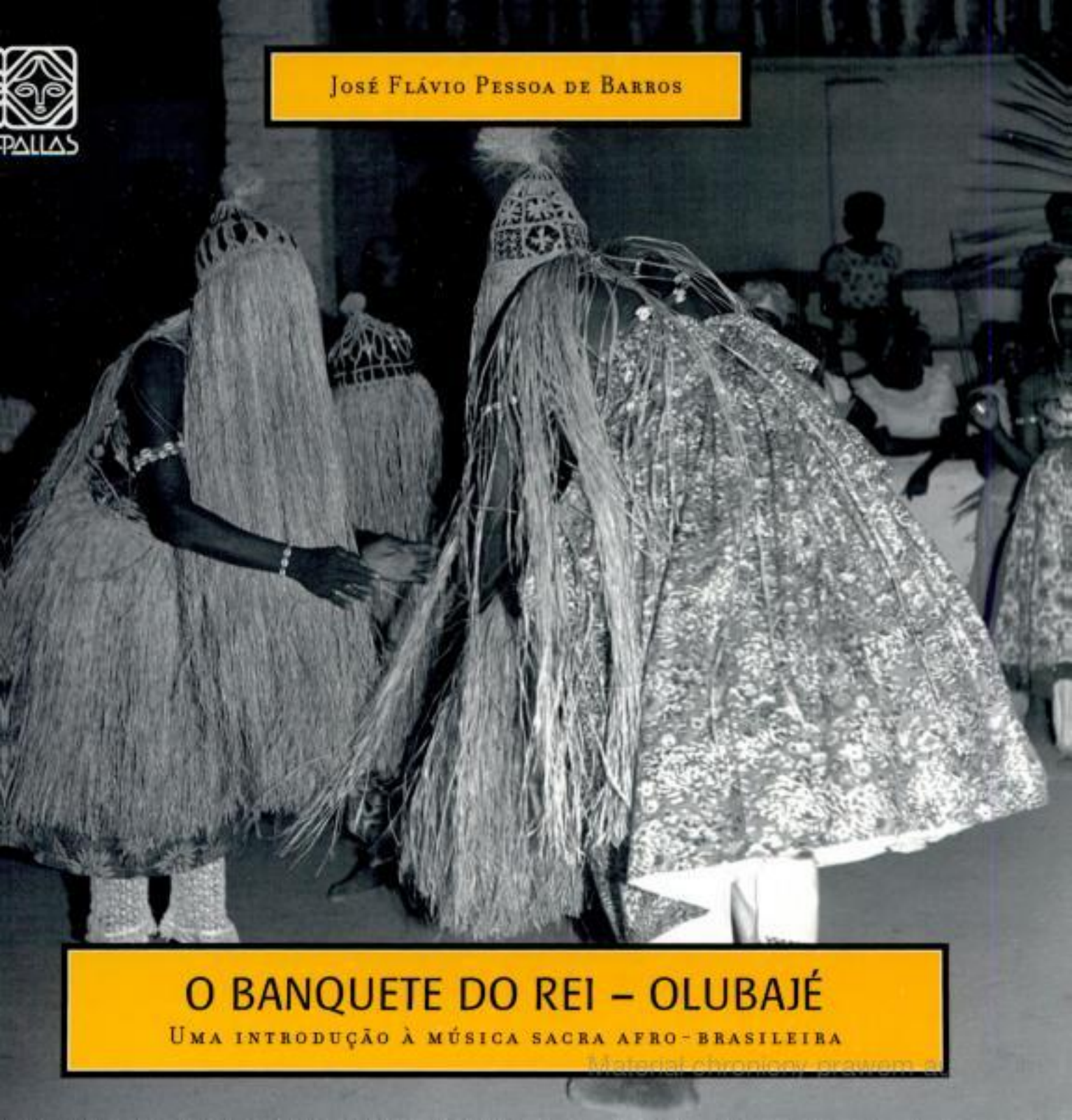


PALLAS

José Flávio Pessoa de Barros

O BANQUETE DO REI – OLUBAJÉ

Uma introdução à música sacra afro-brasileira

Material chroniony prawem a

sumário

apresentação 9

agradecimentos 11

prólogo 15

as comunidades religiosas 21

origens 23

Rio de Janeiro 28

o lugar dos sons, palavras e gestos 37

a orquestra ritual 43

os cânticos dos deuses 51

a especificidade dos ritmos 61

Materiał chroniony prawem autorskim

73 o xirê

79 o banquete

93 a dança do rei

107 a saudação dos convivas

121 celebrando a criação

131 a música sacra: partituras

166 a coleção de imagens

169 glossário

175 referências bibliográficas

Materiał chroniony prawem autorskim

apresentação

Muito se tem publicado sobre a cultura negra, entretanto, essas obras, algumas etnocêntricas, ainda não conseguiram dar dignidade e clareza às suas principais questões.

Pois bem, é com grande prazer que falo sobre o impacto e a beleza desta obra, do Professor José Flávio Pessoa de Barros. Ela rompe a invisibilidade dada à música sacra afro-brasileira e resgata a história dos afro-descendentes que contribuíram para a formação da cidade do Rio de Janeiro.

A Academia, juntamente com o Movimento Negro, reconhecem que a comunidade-Terreiro traz inscrita em sua memória aspectos fundamentais do legado africano que, no Brasil, tornou-se parte integrante e fundamental da nacionalidade brasileira.

O Brasil, país multirracial, multiétnico e multicultural, entretanto, permanece eurocêntrico, negando as origens indígenas e africanas em seu processo civilizatório, não considerando com dignidade e respeito os grupos formadores de sua diversidade cultural.

Em "O Banquete do Rei... Olubajé", a história das comunidades-Terreiro começa a ser contada. Ela se baseia,

Materiał chroniony prawem autorskim

fundamentalmente, na herança de nossos antepassados, e tem como pilar principal a unidade que as religiões de matrizes africanas proporcionaram aos afro-descendentes.

É um livro destinado a todos. Músicos, amantes da cultura, professores, especialistas em educação, docentes de vários níveis e, especialmente, para os alunos, que, através dele, terão a possibilidade de conhecer sua própria cultura.

A escola pública ganha, portanto, uma fonte para a implementação de programas de capacitação sobre cultura negra, visando a reduzir a ideologia do recalque, que ainda permeia nossos currículos. Uma escola transformadora, que debate as questões da sociedade atual, não pode abrir mão de enfocar, também, a importância da cultura negra em sua origem.

Consciente dessa necessidade e da responsabilidade que ela acarreta, eu, como educadora e militante, apresento este livro como uma das ferramentas na área da educação, e como veículo de estruturação de valores, que devem ser trabalhados por educadores e por todos que pretendem, através da diversidade, compreender a sociedade brasileira.

Vanda Ferreira

Assessora de Integração Escola-Comunidade da Fundação Municipal de Educação de Niterói

Materiał chroniony prawem autorskim

agradecimentos

Este trabalho é uma obra coletiva, pois só foi possível realizá-lo com a participação dos integrantes das Casas-de-Santo. Acolheram-me sempre com gentileza e me proporcionaram o que de mais valioso possuíam, o seu conhecimento. Agradeço, portanto, a Assumpção, Regina, Francisco, Valdir, Raimundo, Luís e a muitos outros essa deferência.

Aos integrantes do Ilé Axé Omin, a participação sempre efetiva, em especial a Malú de Ogum, Zé Renato de Airá, Marlene de Oxalá, Ana de Oxum, Marilza de Obaluaiê, Simone, Lili e Cláudia de Oiá; durante as várias fases da elaboração deste livro e gravações dos cânticos.

A Teresa Toríbio, Edna dos Santos e Elizabeth de Oliveira, pelas leituras e apreciações.

A Luiz Eduardo Freitas de Castro e a Telma Gama, pela digitação e diálogo permanente.

A Altair B. de Oliveira, a tradução de muitos cânticos, estímulo e paciência durante o trabalho.

Agradeço, também, à Fundação Museus Castro Maya, pela cessão das gravuras de Debret, pertencentes ao seu acervo, que muito valorizaram o trabalho. Da mesma forma, a

Material chroniony prawem autorskim

gravura da galinha d'Angola, atribuída a Maurício de Nassau, foi uma especial consideração da Biblioteca Iaguelônica de Cracóvia (Polônia), onde o acervo resultante da permanência dos holandeses no Nordeste brasileiro está depositado.

A Cléia Schiavo, Diretora do Departamento Cultural da UERJ, meu reconhecimento pela infra-estrutura proporcionada e pela inclusão deste trabalho nas comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil. Ainda desse órgão, não esqueço o apoio de Marcus Motta e o trabalho cuidadoso de Emmanuel Bellard na programação visual.

A Gabriela Dias de Oliveira, Diretora do Centro de Tecnologia Educacional da UERJ, meus agradecimentos pela utilização dos estúdios desse órgão, na gravação do CD; e a Wanda Palma, Lúcio Almeida e Guapiassú Gois, desse mesmo órgão, pelo incentivo e aconselhamento técnico.

A Marco Antonio da Silva Mello, agradeço as sugestões pertinentes que ofereceu, a Vanda Ferreira, a apresentação gentil, bem como a José Benites, Fernandes Portugal e Lúcia e Adilson Martins, pelo empréstimo de livros, material de pesquisa e estímulo.

A Rubens Silva e Silva, da Diretoria de Administração da UERJ, e aos funcionários da Gráfica-UERJ, pela impressão desta obra.

Materiał chroniony prawem autorskim

A Sérgio Nascimento, que produziu a maioria das ilustrações, agradeço as observações e o trabalho de reconstituição visual.

As transcrições e partituras, bem como a produção e direção musical do Compact Disk, que enriquecem o texto, ampliando sua reflexão, devem-se à precisão e sensibilidade musical de Dil Fonseca.

A Pedro Simonard, meus agradecimentos pela edição e digitalização das imagens.

Ao Projeto CAPES/COFECUB nº 200 (Terapêuticas e Culturas) e à Universidade do Estado do Rio de Janeiro meu reconhecimento, muito especial, pois me proporcionaram os meios para que este livro fosse possível, em tempos de recursos tão escassos.

Enfim, a todos, meu muito obrigado.

Rio, fevereiro de 1999.

Materiał chroniony prawem autorskim

prólogo

Material chroniony prawem autorskim

Trata o presente trabalho do estudo de uma cerimônia pública chamada *Olubajé*, palavra *Iorubá* que significa *Olú*: aquele que; *Gba*: aceita; *Je*: comer. Ou, *Olú*: aquele que; *Báje*: come com, segundo Cacciatore (1997 : 202).

Esse ritual é dedicado a *Obaluaiê* (rei da terra), *Omolu* (filho do senhor), *Onilé* (senhor da terra), e a *Sapatá* e *Xapanã* (deus da varíola). O último nome, impronunciável em público, é, como os outros, um título do mesmo *orixá*: rei do mundo, senhor da terra e de todos os caminhos.

O *Olubajé* é realizado nas Casas de Candomblé do Rio de Janeiro, de Salvador, na Bahia, e na cidade de São Paulo, nos "Terreiros" chamados *Nagô* ou *Jêje-nagô*[1].

O Candomblé, do nosso ponto de vista, é o resultado da reelaboração de diversas culturas africanas, produto de várias afiliações, existindo, portanto, vários Candomblés (Angola, Congo, Efan etc.). O descrito neste texto provém principalmente das culturas de língua *Iorubá*[2] e *Fon / Ewe*, originárias das regiões da África correspondentes aos atuais Nigéria e Benin. Fruto da síntese decorrente do encontro entre estas etnias e o processo histórico brasileiro, o Candomblé *Jêje-nagô* marca em seus ritos e cânticos uma memória ancestral transmitida oralmente, métodos específicos de iniciação e uma visão de mundo

1. *Nagôs*, como eram chamados os povos de língua *Iorubá*, e *Jêjes*, as duas etnias vizinhas a eles: *Fon*, localizadas ao sul do Benin e *Ewe*, que se estende desta região até Gana. As associações e trocas entre estas etnias do oeste africano denominam-se, no Brasil, complexo cultural *Jêje-nagô*, cuja maior expressividade encontra-se no campo artístico-religioso.

2. Os cânticos que compõem este livro são escritos e cantados em língua *Iorubá*. São denominados genericamente *orin-orixás*. A tradução deles para o português objetivou a compreensão dos textos poéticos.
Na pronúncia das palavras escritas em *Iorubá*, a acentuação é muito importante, pois trata-se de uma língua tonal. O acento agudo é pronunciado em tom alto; o grave em tom baixo; a ausência de acentuação a um tom médio; o til anuncia vogal repetida. O ponto colocado sobre uma vogal torna o seu som aberto, e sob um 's' equivale ao "x" ou "ch" em português. A letra "j" pronuncia-se como "dj" e o "p" como "kp".

Material chroniony prawem autorskim

que permite a seus participantes um estilo de vida singular.

Trata-se, portanto, de uma religião de matriz africana, mas especificamente brasileira, da qual podem participar pessoas de todas as origens e cores.

O método utilizado é o da observação participante enriquecida por uma experiência partilhada em longos anos de convivência e empatia. Devereux (1967 : 176) afirma que: "... Eros anima não somente o amor e a sexualidade, mas também a amizade, a ternura e a criatividade científica".

A língua utilizada nos rituais é um *Iorubá* antigo, litúrgico, como o latim usado nas missas. Os praticantes conhecem o sentido dos cantos e dos louvores, mas não necessariamente o conteúdo de cada palavra. Como eles dizem: "esta é a língua falada pelos *orixás*".

Os cantos litúrgicos constituíram-se em importantes fontes na compreensão dos rituais; parte deles foi pesquisada na bibliografia existente e outros registrados diretamente nas cerimônias. Estes últimos foram regravados sem acompanhamento musical, por especialistas religiosos, depois transcritos em *Iorubá* e analisados por lingüista conhecedor deste idioma.

O repertório das casas-de-santo "é muito expressivo numericamente e em seus conteúdos simbólicos; ao

Materiał chroniony prawem autorskim

mesmo tempo é funcional, pois a música desempenha um papel importante na manutenção dos grupos religiosos", segundo Berrague (1976 : 131).

As palavras de origem africana foram grafadas em português, e destacadas em itálico, e os cantos em sua forma original em *Iorubá*. Um glossário foi elaborado para melhor compreensão dos vocábulos, inserindo novas informações que podem constituir-se em aprofundamento de determinadas questões que o texto pode sugerir.

A etnografia segue o proposto por Turner (1971 : 76), que utiliza três níveis para capturar o significado (símbolo) dos rituais: a exegese - o que se diz dele; o operatório - a descrição exaustiva do ritual; o posicional - a relação entre as possíveis instâncias dentro dos quais ele (símbolo) se desenvolve.

Neste contexto, os três níveis se interpenetram para uma melhor compreensão: as palavras ou frases entre aspas correspondem às informações ou comentários litúrgicos dos adeptos, assim como às indicações bibliográficas. As narrativas míticas também fazem parte do nível exegético. A descrição do ritual, incluindo-se aí os cânticos, pertence ao nível operatório. O posicional são as considerações, análises do pesquisador tanto dos dois níveis anteriores como das possíveis relações existentes entre as comunidades e a sociedade nacional. Assim como as

Materiał chroniony prawem autorskim

apropriações que ocorrem entre as duas instâncias e a vivência cotidiana dos adeptos no meio social abrangente.

As histórias do povo-de-santo, mitos e ritos foram auxiliares importantes na elucidação dos problemas etnográficos, pois é tão instrutivo o que os homens dizem de seus símbolos quanto o que fazem com eles. Lévi-Strauss (1980 : 141) reconhece que o rito pode, juntamente com outras interações simbólicas, ser o "lugar dos pontos eqüidistantes entre o puro sensível e o puro inteligível". Na verdade, a constelação de símbolos que o Candomblé exibe obriga a um esforço notável os que se aventuram na tarefa de sua interpretação. As rebuscadas estratégias de manutenção de um *ethos* e a luta pela inserção social, complicada em uma sociedade hierárquica, são também reflexões instigadoras que as cerimônias religiosas podem impor aos que pretendem decodificar a sociedade brasileira.

As ilustrações, singelas e de rara beleza, dão vida e colorido ao texto. O *CD* encartado possibilita ao leitor acompanhar as imagens do *Olubajé* e os cânticos litúrgicos. Estes são considerados, neste momento, como versões introdutórias e provisórias. Representam uma parcela pequena diante da amplitude e diversidade do repertório religioso. Recursos que, em seu conjunto, possibilitam ao leitor vivenciar a emoção e o clima espetacular que o Candomblé propicia aos que o assistem.

Materiał chroniony prawem autorskim

as comunidades religiosas



Materiał chroniony prawem autorskim

origens

As etnias que deram origem ao chamado complexo cultural *Jêje-nagô* foram introduzidas maciçamente no Nordeste brasileiro no final do século XVIII e início do século XIX, especialmente nos estados do Maranhão, Pernambuco e Bahia.

Os *Nagô* - denominação geral dos *Iorubás* - suplantaram numericamente os *Jêje* em razão da destruição consecutiva de dois reinos Iorubafones, o de *Ketu*, atualmente no Benin, e o de *Oió*, na Nigéria.

A introdução contínua de africanos de uma mesma procedência étnica no meio urbano foi fator relevante para a viabilização de uma resistência maior ao colonizador e possibilitou a agregação e formação de núcleos ligados à preservação de sua cultura.

Nina Rodrigues (1977 : 41-48) indicava o Candomblé como um foco de resistência cultural e como centro de fermentação para sublevações e rebelião social. Relata as várias manifestações ocorridas no século XIX como tendo alguma relação com a fé que professavam os insurretos.

O Estado escravocrata apoiou a Igreja na repressão às práticas não-católicas e, segundo Albuquerque (1981 : 45), estimulou a formação de irmandades que

Materiał chroniony prawem autorskim

incorporavam a população negra, escrava ou livre, aos quadros sociais controlados oficialmente. Este autor informa ainda que essas irmandades procuravam manter as separações baseadas em critérios de cor (negros e mulatos), como também de situação social (livres e escravos) e até mesmo por lugar de origem na África.

Verger (1997 : 28) relata que os negros de Angola formavam a "Venerável Ordem Terceira do Rosário de



Nossa Senhora das Portas do Carmo", fundada na Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho. Os *Daomeanos* ou *Jêje* reuniam-se na "Ordem de Nosso Senhor Bom Jesus das Necessidades e Redenção dos Homens Pretos", na Capela do Corpo Santo (Cidade Baixa). Os *Nagô* formavam duas irmandades: uma, masculina, denominada "Nosso Senhor dos Martírios", e outra,

Materiał chroniony prawem autorskim

feminina, "Nossa Senhora da Boa Morte", na Igreja da Barroquinha, todas elas em Salvador, Bahia.

Dessa última associação, informa o mesmo autor, teriam saído "várias mulheres enérgicas e voluntariosas, originárias de *Ketu*, antigas escravas libertas (...) fundando um Terreiro de Candomblé chamado *Iá Omi Axé Aira Intilé* (...) próximo a essa Igreja".

De sua fundação na Barroquinha, transferiu-se a Casa de Candomblé para diversos outros locais, acabando por instalar-se definitivamente na Av. Vasco da Gama, sob o nome de *Ilé Iá Naso*, sendo também conhecida como Casa Branca do Engenho Velho.

De acordo com Carneiro (1978 : 56) "a data de sua fundação [Engenho Velho] remonta, mais ou menos, a 1830, de acordo com cálculo feito por mim, embora haja quem lhe dê até duzentos anos de existência", o que é corroborado por quase todos os autores que se dedicam a este tipo de estudo. Da mesma forma, a senioridade da Casa Branca é apontada por muitos estudiosos e pelos componentes do que se chama "povo-de-santo". Adeptos desse Candomblé relatam que a sua Casa teria sido "fundada por três mulheres chamadas *Iá Adetá*, *Iá Kala* e *Iá Naso*, há mais de duzentos anos". Contam também que seriam provenientes de *Ketu*, sendo a última portadora de um título altamente honorífico na corte do *Alafin* de *Oió*.

Materiał chroniony prawem autorskim

Do *axé* desta Casa de Culto originaram-se outras duas: o *Axé* do Gantois e o do *Opó Afonjá*, sendo que essas dispersões ocorreram ao tempo de sucessões na direção da Casa Branca, no início deste século. A primeira, com o falecimento de Mãe Marcelina: duas de suas filhas-de-santo disputavam o cargo de *Ialorixá*, tendo ficado com o título Maria Júlia de Figueiredo. A vencida, Maria Júlia da Conceição, afastou-se e arrendou um terreno no Rio Vermelho, fundando o *Iá Omí Axé Iámase* (Gantois).

A segunda dispersão ocorreu na época do falecimento de Mãe Ursulina, quando Aninha (Eugênia Anna dos Santos) afastou-se, juntamente com Tio Joaquim e outros, fundando o "Centro Cruz Santa do *Axé Opó Afonjá*", em 1910, em São Gonçalo do Retiro. É famosa a sua frase, transcrita por Carneiro (1978 : 58): "O Engenho Velho é a cabeça, o *Opó Afonjá* é o braço".

Relato muito interessante nos foi dado por um informante do Gantois, que disse: "antigamente só se iniciavam as festas de *Oxóssi* (mês de junho) no Gantois e no *Opó Afonjá* depois que, no Engenho Velho, uma filha-de-santo da *Oxun*, Nitinha, repartia os *axé* levando-os primeiramente ao Gantois e, em seguida, ao *Opó Afonjá*. Tal fato era o sinal para se iniciar os festejos em honra do *orixá*, rei de *Ketu*".

Estas três Casas são consideradas as de maior prestígio em Salvador, juntamente com o Terreiro de *Alaketu*.

Materiał chroniony prawem autorskim

Cabe ressaltar que sendo este da mesma procedência (*Ketu*), o Terreiro de *Ilé-Maro Ialají - Alaketu* - não possui vínculo com as outras Casas, tendo sido fundado, em 1867 (Costa Lima, 1977 : 26) por uma africana originária de *Ketu*, *Otampe Ojaro*, em Matatu de Brotas. Este Candomblé possui tanto prestígio quanto as outras Casas mencionadas. Todas essas comunidades, além de se dizerem "*Nagô*", se autodenominam como *Ketu*, isto é, da "nação" *Ketu* - este termo aqui entendido como uma categoria cultural e não de caráter étnico.

Como apontado por Trindade-Serra (1978 : 259), "autodenominar-se *Nagô* (ou *Jêje*), haver-se iniciado num Candomblé que siga uma liturgia assim designada, conhecer e pôr em prática os ritos em questão, adaptar-se a regras de convívio num grupo estruturado de uma forma que, por suposto, reproduz idealmente certos arranjos característicos de determinadas organizações sociais africanas, perceber-se como conservador de um legado tradicional *Iorubá*, são os requisitos necessários para a vivência e a atribuição da identidade referida, na Bahia e em outras partes do Brasil".

Materiał chroniony prawem autorskim

Rio de Janeiro

As crônicas de João do Rio (1951-1987) traçaram o perfil da sociedade carioca do final do século, suas sutilezas e associações culturais, permitindo, em nuances, captar cada pedacinho de sua complexa engrenagem social. Fala dos negros islamizados que, em suas reuniões dominicais,



rezavam em árabe, diagnosticavam males e curavam com preces e amuletos, com versículos do Corão.

As suas obras oferecem, também, os endereços dos negros vendedores de ervas, das rezadeiras, dos adivinhos, que atendiam a uma clientela diversificada, que não incluía apenas prostitutas, estivadores, capoeiras, mas também damas da sociedade, desembargadores e

Materiał chroniony prawem autorskim

funcionários da alta administração da recém-surgida República brasileira. Seus personagens lembram nomes até hoje preservados na história oral dos Candomblés cariocas.

