 1973, p. 259). Isto é o perigoso suplemento, como descreve Derrida, um acessório que, na sintaxe da existência, torna-se o elemento essencial, já que sua semântica sustenta-se no deslocamento dialético, isto é, em um desvio de significado que prima a não-reversão locativa entre ser e existência, mas sua suplência no jogo constante entre signo, significado e ressignificação.

A música sacra afrobrasileira viabiliza um retorno suplementar ao mistérico em virtude da experiência humana transcorrer como ressignificação da vida entre duas extremidades de caráter existencial: os abismos da origem e o enigma da finalidade última da

vida. Assomado a este existencialismo, pedra (a)fundante da condição humana, os afrodescendentes encontram-se tomados pelas consequências sociais da diáspora, que exigiu a criação dos candomblés, espaços simbólicos da pervivência negra no Brasil, onde as entidades de procedências africanas conferem aos fiéis, através da prática litúrgica, gestos paradigmáticos capazes de sustentar as comunidades-terreiro pela imitação da textualidade épica afro-ritual, arquivada nas memórias coletivas em forma de música sacra. Estas representações dinâmicas são necessárias à resistência negra porque asseguram a coesão do povo-de-santo e sua estética contra hegemônica, além de preservar, transmutar e (re)estabelecer o legado africano no Brasil, projeta o iniciado à África mítica, onde acredita estar seu princípio fundacional.

A importância da representação suplementar nos candomblés reside na possibilidade do significante “música sacra” imitar o significado “mistério”, local de retorno das aspirações do iniciado, que, em um mergulho pessoal e significativo, torna-se, ele mesmo, o símbolo vivo de sua existência, permeada pelo sagrado, porque

O jogo mimético é, assim, um forte indutor de representações onde se espelha uma cultura voltada para a elaboração de uma nova identidade grupal por meio de um contra-investimento pulsional, energético, no espaço social. A vivência de papéis diferentes, possibilitada por criações dramáticas apoiadas na dança e na música, é apenas um dos casos em que a ilusão se impõe como uma via de acesso ao real e à identidade do grupo. Mas é um caso expressivo, porque nele a dança e a música aparecem como transformadoras. Por quê? Porque se apresentam como uma enunciação, expondo “o lugar e a energia do sujeito”, mostrando o real como um conjunto multifacetado de implicações e ressonâncias. Tudo isso é capaz de suscitar comunhão e júbilo coletivos, que geram sentimentos de triunfo e dignidade para o oprimido (SODRÉ, 2002, p.140).

O suplemento é, portanto, esta força vital que preenche as lacunas da existência humana, mas é ao mesmo tempo sua “essência”, que, de acordo com Sartre (1978), é precedida pelo sentimento existencialista tão implacável, gerador da sensação de orfandade. Este suplemento sob o aspecto da representação construtiva do si mesmo é um fármaco, no sentido grego da palavra: veneno ou remédio. O perigo do suplemento descrito por Derrida consiste em sua articulação destruir “com toda rapidez as forças que a natureza lentamente constituiu e acumulou. (...) O perigoso suplemento rompe com a natureza” e é absurdo à razão (DERRIDA, 1973, p. 185).

A poesia de Fernando Pessoa, mestra em revelar as fragmentações do eu a partir do exercício da decifração do enigma do ser põe o eu lírico nas encruzilhadas da existência e mostra que em relação ao mistérico, todo empenho humano encerra-se em uma nostalgia

suplementar do não-lugar, local por excelência do (des)estabelecimento do humano, cuja sombra inumana é transfigurada pela experiência transumana conferida à humanidade pelo mito que possibilita uma reflexão socioexistencial e religiosa: “sou a consciência ou o veículo da consciência? Sou este corpo, que é veículo de luz, de luz solar, ou sou a própria luz?” (CAMPBELL, 1960, p. 31).

Em autopsicografia, o poeta exprime esta impressão sobre o ser:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
E os que lêem o que escreve,

Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só as que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama o coração

(PESSOA, 1996, p. 42).

O suplemento na poesia épica afro-ritual é, forçosamente, a resposta do povo-de-santo dada ao drama da existência humana evocado e refeito na “*trama dos tambores*” (fotos 9 e 10) metonímia para a obra musical de Guerreiro (2000). Cabe aqui confirmar que o retorno suplementar ao mistérico nos candomblés ocorre a partir da feitura do santo que implica uma feitura de si mesmo nas comunidades-terreiro através da iniciação. Logo, a espetacularização da cultura africana preservada pelos candomblés não expõe o segredo ao esgotamento, mas cria através de seus aportes tornados espetáculos, novos símbolos situados “*muito além do espetáculo*” (NOVAES, 2005) que atendem a outras semânticas. Talvez o maior exemplo para o Brasil seja o símbolo nacional “samba”, que tem sua origem inegável nos candomblés, faz referência a eles, mas significa socioculturalmente outra coisa.

Os terreiros de candomblé, contudo, afixavam-se “como um território ético-cultural capaz de acolher de modo mais geral o entrecruzamento dos espaços e dos tempos implicados na sociabilização do grupo negro” (SODRÉ, 2002, p. 148), que nomeiei, nesta pesquisa, de nagoidade para fins metodológicos e não restritivos. Nas comunidades-terreiro, preservam-se, reconstroem-se e se transmitem o legado patrimonial negro-africano, não somente material, mas principalmente simbólico, entre eles “os princípios cósmicos e a ética dos ancestrais, mas também os ensinamentos do xirê – os ritmos e as formas dramáticas que se desdobraram

ludicamente na sociedade abrangente” (SODRÉ, 2002, p. 148), instaurando a presença negra como elo constitutivo da identidade nacional brasileira.