O contingente negro baiano, que chegou ao Rio de Janeiro através da migração interna, no final do século XIX, atraído pelas condições da cidade, devido à sua modernização como capital da República e a sua fama de tolerância, vai modi-ficar substancialmente a fisionomia da cidade, incrementando traços próprios de sua cultura, como pudemos analisar anteriormente em outro trabalho (Pessoa de Barros, 1995 : 275).

Esses migrantes vão se localizar perto do Cais do Porto, Saúde e Gamboa, onde a moradia era mais barata, não só por já ser local de fixação de outros grupos negros, mas sobretudo pela proximidade do Porto, onde podiam mais facilmente encontrar empregos na estiva. Aí formaram uma comunidade conhecida como a Pequena África[3], onde suas manifestações culturais puderam ser preserva-das, legando à cidade um valioso patrimônio cultural, des-tacando-se especialmente através da música e da religião.

Trouxeram para o Rio de Janeiro, através da migração, o culto dos *orixás*. Com eles chegaram muitos líderes religiosos e grupos festeiros, responsáveis pelo desenvolvimento dos Candomblés e por inúmeras associações carnavalescas.

3. O livro de Roberto Moura (1983) retrata esta época de implantação das comunidades-Terreiro e do samba. Tanto a história do candomblé como a do samba são marcadas por fatos que ilustram a discriminação e repressão social e policial que sofriam estas associações nos seus primórdios. "Um ponto que diz respeito à autopreservação destas duas manifestações culturais está sempre presente nos relatos que reportam à época: a repressão e a conseqüente necessidade que tinham de se camuflarem para se preservarem" (Gonçalves, 1990 : 25).

Materiał chroniony prawem autorskim

A área onde se instalou essa comunidade constituía-se em uma das partes mais antigas da cidade e, por esse motivo, encontrava-se abandonada pelos setores dominantes. Eram velhos casarões, transformados em casas-de-cômodo, as conhecidas "cabeças-de-porco" ou cortiços, que também se estendiam pelas adjacências da Praça Onze e adentravam o centro da cidade.



Esse Rio de Janeiro, eminentemente negro, afrontou a elite dominante carioca, que seguia o modelo europeu. A única forma de branquear a cidade e torná-la compatível com a ideologia positivista, foi a de iniciar o processo de modernização, mandando demolir os prédios antigos, afastando dessa forma seus ocupantes.

O projeto modernizador da cidade, implementado a partir do início do século XX (Carvalho, 1988 : 96-99), obrigou

Materiał chroniony prawem autorskim

o translado de vários grupos para locais então periféricos. Com o centro da cidade demolido, surgiu a opção para a Cidade Nova. As favelas, construídas com materiais dessas demolições, absorveram grande parte dessa população. Um outro contingente expressivo se encaminhou para os subúrbios cariocas como Madureira, Coelho da Rocha e outras localidades da Baixada Fluminense.

Agenor Miranda da Rocha (1994 : 32), conhecido *Oluo* (adivinho), escreve suas memórias, vivenciadas em mais de noventa anos, enumerando e localizando as primeiras casas-de-santo do Rio: Mãe Aninha de *Xangô* funda sua Casa no bairro da Saúde em 1886, depois transferida para São Cristóvão, instalando-se definitivamente em Coelho da Rocha; João *Alabá* (*Omolu*), na rua Barão de São Felix, Saúde; Cipriano *Abedé* (*Ogum*), na rua João Caetano; Benzinho *Bamboxê* (*Ogum*), rua Marques de Sapucaí.

As comunidades *Jêje* encontradas no Rio de Janeiro à época eram as de Rozena de *Bessein* (*Azinossibale*); a de Domotinha de *Oiá* (*Vodum Zevode*) e a de Natalina de *Oxum*; todas também no centro da cidade, região da Saúde. A vinda para o Rio de Janeiro, de *Tata Fomotinho*, que aqui vai fundar seu terreiro e originar uma extensa linhagem, somente vai ocorrer muito mais tarde, por volta de 1950.

Atualmente, da mesma origem *Jêje*, constituindo-se, entretanto, como exceções, são as comunidades de

Materiał chroniony prawem autorskim

Margarida d'*Iemanjá*, única representante do *Bogum* de Salvador, e Waldirzinho de *Oxumarê*, originário da Casa de *Enoque*, em Cachoeiras de São Félix. A primeira funda seu *Axé* em Villar dos Teles, e o último, na localidade de Raiz da Serra.

Ainda na década de cinqüenta, a nação *Ijexá* também se transfere para o Rio de Janeiro, através de Zezito de *Oxum*, neto de Eduardo de *Ijexá*, Pai-de-Santo famoso, um dos últimos de sua linhagem em Salvador.

O mais famoso Terreiro do início do século, era o de Tia Ciata[4] (Hilária de Almeida), filha de João *Alabá* e que possuía a sua casa à rua Visconde de Itaúna. Seu prestígio facilitava a concessão de permissão policial para a realização de cerimônias religiosas, assim como para os encontros de samba. No entanto, o relacionamento que ela mantinha com as importantes figuras políticas da antiga capital do Brasil não impediu o deslocamento de seu grupo e de outros Candomblés.

Uma vez que o processo de constituição e implementação dos Terreiros de Candomblé supõe, ao mesmo tempo, a urbe - espaço construído, e a floresta - espaço-mato, o deslocamento imposto, se trouxe algumas dificuldades e problemas, também favoreceu o estreito relacionamento dessas duas dimensões tão importantes no imaginário religioso do povo-de-santo. O espaço-mato, tornando-se mais evidente e próximo, reforçou os

4. Nei Lopes (1981 : 16-17), citando um depoimento de João da Baiana, famoso sambista do início do século, informa que: 'Havia o candomblé e neste vinha o *jêje*, *nagô* e angola. O samba era antes. O candomblé era no mesmo dia, mas uma festa separada. A parte do ritual acontecia depois do samba. Primeiro havia a seção recreativa depois vinha a parte religiosa... Os sambas na casa de Asseata eram importantíssi-mos porque, em geral, quando eles nasciam no alto do morro, na casa dela é que se tornavam conhecidos na roda'.

Materiał chroniony prawem autorskim

laços entre o homem e a natureza, ao mesmo tempo em que circunscrevia o grupo religioso e o protegia da curiosidade dos não-adeptos. Acresce o fato de que as perseguições policiais e o agravamento das discriminações sócio-religiosas deram ensejo ao fortalecimento do sentimento grupal e à demarcação de espaços distintos.

Os templos, embora inseridos no cenário arquitetônico urbano-periférico, podiam ser distinguidos - e ainda o são - através da presença de sinais diacríticos, como a bandeira de tempo (mastro fincado no solo, na entrada do terreno, onde tremula uma bandeira branca) e as quartinhas (potes de barro), colocadas sobre os muros e telhados.

No final da década de quarenta, vem para a então capital da República, Rio de Janeiro, Cristóvão d'*Efon*, isto é, da nação *Efon*, subgrupo *Nagô*, aqui iniciando várias pessoas, dando origem a uma linhagem muito profícua. Surgem, então, várias comunidades oriundas desta casa original de Salvador, como as de Valdimiro de *Xangô*, Francisco de *Iemanjá*, Regina de *Oxossi*, e muitas outras.

A partir de 1960, nova migração ocorre para o Rio de Janeiro, aqui encontrando muitas casas já constituídas, como: *Opó-Afonjá*, subsidiária da casa com a mesma denominação em Salvador, na localidade de Coelho da Rocha; a Casa de Meninazinha d'*Oxum*, hoje em São

Materiał chroniony prawem autorskim

Mateus; a comunidade de Regina de *Bamboxe*, localizada hoje em Raiz da Serra; a casa-de-santo de Pai Ninô em Camari, Nova Iguaçu; a de Mãe Dila, filha de Cipriano *Abedé*, em São João de Meriti; e muitas outras fundadas a partir da tradição dessas comunidades iniciais.

Nessa década também chegaram, e aqui no Rio de Janeiro se estabeleceram, outras comunidades *Ketu*, originadas das tradicionais casas baianas.

Marina de *Ossaim* funda o seu terreiro em Belford Roxo; Letícia d'*Omolu*, em Nova Iguaçu; Almerinda d'*Oxossi*, em Quintino; Edeusuíta d'*Oguiã*, em Jacarepaguá; Lindinha d'*Oxum*, em Villar dos Teles - São João de Meriti; Margarida d'*Oxum*, em Vila Valqueire; Bida de *Iemanjá* em Cascadura; Marta d'*Oxum* e Simone d'*Oxossi*, em São Gonçalo; todas pertencentes à mesma linhagem, o Gantois.

Do *Alaketu* da Bahia veio Beata de *Iemanjá* e Delinha d'*Ogum*, que estabelecem os seus Terreiros em Miguel Couto, Nova Iguaçu; e Janete d'*Oxum*, na Ilha do Governador.

Da Casa Branca do Engenho Velho se estabelecem: Nitinha d'*Oxum*, em Miguel Couto, município de Nova Iguaçu; Tete de *Oiá*, em Guadalupe; Elza de *Iemanjá*, em Villar dos Teles, São João de Meriti; e Amanda d'*Obaluaiê*, em Coelho da Rocha, no município de mesmo nome.

Do local chamado Engenho Velho de Cima, à mesma época, chegam Álvaro - Pé-Grande, fundando seu *Axé*

Materiał chroniony prawem autorskim

em Jacarepaguá e, ainda no mesmo bairro, em Salvador, porém da Casa de *Oxumarê*, Benta de *Ogum*, que se fixou em Cabuçu, município de Nova Iguaçu, Teodora d'*Iemanjá* e Tomazinha d'*Oxum*, que estabelecem residência em Villar dos Teles.

Vieram da Ilha de Itaparica, ligados ao culto dos ancestrais *Babá-Egum*, estritamente masculino, os sacerdotes Laercio e Braga, respectivamente para Villar dos Teles e Caxias. Os sacerdócios, para este tipo de comunidade, deno-minados *Ojé*, são poucos, existindo apenas algumas Casas na região do Recôncavo Baiano.

Originadas na Bahia e transferidas para o Rio de Janeiro, são as comunidades pertencentes à nação Angola, de Bernardino, do Bate-Folha; Ciriaco, do Tumba-Jussara e o pioneiro desta religiosidade de origem *Bantu*, Joãozinho, da Goméia, que aqui se estabeleceu na década de trinta.

A maioria dessas Casas estão localizadas no perímetro urbano da cidade do Rio de Janeiro, região chamada Baixada Fluminense, que hoje abriga mais de três mil e oitocentas[5] casas-de-candomblé de diversas origens.

5. A revista *Isto É* nº 1.471 - 10/12/97, em uma reportagem sobre a Baixada Fluminense intitulada 'Um Rio de Atabaques', afirma que no Rio de Janeiro existem mais Terreiros de Candomblé que na Bahia, indicando o número de casas-de-santo da região.

Materiał chroniony prawem autorskim

o lugar dos sons, palavras e gestos



Materiał chroniony prawem autorskim

Nesse mundo de sons, os textos, falados ou cantados, assim como os gestos, a expressão corporal e os objetos-símbolo, transmitem um conjunto de significados determinado pela sua inserção nos diferentes ritos. Reproduzem a memória e a dinâmica do grupo, reforçando e integrando os valores básicos da comunidade através da dramatização dos mitos, da dança e dos cantos, como também nas histórias[6] contadas pelos mais velhos como modelos paradigmáticos.

As comunidades-terreiro são, como lembra Verger (1997), "os últimos lugares onde as regras de bom tom reinam soberanamente... as questões de etiqueta, de primazias, de prosternação, de ajoelhamento são observadas, discutidas e criticadas apaixonadamente; neste mundo onde o beija-mão, as curvaturas, as diferentes inclinações de cabeça, as mãos ligeiramente balançadas em gestos abençoadores, representam um papel tão minucioso e docilmente praticado como na corte do Rei Sol", a corte da monarquia francesa mais famosa de sua época.

As regras de convívio são baseadas em etiquetas entre as diferentes categorias de idade, impostas pelas iniciações. O aprendizado é produto da vivência e de um processo iniciático que se concretiza através da transmissão oral do

6. Várias histórias, ouvidas nos Terreiros do Rio de Janeiro e da Bahia, estão incluídas neste livro. Falam dos deuses e dos homens, constituindo-se em uma literatura oral ainda pouco conhecida. O livro de Mãe Beata de Yemonjá (1997), lançado recentemente, contém muitas dessas histórias que povoam o imaginário das casas-de-santo.

Materiał chroniony prawem autorskim

saber. É comum, entretanto, que os mais novos iniciados tenham cadernos[7] onde anotam o que é por eles observado: os cânticos, preces e outras preciosidades recolhidas no cotidiano; contudo, jamais deixam perceber a sua existência, guardando-os em absoluto segredo.

Aprender a cantar corretamente, dançar bem e pronunciar com precisão as diferentes saudações dirigidas aos mais velhos e aos *orixás*, é o fado a que se submetem os que pretendem conhecer e vivenciar a religião dos deuses africanos.

A transmissão do saber passa dos mais velhos para os mais novos, quando os primeiros reconhecem nestes últimos capacidade e os consideram socialmente identificados com as normas fundamentais do grupo, podendo, desta forma, ser portadores e, por sua vez, transmissores do saber. O conhecimento "vem com o tempo", dizem os mais antigos. Assim, através de um processo lentamente adquirido, o saber do novo iniciado encrusta-se no mais profundo do seu ser (Cossard-Binon, 1981 : 139).

A palavra ocupa um lugar especial nas comunidades, a ela é atribuída o poder de animar a vida e colocar em movimento o *axé* contido na natureza. As intenções, súplicas e o desejo de mudança devem ser verbalizados. É inconcebível pedir aos *orixás* em silêncio, numa abstração ou recolhimento encimesmado. Os desejos

7. Alguns desses cadernos, dependendo da notoriedade do seu autor, alcançam preço considerável. Vagner da Silva, em seu livro *Os Orixás da Metrópole* (1995 : 247), descreve a procura desses textos e o lugar que ocupa a produção acadêmica nas comunidades-Terreiro de São Paulo.

Materiał chroniony prawem autorskim

devem ser pronunciados em voz alta e, sob a forma de prece, entoados. "A fala deve reproduzir o vai-vem que é a essência do ritmo" (Ba, 1982 : 186), para que atinja aos deuses, deve estar em movimento.

O som, assim como a palavra, é importante, pois conduz e proporciona o *axé*. Acompanhado ou não de instrumentos musicais, possui uma força especial que é zelosamente guardada na memória. O processo e a aprendizagem desses textos (invocações, mitos, cânticos) ocorre de maneira não-sistematizada e perdura por todo o tempo de existência do iniciado.

O processo mnemônico é estimulado e os adeptos são capazes de, em pouco tempo, recitar longas louvações ou cânticos. O significado original de cada palavra em *Iorubá* foi perdida pela ausência da interligação prática da língua no cotidiano. Persiste, no entanto, o sentido do canto na mente e na consciência do iniciante *nagô*, segundo Welch (1980 : 2).

Estes enunciados orais entoados possuem diversas formas de apresentação correspondentes às finalidades a que se destinam no contexto ritual: *Orikis* - evocações, *Orin* - cantos de louvação, *Adura* - preces, *Iba* - saudações e *Ofó*[8] - encantamento das espécies vegetais.

Durante o *xirê*, as comemorações religiosas, esses diferentes estilos podem estar presentes, invocando,

8. As chamadas "cantigas de folhas" são cantos que objetivam agilizar o *axé* contido nas espécies vegetais. Possuem o mesmo sentido e objetivo que os *Ofó* usados na Nigéria.

Material chroniony prawem autorskim

louvando e saudando os *orixás* e ancestrais. Porém é nos momentos mais íntimos da comunidade que surgem as histórias que rememoram os feitos dos *orixás*. São narrativas que estabelecem nexos e distinguem aqueles que podem ouvi-las. Falam da saga dos deuses, das relações destes com os homens, do *orum*, o mundo invisível, e do *aiye*, o mundo dos homens.

Os iniciados não precisam conhecer a língua *Iorubá* na vivência do sagrado. A língua litúrgica é somente empregada nos rituais, especialmente nos cânticos e preces. Os nomes das insígnias, objetos sagrados e louvações e um vocabulário profano reduzido, que circula como um código do grupo, são aprendidos na relação cotidiana com o Terreiro. São palavras originadas de uma língua religiosa que Abimbolá (1976) chama de antiga ou fóssil, inscritas na memória do povo-de-santo.

Os textos poéticos compõem uma produção oral de valor inestimável e que necessita ser conhecida pela historiografia brasileira, pois constituem um acervo precioso para o pesquisador interessado e comprometido com a elucidação de questões e temas não contemplados pela história oficial.

Materiał chroniony prawem autorskim

a orquestra ritual



Materiał chroniony prawem autorskim

Os instrumentos musicais utilizados nas cerimônias religiosas das comunidades-terreiro objetivam a execução de música sacra. Transformam as rotinas ordinárias do cotidiano dos adeptos do candomblé em um mundo extraordinário, onde habitam os deuses e ancestrais.

Ocupam um lugar especial, destinado a eles por sua importância no Barracão, local onde ocorrem as cerimônias públicas. Encontram-se, geralmente, separados do espaço destinado às danças e à assistência, por pequenas muretas ou, mais raramente, por cordas. É, particularmente, um espaço sagrado. Cumprimentado pelos visitantes, quando chegam, e por *orixás* e iniciados, em muitos momentos do *xirê*.

A orquestra é comandada por um especialista - o *alabê*. Trata-se de um título honorífico dos mais respeitados nas comunidades religiosas. Cabe a ele, além da função de entoar os cânticos e iniciar no aprendizado litúrgico os que ainda se encontram em formação, zelar pelos instrumentos musicais, conservar sua afinação, e providenciar as cerimônias de consagração daqueles que, produzindo os sons da música, estabelecem a relação entre os homens e as divindades. Os instrumentos musicais recebem, por isso, carinho e consideração especial. Somente os iniciados podem neles tocar, e as mulheres apenas em situações particulares.

Materiał chroniony prawem autorskim

Cuidado especial é dedicado à afinação dos atabaques. Os *alabês* somente começam a execução musical depois de estarem certos do devido som que eles são capazes de distinguir. Um destes especialistas dizia: "os atabaques falam não somente com os deuses mas com os homens também", provavelmente referia-se à função da comunicação que os tambores tiveram no passado, como tambores falantes, anunciando as revoltas e as festividades numa linguagem talvez esquecida. Não podemos ignorar que o *Iorubá* é uma língua tonal, onde a pronúncia exata é importante, e o tom correto, primordial.

Nas comunidades, 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.

Os atabaques, em suas apresentações públicas, devem estar "vestidos", adornados com laços cujas cores identificam a cerimônia e a quem é dedicada.

Sua caixa acústica - corpo - geralmente é branca. Pode, no entanto, encontrar-se pintada nas cores dos *orixás* patronos de cada casa ou, ainda, elegantemente invernizada.

Possuem tamanhos diferentes e nomes próprios. O maior deles, de tom grave, chama-se *Run*, o que significa, em *Iorubá*, voz - *ohùn;* ou rugido, grunhido - *hùn* (Cacciatore,

Materiał chroniony prawem autorskim

1977 : 222). Outros atribuem a esse nome outro significado, proveniente da língua *Fon*, e que teria o sentido de sangue ou coração (Lacerda, 1998 : 7). Todas as acepções aludem ao caráter especial que o instrumento possui no contexto religioso. É o responsável pelo solo musical e variações melódicas, e também pelas invocações dos deuses. 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 ancestres.

Cabe ao *Rumpi*, menor que o *Run* e maior que o *Lé* (o terceiro atabaque), o papel de suporte musical, ou seja, a manutenção constante do ritmo. Os dois, *Rumpi* e *Lé*, possuem a mesma função e são percutidos pelos *aquidavis*, baquetas de madeira, feitas de galhos de goiabeira[9].

Sustentam uma linha melódica, composta da repetição permanente de um modelo rítmico, relativamente longa. Permitem ao *Run* as variações musicais que o solo impõe, dando suporte e sustentação à peça musical sacra.

O nome *Rumpi*, em *Iorubá* significa "*hùn*" - grunhido/ rugido, mais "*pí*" - imediatamente (Cacciatore, 1977 : 222). Indica, assim, a posição que ocupa na orquestra e também na execução musical.

O termo "*Lé*", que na língua *Ewe* significa pequeno - "*Lee*" (Cacciatore, 1977 : 160), alude, portanto, ao seu tamanho.

9. A afinação dos atabaques tem como aspecto primordial a diferença de tonalidade entre eles, indo do mais grave, o *Run*, numa tonalidade mais baixa, ao mais agudo, o *Lé*, logo numa tonalidade mais alta. O *Rumpi* ficaria afinado na tonalidade média, entre os dois. Desta maneira temos, nas execuções musicais, o perfeito equilíbrio entre graves, médios e agudos.

Materiał chroniony prawem autorskim

O som é considerado mais agudo que o do *Rumpi*, de tom médio, se o relacionarmos aos outros dois.

A caixa acústica dos três é de madeira. Na parte superior, mais larga, é esticada a membrana que suporta a percussão dos *aquidavis*. Esta é feita do couro dos animais sacrificiais, sacralizados ainda mais pelas oferendas aos *orixás*.



A tensão da membrana é produzida por cunhas de madeira que retesam os aros, através de cordas presas no ápice e no meio da caixa acústica. Quando se apresentam desse modo, têm o nome de "atabaques de cunhas".

Em outra forma de "encouramento", que distingue e personaliza o atabaque, a pele é retesada por pinos de madeira (cravilhas), presas à caixa de percussão. Neste caso são denominados de "*Só*", segundo Lody (1989 : 35).





Os mais comuns são os atabaques de tarracha ou parafuso, quando então a tensão do couro é feita por parafusos presos à borda do instrumento. São facil-mente encontrados nas casas de comércio.

Outros tambores, *Batas* e *Ilús*, de membrana dupla, desapareceram do cenário ritual. Seus nomes, hoje, evocam ritmos especiais dedicados a determinados *orixás*.

Materiał chroniony prawem autorskim



Os atabaques, em especial, e a orquestra ritual, como um todo, podem sofrer alterações nos rituais dedicados à morte, chamados de *axexe*[10]. Momento tão delicado impõe regras, os tambores são substituídos por potes de barro (porrões) que reproduzem os tamanhos dos atabaques. São percutidos com uma das mãos sobre a caixa acústica e a outra na borda vazada com abanos de palha de palmeira trançada. É uma produção musical expressiva numericamente e em conteúdos simbólicos. Seus cantos são chamados de "cantigas de *axexe*", palavra *Iorubá* que significa "origem das origens" (Santos, 1976). Esse repertório somente pode ser executado nos ritos fúnebres, em outro contexto será considerado como provocação, "sotaque"[11], como diz o povo-de-santo. São cantos de rara beleza destinados a conduzir para o *Orum* (terra dos ancestrais) o espírito dos pertencentes às comunidades-terreiro.

10. Cerimônia fúnebre realizada após a morte de membros da comunidade religiosa. Começa após o enterro e consiste de rituais diversos, cânticos e danças. Pode ter duração variável em função do tempo de iniciação e da importância do adepto no grupo: para os menos graduados, três dias; para os mais antigos e notáveis, sete. Os cânticos usados nesta liturgia são de despedida e homenagem ao morto e aos ancestrais.

11. São palavras que, devido à condição tonal da língua *Iorubá*, podem ter duplo sentido. Constituem-se em provocação quando empregadas no contexto das cerimônias públicas. Podem vir expressas também através do deslocamento de uma cantiga de um determinado contexto para outro, ou seja, um cântico fúnebre numa ocasião festiva. Tem o sentido múltiplo do "fighting", do inglês (briga, provocação, desafio etc.).



Complementando os atabaques, o som do *gã* e do *agogô*. Este último, em sua forma original, consiste em duas campânulas de ferro de tamanhos diferentes, produzindo sons de-siguais, unidas entre si por uma alça. São percutidas por baquetas de ferro, uma a cada vez, marcando o compasso a que se

Material chroniony prawem autorskim

submetem os outros instrumentos. Seu timbre é estridente, com um padrão rítmico fixo e curto. O *gã* possui idêntica função na orquestra; sua forma, no entanto, é de uma campânula singela, percutida do mesmo modo que o *agogô*.

A palavra *agogô* é proveniente do *Iorubá* e significa sino. *Gã* ,entretanto, é de origem *Ewe*, segundo Cacciatore (1977 : 41 e 130), que não lhe atribui significado.

O *adja* ou *adjarim* é também um instrumento de percussão. Composto por campânulas presas a um cabo, geralmente trabalhado, é feito de metal e não faz parte do conjunto da orquestra. É empunhado pelas mães ou pais-de-santo, ou por quem eles determinarem, para invocar os *orixás*, quando estes tardam. Não são instrumentos de acompanhamento musical, porém, podem, por vezes, juntamente com as vozes e palmas, compor a peça dirigida aos deuses e ancestrais.



Materiał chroniony prawem autorskim

os cânticos dos deuses



Materiał chroniony prawem autorskim

Os cânticos rituais possuem características muito específicas que denotam sua singularidade como forma musical. Essas especificidades podem ser notadas nos padrões melódicos e rítmicos sincopados, isto é, onde percebemos o deslocamento do tempo forte da marcação do ritmo. Também são marcas dessas formas musicais o canto em estilo responsorial, com a sustentação da tonalidade proposta pelo cantor solista, *alabê* ou *Iatabexé*, criando uma tonalidade bem definida para a execução. As melodias em escala pentatônica são outro aspecto típico dessas peças musicais, sendo comum a sua ocorrência, tanto na música folclórica, bem como na música popular de origem africana[12].

12. Podemos notar na obra de artistas como Pixinguinha, Baden Powel, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Toquinho, entre outros, a presença de motivos melódicos em escala pentatônica, indicando uma forte influência das formas musicais sacras africanas, aspecto destacado também na música gospel americana (o *Negro Spiritual*; o *Blues* e o *Soul*).

O *Alabê*, chefe da orquestra, é um músico iniciado para esta função. O termo derivado da língua *Iorubá* (Cacciatore, 1977 : 45) significa: *ala* - dono, *agbê* - tambor ou cabaça. Geralmente, além do ofício de percussionista, é também responsável pelo canto litúrgico. Trata-se de um *oye*, título honorífico, cujo correspondente feminino, *iatabexé*, somente executa os cânticos. Raramente encontramos mulheres que toquem atabaques nas comunidades-terreiro. O título feminino significa em *Iorubá*: *Iyá* - mãe, *té* - propicia, *bê* - súplica, *se* - fazer; isto é, a mãe que faz as súplicas propiciatórias. Estes títulos são outorgados após

Materiał chroniony prawem autorskim

o reconhecimento efetivo do talento e a pessoas geralmente com muitos anos de iniciação nas categorias *equedi* e *ogã*.

São iniciados em seus ofícios e denominados *Ogãs* - os que não entram em transe. Aprendem os cantos e ritmos[13] - "toques[14]" - em longos anos de aprendizado. São empossados após um período iniciático, que termina numa apresentação pública, onde exibem seus dotes artísticos e saber religioso. Após a iniciação, recebem também um nome litúrgico que os identificará para sempre e podem, então, ser reconhecidos carinhosamente como pais, abençoar e serem abençoados.

Esses oficiantes, os músicos, são distinguidos também por todos. Recebem abraços especiais dos mais ilustres visitantes destas comunidades, os *orixás*, quando executam bem as "cantigas". Podem também reconhecer sua excelência ao realizar uma coleta em espécie entre os presentes à cerimônia. Eles mesmos depositam essa quantia em frente à orquestra ritual. Os virtuosos permanecem na memória do povo-de-santo, que guardam seus nomes e as suas casas de origem. Recebem sempre presentes, quando convidados a tocar em outras comunidades, e por vezes dinheiro.

O título *Alabê* pode ser subdividido em outras duas categorias. O *otun-alabê*, o da direita, mais velho em

13. Ritmo - articulação dos sons dentro de um determinado tempo. Refere-se aqui às peças de caráter exclusivamente instrumental, cuja divisão de tempo individualiza e identifica a peça musical. Podem ser também músicas louvatórias que identificam os *orixás*: *Alujá-Xangô*, *Ilú-Olá*, *Bravum-Oxalá*, *Satô-Oxumarê*, *Opanijé-Obaluaiê*, *Ijexá-Oxum* etc. Essas músicas, aliadas ao canto, respeitadas as características específicas de cada ritmo, constituem um vasto repertório de canções litúrgicas dedicadas aos diversos *orixás*. Neste caso, podem ser vistas como estilos musicais.

14. Toque - os sons produzidos pelos atabaques sempre caracterizam os folguedos e a religiosidade negra. Identificam os locais de culto, as casas de Candomblé, para aqueles que pretendiam reprimi-lo, ou seja, o aparelho de estado através de seus agentes. Provém possivelmente do sentido militar, pois Frei Manoel Callado conta que os negros no "Combate das Tabocas", em 3 de agosto de 1845, "tocavam flautas, atabaques e buzinas" (Pereira da Costa, 1908 : 202).

Materiał chroniony prawem autorskim

iniciação e saber; e o *ossi-alabê*, o da esquerda, mais jovem. Esta disposição só poderá ser alterada pela morte de um de seus integrantes.

A percussão do *Run*, privilégio do *alabê*, somente será concedida a outro no impedimento de seu titular. A senioridade é exercida também em outros momentos. Cabe ao mais velho comandar a mesa que será servida sempre após as cerimônias. A hierarquia, no entanto, é amenizada pelo dever da hospitalidade, quando no convívio encontram-se visitantes, ou ainda, pela generosidade, sempre esperada dos mais antigos.

O canto, ou melhor, o canto coral, que é a forma como as melodias são entoadas, obedece a padrões precisos em sua execução. Pode se apresentar em solo, e depois respondido em uníssono ou, ainda em duo, quando salmodiado em preces.

Geralmente são estrofes curtas, de fácil memorização e de tecitura melódica diferenciada. O solista comanda a execução e produz variações sobre o tema cantado; porém as inovações fora do padrão rítmico são desencorajadas.

O canto é, quase sempre, acompanhado de instrumentos musicais; as preces, embora cantadas, nem sempre. Sua temática é ampla e, geralmente, está associada ao fado humano e à glória dos deuses e ancestres.

Materiał chroniony prawem autorskim

O canto sem instrumentos de acompanhamento rítmico é o lugar das preces (*adura*), das louvações (*orikis*), das saudações (*ibas*) e dos encantamentos (*ofós*).

Dilemas existenciais, como vida e morte, ocupam lugar especial na poética das canções sagradas. Essas músicas sacras falam de heróis civilizadores, de dinastias e lugares sagrados; de alianças e conflitos e da relação com a natureza, vivenciada como lugar privilegiado da experiência religiosa.

Música e poesia exaltam os deuses e conclamam os fiéis a seguirem os modelos dramatizados na voz e na dança. Neste sentido, são melótipos, isto é, louvações declamadas em duo ou solo, tão comuns nas produções iorubanas. A palavra melopéia, de origem grega, tem esta conotação. O termo melodia, que possui radical da mesma origem, está ligado diretamente à expressividade do canto.

As músicas sacras das comunidades-terreiro ultrapassam o sentido do melótipo iorubano, declamatório por excelência, pois são vivenciadas como experiências religiosas transcendentais.

Obedecem a uma seqüência musical inscrita na lógica própria dos mitos, estando tão intimamente associadas que não pode a ordem ser alterada, ligados como partes significativas de um discurso que só é revelado ao seu final.

Materiał chroniony prawem autorskim

Os cânticos podem apresentar pequenas alterações no teor da louvação aos *orixás* e mais raramente em sua estrutura melódica. As alterações na poética são, possivelmente, fruto da influência do português, ou, ainda, distinções propositais utilizadas pelas comunidades-Terreiro como marcadores culturais que distinguem as chamadas "nações".

Variações na estrutura musical, ou mesmo alterações nos cânticos, geralmente estão associadas ao virtuosismo dos *alabês* (especialistas musicais) para impor um determinado estilo de execução.

Tal fato, no entanto, não constitui uma singularidade do caso brasileiro. Essas alterações foram observadas também na Nigéria pelo etnomusicólogo Welch (1980 : 3) em território *Iorubá*. Segundo este autor, "mesmo na Nigéria de hoje, muitos textos perderam seu sentido exato, e há discrepâncias entre os executantes de uma localidade e outra. Variáveis tais como memória, estado de espírito e as circunstâncias próprias do momento afetam qualquer execução. Os fiéis sabem que o louvor se destina a um *orixá* particular, pois na prática *Nagô* a seqüência é ritualisticamente prescrita".

Merian (1951 : 98), analisando as gravações feitas por Herkovits entre 1941 e 1942, na Bahia, depositadas na Biblioteca do Congresso Americano, em Washington,

Materiał chroniony prawem autorskim

afirma "os cantos Keto evidenciam padrões africanos... de maneira tão intensa que não deixam qualquer dúvida da relação entre o estilo Keto (*Nagô*) e o da África Ocidental... a relação parece incontroversa".

Berrague (1976 : 131), analisando as peças musicais sacras das nações *Ketu* e *Jêje*, na década de setenta, afirma que "o repertório é tradicional e parece ter sofrido pouca mudança, se bem que as características de execução foram um tanto transformadas durante os últimos trinta anos". Avalia as transcrições feitas por Herskovits e outras gravadas durante a década de cinqüenta, informando que seu estudo é parcial, pois abrange somente uma parcela do repertório. Reconhece "um estilo velho, tradicional, que se caracteriza por frases melódicas curtas, repetições constantes com variantes por ornamento e um estilo vocal que consta de falsete e uma qualidade dura e metálica na produção vocal".

O mesmo autor levanta duas hipóteses quanto às diferenças encontradas atualmente no Brasil e na África. A primeira, de que os repertórios nigerianos e *daomeanos* recentes tenham evoluído em sentido diferente daquele aqui executado. A segunda hipótese está ligada à produção musical, que ele classifica como baiana, ter sido produzida localmente, isto é, no Brasil.

Considero que as duas hipóteses de Berrague podem ter ocorrido. O candomblé é um processo de síntese, tendo

Materiał chroniony prawem autorskim

que ser observado desta forma, não sendo possível encontrar formas puras de uma ou outra expressão musical de origem. Os contextos africanos e brasileiro tiveram influências distintas em sua formação histórica, o que certamente produziu alterações em suas produções musicais litúrgicas.

O acervo cultural trazido dessas regiões da África pelos *Nagô* possibilitou, acreditamos, a recriação de outros cânticos dentro dos mesmos padrões. Conhecemos pelo menos um destes, que fala de uma circunstância particular ocorrida no *Ilé Ia Nasô* e que será discutido em uma próxima publicação.

Embora o significado literal da recitação possa ter sido esquecido, pela não-utilização cotidiana da língua, o seu sentido persiste na memória do executante das comunidades-terreiro. As melodias fazem parte de um legado cultural expressivo que une a África Ocidental ao Brasil e se projeta, talvez, no aspecto mais significativo da produção musical brasileira. Welch (1980 : 4), reconhecendo a importância deste patrimônio, afirma: "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 de quinze gerações".

Esta produção, mais do que falar da antigüidade de uma cultura, expressa uma face oculta de quinhentos anos de

Materiał chroniony prawem autorskim

história, face que se revela através de uma liturgia expressiva, celebrada nos cânticos e vivenciada em sua plenitude nas comunidades dos Terreiros.

Materiał chroniony prawem autorskim

a especificidade dos ritmos



Materiał chroniony prawem autorskim

Existe uma estreita ligação entre o canto, a dança e o ritmo. O canto louva, qualifica e enumera os feitos dos *orixás*, *voduns* (divindades *Jêje*) e ancestrais. O ritmo identifica, possibilitando a dramatização, através da dança, das narrativas míticas.

A expressividade dos ritmos e das danças negras ocasionou proibições. O Santo Ofício de Lisboa, de 1780, censurou suas execuções no Brasil. Em carta ao então governador de Pernambuco, seu dirigente, sugere que as danças "dos pretos, ainda que pouco inocentes, podiam ser toleradas com o fim de evitar-se com este menor mal, outros males maiores, devendo contudo usar de todos os meios suaves, que a sua prudência lhe sugerir, para ir destruindo pouco a pouco um divertimento tão contrário aos bons costumes" (Pereira da Costa, 1908 : 202).

Os toques dos atabaques identificavam, para o aparelho repressor do Estado, o local das comunidades religiosas. A recíproca também era verdadeira: os tambores também anunciavam as reuniões, a presença de inimigos, transmitindo mensagens entre as comunidades. Alguns referiam-se a eles dizendo "os tambores falam entre si e com todo mundo". Possivelmente trata-se de uma linguagem ou sistema de comunicação hoje olvidado, em parte. A relação entre homens e deuses continua,

Material chroniony prawem autorskim

entretanto, intacta; é impossível louvar os *orixás* sem acompanhamento de sua música. Agenor Miranda Rocha (1994 : 28) relata a mudança de local do terreiro de Mãe Aninha (*Opô Afonjá* do Rio de Janeiro) que, por estar situado em zona urbana, não podia saudar a *Xangô* adequadamente ao som dos atabaques, obrigando esta comunidade a interiorizar-se para outra região, por ordem deste *orixá*, que não admitia mais o silêncio a que era submetido.

Existem, no entanto, algumas produções musicais sem recitação poética. São executadas somente pelos instrumentos. São peças musicais invocatórias, podem ter o sentido inaugural ou de encerramento das cerimônias públicas; indicam também a presença de quem deve ser distinguido com o rufar dos tambores ou louvam, ainda, a um *orixá*, especificamente através do seu ritmo.

Quando possuem o caráter louvatório prescindindo do canto, são executadas para um determinado *orixá*, identificando-o através da dança. É a gestualidade que o qualifica e impõe o andamento do ritmo. O canto, acompanhado dos instrumentos musicais e no mesmo ritmo, pode ser dedicado a muitos outros *orixás*. A poética louvatória, ao descrever os aspectos específicos de cada uma das divindades, é que vai designar a quem está sendo dirigida a música sacra.

Materiał chroniony prawem autorskim

Foram identificados dezoito ritmos executados na liturgia das comunidades-terreiro, pertencentes ao complexo cultural *Jêje-Nagô* do Rio de Janeiro.

Cinco deles são nomes de tambores na África: *Ilú*, *Bata*, *Agueré*, *Igbim* e *Oguelê*. Abraham (1958 : 305) cita os quatro primeiros, não incluindo, entretanto, o *Oguelê* ou *Kelê*. Estes instrumentos desapareceram do cenário religioso brasileiro. Seus nomes, no entanto, lembram, talvez, os ritmos que executavam durante as cerimônias religiosas no passado.

Também não temos notícia de menção do nome do deus dos tambores *Iorubás*, *Àyôn*. As cerimônias de consagração dos atabaques são conhecidas. Realizam-se rituais especiais para eles, porém talvez se tenha olvidado o *orixá* a quem são dedicados.

Os ritmos são:

1. ***Foribale*** - Significa, em *Iorubá*, *Fò* - seguir para frente; *ori* - cabeça; *bá* - carregar e *ilè* - terra; prostrar a cabeça até a terra. Único ritmo sem canto. Trata-se do rufar dos tambores que distinguem os ilustres convidados nas cerimônias religiosas. Estes, quando entram no barracão ou salão de festas, os atabaques suspendem momentaneamente a peça musical em andamento, saudando de maneira característica aos que chegam. Este toque perdura até que os convidados possam reverenciar a orquestra, o *axé* da casa, isto é, o poste central e o sacerdote presente. Logo em seguida, em *moto continuum*, prossegue o ritmo que estava sendo anteriormente executado.

Material chroniony prawem autorskim

Foribale significa, literalmente, cumprimento: os visitantes tocam com os dedos os lugares sagrados do Barracão e, em seguida, a testa, em sinal de reverência e reconhecimento.

2. ***Ilú*** - Termo originário da língua *Iorubá* (*ilù*), significando tambor, atabaque, de uma maneira genérica. Mario de Andrade (1989 : 262) o descreve como "o grande atabaque de madeira usado nos candomblés baianos; tem cerca de cinqüenta centímetros de diâmetro com altura entre oitenta centímetros e dois metros". Olga Cacciatore (1977 : 145) grafa, além desta acepção, o de ser um tambor de dois couros, usado nos candomblés *Ijexá*.

É um ritmo vigoroso, rápido e de cadência marcada, atribuído a *Oiá / Iansã*. Pode ser tocado para outros *orixás*, acompanhado de cânticos louvatórios. No Terreiro do Gantois, Mãe Menininha chamava os três atabaques de *Ilú*, sendo que os dois correspondentes ao *Rumpi* e *Lé* eram designados como *Otun Ilú* e *Ossi Ilú*, isto é, o *Ilú* da direita e o da esquerda. Esta mesma comunidade também denomina este ritmo de *Dárò*, que, em *Iorubá*, significa lamento, pensar em alguém ausente com saudade. É percutido pelos *aquidavis*.

3. ***Bata*** - Pequeno tambor *Iorubá*, feito de madeira. Ramos, (1934 : 162) informa que "na Bahia, há várias espécies de atabaques, desde os pequenos *batas* até os grandes *ilus* e *batacotôs* (tambores de guerra)". É um tambor de duas membranas distendidas por cordas, que "é usado pendurado ao pescoço do tocador e batido dos dois lados" (Cacciatore, 1977 : 64). É um ritmo cadenciado, usado especialmente nos rituais de *Xangô* e executado sem o auxílio dos *aquidavis* ou baquetas, isto é, é percutido com as mãos. É acompanhado de cantigas, e pode ser apresentado como louvação a outros *orixás*. O termo é de origem *Iorubá, Bàtá* - significando tambor para o culto de *Egum* e *Xangô*.

4. ***Aqueré*** - Ritmo lento e cadenciado para *Oxossi* e com andamento mais rápido para *Oiá / Iansã*. Quando executado para esta *Iabá*, é chamado de

Materiał chroniony prawem autorskim

"quebra-pratos", provavelmente em função de gestos vigorosos de *Oiá*, quando dança este ritmo de andamento ligeiro com marcações fortes do *Run*. A cada batida deste atabaque corresponde um movimento das mãos, que se levantam alternadamente, acompanhando graciosamente seu ritmo.

Quando executado para *Oxossi*, sua cadência torna-se mais lenta, triunfal, como se fora um passeio real do grande caçador *Iorubá*, que exibe seu arco e flecha - *Ofá*, para outros, uma caçada imaginária em que o rei de *Ketu* persegue as feiticeiras, livrando os homens de sua presença perigosa.

Alguns especialistas rituais afirmam que, neste ritmo, as baquetas percutem os atabaques de maneira distinta. O *Lé* acompanha o tempo do *agogô*. O *Rumpi* produz repiques a meio compasso e o *Run* sola. Cada batida mais forte do *Run* corresponde ao início do repique do *Rumpi*.

Etmologicamente a palavra é de origem *Iorubá*, *àgere*, significando declínio, lentidão. Pode ser executado sem canto, possuindo, entretanto, alguns textos poéticos. Nas casas de origem *Ketu*, é usado, além de saudar *Oxossi*, para invocar os *orixás*.

5. ***Ijexá*** - Ritmo cadenciado, tocado somente com as mãos. Provavelmente era usado na nação *Ijexá* (sub-grupo *Nagô*), cuja última casa em Salvador encontra-se no subúrbio de Plataforma. É o ritmo mais conhecido, popularizado pelos *Afoxés* em todo Brasil. É dedicado a *Oxum*, quando sua execução é somente instrumental, embora existam cantigas para vários *orixás* com este tipo de toque tão especial.

6. ***Adarrum*** - Ritmo invocatório de todos os *orixás*. Inicialmente lento, é progressivamente acelerado, objetivando vencer as resistências ao transe. Do *Iorubá* - *a* (prefixo), *dá* - bater, *rum* - aniquilar, segundo Cacciatore (1977 : 38). Ramos (1934 : 7) o descreve como um "ritmo apressado, forte, contínuo, marcado a uníssono por todos os atabaques e pelo *agogô*, tem a propriedade de evocar qualquer santo".

Materiał chroniony prawem autorskim

Sua execução é marcada por uma performance muito especial do *Alabê* e sua finalização depende do objetivo a ser alcançado, o transe. Pode demorar mais de uma hora, quando tem o propósito invocatório. Sua execução pode ser acompanhada de canto, especialmente para o *orixá Ogum*.

7. ***Alujá*** - Toque rápido com características guerreiras, dedicado a *Xangô*. Significa em *Iorubá*, *àlujá*, perfuração, orifício. Segundo alguns sacerdotes, "é o orifício ou buraco-que *Xangô* abriu na terra, por ele entrando, deixando de ser rei e transformando-se em *orixá*".

Pode ser somente instrumental e, neste caso, ser uma peça musical louvatória. Ramos (1937 : 303) o relaciona a dança executada por *Xangô*. Geralmente, neste caso, o *orixá*, acompanhando o som produzido pelo *Run*, conta gestualmente a sua saga de guerreiro, e seus atributos de dono dos trovões, capaz de lançar sobre a terra as pedras de raio *Edun-Ara*. Os gestos do dançarino acompanham a execução do *alabê*, e a cada batida mais forte corresponde um gesto largo e um passo firme do "Senhor dos Raios". Dançarino e músico encontram-se intimamente ligados na descrição da epopéia mítica.

Pode ter um sentido invocatório das divindades semelhante, neste caso, ao *Adarrum*, como um ritmo que propicia o transe.

8. ***Igbim*** - Sua execução é lenta, marcada por batidas fortes que se intercalam com outras fracas, como descrevendo a viagem de um ancião alquebrado pela fadiga. É dedicada a *Oxalufã*, o *orixá* da criação. A palavra que denomina este ritmo significa caracol - *ìgbin*, possivelmente aludindo ao seu andamento lento e cadenciado. Geralmente são os últimos toques louvatórios executados nas cerimônias do candomblé. Momento solene em que a criação do mundo é reverenciada, a música expressa esta emoção ao ser executada de uma maneira mais intensa e contagiante, própria dos *gran finale*. *Igbim* significa também o tambor, cujo executante, que tinha o privilégio de tocá-lo, denominava-se *Ahìgbin*.

Materiał chroniony prawem autorskim

9. ***Opanijé*** - Ritmo dedicado a *Obaluaiê, Omolu, Onilé, Sapada, Sapanã.* Seu andamento é lento e marcado por batidas fortes do *Run.* Possui poucas cantigas, sendo na maioria das vezes somente instrumental. Em *Iorubá* significa "mata e come", mostrando a dubiedade deste *orixá*, relacionado à vida e à morte, temido e adorado pelo povo-de-santo.

10. ***Avamunha, Avania, Avaninha,*** **Rebate ou Arrebate** - Ritmo acelerado, sincopado e que, para alguns, marca o início e término das cerimônias religiosas. O termo *Avania* vem do *Iorubá*, significando: *à* - eles, *wá* - mover para, *níhà* - em direção a, segundo Cacciatore (1977 : 56).

11. ***Huntó*** **ou** ***Runtó*** - Ritmo reconhecidamente de origem *Fon*, executado especialmente para *Oxumarê. Runtó* é como é conhecido o chefe da orquestra *Jêje*, título equivalente ao de *alabê* nas comunidades *Nagô*. Possivelmente alude à execução destes especialistas da orquestra ritual *Fon.*

Pode ser executado com cânticos para *Obaluaiê, Oxumarê* e *Xangô.*

12. ***Sató*** - Ritmo atribuído à nação *Jêje*, dedicado, para alguns, a *Oxumarê* e, para outros, a *Nanã.* Sua execução lembra o ritmo *Bata*, porém de andamento mais rápido e marcado pelas batidas do *Run.* Sem canto é atribuído a *Oxumarê*, e este detalhe o tornaria invocatório, reforçando, talvez, a sua proveniência *Fon.* Quando a sua poética, expressa através do canto, é dirigida a *Nanã*, este ritmo torna-se mais lento. Possui versos de rara beleza, quando dedicado "a mais velha das *Iabás*".