Este suplemento que não é apenas acessório na gramática da existência humana, mas um supletivo essencial, pois só nele o indivíduo apreende seu ser; nos candomblés, ele encontra sua expressão máxima no transe místico organizado, em que a construção ritual da pessoa indica que suprir é estabelecer formas de auto representação que satisfaçam o desejo mimético, que é desejo de ser que só se sente e se satisfaz na experiência de mergulho autêntico no sagrado através do mito, elemento capaz de sintonizar “a pessoa com o ciclo de sua própria existência, com o ambiente em que ela vive e com a sociedade que já está integrada no ambiente” (CAMPBELL, 1960, p. 50). Tal sentença é atestada pelo povo-de-santo através da ritmologia nagô, uma vez que suas memórias culturais tornam-se música sacra afro-ritual, cujos reflexos incidem no mundo além das comunidades-terreiro como estética de encantamento que aciona múltiplos processos identitários.



Fotografia 7. Barracão, espécie de anfiteatro, onde se celebram as festas públicas do Ilê Axé Oyá.

Fonte: Do autor; imagem local registrada em 24/04/2012.



Fotografia 8. Alabês posicionados para iniciar o xirê no Ilê Axé Oyá. Fonte: Do autor.

Encerramento do calendário litúrgico de 2012, com a festa de Oxalá.



Fotografia 9. Percussão de atabaque no Ilê Axé Oyá. Fonte: Do autor, em 12/08/2012.



Fotografia 10. Tambores da orquestra ritual do Ilê Axé Oyá.

Fonte: Do autor. Registro fotográfico em 12/08/2012.

5 EPÍLOGO

*A grande mãe me viu num quarto cheio d'água
Num enorme quarto lindo e cheio d'água
E eu nunca me afogava*

*O mar total e eu dentro do eterno ventre
E a voz do meu pai, voz de muitas águas
Depois o rio passa; eu e água
Eu e água,
Eu*

(Eu e água – Caetano Veloso)

“Oxun, orixá princípio feminino da existência, é *Ìyá-mi-Akoko*, mãe ancestral suprema. Água corrente, fluxo musical, patrona da música, seu toque é o *ijexá*” (LUZ, 1993, p. 77-78), ritmo nagô, que simula o transcorrer de um rio, bastante utilizado, não somente nas liturgias dos candomblés para reverenciar diversas entidades, mas também na cultura parareligiosa com funções recreativas. Na condição de orixá patrona de tudo que nasce, Oxum é a senhora da vida, o lastro-mãe de sustentação da existência humana. Com Oxalá, princípio masculino da existência, ela compartilha o domínio da cultura (con)sagrada e com Exu, princípio de individuação, aquinhoa a cultura secular. Não é à toa que Oxum Ipondá, segundo variantes da mitologia nagô, destronou Exu das encruzilhadas, que é o local, por excelência, de muitos trânsitos, passando a reger com ele os caminhos da feitiçaria. Neste sentido, Oxum é senhora das metáforas, que erigem pontes entre abismos e, portanto, possui caminhos de fundamentos com todos os orixás.

Entre as metáforas de Oxum, a música é a mais estética porque viabiliza o encantamento do mundo, razão de ser dos candomblés. Contudo, atinge dimensões transtéticas, pois a palavra cantada nas comunidades-terreiro evoca a força do(s) arquétipo(s) oculta na poesia épica afro-ritual. Este ato frutivo ratifica a impressão de que “há coisas que só valem por sua força metafórica; talvez seja este o valor da música: ser uma boa metáfora” (BARTHES, 1990, p. 252), que nas comunidades-terreiro institui e mantém a tradição viva.

Este caráter figural da poesia negra com valor intersemiótico permite a representação dos candomblés como casas da persistência africana, em que a religião afrodescendente no Brasil é estabelecida, simultaneamente, como sistemas de ressignificação social e de produção cultural. Nestes candomblés, as memórias-documento da diáspora africana arriscam a forjadura da identidade nagô referida de uma multireferencialidade genealógica que, ao ir ao

encontro da África mítica, encontra múltiplas africanias diluídas nos chamados pós-colonialismos. Com isso procurei manter a impressão de que a descolonização da mente é um processo necessário, pois através dele agencia-se uma potente desvinculação da síndrome colonial como afirmam Hulme (1995); Dirlik (1997) e Hall (2006), entre outros, porém intentei chamar a atenção para o fato de que a descolonização da cultura no pós-colonial implicaria a desestruturação de um sistema estratificado por uma dialética social, que somente uma economia forte daria conta de desestabilizar. Por isso, na era da globalização, parece mais eficaz e estratégico ressignificar os efeitos a partir de suas apropriações e negociação a combatê-los como se fossem as causas de todo o infortúnio humano.

Entendida como memória, a cultura produz um efeito bumerangue para seus cultivadores e seus contornos arriscam anular o sentimento existencial de orfandade entre o povo-de-santo que constrói os candomblés como símbolo da África mãe, tão desejada pelo sentimento de ancestralidade; mas esta maternidade oculta nos mitos só pode ser alcançada apenas quando reinventada ritualmente. A estrutural-funcionalidade dos candomblés tornou-se, na Bahia, a antítese do aniquilamento da negritude que encontrou no sincretismo religioso uma forma inusitada de inversão anastrófica, como resistência ao colonialismo. E tem se estabelecido na sociedade mais ampla como cultura híbrida, cujo valor anafórico aponta na nagoidade seus dois elementos característicos: a dialetal língua iorubá e o progenitor mítico comum com seu correspondente ritual em cada forma de identidade nagô específica, perpassada por múltiplos processos identitários, acionados, principalmente, nas memórias culturais do povo-de-santo. Esta estrutura conjuntural da nagoidade é um demonstrativo simbólico resultante da práxis “instintiva” de uma forma preliminar de pan-africanismo que põe em cena os “esforços das mulheres e dos homens negro-africanos de qualquer parte do mundo em luta para reconquistar sua liberdade e dignidade humana, assumindo por esse meio o protagonismo da sua própria história” (NASCIMENTO, 1980, p.13). Estas ações afirmativas conjugadas demonstram que

o candomblé “de Keto” não estabeleceu portanto na Bahia apenas a tradição jeje-nagô, como pretende a literatura antropológica, amalgamou-a com outras tradições igualmente fortes, existentes através da Iorubalândia. É o que afirmava o finado Elemaxó Agnelo, quando dizia que “o Candomblé da Barroquinha era eclético, praticava todas as linguagens”; e que “as etnias se aculturaram pra poder fazer a festa”. Os orixás regentes do Ilê Axé Iyá Nassô Oká, a Casa Branca do Engenho Velho da Federação, além de, naturalmente, Oxóssi e Xangô, são Oxalá e Oxum, representando as quatro mais fortes tradições iorubanas que aqui chegaram, ou, para retomar Agnelo, quatro diferentes “filosofias de culto”, a saber: jeje-nagô, iorubá-tapá, aon efan e ijexá (SILVEIRA, 2006, p. 476).

A oralidade sacromusical nos candomblés é bem mais que a recitação de uma língua litúrgica iorubatizada; constitui-se como documentos da memória cultural afrodescendente no Brasil, procedente da poesia tradicional africana de valor multifuncional, o que revela seu caráter sistêmico. Entre as funções sociais da música litúrgica nagô descrita no terceiro capítulo deste estudo, considerada como música ritual, há, ainda, seus desdobramentos de onde emanam inúmeros elementos influenciadores da formação da música popular brasileira.

Esta etapa da pesquisa, concluída com esta Dissertação, confirma a impressão inicial de quando comecei a registrar os sons mais rudimentares e a transcrever as primeiras letras deste estudo: trata-se de algo meramente introdutório. É, pois, minha intenção incansável, descrever, nesta pesquisa, uma história, ainda que concisa, da ritmologia nagô, mas a falta de referências diretas sobre o assunto, a ausência de recursos financeiros e a exploração imprescindível da transdisciplinaridade como perspectiva de análise, que, neste caso, implicaria um mergulho autorizado e comprometido na ritmologia ritual dos candomblés, mostram a inviabilidade de avanço neste objetivo. Estes empecilhos, assomados ao prazo curtíssimo de produção de uma dissertação de mestrado, indicam que a meta de sistematizar e musicografar os cânticos de matrizes africanas, preservados e refeitos no Brasil, onde as diferenças rituais se estabelecem como ressemantização textual própria da circunstancialidade oral, será transferida para outro estudo complementar com o necessário auxílio de uma equipe interdisciplinar, devido a sua multireferencialidade.

Paulatinamente, tem ocorrido a penetração da música sacra nagô na sociedade mais ampla de forma transmutada, isto é, marcada por outra semântica, mas sua referência artística gira em torno de uma semiologia que aponta os candomblés, não somente como seu local de procedência, mas também como espaço de controvérsias, pois os candomblecistas divergem entre si em relação à espetacularização da música litúrgica e toda forma artística a ela associada, receando a banalização do segredo, que vale nos terreiros, como fontes de poder/saber/produzir hierarquizadas.

Entre sagrado e profano situa-se o litúrgico, sem o qual nenhum segredo pode existir como tal nos candomblés, cuja transmissão do axé e do saber religiosos “são repartidos simultaneamente pelos mais velhos aos mais jovens, veiculados pela comunicação oral” (CASTILLO, 2010, p.27). Neste sentido, Mãe Edinha declara que:

Sou a favor da não publicação de certas imagens íntimas do candomblé, pois com elas são esvaziados, de seu sentido significativo, valores estéticos do povo-de-santo, uma vez que o segredo vinculado aos encantados é guardado no ato de dormir no santo com os iniciados. Por isso, eu peço para não se gravar, nem fotografar o momento em que os orixás se manifestam quando são chamados através das músicas rituais de convocação (Mãe Edinha, Entrevista: 16.08.2012).

A suma sacerdotisa do Ilê Axé Oyá declarou que cada laço que orna as vestes dos orixás representa um aspecto do segredo exibido na cena litúrgica. “O filá de contas que cobre o rosto de Oxalufã e de todas as entidades femininas, por exemplo, traduz também esta noção de enigma resguardado no candomblé. O mistério se oculta na face encoberta desses orixás,” (Mãe Edinha, Entrevista: 16.08.2012). A palavra *Ìyáàgbá*, designação geral dos orixás fêmeas significa mãe dos mistérios, mas também da revelação, pois *Ìyáàgbá* é também a divindade feminina de Ifá (Oráculo/Advinhação). Estes credíveis depoimentos vieram a confirmar que o segredo nos candomblés é inscrito em outra língua ritual velada, metáfora para o “nagô” e metonímia para o não-iniciado. As deidades no momento sublime do rum, Oxum, em especial, exibe um ojá (ornamento feito de tira de pano) estilizado com nós, colocado em seu pescoço como se fosse uma *écharpe*. Nele, está simbolizado todos os seus segredos, que só (re)conhecerão aqueles que presenciaram sua feitura ritual.