Alguns o denominam *ejika*, palavra que significa ombro, devido aos movimentos harmoniosos que estes executam para frente e para trás.

Etmologicamente significa: *àtó* - provocar a manifestação de algo sagrado ou divino.

Materiał chroniony prawem autorskim

13. ***Adabi, Agabi*** **ou** ***Ego*** - Ritmo extremamente sincopado a que alguns atribuem origem *Jêje* e outros *Nagô*. Muito comum nos cânticos de *Exu*, podendo entretanto ser executados para outros *orixás*. *Adabi* significa, em *Iorubá*, a - prefixo, *dá* - bater, *bi* - nascer - bater para nascer. Em sua execução, o *Run* é percutido com as mãos, enquanto os outros dois atabaques, pelos *aquidavis*. Os que postulam ser sua proveniência *Iorubá* afirmam que "antigamente os três atabaques eram tocados com as mãos, porque este ritmo pertence à nação *Ijexá*".

Agàbi significa "nascer por excelência", já o termo *Egò* - confusão, ou *Egó* - dança sagrada, está relacionado a sua execução para o *orixá Exu*.

14. ***Bravum*** - O sufixo *vum* indica origem *Fon*, isto é, *Jêje*. É dedicado a *Oxumarê*, sendo um ritmo marcado por golpes fortes e sucessivos do *Run* e por uma marcação rápida dos outros dois atabaques. A dança do *orixá* acompanha este andamento, cujas contorções do dançarino são ditas como as "de uma serpente que se desloca rapidamente".

15. ***Tonibobé*** - Etimologicamente é um termo *Iorubá* que significa *Tó* - justas; *ni* - reforço gramatical; *bo* - adorar; *bè* - suplicar, pedir; pedir e adorar com justiça. 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*".

16. ***Kakaka-umbó*** **ou** ***Bata-coto*** - O primeiro termo, de origem *Iorubá*, significa *Ka* - enlaçar, envolver (a repetição é um reforço); *nbó* - retornar, em círculo; envolver em círculo. São gestos vigorosos, onde os punhos vão se cerrando progressivamente até que a mão fechada execute repetidas vezes um gesto semelhante ao da mão de pilão que esmaga.

Quanto à segunda denominação, *Bata-coto*, é o nome de um tambor de guerra, de origem *Iorubá*. Foram destruídos durante o período conhecido

Materiał chroniony prawem autorskim

como Revolta dos Males, no século XIX. Segundo Carneiro (1936 : 110), sua importação foi proibida desde 1855 e sua execução significava prisão e, talvez, a morte.

Este ritmo, com sua gestualidade específica, é realizado na dança de *Xangô* e de *Oguiã*. Julgamos ser uma representação guerreira.

17. ***Korin Ewe*** - Ritmo *Iorubá*, etimologicamente significa *Korin* - canto, mais *ewe* - folha, isto é, cânticos das folhas, como são chamadas as espécies vegetais nas comunidades-terreiro. Seria originário de *Irawo*, cidade onde é cultuado *Ossain*, na Nigéria. Grande parte do repertório das "Cantigas de Folha", como é conhecido este ritmo, constitui-se como *ofos*, isto é, encantamentos que objetivam detonar o *Axé* contido nas espécies vegetais.

Outros atribuem a este conjunto de cantigas outra origem, chamando-o de "*Aquere* de *Ossain*", reconhecendo nele uma variação do "*Aquere* de *Oxossi*", em que os três atabaques teriam execuções diferentes, produzindo uma variante deste ritmo. A diferença seria marcada pelo *Rumpi*, que produziria repiques invertidos, marcando a cadência e alterando o ritmo original do *aquere*.

18. ***Oguelê, Guelê, Okelê* ou *Kelê*** - Ritmo atribuído a *Obá*. É executado com cânticos também para *Ewa*. O último termo, *Kelê*, refere-se ao tambor utilizado na África Ocidental como um "tambor falante", isto é, aquele que transmite mensagens para lugares distantes. Segundo alguns autores, este instrumento de percussão pode expressar mais de duzentas variações de tons, correspondentes a palavras em seu rebuscado sistema de comunicação. Além de ser um código, a expressão tonal corresponde a um sistema no qual a tonalidade é parte integrante da estrutura lingüística. O instrumento desapareceu no Brasil, porém permanece na memória o ritmo e o nome do tambor *Kelê, Okelê* ou *Oguelê*.

Materiał chroniony prawem autorskim

o xirê



Materiał chroniony prawem autorskim

É o dia do *Olubajé*. O Terreiro[15] está preparado com esmero para as comemorações a *Obaluaiê*, senhor do mundo. Tudo está limpo; o Barracão onde o rei será recebido está decorado de uma maneira diferente do cotidiano. A sala grande e retangular exibe, nas laterais, do lado esquerdo, os bancos reservados às visitas mais numerosas; do lado direito, as poltronas esperam os visitantes mais especiais. No meio deste lugar, encontra-se uma coluna - o *Axé*[16] - sustentando o teto e, em volta dela, as cadeiras refinadamente ornadas anunciam quem poderá nelas sentar, os mais prestigiosos e esperados convidados: os *orixás*[17].

A coluna ou poste central encontra-se envolvida por grandes laços, feitos de tecidos multicoloridos, de onde sobressaem três cores: o vermelho, o branco e o preto[18], cores de *Omolu*. Dela partem guirlandas em direção às paredes laterais em longos fios fabricados com pipocas - "*doburu*", como "fios de conta", os colares, símbolo do "Senhor da Terra". Eles são tão numerosos que formam uma espécie de segundo teto.



Ao fundo, muros baixos delimitam o espaço dos três "atabaques", estando

15. Esta palavra designa um conjunto espacial, social e cultural. É o local do culto aos *orixás*, composto de:
a) construções diretamente associadas ao mundo dos *orixás*, espaço sagrado;
b) habitações dos praticantes, espaço privado de moradia, porém de propriedade comunal;
c) espaço verde onde são cultivados os vegetais sagrados, que podem ser: árvores e arbustos, utilizados como local de culto especial, ou ainda as ervas sagradas, utilizadas tanto na medicina fitoterápica do grupo como nas diversas cerimônias religiosas que ocorrem no calendário litúrgico das casas-de-santo. Ver Pessoa de Barros (1993).

16. Conceito fundamental da visão de mundo *jêje-nagô* definido por Maupoil (1943 : 334) como "A força invisível, a força mágico-sagrada de toda divindade, de todo ser animado, de todas as coisas". Verger (1966 : 36) o define como "A força vital, energia, a grande força de todas as coisas".
Axé pode designar também o local sacralizado pelas substâncias divinas. Estas podem ser de origem vegetal, animal e mineral; também pode estar contido no corpo humano que passe pela iniciação, podendo ser transmitido dos mais velhos para os mais novos pela imposição das mãos, pela mastigação ritual e pelas palavras proferidas. É um conceito relativo e que depende de renovação permanente, podendo ser

Material chroniony prawem autorskim

também eles en-volvidos com laços coloridos com os mesmos motivos tricolores.

Espalhadas no chão, as folhas de "São Gonçalinho" ou "*Alekessi*"[19], pertencentes a *Oxossi*, rei de *Ketu*[20], o patrono dessa casa de culto.

Próximo da meia noite o público começa a chegar. Das construções contíguas ao Barracão, escuta-se um ligeiro murmúrio e o farfalhar de roupas, que indicam que "os da casa" estão prontos.

Ialoxundê[21], a Mãe-de-Santo - *Ialorixá* - desta comunidade, cuidou de cada detalhe para que a festa tenha o esplendor esperado; seguiu as prescrições que o *padê* de *Exu* impõe a qualquer cerimônia: "não se pode esquecer dele quando se quer uma festa linda e sem confusão". Expediu os convites aos mais ilustres; preveniu aos que fazem parte de sua comunidade; recolheu de cada um os fundos necessários à generosidade e abundância da festa. Agora, é esperar o começo.

Os *alabês*[22] com seus "*aquidavis*", varas feitas com ramos de goiabeira, que vibram, percurtindo sobre os atabaques o ritmo da "*avamunha*"[23], anunciam o início da cerimônia.

Acompanhando o som vibrante da música, os iniciados entram segundo uma ordem bem estabelecida pela senioridade, formando um círculo onde, ao fim, se encontram, lado a lado, o mais velho e o mais novo.

produzido, multiplicado, podendo ainda desaparecer, considerando-se as ações humanas. Além disso, refere-se tanto ao local sagrado da fundação do Terreiro, quanto a determinadas partes dos animais sacrificiais, bem como ainda ao lugar de recolhimento dos neófitos. É usado também para designar na sua totalidade a casa-de-santo e sua linhagem.

17. *Orixás* - divindades *Iorubás* cultuadas nos Candomblés. São ancestrais divinizados, antigos reis ou heróis, e considerados como representações das forças da natureza.

18. Cores fundamentais da visão de mundo *Jêje-nagô*, discutidas em profundidade por Santos (1977).

19. *Alekessi* - Cassaina *Silvestre S. W. Flacourtiaceae*, popularmente chamada de São Gonçalinho. As plantas ocupam um lugar muito importante no cotidiano (medicina caseira) e sobretudo nos ritos de passagem, onde são utilizadas nos banhos sagrados e beberagens que fazem parte do processo de iniciação.

20. *Ketu* - cidade hoje pertencente ao território do Benin, antigamente fazia parte da Nigéria. Tem ainda a acepção de "nação" que no Brasil está ligado aos grupos que cultuam divindades provenientes da mesma etnia africana, ou do mesmo subgrupo étnico.
São exemplos do primeiro caso as "nações" Congo, Angola, *Jêje* ao passo que o segundo caso é ilustrado por *Ketu*, *Ijexá* e Oió, correspondentes aos subgrupos da etnia nagô.

Materiał chroniony prawem autorskim

Para os homens, as vestes são calças e camisas brancas. Para as mulheres, uma saia pouco abaixo dos joelhos, com várias anáguas engomadas decoradas com laços e rendas que lhes dão ares de damas da corte.

Nessa ocasião, a policromia, como também os motivos variados, são permitidos. Cobrindo o torso, o "*camisu*", espécie de blusa em algodão branco decorada de rendas, deixando entrever parte do colo e braços.

Envolvendo o "*camisu*", o "pano da costa" - tecido longo e largo que envolve o peito atado em nó, diante dele.

Sobre a cabeça, o *Ojá*, uma faixa longa e estreita, envolvida como turbante, geralmente branco, ou ainda listrado ou estampado.

Ao redor do pescoço, além dos "fios de contas", colares nas cores de seus *orixás*, podem trazer também o "*laguidiba*" - colar de *Omolu* - fabricado com minúsculas rodelas talhadas em pedaços de casca de coco, bem juntas e de cor negra. Nos pés, só os iniciados mais velhos são autorizados a calçar sandálias ou chinelos, os mais jovens vão descalços.

A mãe-de-santo encarrega-se, ela mesma, de receber os convidados, designando seus lugares, segundo uma lógica bem precisa própria do "povo-de-santo"[24].

Ao parar o ritmo da *Avamunha*, é o canto para *Ogum* - *orixá* da guerra e ferreiro - que faz a roda dos dançarinos

Trata-se, na verdade, de categorias abrangentes às quais se reduziram as múltiplas etnias que o tráfico negreiro fez representadas no País. O termo tem servido para circunscrever os traços diacríticos através dos quais se revela um mundo caracterizado por um notável conjunto de elementos comuns. Tem servido, além disso, para hierarquizar esse universo em termos da maior ou menor "pureza" atribuída a cada "nação", em virtude de uma suposta fidelidade e autenticidade litúrgica.

21. *Ialoxundê* - nome litúrgico da mãe-de-santo deste Terreiro. Estes nomes são conferidos após o período de iniciação e estabelecem uma ligação permanente a uma determinada casa ou *axé*. Sobre o assunto, ver Aquino, e Pessoa de Barros (1997).

22. Título que designa o chefe da orquestra dos atabaques, encarregado de entoar os cânticos das distintas divindades. Pertence a categoria dos *ogãs*, isto é, de homens que não entram em transe, cuja função corresponde a uma das divisões de trabalho mais prestigiados dentro da comunidade-terreiro.

23. Também chamada *Avaninha*, *Avanía* ou arrebate. Toque inaugural para entrada dos dançarinos ou *orixás*. Equivale a uma convocação.

24. Povo-de-Santo - designação coletiva que abrange o conjunto de filhos-de-santo, ou adeptos, de todos os Candomblés.

Materiał chroniony prawem autorskim

saudar as entradas, a orquestra, a mãe-de-santo, a coluna central ou "*Axé* da casa" e o *roncó*[25]. Três outros cânticos saúdam *Ogum* e, em seguida, três para *Oxossi* - deus caçador, *Logunedé* - seu filho, *Ossain* - deus das ervas sagradas, *Xangô* - *orixá* do fogo e das tempestades, *Oxumarê* - o arco-íris, *Nanã*, *Oxum*, *Iemanjá*, *Oiá*, as notáveis e antigas mães chamadas *Iabás*.

A esta primeira parte da cerimônia, chamada "*xirê*"[26], segue uma pausa para o reconforto de todos: um café é servido e os comentários se fazem notar entre os pequenos grupos que se formam.

Os atabaques nesse meio tempo são cerimoniosamente levados para outra parte do terreno, onde se encontram "as casas dos *orixás*"[27]. É diante da casa de *Obaluaiê* que eles pousam.

25. Termo pelo qual se designa o aposento destinado à reclusão dos neófitos durante o processo de iniciação. É conhecido também como *ailaxé* ou *arlaxé*, camarinha ou ainda *axé*.

26. Os cultos negros são, de fato, reservatórios de ritmos e jogos, suscetíveis de confluência para o âmbito da sociedade global. No rito *nagô*, a palavra *xirê* designa a ordem em que são entoadas, nas festas, as cantigas para os *orixás*, mas também a própria festividade, o ludismo. Os ritmos que chegam à sociedade global são, no fundo, expansões da atmosfera do *xirê*. Expansões metonímicas, pode-se dizer, enquanto que o corpo do iniciado é uma metáfora da divindade (Sodré, 1988 : 128).

27. Casa dos *Orixás* - na divisão espacial dos Terreiros, determinadas construções são dedicadas aos *orixás* ou a um conjunto de *orixás* considerados como pertencentes a uma mesma família mítica. Exemplo: casa de *Ogum* (onde se encontram os objetos sagrados de todos os iniciados de *Ogum*) ou ainda, casa de *Obaluaiê* (onde estão depositados os objetos sagrados de *Obaluaiê* e sua família mítica: *Nanã*, *Oxumarê* e, por vezes, *Ossaim*).

Materiał chroniony prawem autorskim

o banquete



Materiał chroniony prawem autorskim

De novo o ritmo da *Avamunha* reúne a todos. É na mesma ordem da seqüência anterior que os dançarinos, em número de vinte e um, dirigem-se a esse novo lugar, no exterior. Sobre as cabeças, os alguidares, cheios de iguarias[28], visto que o *Olubajé* é uma grande produção, distribuição e consumo do que se alimentam os *orixás*.

Diante do cortejo, a mãe-de-santo. Atrás dela, uma filha de *Oiá* carrega algumas esteiras. Logo a seguir, uma outra traz, na louça de barro, as folhas de "*ewe-larã*"[29].

Uma terceira filha sustenta em sua cabeça um pote de argila, contendo o "*aluá*"[30], a bebida sagrada.

Vinte e um tipos de comidas geralmente são oferecidos, sete no mínimo. Eis aqui alguns exemplos:

Obaluaiê

.*Doburu* - pipoca

.Carne de cabrito frito no azeite de dendê

.Feijão preto cozido, temperado com azeite de dendê, cebolas fritas com camarão seco

. *Aberém* - pasta de feijão fradinho, cozido no vapor com camarão seco, envolvido dentro de folhas secas de bananeira.

28. Os *orixás* recebem, nas comunidades-terreiro, várias oferendas, em sua maioria alimentos transformados em ágapes divinos. Oferecer-lhes "suas comidas" constitui-se em ato de adoração, devoção e súplica. Estas teobrominas são, geralmente, consumidas pelos adeptos, como no caso do *Olubajé*, constituindo-se a sua degustação em um complexo sistema de regras, prescrições e interdições. A culinária afro-brasileira constitui-se como um marcador cultural importante, usado muitas vezes como símbolo de brasilidade.

29. *Ewé-larã - Ricinus Communis, L., Euphorbiaceae*: literalmente "folha do corpo". Atribuída a *Obaluaiê* e popularmente denominada mamona ou carrapateira.

30. *Aluá* - bebida fermentada de baixo teor alcoólico, produzida a partir de cereais e casca de frutos.

Material chroniony prawem autorskim



Materiał chroniony prawem autorskim

Nanã

.*Adó* - milho torrado, moído e misturado à farinha de mandioca e açúcar

Ogum

.Sarapatel - miúdos de porco (vísceras) e chouriço (sangue),
cozido com cebola e pimenta

Oxossi

.*Axoxó* - milho vermelho cozido em água, escorrido e
enfeitado com lascas de coco

.Canjiquinha - milho vermelho picado, cozido com leite de coco

Iemanjá

.*Ebô-yá* - milho branco cozido, adicionado azeite de dendê,
cebola e camarão seco

.Peixe assado, temperado com cebola e sal regado com fios de azeite doce

Oxum

.*Omolocum* - feijão fradinho cozido em água e sal, temperado depois com cebola,
camarão seco e azeite de dendê

.*Ipété* - inhame, amassado, temperado com cebola, sal,
camarão seco e azeite de dendê

.*Xinxim* - pedaços de galinha cozida, temperada com azeite de dendê, cebola,
amendoim, castanha de caju e camarão seco

Oxumaré

.banana-da-terra frita no azeite de dendê, salpicada com açúcar

Materiał chroniony prawem autorskim

Oxalá

.*Ebô* - milho branco cozido em água, escorrido e sem temperos

.Rodelas de inhame cozido

.Pequenas bolas de purê de inhame

.*Acaçás* (*Ekó*) - purê de farinha de milho branco cozido, enrolado dentro da folha de bananeira. Quando temperado com leite de coco, chama-se *Acaçá* de Leite

Iansã

.*Acarajé* (*Akará*) - pequenas bolas fritas no azeite de dendê, feito à base da pasta de feijão fradinho temperado com camarão seco e cebola ralada

Um novo canto de ritmo lento começa a ser ouvido. Ele marca o início do banquete[31] do rei e vai se prolongar por muito tempo até o seu final:

"Aráayé a je nbo, Olúgbàje a je nbo
Aráayé a je nbo, Olúgbàje a je nbo"

As esteiras são desenroladas e sobre elas é colocado um tecido branco e imaculado. Um após outro, os alguidares e potes são colocados sobre a toalha e formam sobre o chão a grande mesa.

A mãe-de-santo incumbe a três dos mais velhos iniciados de servir, sobre as folhas de mamona, utilizadas como pratos, um pouco de cada alimento contido nos recipientes. Ela mesma se encarrega de oferecer os primeiros aos convidados mais importantes, aconselhando a todos a não

31. O homem constrói regras e sistemas alimentares na sua vida cotidiana. Esta necessidade, de ordem biológica, não especifica, no entanto, o que vai ser ingerido; essas escolhas encontram-se no contexto social. "a culinária é um meio através do qual a natureza é transformada em cultura" (Lévi-Strauss, 1976 - 77). O Cardápio dos deuses pode ser fonte de emoções, em sua relação com o sobrenatural, e expressar metáforas que falam das especificidades próprias da vida social. A comensalidade envolve intimidade, comunhão, celebração e muitos outros aspectos da vida em sociedade, sendo, portanto, uma forma de expressão e comunicação. A antropologia tem dado uma contribuição especial a questões ligadas à mesa e aos hábitos alimentares, de uma maneira geral. Ver Mary Douglas (1979), Lévi-Strauss (1976) e muitos outros.

Materiał chroniony prawem autorskim

ficarem imóveis, mas a dançar ou a se mover sem parar e a comer com as mãos.

A música continua. Ao lado e a um canto da "mesa", uma grande bacia está preparada para receber os restos que devem ali ser depositados.

As folhas que servem de pratos para as comidas dos *orixás* devem ser fechadas, juntamente com os restos não consumidos, e passadas ao longo do corpo, as mãos não devem ser lavadas... Elas "serão limpas" ao serem esfregadas nos braços, pernas ou cabeça para que o *axé* se impregne na pele.

Yaloxundê, assegurando-se de que cada um foi servido, dirige-se até Francisco de *Iemanjá* - ele também chefe religioso de uma outra comunidade e, nesse momento, seu mais ilustre convidado -, exortando-o a cantar as preces de *Obaluaiê*:

"É é é ajẹninîlyá,
ajẹninîlyá
Àgò ajẹninîlyá,
Máà kà lọ
Ajẹninîlyá,
Ají nsùn ardayé,
Ó ló ìjẹnîlyà,
E wa ká lọ,
Sápadà ardayé,
Ló ìjẹnîlyà ẹ wa ká lọ,
Ìjẹnîlyà ardayé".

A vós punidor,
punidor te pedimos
licença, punidor
não nos leve embora.
Ele pode castigar
e levar-nos embora,
mandar-nos embora de volta,
correndo para o mundo (outro, o dos mortos)
pode castigar e levar-nos embora,
castigar os humanos.

Material chroniony prawem autorskim

Todos se ajoelham e um canto em solo é ouvido de forma melodiosa e respondido pela audiência três vezes. Fora a voz humana, somente percutem os "*agogôs*", marcando os intervalos entre cada estrofe.

A prece continua...

Opeèré má dó péré
Ó bèrè ké se
Má dó há, má dó péré
Opeèré má dó péré
Ó bèrè ké se
Má dó hon, má dó
Má dó péré

Operé (pássaro) não ficará só
Ele começará a gritar.
Partilhará sua comida, não ficará só.
Somente *Operé* não ficará só.
Ele proclamará a todos.
Ele ficará e gritará.
E não ficará só.

Don hòn há
Don hòn há é à
Empé, don hòn há
Don hòn há
Don hòn há é à
Empé, don hòn há

Os de *Empé* usarão barreiras contra feitiços, se tornarão visíveis e dividirão a sua comida.
Os de *Empé* usarão barreiras contra feitiços, se mostrarão e partilharão a sua comida.

Opeèré má dó péré
Dó sú, mdà dó é
Dó sú mdà dó é
Dó sú mdà dó
Dó sú mdà má n'gbé
Ayò kégbe hún hún
Ayò kégbe hún hún

Operé não ficará só.
Ficará cansado, ficará ê.
Ficará cansado e será ajudado.
Contente gritará, sim, sim.

Materiał chroniony prawem autorskim

Todos batem palmas pausadamente - *paó* - saudando *Obaluaiê*.

Com a voz forte e cheia de entusiasmo, esta frase melódica ecoa. O conjunto dos participantes se levanta e canta:

Omolú Kìí bèrù jà
Kòlòbó'se, a jẹ nbọ
Kòlòbó'se, a jẹ nbọ
Kòlòbó'se, a jẹ nbọ
ardayé.

Omolu não teme a briga.
Em sua pequena cabaça (ou vasilha de barro) traz *axé* e feitiço. Vamos comer cultuando-o.
Em sua pequena cabaça (ou vasilha de barro) traz *axé* e feitiço.
Vamos comer cultuando-o, todos juntos.

Dançam em volta da mesa até que a música termine. Novamente a "*Avamunha*" se instala. Toda a louça, a toalha, a esteira, a bacia com os restos são retirados do local e a antiga roda sai em fila indiana, portando os recipientes sobre os ombros.

Eles serão depositados no interior da "casa de *Obaluaiê*". Na manhã seguinte, todos os restos serão despachados[32], quer dizer, restituídos à natureza, visto que contêm as doenças e maleficios de todos.

A mãe-de-santo, olhando ao redor, anuncia uma ordem em voz baixa e alguém, em seguida, lhe traz um grande cesto cheio de pipocas que é depositado a seus pés.



32. Despachos - os restos, tanto os de oferendas como os produzidos pelos rituais de "limpeza" (sacudimento), são considerados impuros, pois acredita-se que contaminem com energias negativas os que deles se aproximam. Devem ser obrigatoriamente "despachados" em rios ou lagos, isto é, em locais considerados como "da natureza".

Material chroniony prawem autorskim

Com um gesto delicado, curva-se e, com as mãos juntas, recolhe um punhado de "*doburus*" - as chagas de *Obaluaiê*. Vigorosamente as lança sobre os convidados, caindo sobre os presentes como chuva.

Este mesmo procedimento será executado muitas vezes e em todas as direções para que ninguém seja excluído deste "banho" de graças do *orixá*.

Uma alegria frenética e contagiante percorre o público. Alguns participantes, quando tocados pelos "*doburus*", caem em transe ou "viram no santo". São os *orixás* que chegam. Eles serão recolhidos para serem vestidos com as roupas de gala. A dança e o canto dirão quem são, recontarão suas histórias nesta homenagem ao "senhor do *Olubajé*" e do mundo.

Um novo intervalo permite um retorno dos atabaques aos lugares de origem, e que outros comentários apareçam.

Um enigma se instaura - a significação do canto:

Ardayé a jẹ nbọ,
Olúgbàjẹ a jẹ nbọ
Ardayé a jẹ nbọ,
Olúgbàjẹ a jẹ nbọ"

Povo da terra, vamos comer e adorá-lo,
o senhor aceitou comer.
Povo da terra, vamos comer e adorá-lo, o
senhor aceitou comer.

Materiał chroniony prawem autorskim

Uma história muito conhecida conta que:

> "*Xangô* um dia convidou os *orixás* para uma festa. Havia muita fartura e todos estavam muito felizes. No meio da festa, eles se dão conta da ausência de *Obaluaiê*... Ele não havia sido convidado. Temendo sua cólera, os *orixás* decidem ir ao seu palácio, todos juntos, levando o que comer e beber. Era necessário pedir desculpas... fazê-lo esquecer a indelicadeza... *Obaluaiê* aceita a homenagem, mas faz chamar a todos os habitantes de sua cidade para participar com ele do banquete..."

Esta história é reveladora de muitas maneiras. Verger (1997 : 212) nos informa que o culto de *Obaluaiê / Xapanã* ultrapassa o território dos *Iorubás*. Ele é muito antigo e provavelmente originário de Tapa. Nos fala também que um mito de *Ifá*[33] conta que este *orixá* "havia levado seus guerreiros em expedição aos quatro cantos da terra... chegando ao território *Mahi*, ao norte do *Daomé*" (atualmente o Benin).

33. Deus dos oráculos e da adivinhação. Senhor do destino. Há quem afirme ser sua representação a cabaça envolvida por uma trama de fios de búzios. Sua cor é o branco. O sacerdote dedicado ao culto de *Ifá* é chamado de *Babalaô*, o pai do segredo.

Xangô é originário também de Tapa e, como *Obaluaiê*, um guerreiro que se desloca através da terra dos *Iorubás*, fundando lá o reino de *Oió*.

Trata-se, portanto, de uma rivalidade entre dois conquistadores que, em momentos históricos diferentes, instalam-se em terras "*nagô*".

Materiał chroniony prawem autorskim

A prece de Francisco de *Iemanjá* trata deste assunto, visto que o país *Empé* é *Nupe*, o que significa que se encontra em território Tapa. A oração proferida talvez remeta a um tempo em que os guerreiros de *Obaluaiê* fizeram aliança com os povos vencidos, o que pressupunha, entre outros aspectos, a proteção contra os inimigos. O pássaro *Operé* é aquele que anuncia o poder do guerreiro. É interessante notar que os assentamentos de *Obaluaiê* podem estar associados, muitas vezes, a um pássaro de ferro em seu topo. Do *Daomé*, o culto de *Sapatá* (versão *Fon* de *Xapanã*) se estendeu em inúmeras direções (Verger 1997 : 213).

O mito fala, portanto, de uma disputa pelo direito de senioridade; e o povo-de-santo diz, ainda, que ele (*Obaluaiê*), que não esquece nem as indelicadezas nem as quebras de regras, convida o "povo" a participar da festa como testemunha de seu poder.

A história diz que os *orixás* levaram suas comidas e bebidas para render homenagem e agradar ao "senhor da terra". A complexa e refinada culinária dos *orixás* é oferecida nesse ritual para acalmar aquele que é o "senhor da vida e da morte".

Sua ira pode trazer a doença, um dos aspectos mais temidos deste *orixá*. O "povo-de-santo" reconhece também que ele é o médico dos pobres, que aparece e desaparece repentinamente, para acalmar a dor e os

Materiał chroniony prawem autorskim

ferimentos dos que precisam. Alguns, quando pressentem a presença da morte, a ele recorrem. Todos sabem que a lepra, a varíola, a erisipela e muitas outras doenças podem ser "sua marca", atingindo os negligentes, os desatenciosos ou desobedientes de seus deveres com os *orixás*.

O corpo, morada e receptáculo dos *orixás*, deverá ser observado e cuidado com especial atenção. Saúde significa *axé*, vida. Doença, a negligência ritual e corporal ou ainda a desobediência a princípios religiosos (Pessoa de Barros e Teixeira, 1989 : 199).

É possível que a observação do "conselho" de não lavar as mãos depois do banquete, mas de esfregá-las "nas pernas, braços e cabeça" esteja ligada à proteção da pele e de suas afecções pelo princípio do *axé* que tudo "cura" e "imuniza".



As pipocas - *doburus* - constituem a mais importante de suas oferendas. É comum, em Salvador e no Rio de Janeiro, assim que o mês de agosto se aproxima, encontrar grupos de iniciados, principalmente mulheres, trajando "roupas-de-santo", percorrendo as ruas ou sentados diante de igrejas com cestos que, além de cheios de pipocas, trazem, em seu interior, uma

Materiał chroniony prawem autorskim

imagem de São Lázaro ou de São Roque. Oferecem um punhado de pipocas aos passantes que, gentilmente, agradecem e retribuem com uma doação em dinheiro. Aquele que oferece, além de agradecer, anuncia também onde acontecerá a "festa de *Obaluaiê*".

Uma outra maneira de informar a proximidade do *Olubajé*, reservada entretanto aos mais ilustres, é quando uma casa visita outra, levando os "assentamentos"[34] do *orixá* em peregrinação[35]. É comum que a pessoa assim homenageada pela visita dê uma contribuição para as festividades e, ao mesmo tempo, assegure a sua presença. Talvez esteja inscrito na memória de *Ialoxundê* todas essas imagens que envolvem o *doburu*. Quando lança sobre seus convidados as pipocas, inaugura a chegada triunfal dos *orixás* na festa. O *doburu*, também chamado "flores de *Obaluaiê*", indica o momento certo do transe. Pode também fazer alusão, de maneira metafórica, à "chuva que a todos purifica". Na Bahia, diz-se "tomar um banho de flores". Referir-se aos "botões de flores" de *Omolu* pode ser uma maneira elegante de omitir o nome - varíola.

34. Objetos ou elementos da natureza (pedra, árvore etc.) cuja substância e configuração abrigam a força dinâmica de uma divindade. Consagrados, são depositados em recintos apropriados de uma casa-de-santo.

35. Ato de peregrinar, andar, percorrer caminhos. Antigamente era comum que os assentamentos de Obaluaiê fossem remetidos a outras comunidades-terreiro, como prova de confiança e distinção. Esta peregrinação tinha por finalidade recolher fundos para as "festas de *Obaluaiê*" e anunciar a proximidade da festa.

Materiał chroniony prawem autorskim

a dança do rei



Materiał chroniony prawem autorskim

Os comentários cessam quando se ouvem os sons dos atabaques. Fazendo vibrar o "*adjarim*"[36], a mãe-de-santo, diante do cortejo, entoa um novo canto como súplica, cada palavra marcada pelo tom do "*agogô*"[37]:

Ágò n'ilé, n'ilé,
n'ilé, ma dàgò
Sápadà, A jí nsùn,
ma dàgò
Ágò n'ilé, ágò.

Permissão (licença) para entrar na casa. Licença *Sapatá*, *Ajinsun*, permissão para entrar na casa, licença.

A estrofe é repetida até que o cortejo esteja todo presente no interior do barracão. A cada vez, entretanto, o nome litúrgico *Sapatá* é substituído, saudando: *Ajinsun*, *Omolu*, *Onilé*, *Obaluaiê*, *Jagun*, *Azuane* e outros - dezesseis ao todo.

Da assistência eclodem exclamações espontâneas: "*Atotô*! *Atotô*!" significando "calma, calma". Esta súplica será repetida a cada novo canto para acalmar *Obaluaiê*.

"*Ago n'ilé*" significa "permissão de entrar nesta casa", como talvez fizeram os *orixás* no tempo mítico, no momento de penetrar no palácio "do rei da terra", com suas oferendas.

É o momento de saudar, cantar, dançar para o rei da terra. O senhor da vida e da morte está ali diante de todos.

36. Sineta de metal composta de uma, duas ou mais campainhas utilizadas pelos sacerdotes como apelo à vinda dos *orixás*.

37. Instrumento musical composto de duas ou mais campânulas, geralmente de ferro, percutido por uma haste de metal. Quando possui somente uma campânula chama-se *Gã*.

Materiał chroniony prawem autorskim

Ouve-se um brado[38] forte, gutural, que ele emite talvez para mostrar a sua alegria. De novo as pessoas gritam "*Atotô*! *Atotô*!".

Aqueles que lhe são consagrados estão cobertos, têm a cabeça envolvida pelo "*azê*" - vestimenta fabricada com ráfia - "palha da costa". O nome em português faz alusão a uma certa palha proveniente da África (costa do Ouro, do Marfim ...). De forma cônica, algumas vezes lembrando uma coroa, ela cobre toda a cabeça, alongando-se até bem abaixo das espáduas. Do peito aos joelhos, o mesmo material recobre todo o corpo, formando uma veste singular que deixa perceber por vezes os braços e os pés nus.

Em suas mãos, o "*xaxará*", cetro formado pelo conjunto das nervuras centrais das folhas de "dendezeiro" [39], a palmeira; este objeto, símbolo do seu poder, contém, em seu interior, os "*axés*" do *orixá* (forças mágicas). Ornando o "*xaxará*" e, ao mesmo tempo, dando-lhe uma forma cônica, três tiras de couro: uma na base, outra no meio e a última na extremidade. Sobre estas tiras são bordadas figuras com pequenos búzios, o sol, a lua e estrelas. Do seu ápice pendem três pequenas cabaças que, como sabem alguns, contêm os ungüentos, as feitiçarias e os remédios do "médico dos pobres".

38. *Ìlà* ou *Ké* - Sons emitidos pelos *orixás* e que reproduzem as sonoridades encontradas na natureza. Podem ser cantos de pássaros, sibilos de serpentes ou o murmúrio das águas. Do *Iorubá*, *Ilá*, marca.



39. Palmeira aclimatada no Brasil (*Elaeis Guineensis; Jacq.*) de ampla utilização na liturgia dos Candomblés. O óleo obtido dos seus frutos (azeite-de-dendê) é considerado indispensável para elaboração de grande parte das comidas-de-santo. Suas folhas (desfiadas) servem para guarnecer entradas e saídas das casas-de-santo (*marió*). São ainda utilizadas como adereço de mão e parte das vestimentas de alguns *orixás*.



Materiał chroniony prawem autorskim

Iemanjá, Oiá, Oxumarê e Oxalá assistem à dança de *Omolu*, tranqüilos, imponentes, de olhos fechados, como convém aos *orixás*.

Diante dos bancos laterais do barracão e das cadeiras dos visitantes ilustres, muitas pessoas se aglomeram em pé. Todos querem ver o rei dançar; mãos com a palma voltada para o senhor do mundo como para captar a energia que dele emanava. O "rei do mundo" evolui no "*opanijé*", ritmo de cadência firme e marcada. Três toques fortes anunciam o final da dança. A voz do chefe da orquestra - o *alabê* - anuncia que a saga de *Omolu*, sua peregrinação pelo mundo, será contada através do canto. Um solo surge respondido em uníssono pelo público com entusiasmo:

Ó gbélé ìko ṣàlàrẹ̀
ṣàlà rẹ̀ lórí
Ó gbélé ìko, gbélé ìko
ṣàlà rẹ̀ lórí

Ele vive em casa de palha
que é o seu *alá*, que cobre a sua cabeça,
vive em casa de palha,
o *alá* que cobre a sua cabeça.

A cantiga fala da "palha da costa"[40], cuja utilização é reservada exclusivamente aos ancestrais. O "*alá*" é o docel que cobre os dignatários, o de *Omolu* é de palha, numa reafirmação de sua ancestralidade.

Três golpes fortes no *Run*, o maior dos atabaques, fazem cessar a melodia de maneira abrupta; é o "remate"[41], que se ouve para que um outro canto possa se elevar:

40. Do *Iorubá, Ìko*. Tipo de palha proveniente da Costa da África. Este nome designa a região sudanesa da África Ocidental (Golfo da Guiné). Usa-se trançada em diferentes artefatos litúrgicos e em vestes cerimoniais.

41. Palavra empregada com sentido de finalização de uma determinada peça musical. Os cânticos sempre são terminados por sons específicos, produzidos no "*Run*". Em geral, são três golpes cadenciados que indicam a conclusão do tema.

Materiał chroniony prawem autorskim

Este último canto fala também dos campos. Possivelmente daqueles que cultivam a terra, do lavrador que pede a *Onilé* fartura para o seu povo. Saúde e proteção, para que com os frutos da terra glorifique seus ancestrais e alimente seus filhos:

Ó ní a ló ìjẹnîìyà
ajàgun tó ló
Ìjẹnîìyà olúwàié
Tàálá bẹ́ ọkùnrin
O tàálá bẹ́ ọkùnrin
wa ki lọ́ kun
Tàálá bẹ́ ọkùnrin
Abẹ́nilóri ìbẹ́
rí ó ní jẹ olúwàié
Tàálá bẹ́ ọkùnrin.

Ele pode fazer secar a cabeça do homem,
levá-lo embora e
esculpir a cabeça do homem,
ele pode fazer definhar,
matar a cabeça do homem,
é o executor que decapita,
que pode nos castigar,
o guerreiro que pode castigar,
o senhor da terra,
o guerreiro que pode punir.

Novos cantos exaltam o guerreiro conquistador, seus ritmos lentos e melodiosos lembram uma prece. Suplica-se ao deus, cujo rosto oculto inspira temor e medo, porém todos sabem que padeceu enfermo, sofreu o flagelo do abandono e, por isso mesmo, ampara e protege os desafortunados:

Wúlò ní wúlò,
a nilẹ́ gbèlé ibẹ́ kò
Wúlò ní wúlò,
a nilẹ́ gbèlé ibẹ́ kò

Ele é importante e necessário
para nós da terra, dá proteção à casa,
não permita que nossas cabeças tombem
(pelos inimigos).

Verger (1997 : 212) informa que os *Mahis*, habitantes do norte do *Daomé*, foram, durante algum tempo, massacrados pelos guerreiros de *Obaluaiê / Xapanã*. Resolveram,

Materiał chroniony prawem autorskim

então, consultar um "*Babalaô*" [42] e, com ele, aprenderam a maneira de acalmar *Xapanã* com oferendas de "*doburu*" [43].

Em seguida, o *orixá* já tranqüilo e feliz, ordena a construção de um palácio e não mais retorna a seu país *Empé*.

Seu aspecto punitivo é expresso em outra cantiga, assim como seu poder criador:

Ọmọlú tó ló kum ẹrọn èniòn
Ẹ ló ẹ ló ẹ kum
Ọmọlú tó ló kum ẹrọn èniòn
Ẹ ló ẹ ló ẹ kum
Ọmọlú tó ló kum ẹrọn èniòn
Ọmọlú tó ló kum ẹrọn èniòn

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

Uma outra história fala de *Obaluaiê* como aquele que pode criar:



"Um dia... Sabe... A galinha d'Angola foi o animal encantado por *Obaluaiê*... O primeiro escravo que viu uma, o africano, fez dela um "*iaô*"[44] (noviço)... Ele raspou e lhe deu o nome de *Jinnon*. É por isto que o *etu* é o símbolo de *Obaluaiê* - o velho. Ele colocou sobre a cabeça do iaô um chifrinho como o do pássaro e pintou pequenos pontos brancos, iguais ao dela. Se você prestar atenção,

42. Sacerdote encarregado dos procedimentos divinatórios mediante o "*opelé de Ifá*" ou rosário de *Ifá*. Desapareceram do Brasil na década de 1960.

43. A pipoca, depois de sacralizada, passa a ter esse nome litúrgico. O milho (*zea mais*), originário das Américas, encontra-se incluído nos mitos *Iorubás*, possivelmente, passa a uma oferenda aos deuses por ser exótico e raro, à época de sua introdução no continente africano.

44. Palavra em *Iorubá* que significa "esposa do *orixá*". No Brasil indica a condição do recém-iniciado. Geralmente, recluso por dezesseis dias, onde recebe, além da instrução esotérica, a possibilidade de entrar em transe, possuído pelo *orixá*, e participar da comunidade de culto, integrando a classe sacerdotal. Após sete anos passa a ocupar a categoria dos *ebomis*, isto é, dos "mais velhos".

Material chroniony prawem autorskim

ela caminha abaixadinha, cabeça baixa, como deve fazer um *iaô*. A d'Angola está sempre em bandos, nós também... Desta forma surgiram filhos, filhos, filhos..."

Ouvimos esta história com a certeza de que se tratava de um achado: ela associava de maneira explícita a galinha d'Angola à escravidão. O africano maravilhado pela "*conquém*" ou "*etu*", nomes litúrgicos da galinha d'Angola[45], decide, a partir dela, fazer os seus. Ela foi modelo para "feitura"[46] daqueles que se reagruparam em torno do culto dos *orixás*.

Além disso a história revela o nome do primeiro *iaô*: "*Jinnon*". Esta expressão *Iorubá* significa literalmente "estar curado", não "possuir mais mal", o que permite a restituição do enunciado mítico na sua plenitude. *Obaluaiê* encantou a galinha d'Angola, nela se refletindo, foi sua fonte de inspiração, ao criar o primeiro *iaô* a que chama "*Jinnon*". Este possui as cores preta, branca e vermelha.

É a hora de comentar a decisão do africano de fazer novas iniciações e desta forma resistir à escravidão. É exemplar que seja *Obaluaiê*, o guerreiro, o *orixá* invocado. Nesta disposição buscava, no modelo, o belo, o combativo, o prolífico, virtudes atribuídas por muitos (da seita) à galinha d'Angola, valores que ele queria para os seus.

Deu também à criatura a possibilidade de conhecer a cura de todos os males.

45. Há uma extensa mitologia relacionada à presença da galinha d'Angola nos ritos afro-brasileiros. Este conjunto é analisado no livro *A Galinha d'Angola - Iniciação e Identidade na Cultura Afro-Brasileira*, do autor deste trabalho, em parceria com Arno Vogel e Marco Antônio da Silva Mello.

46. Processo de iniciação que implica reclusão, catulagem, raspagem, pintura, instrução esotérica, apresentação pública e imposição sobre a cabeça do "*Oxu*" (massa cônica utilizada na iniciação que identifica a categoria sacerdotal).

Materiał chroniony prawem autorskim

As canções falam disso...

Onílẹ̀ wà àwa lèsẹ̀ òrìsà
Ọpẹ́ ire onílẹ̀ wà a lẹ́sẹ̀ òrìsà Ọpẹ́ ire
Ẹ̀ kòlòbó ẹ̀ kòlòbó sín sín sín sín
kòlòbó
Ẹ̀ kòlòbó ẹ̀ kòlòbó sín sín sín sín
kòlòbó.

O Senhor da terra está entre nós
que cultuamos *orixá*,
agradecemos felizes pelo senhor da terra
estar entre nós que cultuamos *orixá*,
agradecemos felizes.
Em sua pequena cabaça
Ele traz remédios para livrar-nos das
doenças.

Ọmọlú pè olóre a àwúre ẹ
kú àbọ̀
Ọmọlú pè olóre a àwúre ẹ
Kú àbọ̀.

Omolu te pedimos Senhor da boa sorte,
que use seus remédios (sortilégios)
para nos trazer boa sorte,
seja bem-vindo.

Os sábios-sacerdotes, diante de *Onilé* (senhor da terra) se dizem pequenos; a modéstia, no entanto, é só aparência diante dos poderosos:

Jé a npenpe e ló gbè wàiyé
tó ni gbón mi
Jé a npenpe
Ọmọlú wàiyé (Obalúayé)
Tó ní gbón mi ó.

Senhor que tem boa memória e
pode tornar-me inteligente,
pois eu sou insignificante (pequenino)
é Ele quem pode dar proteção
ao nosso mundo,
é Ele quem pode dar inteligência,
eu sou pequeno, Rei, Senhor da terra,
torne-me inteligente.

Um último canto precede o balé dos outros *orixás* presentes à festa. Em algumas casas-de-santo de tradição *nagô*, ele antecede o banquete. Os adeptos entram no barracão dançando; à frente do cortejo, uma filha de *Iansã* tem sobre sua cabeça um balaio ou tabuleiro ornado com

Materiał chroniony prawem autorskim

a saudação dos convivas



Materiał chroniony prawem autorskim

É a hora da família mítica de *Obaluaiê*. Vem dançar *Oxumarê*, seu irmão, o arco-íris; depois *Nanã*, sua mãe; em seguida *Iemanjá*, sua mãe adotiva e finalmente *Iansã*, "aquela que acalmou seu sofrimento na infância".



Oxumarê, que se encontrava sentado placidamente, ao ouvir os primeiros acordes do seu "*orô*", isto é, da "cantiga que fala de sua história", levanta-se. Mãos cruzadas às costas, caminha lentamente em direção à orquestra dos atabaques. Pára e, repentinamente, seu tronco volta-se para frente, curvando-se em uma saudação. Todos ouvem um assobio alto e melodioso, anunciando sua satisfação. O canto vai falar de sua saga e cantar os louvores ao Deus-Serpente, o arco-íris, que ilumina o céu após as chuvas:

Materiał chroniony prawem autorskim

Òṣùmàrè wàlé'lé mo rí Òṣùmàrè Lé'lé mo rí ó ràbàtà Lé'lé mo rí Òṣùmàrè Òṣùmàrè Lé'lé mo rí ó ràbàtà Lé'lé mo rí Òṣùmàrè	Ele está sobre a casa. Eu vi, ele é imenso. Ele está sobre a casa, é *Oxumarê*, *Oxumarê* está sobre a casa, eu vi *Oxumarê*

A dança compassada deixa que todos possam admirar as roupas do Deus-Serpente. Como ele, apresenta todas as variações cromáticas. O tecido escolhido para as roupas de *Oxumarê*, de tom acetinado, traz nuances que reproduzem as cores do arco-íris. Em sua cabeça, um torço, em forma de cobra, também multicolorido cravado de búzios, alude ao culto da serpente entre os *Fon*, do antigo *Daomé*.