O segredo nos candomblés fica latente sob os cuidados de Oxum e quando um não-iniciado contempla o espelho ritual dela, reflete-se a si mesmo, pois para ver o mundo encantado pela musa da poesia nos candomblés, cujo ilá (voz, som emitido pelos orixás) pode significar também uma convocação especial (como foi mostrado em uma das versões da origem mítica do Olubajé), é preciso estar elencado à cena ritual, que implica qualquer ligação mínima a um dos níveis da iniciação, sem a qual não há drama possível, mas apenas articulação lírica, que pode ser o primeiro passo rumo ao sagrado, mas que por si só não conduz nenhum mero espectador ao mistério fundamental que é renascer pela iniciação.

Os epítetos de Oxum lembram as musas gregas, que na versão mítica mais comum são filhas de Mnemosine. Segundo Homero, Zeus é o pai delas, significando a presença que põe todos de pé e Mnemosine, a mãe, representa a personificação da memória. Aqui, é estabelecida mais uma relação entre representação e performance. O rio Oxum possui vários afluentes e cada um deles conta um *itan*, que exibe as qualidades do orixá das nascentes. As nove musas canônicas possuem semelhanças indiscutíveis com as principais Oxuns do panteão nagô. A senhora da técnica do encantamento nos candomblés é a guardiã da música, termo na cultura ocidental oriundo de *mousiké*, a arte das musas em grego.

Cabe relembrar que essas associações entre greco-latinidades e africanismos no Brasil não se configuram como vias explicativas da cultura “negra” através do classicismo ocidental, mas de repensar, nesta era de negociações, que caracteriza a contemporaneidade, a possibilidade de estabelecer estudos lítero-culturais comparados para se analisar a partir dos

jogos entre tradicional e moderno, culturalmente celebrados, o que se estratifica como universal.

Tratar, portanto, da ritmologia afrodescendente como ponte entre religião étnica e sociedade mais ampla é uma estratégia politizante de largo alcance porque a música tem concentrado um poder pedagógico afirmativo de desmarginalização nas relações sociais acionadas pela negritude no contexto sociocultural brasileiro. Não é à toa que, na cosmovisão africana, a existência humana se conecta a todos os fenômenos mundanos, onde “tudo tem sua importância, não existe o fim, mas, sim, o início de um novo ciclo, aberto a partir dos cânticos” (LÜHNING; MATA, 2010, p. 49).

Foi alcançada, neste estudo, uma impressão transdisciplinar sobre a música nos candomblés, cuja função social é congregar memórias culturais “antagônicas”, que viabilizam o delineamento de processos identitários em um clima celebrativo à moda dionisíaca, que “com sua alegria primordial até mesmo perante a dor, (...) matriz comum donde nasceram tanto a música como o mito trágico” (NIETZSCHE, 1984, p. 149) recompõe uma etnicidade afroreligiosa híbrida como resposta estratégica à diáspora africana no Brasil. Portanto, a poesia contida na ritmologia nagô “aninha a esperança de que um dia uma palavra dirá tudo. O canto exalta essa esperança, e, emblematicamente a realiza. Isto porque a poesia oral dá à voz sua dimensão absoluta” (ZUMTHOR, 1997, p.275).

Este trabalho caracterizou-se como estudo de narrativas sob o aspecto de documentos da memória cultural. Nele, foi empreendida uma compreensão intersemiótica para os sentidos polissêmicos da ritmologia nagô, cuja conclusão desta etapa da pesquisa estabeleceu a música sacra afrobrasileira como um retorno suplementar ao misterioso nos candomblés. Por isso foi entabulada uma necessária reflexão sobre o segredo, no quarto capítulo deste trabalho, onde foi analisada a passagem tênue da música sacra para música litúrgica e seus desdobramentos como fenômeno artístico nos espaços contra-hegemônicos da cultura popular, sinalizado pelos Estudos Culturais, que fomentam a segunda parte deste estudo. Tratar do segredo (sagrado) nos candomblés a partir das relações entre as figuras de linguagem, especialmente, metáfora e metonímia é uma estratégia estilística para abordar as temáticas atreladas ao mistério neste discurso lítero-cultural, contudo, existem outras perspectivas que analisam o segredo por outros vieses e há, ainda, outros discursos que estabelecem que o mistério é uma dinâmica inalisável.

Ao descrever aos possíveis leitores da “Ritmologia nagô” inúmeras performances do povo-de-santo, chego à conclusão de que fiz apenas representação literária da música sacra afrobrasileira, portanto, atuei na ordem do simulacro deleuziano, haja vista “estes textos

constituem apenas dados gerais para se pensar o novo interesse pelo exterior, suas relações com o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida – as mobilidades plásticas” (SANTOS, 1999, p. 163). Por isso, encerro esta etapa da pesquisa, que culmina com esta Dissertação de Mestrado, com a impressão de que não comuniquei aos leitores o significado misterioso dos delineamentos das memórias culturais geradas nas comunidades-terreiro, pois os candomblés se organizam, também, como linguagem, cuja gramática pressupõe outra morfologia, outra sintaxe especializada, uma fonologia multireferencializável e múltiplas semânticas, que só se deixam comunicar pela co-presença, isto é, pela iniciação que se estrutura em graus diversos ante o mistério.