"Vocês sabem... *Oxumarê* era antigamente um grande *babalaô*... e muito pobre também. Um dia, uma dama muito rica veio lhe consultar, era *Olokum*, mãe de *Iemanjá*, que morava no mar. Um de seus filhos estava muito doente, desenganado... *Oxumarê* joga, faz as oferendas necessárias a *Exu* e salva a criança. *Olokum* então oferece a ele grande recompensa, tornando-o rico e muito respeitável... é por isso que suas roupas levam tantos búzios..."

Materiał chroniony prawem autorskim

Um murmúrio parte da platéia que exclama - é o *Oxumarê* de Waldir! Waldir também é um visitante como Francisco, que vem honrar a dona da casa, participar do esplendor da festa. Seu *orixá*, entretanto, resolveu que seria ele, *Oxumarê*, e não seu filho, quem iria usufruir do direito de saudar este *axé* e homenagear *Obaluaiê*.

Um novo canto, no mesmo ritmo, se ouve:

Aláàkòró lé èmi ô
Aláàkòró lé ìwọ
Aláàkòró lé èmi ô
Aláàkòró lé ìwọ

O Senhor do àkòró está sobre mim.
O Senhor do àkòró está sobre você.

O texto fala do "*àkòró*", isto é, do Senhor do *akorô* - espécie de chapéu ou turbante que usam os poderosos em suas aparições públicas.

Oxumarê, dançando, aproxima-se da mãe-de-santo e afetuosamente a abraça. Em seguida, mais uma vez dirige-se aos atabaques, saudando-os com um *jinká* (leve inclinação do corpo) e um *ilá* (assobio) aos músicos.

A música vibrante leva todos os presentes a uma grande euforia e é com muito entusiasmo que todos os participantes entoam a terceira melodia ao "Senhor do *àkòró*". Todos gritam sua louvação:

- *Àróbò bo yí*! - Vamos cultuar (*Oxumarê*), aquele que pode crescer e aumentar de tamanho sem limite.

Materiał chroniony prawem autorskim

"*Iemanjá* estava em casa quando alguém bateu... era *Nanã* que vinha visitá-la. Curiosa, olhava para todos os lados procurando alguma coisa. Ela soubera que *Iemanjá* recolhera na praia o filho que abandonara nas areias, fraco, feio e doente.



Iemanjá percebeu tudo... e mandou servir o *Ebô-yá*, sua comida favorita, que *Nanã* aprovou muito e disse: - 'Além do filho, temos agora uma comida que podemos gostar muito...' E é por isso que se pode dar *Ebô-yá* para *Nanã* também..."

Muitos filhos é a súplica que fazem a *Nanã*, sinônimo, para os adeptos, de prosperidade. E o mesmo tema é repetido no último canto:

Ó ìyá wa òrẹ́
Ó ní aijalòòde
Ó ìyá wa òrẹ́
Ó ní aijalòòde

Ela é a nossa mãe e amiga;
Ela é a Senhora da alta sociedade.

A assistência, a cada gesto gracioso da *Iabá*, a saúda entusiasmada:

- *Sálù bá Nànã Burúkú*! - nos refugiaremos com *Nanã* da morte.

Nos últimos sons do atabaque, "a mais velha mãe" é carinhosamente levada para sua casa. Antes, entretanto,

Materiał chroniony prawem autorskim

majestosamente cumprimenta a todos, inclinando o torso, sendo seu gesto saudado várias vezes com o verso com que a reverenciam:

- *Sálù bá Nànâ*!

É a vez de outra mãe, talvez a mais conhecida... *Iemanjá*, a quem se pede proteção, filhos saudáveis, parto tranqüilo, beleza e prosperidade. No Rio de Janeiro, *Iemanjá* é cultuada especialmente na passagem do ano, à beira mar ou nas margens dos rios. Em Salvador, sua festa máxima ocorre no dia dois de fevereiro, quando a praia do Rio Vermelho é invadida por uma multidão que leva flores e presentes para "a mãe das águas". O mesmo acontece no rio Guaíba, no extremo sul do país, quando também flores, perfumes e outros regalos lhe são oferecidos no dia de Nossa Senhora dos Navegantes.



No dia do *Olubajé*, talvez seja *Iemanjá* a mais bela. Suas vestes, em tons azul claro, foram pintadas com pequenos peixes de várias matizes, delicados na forma e suaves na cor. Sua coroa (*adê*) bordada com conchas e pérolas, finaliza-se com laçarotes na cor prata. Na mão, ela traz um *abebé* - um leque de forma arredondada, em metal prateado. Os cantos falarão de seus atributos, os

Material chroniony prawem autorskim



mesmos que seus adeptos em todo o Brasil desejam e suplicam à deusa das águas.

As quatro canções que se seguem falam disso:

Ẹmọnja àwa
Ààbò a yó
Ẹmọnja
Àwa ààbò a yó

Iemanjá protege-nos e nos enche de satisfação.
É *Iemanjá*.
Estamos protegidos, nossa satisfação é completa.

Ìyáàgbà ó dé iré ṣé
A kí ẹ Ẹmọnja
A kọkọ pè ilé gbè a ó yó
Odò ó fi a ṣà
Wẹ̀ rẹ̀ ó

A velha mãe chegou fazendo-nos felizes,
nós vos cumprimentamos *Iemanjá*,
a primeira que chamamos para abençoar a nossa casa e nos encher de satisfação.
Usar o seu rio que escolhemos para nos banharmos, pois o rio que escolhemos é o que usas para o seu banho.

Materiał chroniony prawem autorskim

A ṣà wẹ̀ lé ó
Odò fi ó
A ṣà wẹ̀ lé ó
A ṣà wẹ̀ lé

Nós escolhemos nos banharmos em nossa casa, em casa nós escolhemos nos banharmos em casa e ela costuma escolher banhar-se no seu rio.

Ìyá kòròba
Kòròba ní sábà
Ìyá kòròba
Kòròba ní sábà

Mãe que enfeita os cabelos dividindo-os no meio da cabeça, ela tem o hábito de enfeitar os cabelos dividindo-os no meio da cabeça.

A dança de *Iemanjá* é solene e altiva. Ora parece um minueto, onde uma dama graciosa caminha, ora simula um mergulho em águas imaginárias e profundas.

Todos repetem suas saudações em tom alto de admiração:

- *Odô Ìyá*! - ah! a mãe dos rios!

- *Èérú Ìyá*! - Mãe das espumas das águas!

O *filá* que lhe cobre a face é composto de fios de pérolas cerradas que, presos à sua coroa, descem até a altura do queixo, ocultando-lhe o rosto.

Ao cessar a música, *Iemanjá* despede-se de todos os presentes, curvando-se de maneira graciosa; e é ela mesma, sozinha, que se dirige para o quarto-de-santo.

Um intervalo pequeno separa os cânticos de *Iemanjá* dos de *Oiá* "Senhora dos raios, das tempestades, mãe de todos os ancestrais-*egunguns*".

Materiał chroniony prawem autorskim

O *filá* de pequenas contas de tons avermelhados combina com a sua coroa bordada com pedrarias; somente o *camisu* (sua blusa) é alvo. A saia e o pano-da-costa são de cor terracota, como argila. Na mão esquerda, traz o *erú-kerê* ou *eruexim* - espécie de espanador feito de crina de cavalo; na mão direita, uma pequena espada lembrando uma cimitarra. O material, o da espada e do cabo do *erú-kerê*, é cobre, assim como as pulseiras largas que lhe adornam os pulsos e antebraços. Duas correntes do mesmo metal prendem à sua cintura os "*arôs*" (pequenos chifres de búfalos) que falam de sua origem:



"Um dia *Ogum* estava caçando... Quando viu um enorme búfalo que passeava distraído perto dele... Quando ia matá-lo, viu sair de dentro dele uma linda mulher que correu e escondeu a pele, indo para cidade. *Ogum* a segue já apaixonado e a pede em casamento. *Oiá* desconfiou que *Ogum* sabia do seu encantamento, mas ele promete não o revelar a ninguém... As outras mulheres de *Ogum* jamais aceitaram dividi-lo com *Iansã* e descobrindo seu segredo dizem: - 'Você é bonita mas é um bicho...' *Oiá* transforma-se novamente no búfalo entregando aos seus nove filhos um par de chifres, para que quando eles sentissem saudades dela, batessem um no outro e ela então apareceria... foi embora e nunca mais voltou".

Materiał chroniony prawem autorskim

Ó ní lábá-lábá
Ó lábá ó
Ó lábá-lábá
Ó lábá ó

Ela (*Oiá*) é uma borboleta, ela é uma borboleta.

O texto da canção da Deusa Guerreira fala não da guerra, atributos que todos conheciam, mas da graciosidade e beleza da deusa. Alguns afirmam - "Ela também é bela e delicada como uma borboleta...", "quando quer", respondem outros:

Olùafẹ́ẹ́fẹ́ sorí
ọmọn
Olùafẹ́ẹ́fẹ́ sorí
ọmọn

Dona dos ventos que sopram sobre os filhos.

A assistência, totalmente envolvida, magnetizada pela dança da *iabá*, canta seus louvores e, em voz alta, exclama:

- *Epa He yi Oyá!* - Salve *Oiá*!

Ao cessar o toque dos atabaques, *Oiá/ Iansã* abraça a mãe-de-santo, os músicos e se despede de todos, dirigindo-se à casa de *Xangô*.

Uma pequena pausa é feita para o refrigério e reconforto de todos. Este intervalo é aproveitado, também, para a distribuição de lembranças[47] aos convidados. Trata-se de uma cortesia que a comunidade oferece aos que compareceram à festa do "Rei da Terra". Pequenos brincos de búzios para as mulheres e "fios de contas", colares de *Obaluaiê*, para os homens.

47. Presentes alusivos a festividades, distribuídos aos participantes das cerimônias. São, como o próprio nome exprime, lembranças ou recordações do evento. Em todas as sociedades, segundo Mauss (1981), dar, receber e retribuir constituem-se em obrigações recíprocas. A presença dos convidados à festa exige retribuição. Estas dádivas falam da generosidade do sacerdote e da riqueza da comunidade. As trocas, geralmente, não ocorrem somente entre os indivíduos, alcançando coletividades, que intercambiam bens, gentilezas, ritos, banquetes e serviços, alicerçando alianças e se constituindo como fator de agregação e sociabilidade entre as comunidades-terreiro.

Materiał chroniony prawem autorskim

celebrando a criação



Materiał chroniony prawem autorskim

Vestido de branco, segurando um longo cajado, indiferente a toda agitação do barracão, *Oxalufã* - "o Senhor da Criação". Eram também brancos: as pulseiras, a coroa, os dois laçarotes que envolviam cada lado de sua cintura, branco também era o *filá* de contas que encobria seu rosto. Uma saia comprida chegava aos tornozelos, toda bordada com fios de prata, onde se destacavam luas, estrelas e caracóis.



Amparado, é delicadamente erguido de sua cadeira; a passos curtos e lentos é conduzido até a orquestra, que aguarda pacientemente sua caminhada até que cheguem bem próximo, começando, então, a executar o seu ritmo *igbi*.

Materiał chroniony prawem autorskim

Ao seu lado, *Oxaguiã*, seu filho, guerreiro e, como ele, também "Pai da Criação". Trajava bombacha branca; dois panos prateados envolviam-lhe o tronco, transpassados sobre o peito, atados ao ombro por laço. A coroa era de metal prateado assim como as pulseiras, a espada e a mão-de-pilão colocadas em suas mãos.

A orquestra começa a tocar o ritmo lento do "*igbí*", termo que literalmente significa "caramujo", aludindo talvez aos movimentos prudenciais do *orixá* do branco. Amparado pelo guerreiro, o mais velho encurvado começa a dançar. Todos exultam:

- *Epa babá*! - Respeitos ao pai!

Èyin rí àwa
ìgbàgbọ́ wa ọ̀kọ̀n
Èyin rí áwa ìgbàgbọ́ wa ọ̀kọ̀n
Ètùtù ṣé ipàdé ṣiré
Kò rú lé, kò rú lé,
Bàbá Ifá
Kò rú lé, kò rú lé,
Bàbá Ifá
Ẹ̀ sìn ṣé ipàdé ṣiré
Kò rú lé, kò rú lé,
Bàbá Ifá
Kò rú lé, kò rú lé,
Bàbá Ifá

Vós vedes a nós e a crença em nossos corações.
Vós vedes a nós e a crença em nossos corações.
Façais com que haja concórdia em nossa reunião de *xiré* (para dançar, brincar para os *orixás*).
Que não causeis confusão na casa, Pai *Ifá*.
Vos cultuaremos em nossa reunião de *xiré*, não causeis confusão em nossa casa, não causeis em nossa casa, Pai *Ifá*.



Materiał chroniony prawem autorskim

"Conta-se... que *Obaluaiê* foi rejeitado, abandonado por sua mãe *Nanã*, porque era pequeno, fraco e tinha o corpo coberto de furúnculos. *Iemanjá* teve pena dele... e decidiu adotá-lo. Ela encarregou *Iansã* de trazer-lhe, todos os dias, uma esteira e sobre ela tratar o seu sofrimento... com o tempo ele curou-se de suas chagas. *Obaluaiê* ficou belo, forte e cheio de saúde... mas depois do sofrimento, ele não deixa de atender a quem precisa."

Obaluaiê sofreu e renasceu sobre uma esteira, e por esta razão, ele é o senhor deste objeto na cosmologia do Candomblé. É a esteira que, estendida sobre a terra, serve de suporte às comidas do *Olubajé*.

E são as filhas de *Iansã* que têm o privilégio de conduzi-las durante o "banquete do rei". É sobre as mesmas esteiras que são produzidos os novos iniciados. E, quem sabe, talvez seja o motivo pelo qual os escravos eram nelas envolvidos quando eram enterrados. Talvez isto também explique que certos pacientes de *Obaluaiê*, os despossuídos do sertão brasileiro, sejam enterrados em redes ou esteiras, lugar onde dormem na vida e na morte.

Nesse dia - o da festa - apesar das homenagens feitas a todos no *xirê*, dois *orixás* estão ausentes: *Xangô* - o irmão rival - e *Ogum*, de quem o "povo-de-santo" diz ter com ele "uma disputa". Este último se vangloriava de ser "o mais poderoso dos *orixás*", visto que todos precisavam

Materiał chroniony prawem autorskim

dele, da faca que ele forjava para poder "comer", ou seja, matar os animais. *Obaluaiê* diz não, e todos os seus animais são sacrificados com golpes sobre a terra. Seu sangue é retirado com lâminas de pedra, segundo Verger[50] (1997).

Finalmente o ritmo lento, em cadência do *orixá* "pai da criação" - *Oxalá* - fecha a noite de glória de *Obaluaiê*, *Omolu*, *Sapatá*, *Onilé*, *Xapanã* - múltiplos nomes de uma só divindade, "o deus da terra", que possui a face desconhecida e ao mesmo tempo imaginada por todos, sem que, no entanto, ninguém jamais a tenha visto.

Um jantar é servido para regalo dos convivas, a "comida do povo"[51]. Os grupos conversam animadamente sobre os aspectos espetaculares que envolveram o *Olubajé*. Depois, aos poucos, se despedem elogiando a festividade aos dignatários da casa. Em um canto, a mãe-de-santo despede-se dos últimos a saírem. Na lembrança dos que participaram as imagens da festa, a história e os exemplos de *Omolu*. Ao partirem deixando para trás a casa de *Iaiaoxundê*, os convidados, em grande maioria mestiços, os que fizeram a opção por "*Jinnon*", que têm uma cabeça negra semelhante à do deus - *Obaluaiê*, puderam vivenciar a metáfora, e continuar lutando e sobrevivendo dentro desta perspectiva proposta pela narrativa do deus... Não estão sós no entanto, acompanha-os um tempo mítico e o regozijo de quem cultiva origem e descendência.

50. Estas lâminas de pedra ou outros objetos cortantes não metálicos utilizados nos rituais de *Obaluaiê* podem estar ligados a um confronto de etnias em que os originários de Tapa não conheciam ou dominavam as técnicas de fundição.

51. Após as cerimônias públicas, sempre é servida uma refeição para os participantes. As comidas podem ser alusivas ao *orixá* celebrado, ou constituindo-se em pratos comuns às festividades sociais. Os mais tradicionalistas preferem a primeira opção, a comida dos deuses; os mais modernos, a última. As duas posições, entretanto, consideram a utilização dos temperos (especialmente o dendê) proibidos em algumas comemorações aos *orixás* e a determinados iniciados (ver Lody, 1979 e 1992). A comida não é apenas uma substância alimentar: ela define um estilo, um jeito, e distingue aquele que ingere (Da Matta, 1986 : 56).

Material chroniony prawem autorskim

Na natureza foram buscar outros exemplos, como os da galinha d'Angola. Inspirados na prudência dos camaleões, pertencentes a *Oxalá* - o "Deus da criação", mimetizaram-se nas situações de perigo. Este esforço, no entanto, não mudou sua "natureza"... E foi possível, assim, legarem à sociedade brasileira o que de mais belo foram capazes de produzir: sua música, suas cores, seus odores e sabores, frutos da memória daqueles que cultivam tradição e ancestralidade. Como no passado, civilizaram seus senhores, convertendo-os. Hoje contam sua história, esses quinhentos anos de lutas e legados. Construíram junto com muitos outros oprimidos, os índios, os imigrantes, os pobres e os excluídos de toda espécie, este país múltiplo, contraditório e injusto. A luta dos que veneram os *orixás* não pode cessar, enquanto houver muitos sem trabalho, escola, teto ou sem terra, em busca da cidadania.

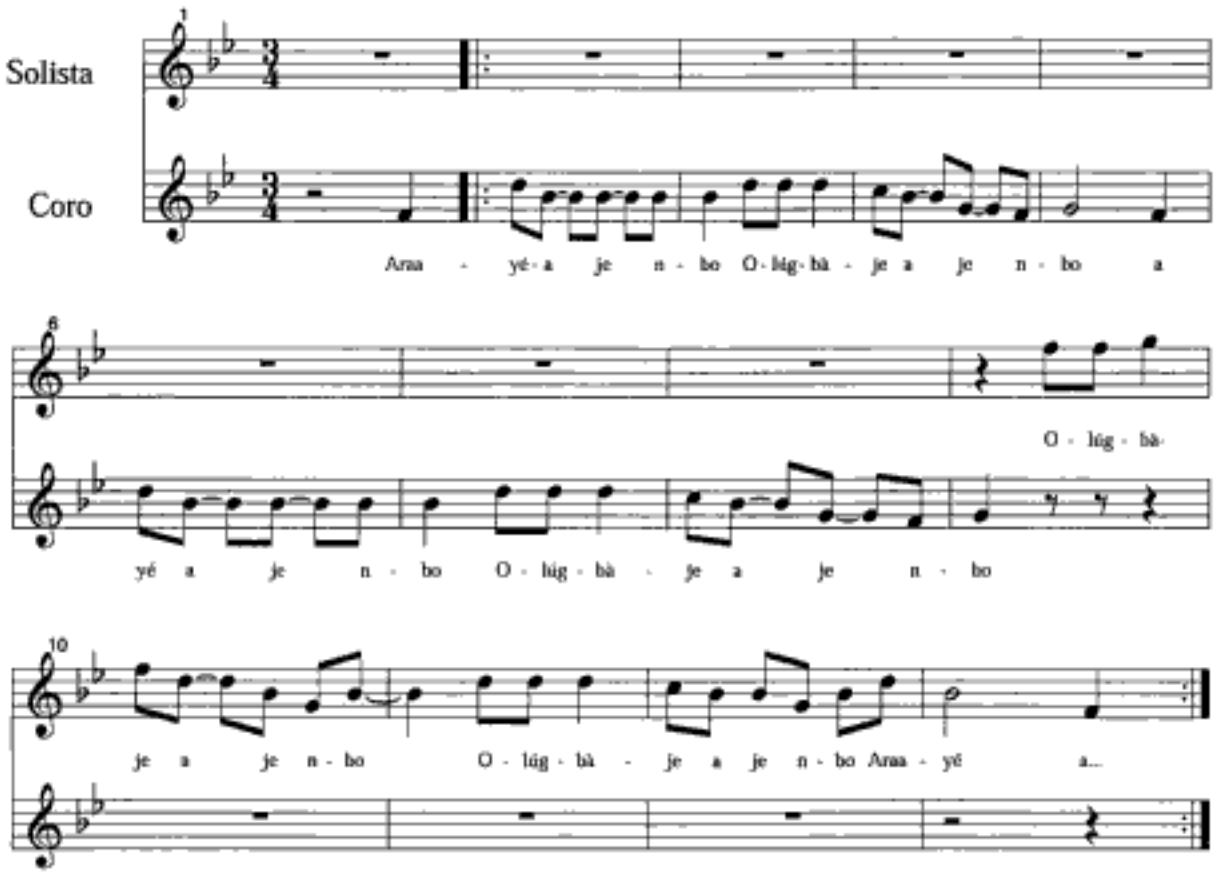
O dia amanhece na casa de *Iaiaxundê*...

Materiał chroniony prawem autorskim

a música sacra: partituras

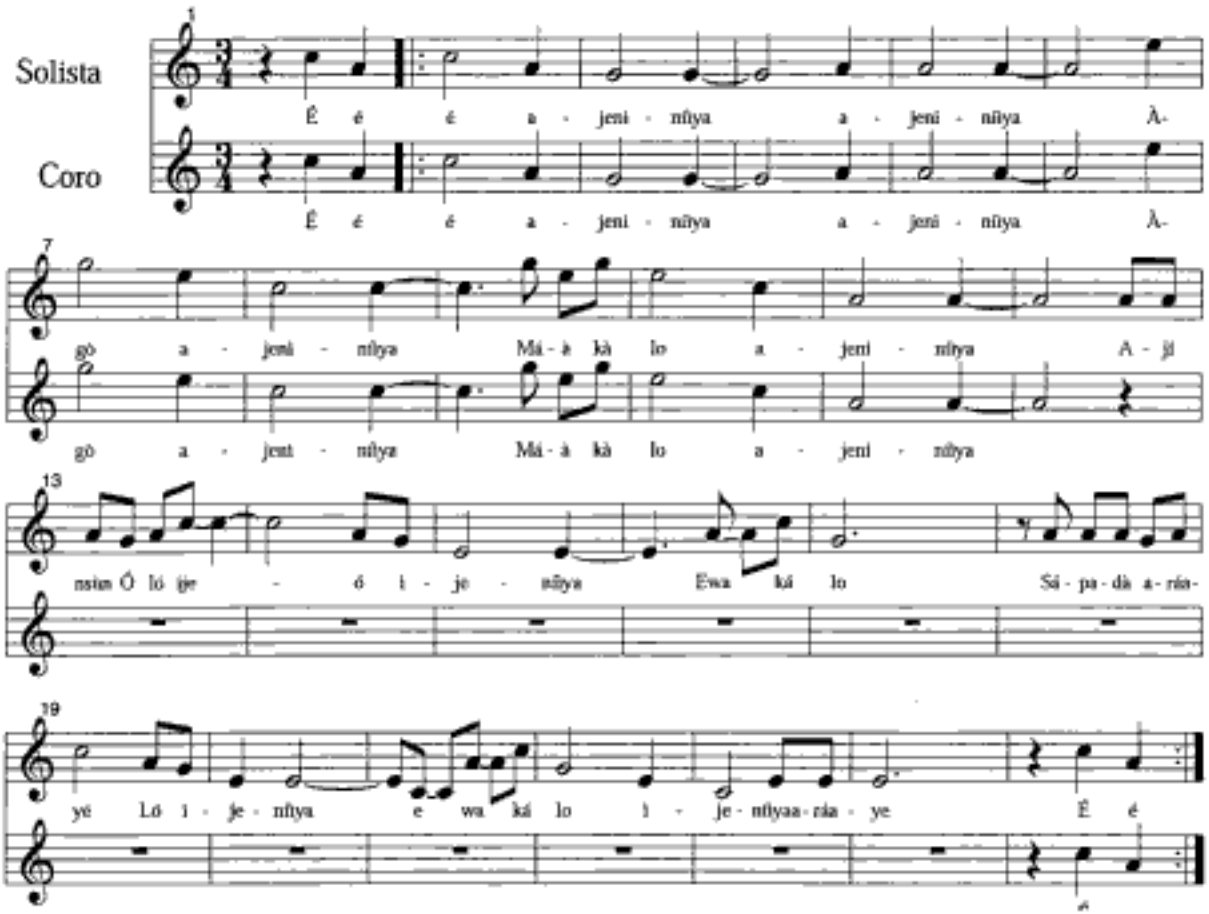
Materiał chroniony prawem autorskim

1. Araayé a je nbo



Materiał chroniony prawem autorskim

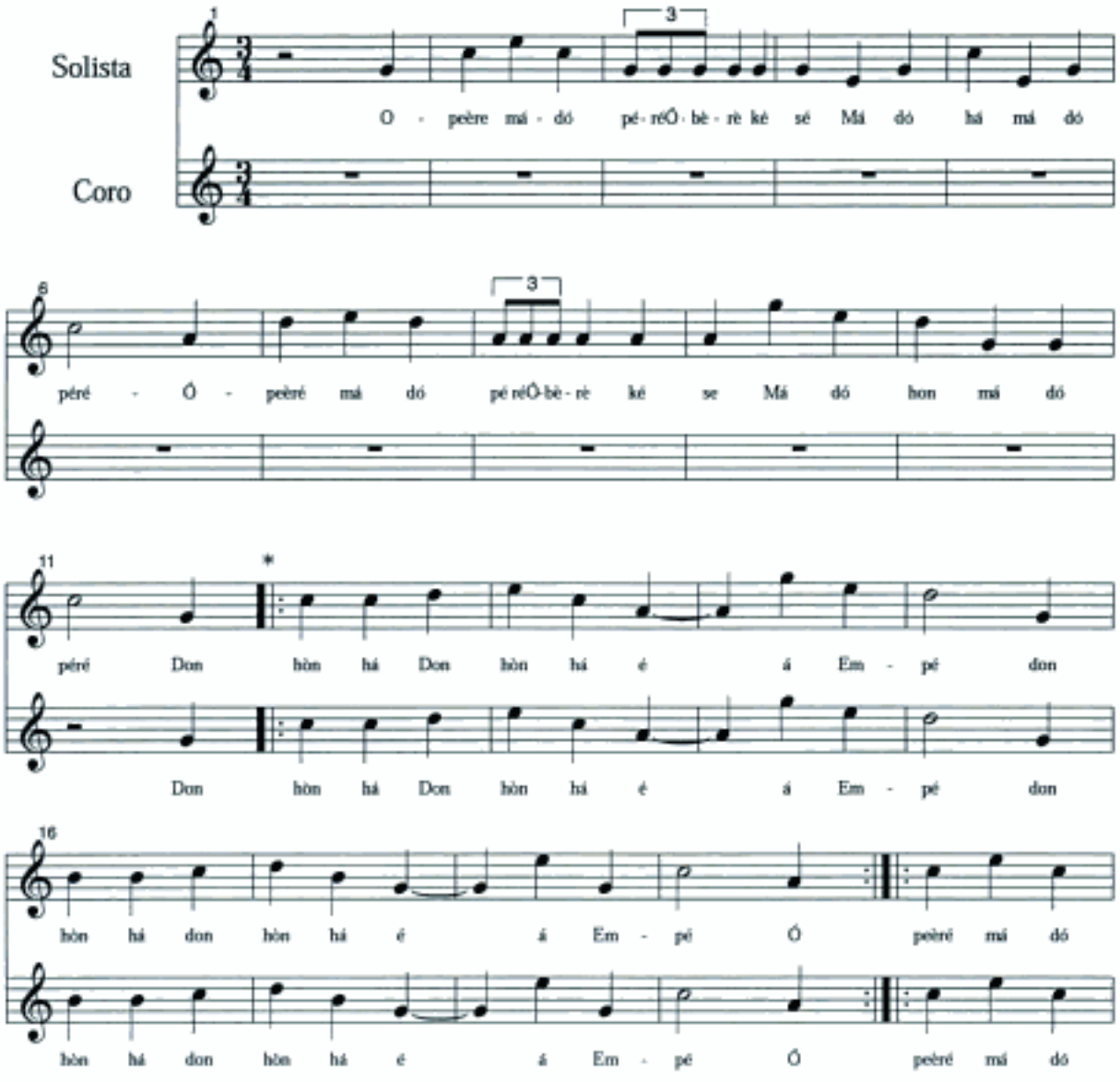
2. É ajeninĩya *



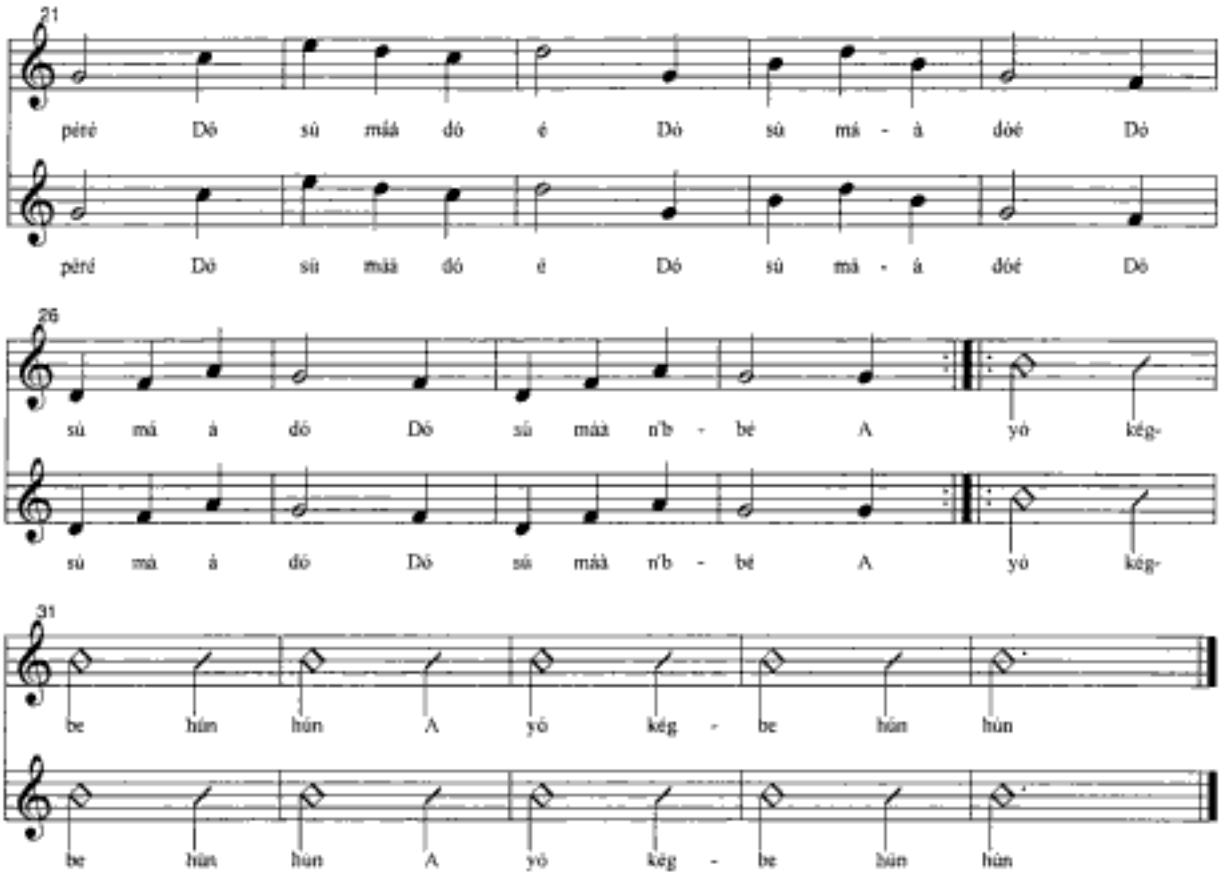
*O coro entra na segunda vez repetindo o tema proposto pelo solista