Portanto, apenas expedi aos leitores deste texto, em especial os não-iniciados, um convite encantatório que os impulse, algures, à apreciação do xirê, lugar de trânsitos, ponte erigida entre abismos que convocam alteridades ao (des)encontro construtor de autênticas identidades, uma vez que a recepção e leitura desta narrativa não substitui nem supre a essencial presença em uma comunidade-terreiro daquele que desconhece o xirê e busca uma imagem inteligível de sua estrutural-funcionalidade dinamizadora do Axé, um privilégio daquele que passou pela iniciação religiosa, haja vista a feitura do santo desenha o orixá na mente do iniciado e através da música sacra afro-ritual, esta imagem, até então representativa, ganha vida, cujo ápice é o transe místico organizado, pois, nele, o arquétipo instalado no psiquismo, pela força da comunicação mística veiculada na iniciação, gera o novo que afiança a continuidade da vida, uma performance única que se impõe como autoafirmação socioexistencial, o suplemento na arte de religar-se ao sagrado que se encontra sempre entrelaçado ao profano, uma vez que os candomblés, religiões situadas além do bem e do mal, buscam (re)estabelecer sempre o equilíbrio na natureza, compondo as inumeráveis famílias de santo.

A propósito do tema (re)integração familiar suscitado na análise comparativa deste estudo entre as viagens de Odisseu e Oxalufã, o dispositivo de sua realização é o reconhecimento de algo oculto, revelado por uma marca indelével: o herói homérico foi reconhecido no momento em que sua serva contemplou uma antiga cicatriz em sua coxa; o orixá funfun permitiu-se revelar por meio de seu axé paterno, cuja falta no reino de Xangô o fez entrar em colapso e, somente, o reencontro autêntico entre pai e filho reais viabilizou o reordenamento do caos em Oió. Portanto, cada existência nos candomblés, ao ser ressignificada ritualmente, é como as miçangas que compõem o filá, que reveste a face misteriosa e enigmática do Ser, que gera o princípio de vida através de Oxalá, Pai simbólico

das coletividades que agenciam a Ritmologia nagô, estabelecendo-se no “Novo Mundo” a partir da documentação e dos delineamentos de suas memórias culturais.

REFERÊNCIAS

- ADRIANI, Maurilio. **História das religiões**. Lisboa: Ed. 70, 1988.
- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- AGUALUSA, José Eduardo. **O ano em que Zumbi tomou o rio**: (romance). Rio de Janeiro, RJ: Gryphus, 2008.
- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier; SUÁREZ ALBÁN, Maria del Rosário. **Contos populares brasileiros**: Bahia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2001.
- AMORA, Antônio Soares. **Historia da literatura brasileira**: séculos XVI-XX. 5. ed., rev. e amp. Sao Paulo: Saraiva, 1964.
- ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANDRADE, MARIO DE; ALVARENGA, ONEYDA; TONI, FLAVIA CAMARGO; BRASIL. Ministério da Cultura. **Dicionário musical brasileiro**. Brasília (DF): Ministério da Cultura, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989.
- APPIAH, Kwame Anthony; GATES JR., Henry Louis. **Identities**. Chicago: University of Chicago, c1995.
- APPIAH, Anthony. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 1997.
- ARISTÓTELES. **Categorias**. Lisboa: Guimarães, 1982.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martim Claret, 2004. (A obra prima de cada autor).
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AYOH'OMIDIRE, Félix. **Akogbadun**: ABC da língua, cultura e civilização iorubanas. Salvador: EDUFBA; CEAO, 2004.
- BACELAR, Jeferson Afonso; PEREIRA, Cláudio. **Vivaldo da Costa Lima**: intérprete do Afro-Brasil. Salvador, BA: EDUFBA; CEAO, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4. ed. São Paulo, SP: Brasília, DF: Hucitec, Ed. da Universidade de Brasília, 1999.

- BARROS, José Flávio Pessoa de. O banquete do rei... Olubajé: **uma introdução à música sacra afro-brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- BARTHES, Roland. **Camera lucida: reflexions on photography**. New York. Hill and Wang, 1990.
- BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BASTIDE, Roger. **Estudos afro-brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BAVCAR, Evgen. **A imagem, vestígio desconhecido da luz**. In: Novaes, Adauto (organizador). Muito além do espetáculo. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- BEN-AMOS, Dan. **Catégories analytiques et genres populaires**. in *Poétique*. Paris, Seuil, n. 19, p.265-293, 1985.
- BENISTE, José. **Orun, aiye: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a terra**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BERGEZ, Daniel. **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BIANCARDI, E. **Raízes musicais da Bahia**. Salvador: Omar G., 2000.
- BOCK, Ana Mercês Bahia; FURTADO, Odair; TRASSI, Maria de Lourdes. **Psicologias: uma introdução ao estudo de psicologia**. 13. ed. reform. e ampl. São Paulo: Saraiva, 2002.
- BRAGA, Julio Santana. **A cadeira de Ogã e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Pallas, 1999.
- BURKE, Peter. **História e teoria social**. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- BYINGTON, Carlos. **Estrutura da personalidade: persona e sombra**. São Paulo: Ática, 1988.
- BYINGTON, Carlos. **Dimensões simbólicas da personalidade**. São Paulo: Ática, 1988.
- CABRERA, Lydia. **La sociedad secreta Abakuá: narrada por viejos adeptos**. Habana: Ediciones C. R., 1958.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros: com a indicação da origem das palavras**. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense, 1988.

CALVET, Louis-Jean. **Tradição oral e tradição escrita**. Tradução Waldemar Ferreira Netto, Maressa de Freitas Vieira. São Paulo: Parábola Editora, 2011.

CAMPBELL, Joseph. **As transformações do mito através do tempo**. São Paulo: Cultrix, 1960.

CAPONE, Stefania. **L'Afrique réinventée ou la construction de la tradition dans les cultes afro-brésiliens**. Archives Eupopéennes de Sociologie, v. 40, n. 1, p. 3-27, 1999^a.

CARNEIRO, Édison. **Candomblés da Bahia**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CARNEIRO, Édison. **Religiões negras**: notas de etnografia religiosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

CARNEIRO, Édison. **Candomblés da Bahia**. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1948.

CASCUDO, Luís da Câmara; RIBAS, Oscar. **Made in Africa**: pesquisas e notas. São Paulo: Global, 2001.

CASTILLO, Lisa Louise Earl. **Entre a oralidade e a escrita**: a etnografia nos candomblés da Bahia. Salvador (BA): EDUFBA, 2010.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **A presença cultural negro-africana no Brasil**: mito e realidade. Salvador. BA: Centro de Estudos Afro-Orientais, 1981. 12 p. (Ensaio. Pesquisas ;10)

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Os falares africanos na interação social do Brasil colônia**. Salvador (BA): UFBA, Centro de Estudos Baianos, 1980. 26, [3] p. (Publicação da Universidade Federal da Bahia; 89)

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares africanos na Bahia**: um vocabulário afro-brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: ABL: Topbooks, c2005.

CHARCOT, Jean Martin. **Oeuvres complètes de J. M. Charcot**: leçons sur les maladies du système nerveux. Reimpressão Paris: 1892.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 6. ed. São Paulo, SP: Cortez, 1993.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Convite à filosofia**. 12. ed. São Paulo: Ática, 2000.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates; 219/dirigida por J. Guinsburg)

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

- CORREIA, João David Pinto. **Os Gêneros da Literatura Oral Tradicional**: contributo para sua classificação. In: O foco. Lisboa, julho/1993, Universidade de Lisboa e Universidade do Algarve. p. 63-69.
- COTRIM, Gilberto. **Fundamentos da filosofia**: história e grandes temas. 16. ed. reform. e ampl. São Paulo: Saraiva, 2001.
- COULON, Alain. **Etnometodologia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- CUTI. **Negrosia** – Antologia Poética. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó nagô e papai branco**: usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DAVENSON, H. **Le livre des chansons ou Introduction à la connaissance de la chanson populaire Française**. Neuchâtel: La Baconnière, 1944.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 2. ed., rev. e atual. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Logique du sens**. Paris: Minuit, 1969.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: EDUSP, 1973.
- DIAMOND, Elin. **Performance and cultural politics**. London: Routledge, 1996.
- DIRLIK, A. **A aura do pós-colonial na hera do capitalismo global**. Novos estudos Cebrap, nº 49, 1997.
- DOLEZEL, Lubomír; FIGUEIREDO, Viviane de Campos. **A poética ocidental**: tradição e inovação. Fundação Calouste Gulbenkian. Centro Cultural Português. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990.
- DUMEZIL, Georges. **Do mito ao romance**. São Paulo: M. Fontes, 1992.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Paulinas, 1996.
- EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- ECO, Umberto. **The role of the reader**: explorations in the semiotics of texts. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1976.
- EDELWEISS, Eliana Lorens. **A transformação literária do real na lírica contemporânea**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Salvador. BA. 1979.
- ELBEIN DOS SANTOS, Juana. **Os nagô e a morte**: padê, axexê e o culto egun na Bahia. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.
- ELIADE, Mircea. **História das crenças e das idéias religiosas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2006.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória**: conto e poesia popular. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.
- FERRREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FEUERBACH, Ludwig. **Preleções sobre a essência da religião**. São Paulo: Papyrus, 1989.
- FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**. Campinas/SP: Papyrus, 1988.
- FINNEGAM, Ruth. In: MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS (Orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 8.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. 4. ed São Paulo, SP: Perspectiva, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad.Roberto Machado. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1979.
- FROBENIUS, Leo. FOX, Douglas C; SILVA Alberto da Costa e. **A gênese Africana**: contos, mitos e lendas da África. São Paulo: Landy, 2005.
- FROBENIUS, Leo. **Histoire de la civilisation africaine**. 3. ed. Paris: Gallimard, 1952.

- FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**: psicanálise das religiões. Rio de Janeiro: Guanabara, 1934.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FREUD, S. **O “estranho”**, E.S.B., 1976, XVII, p. 310.
- FREUD, Sigmund. **Os casos clínicos**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 46. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2004.
- FRY, Peter. **A persistência da raça**: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed.34, Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, UNESP, 1990.
- GLISSANT, Édouard; ROCHA, Enilce Albergaria. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, c1988.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 6. ed. Petrópolis/ RJ: Vozes, 1985.
- GOFFMAN, Erving. **Les rites d'interaction**. Paris: Minuit, 1984, c1974.
- GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GRAMSCI, Antonio. **Cartas do cárcere**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 10. ed. rev. Petrópolis: Vozes, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart; SOVIK, Liv. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: UNESCO, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

HAMPATÉ BÂ, A. In: KI-ZERBO, Joseph. UNESCO. **História geral da África I: metodologia e pré-história da África**. 2.ed. rev. Paris: UNESCO, 2010.

HAVELOCK, Eric A. **A musa aprende a escrever: Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente**. Lisboa: Gradiva, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Ciencia de la lógica**. 4. ed. Buenos Aires: Solar; Hachette, 1976.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Sobre a essência do fundamento; A determinação do ser do ente segundo Leibniz; Hegel e os gregos**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

HERSKOVITS, Melville. **Pesquisas etnológicas na Bahia**. Afro-Ásia, n 4, 1967.

HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence O. **A invenção das tradições**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOUIS, M. **Antropologie linguistique de l'Afrique noire**. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

HOUIS, M. Oralité et scripturalité. In: _____ **Eléments de recherche sur les langues africaines**. Paris: AGECCOOP, 1980.

HULME, P. **Including America**. Ariel, 1995.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 12. ed Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

JUNG, Carl Gustav. **A energia psíquica**. 2. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1985.

JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. 4. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia da religião ocidental e oriental**. Petrópolis/RJ: Vozes 1983.

JUNG, Carl Gustav. **A vida simbólica**. Petrópolis/RJ: Vozes 2000.

JURJI, Edward J. **História das grandes religiões**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1956.

Kabengele Munanga. **Negritude: usos e sentidos**. 2. ed. São Paulo, SP: Ática, 1988.

KABENGELE, Munanga; NASCIMENTO, Abdias do; Siqueira, Maria de Lourdes; Fundação Cultural Palmares. **História do negro no Brasil**. Brasília (DF): Fundação Cultural Palmares, 2004.

KANT, Immanuel. **La raison pratique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 1995.
- KOFFKA, Kurt. **Princípios de psicologia da Gestalt**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- KÖHLER, Wolfgang. **Psicologia da gestalt**. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 1968.
- KRISTEVA, Julia. **Etrangers à nous-memes**. Paris: Gallimard, 1988.
- LACAN, Jacques. **Écrits**. Paris: Seuil, c1966.
- LACAN, Jacques; MILLER, Jacques-Alain. **O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise 1954-1955**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. **Nomes-do-Pai**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LACERDA, M. B. **Drama e fetiche: Vodum, Bumba Meu Boi e Samba no Benim**. Rio de Janeiro, FUNARTE / Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 1998.
- LAPASSADE, Georges. **La transe**. Paris: PUF, 1976.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 3. ed. Campinas/SP: Ed. da Unicamp, 1994.
- LE GOFF, J. et al. **Les marginaux et les exclus dans l'histoire**. Paris: UGE, 1983.
- LE MAIRE, Ria. **Passado-presente e passado perdido: transitar entre oralidade e escrita**. In: **Revista Letterature d'America**. Roma: Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma "La Sapienza", 2000. p. 83-121.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- LEWIN, Kurt. **Princípios de Psicologia tropológica**. São Paulo, Cultrix/USP, 1973.
- LEWIS, Ioan M. **Êxtase Religioso: um estudo antropológico da possessão por espírito e do xamanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LIMA, Vivaldo da Costa. **A família de santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia: um estudo das relações inter-grupais**. Salvador: Corrupio, 1977.
- LIMA, Vivaldo da Costa. **Lessé orixá**. Salvador: Corrupio, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LÜHNING, Angela Elisabeth; MATA, Sivanilton Encarnação da. **Casa de Oxumarê: os cânticos que encantaram Pierre Verger**. Salvador: Vento Leste, 2010.

LUZ, Marco Aurélio. **Do tronco ao Opa Exin: memória e dinâmica da tradição africana-brasileira.** Salvador: SECNEB, 1993.

LUKACS, Gyorgy. **História e consciência de classe: estudos de dialética marxista.** Porto: Escorpião, 1974.

MAGGIE, Yvonne. **Guerra de orixá: um estudo de ritual e conflito.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma teoria científica da cultura.** 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MANN, Thomas. **A montanha mágica.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979 [1980].

MARIN, Louis. **Des pouvoirs de l'image: glose.** Paris: Seuil, 1993.

MARTÍN BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MARTINS, Suzana Maria Coelho. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo.** Salvador: EGBA, 2008.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política.** 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Ser escravo no Brasil.** 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MAUSS, Marcel. **Esboço de uma teoria geral da magia.** Lisboa: Edições 70, 2000.

MEAD, George Herbert. **Espiritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductismo social.** Buenos Aires: Paidós, 1953.

MONTANARI, Valdir. **História da música: da idade da pedra à idade do rock.** São Paulo: Ática, 2001.

MURDOCK, George Peter. **Social structure.** New York: Macmillan, 1949.

NAIPAUL, Vidiadhar Surajprasad. **O enigma da chegada; tradução Paulo Henriques Brito.** Companhia das Letras: São Paulo, 1994.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Brasil na mira do pan-africanismo.** Salvador: EDUFBA, CEAO, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. **Quilombismo.** Petrópolis/RJ: Vozes, 1980.

NEGRI, Antonio; COCCO, Giuseppe. **Glob(AL): biopoder e luta em uma América latina globalizada.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

NICOLAS, Jaqueline. **Les juments des dieux, rites de possession et condition feminine au Pays Hausa: Vallee de Maradi (Niger).** Études Nigeriennes, n. 21, Níger: IFAN-CNRS, 1967.

- NINA RODRIGUES, Raymundo. **Os africanos no Brasil**. 2.ed São Paulo: Nacional, 1935.
- NINA RODRIGUES, Raymundo. **Métissage, dégénérescence et crime**. Lyon: A. Storck, 1899.
- NINA RODRIGUES, Raymundo. **O animismo fetichista dos negros baianos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1939.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal, ou, Prelúdio de uma filosofia do futuro**. São Paulo: Hemus, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. São Paulo: Moraes, 1984.
- NOVAES, Adauto. SENAC. **Muito além do espetáculo**. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Rio, 2005.
- O'HARA, Frank. POLLOCK, Jackson. **Jackson Pollock**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.
- OLIVEIRA, David Eduardo de. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.
- OLIVEIRA, Altair Bento de. **Cantando para os orixás**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. (Tradução de Enid Abreu Dobránszky) Campinas/SP: Papyrus, 1998.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PALMER, Michael. **Freud e Jung sobre a religião**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo, Edições Loyola, 2001.
- PAZ, Otávio. **Signos em rotação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PESSOA, Fernando (Fernando Antônio Nogueira Pessoa); organização de Sueli Tomazini Cassal. – Porto Alegre: L&PM, 1996.
- PIERSON, Donald. **Branços e pretos na Bahia: estudo de contato racial**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Brasileira v. 241 1945.
- PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens a procura de um autor**. São Paulo: Abril Cultural, c1977.
- PLATÃO. **A república**: [ou sobre a justiça, diálogo político]. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FERNART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth**. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- RAMOS, Arthur. **As culturas negras no Novo Mundo**. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1979.
- RAMOS, Arthur. **Estudos de folk-lore: definição e limites, teorias de interpretação**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951.
- RAMOS, Arthur. **A aculturação negra no Brasil**. São Paulo: Ed. Nacional 1942.
- REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pos-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka**. Rio de Janeiro, RJ: Relume-Dumará, 1999.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo (SP): Companhia de Bolso, 2006.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. – Tradução: Alain François et al. – Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1988.
- ROGERS, Carl Ransom. **Tornar-se pessoa**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SANDRONI, Carlos. In: MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS (Orgs.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção negra do Brasil; tradução: Vera Ribeiro**. – Salvador. Edufba; Pallas, 2007.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior**. Editora UFMG, 1999.
- SANTOS, Hélio. **A busca de um caminho para o Brasil: A trilha do círculo vicioso**. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- SARGANT, WILLIAM. **A possessão da mente, uma fisiologia da possessão, dos misticismo e da cura pela fé**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação**. São Paulo: EDUSP, 1997.

- SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. 4. ed. Lisboa: Presença, 1978.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- SERRA, Ordep. **Águas do rei**, Petrópolis: Vozes, 1995.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Rio de Janeiro: Agir, 1968.
- SHARPE, Jim. **A história vista de baixo**. In: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo, SP: Ed. UNESP, 1992.
- SILVEIRA, Renato da. **O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de Keto**. Salvador: Edições Maianga, 2006.
- SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- SKINNER, Burrhus Frederic. **Sobre o behaviorismo**. 9. ed São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1993.
- SLOTKIN, J. S. **Social Anthropology**. Nova Iorque, 1950.
- SOARES, Luiz E. **O rigor da indisciplina**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- SOUSA JÚNIOR, Vilson Caetano de. **Nagô: a nação de ancestrais itinerantes**. Salvador, BA: Editora FIB 2005.
- SOUSA JÚNIOR, Vilson Caetano de. **Orixás, santos e festas: encontros e desencontros do sincretismo afro-católico na cidade de Salvador**. Salvador (BA): EDUNEB, 2003.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. tradução Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. 11 ed. [rev. e ampl.] São Paulo, SP: UNESP; Salvador (BA): EDUFBA, 2008.
- TINCOÃES, Os. **Os Tincoães**. Salvador: EMI Odeon, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estados culturais**. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TURNER, Victor Witter. **The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual**. Ithaca: Cornell University, c1967.

VALLE, Edênio; QUEIROZ, José J. **A cultura do povo**. 3. ed São Paulo: Cortez, 1985.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO. **História Geral da África I: metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 139-166.

VASCONCELOS, Sylvana Maria Brandão de. **História das religiões no Brasil**. Recife: UFPe, 2001.

VERGER, Pierre. **Etnografia religiosa iorubá e proibidade científica**. Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, ISER, n. 8, 1982.

VERGER, Pierre. **Orixás**. Salvador: Corrupio, 1981.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos, séculos XVII a XIX**. Salvador. Corrupio, 1987.

VALENTE, Waldemar. **Sincretismo religioso afro-brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1977.

WELCH, D. B. Um melótipo Iorubá/ Nagô para os cânticos religiosos da diáspora negra. In **Ensaio e Pesquisa**, nº 4, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais, 1980.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tratado lógico - filosófico e investigações filosóficas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, c1985.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ZEMPLÉNI, A. **Possession et sacrifice**. Le temps de la réflexion, n 5, p. 325-52. Paris, 1984.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec: EDUC, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. [2. ed. rev. e ampl.] São Paulo: Cosac Naify, 2007.