Materiał chroniony prawem autorskim

3. Ópeéré má dó péré



Materiał chroniony prawem autorskim

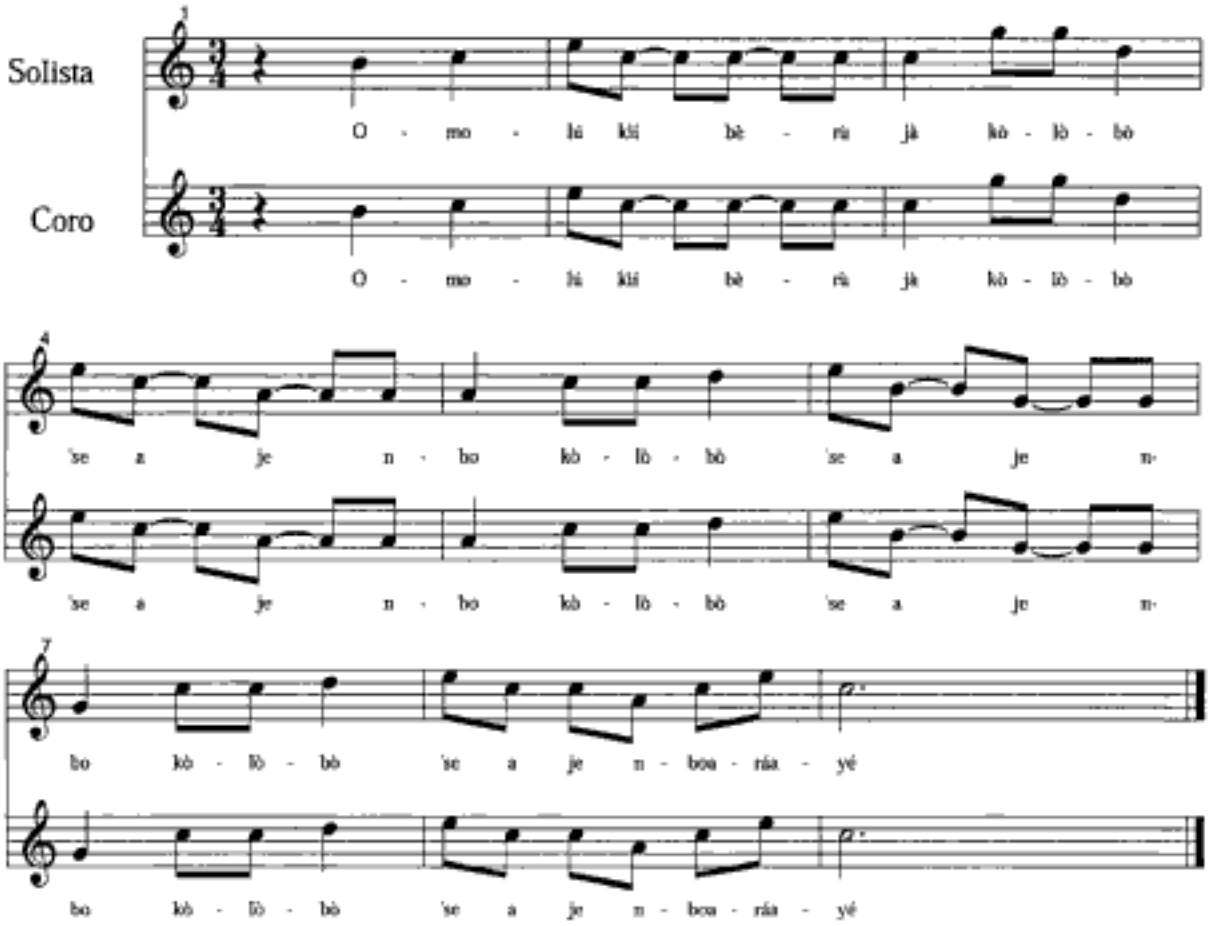


136

*O coro entra na segunda vez repetindo o tema proposto pelo solista

Materiał chroniony prawem autorskim

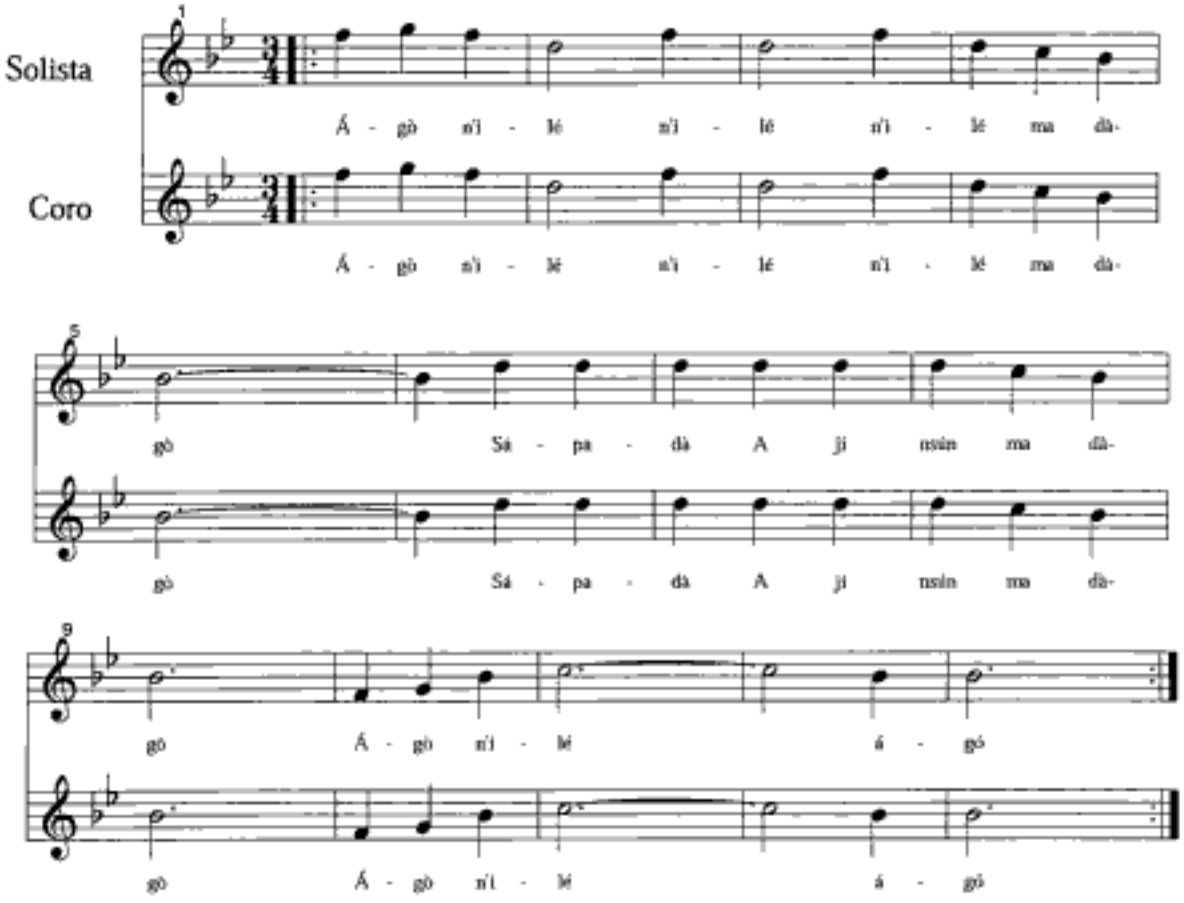
4. Omolú Kĩĩ bé rú já *



*O coro entra na segunda vez repetindo o tema proposto pelo solista

Materiał chroniony prawem autorskim

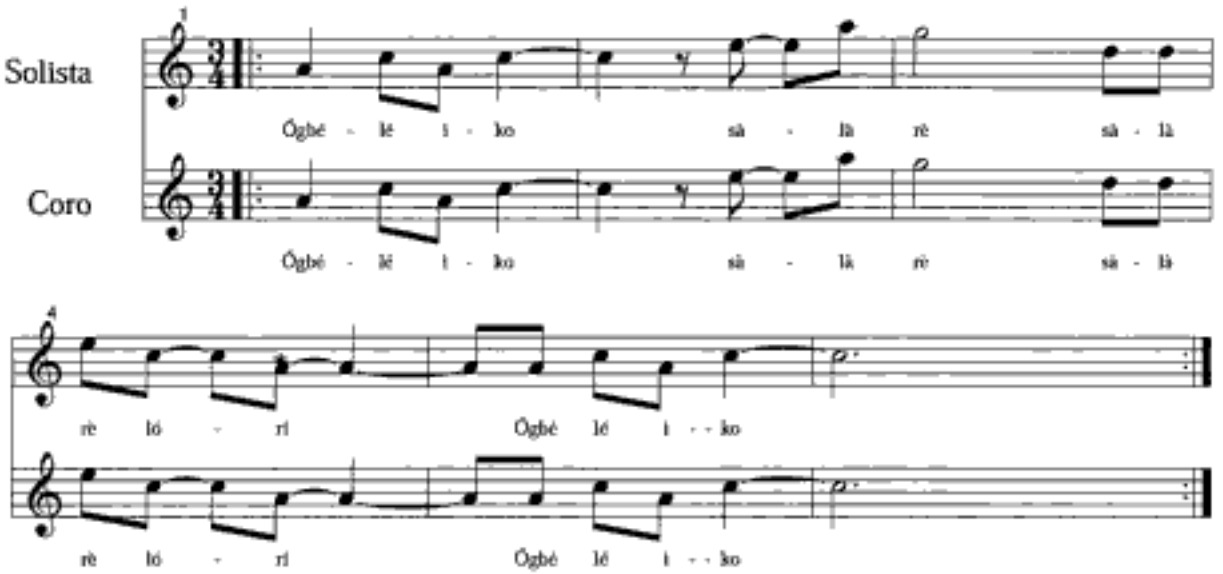
5. Ágò n'ilé, n'ilé *



*O coro entra na segunda vez repetindo o tema proposto pelo solista

Materiał chroniony prawem autorskim

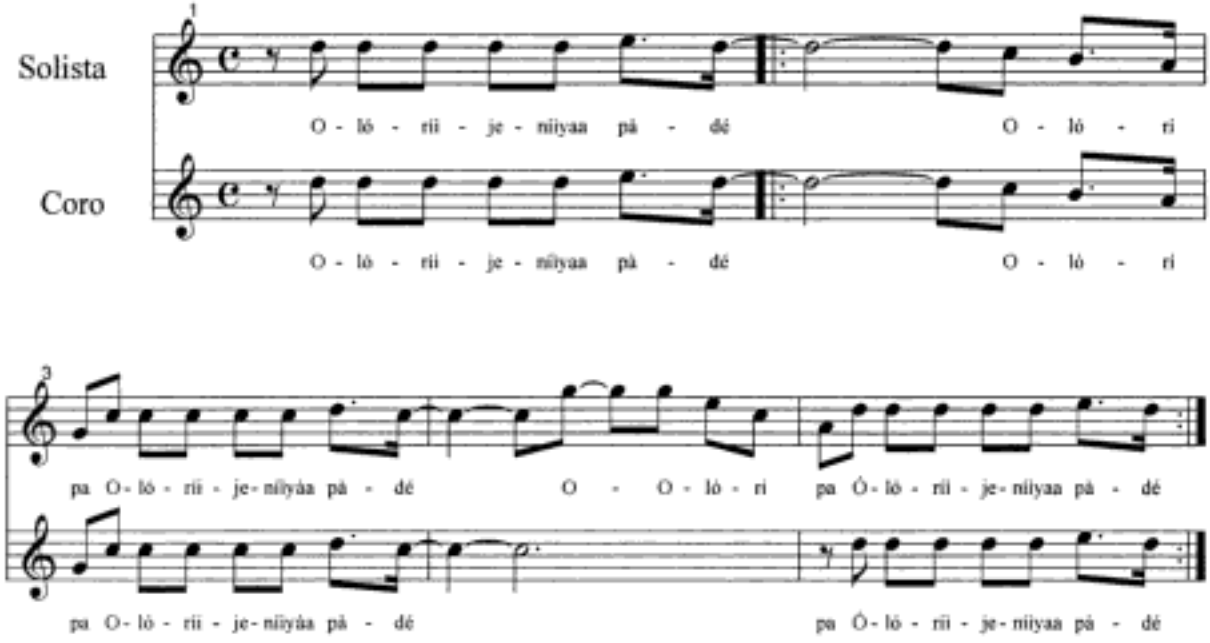
6. Ó gbélé iko



*O coro entra na segunda vez repetindo o tema proposto pelo solista

Materiał chroniony prawem autorskim

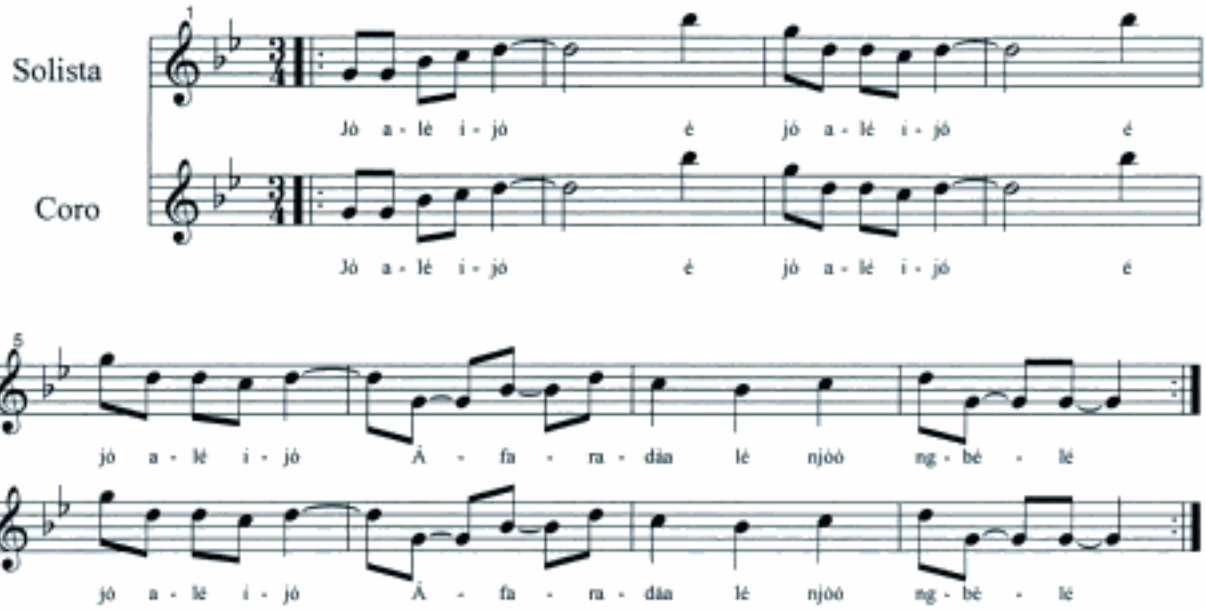
7. Ólori ijenîiya a pàdé *



*O coro entra na segunda vez repetindo o tema proposto pelo solista

Materiał chroniony prawem autorskim

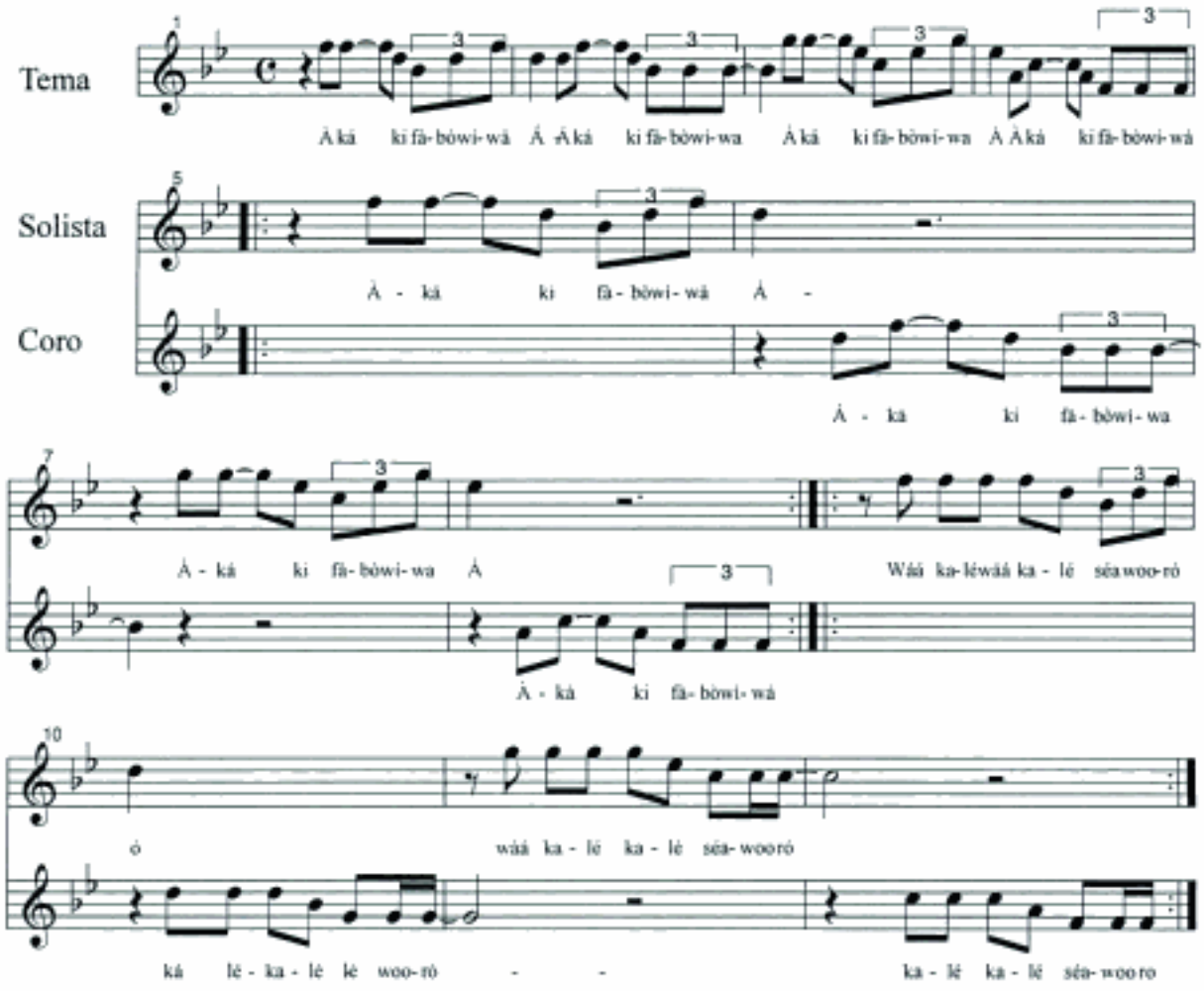
8. Jó alé ijó *



*O coro entra na segunda vez repetindo o tema proposto pelo solista

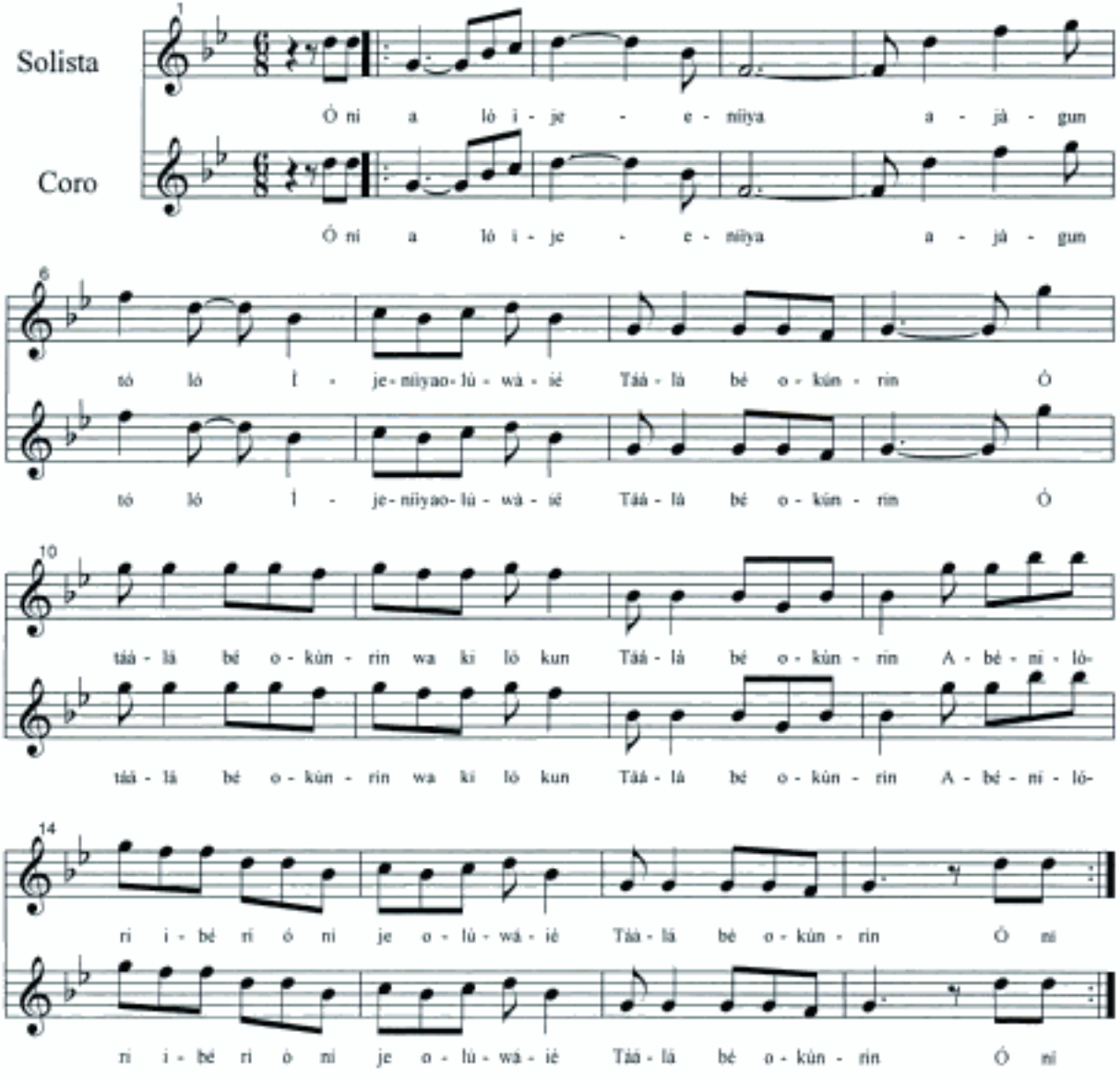
Materiał chroniony prawem autorskim

9. Àká ki fàbò wiwá



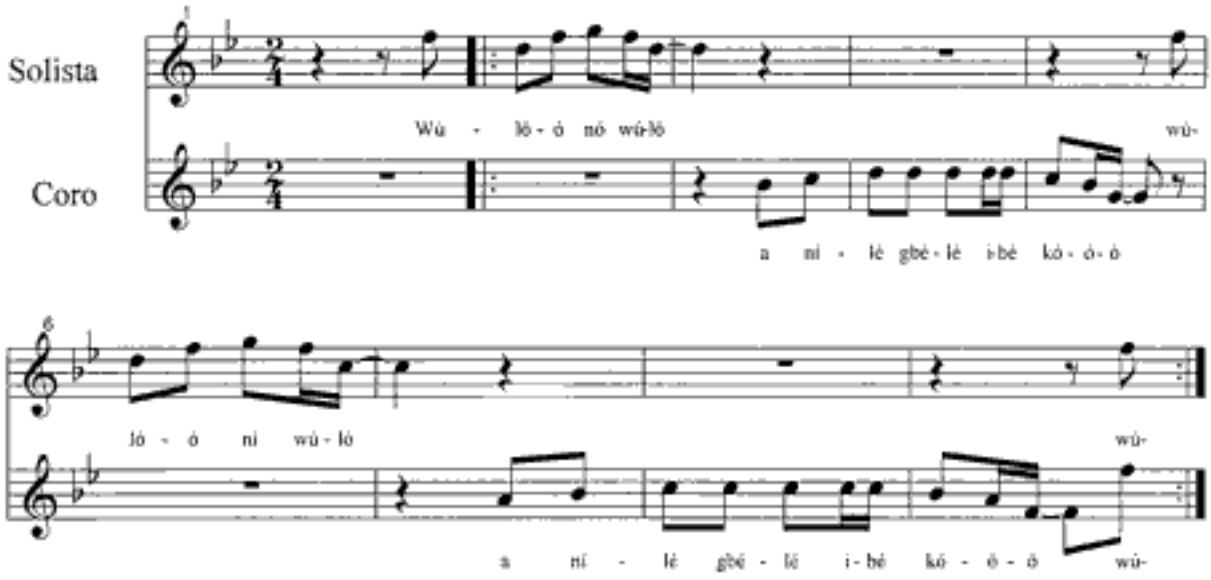
Materiał chroniony prawem autorskim

11. Ó ní a ló íjenîiya *



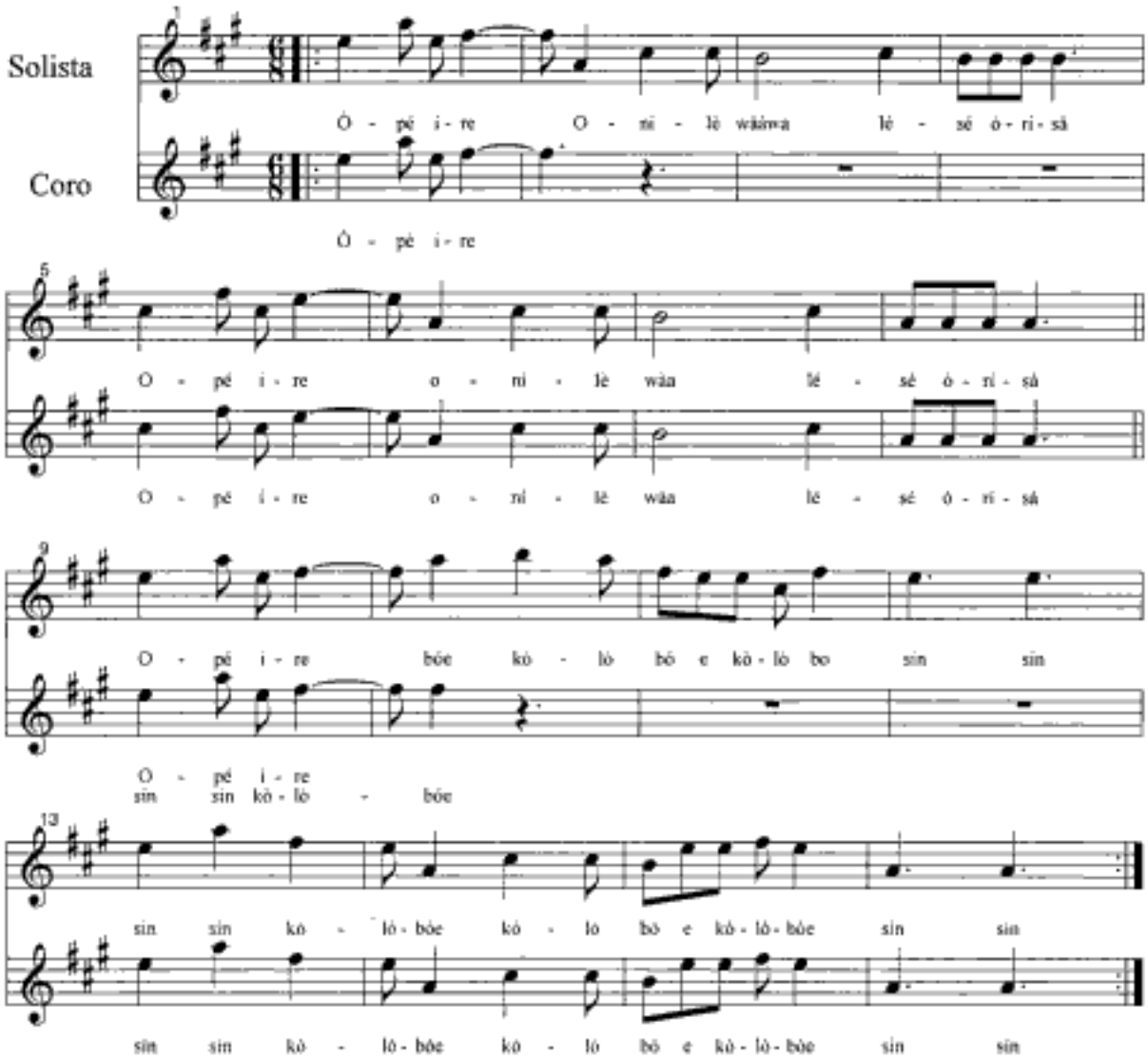
Materiał chroniony prawem autorskim

12. Wúló ní wúló



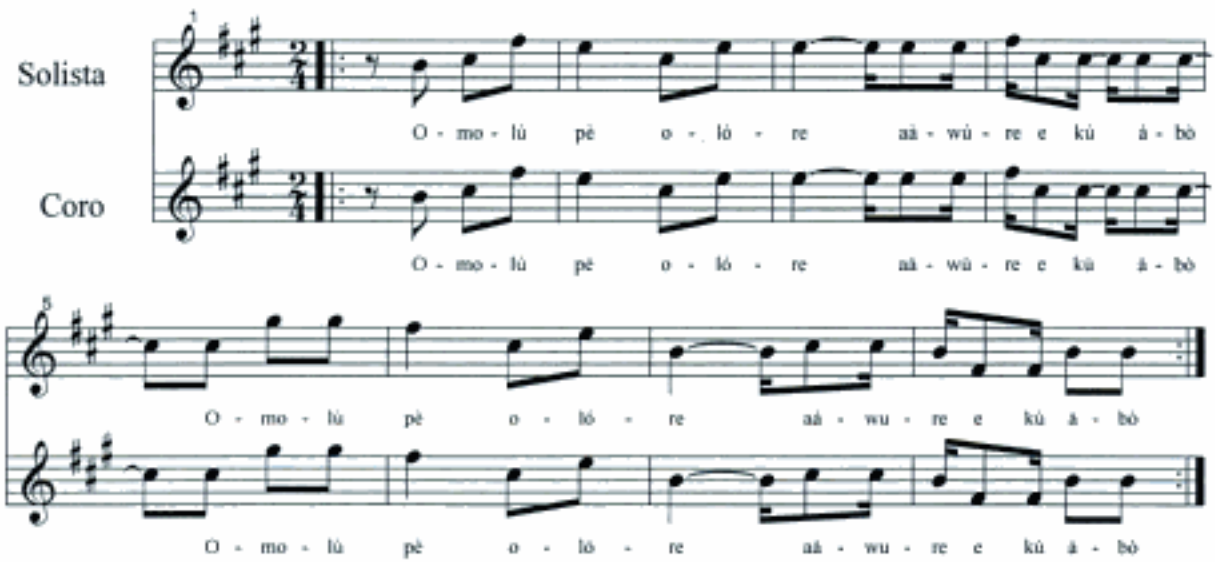
Materiał chroniony prawem autorskim

14.Opé ire Onílè wá



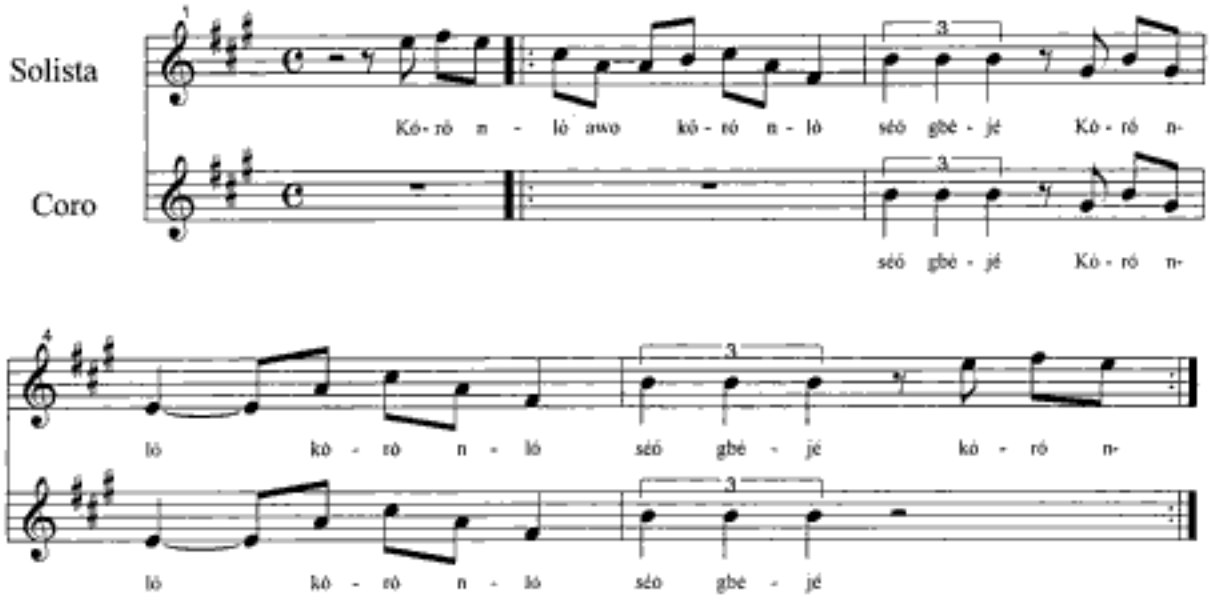
Materiał chroniony prawem autorskim

15.Omolú pè olóre *



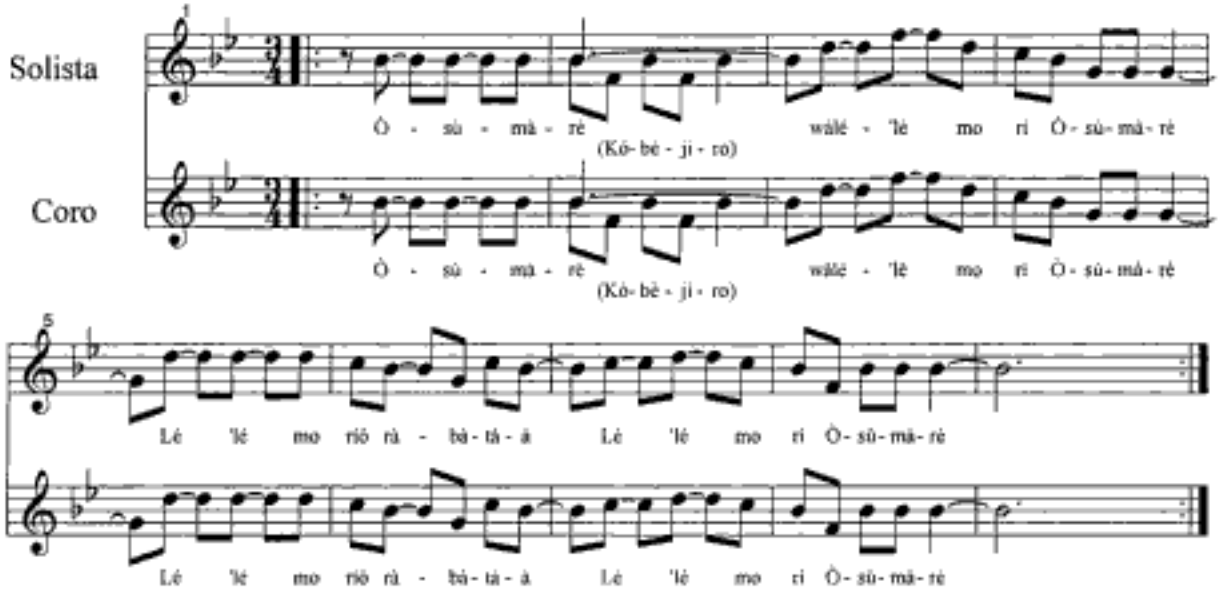
Materiał chroniony prawem autorskim

17. Kóró nló awo



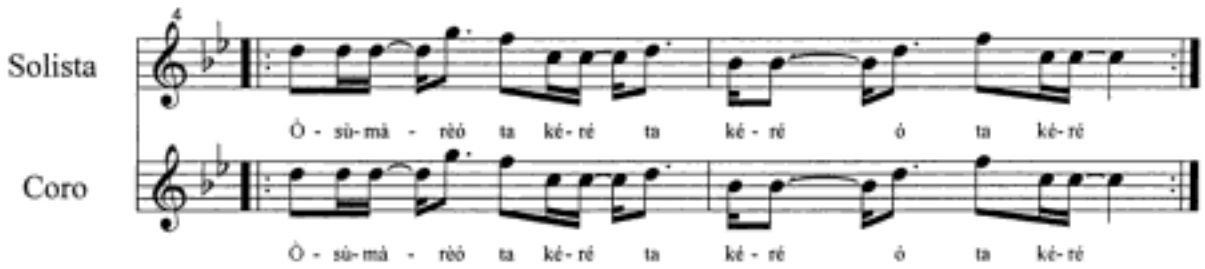
Materiał chroniony prawem autorskim

18.Òsùmàrè wàlé'lé mo rì *



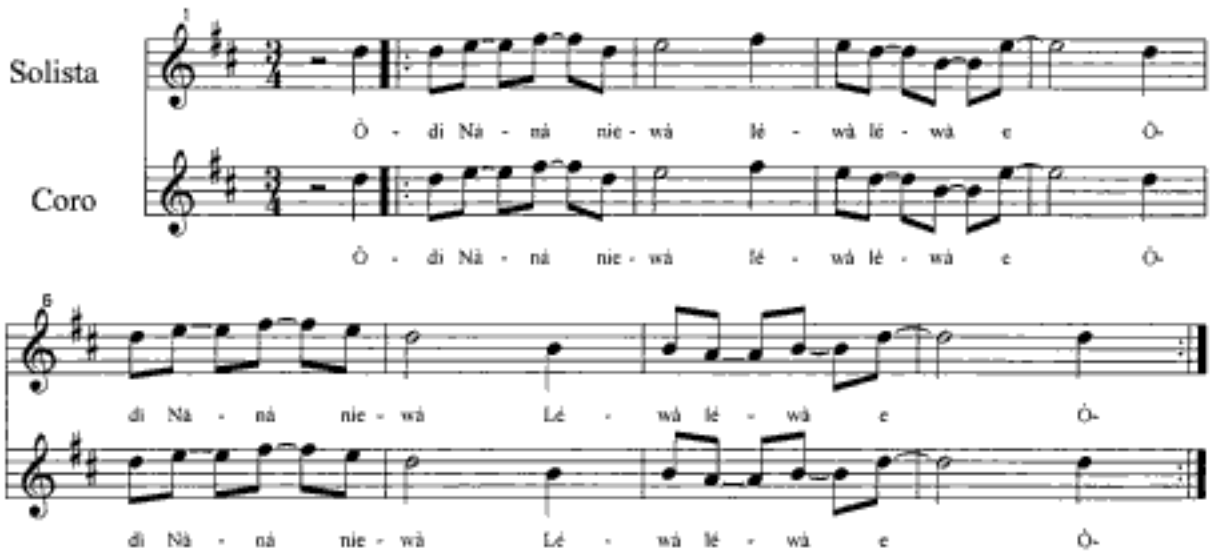
Materiał chroniony prawem autorskim

20. Òsùmàrè ó ta kéré *



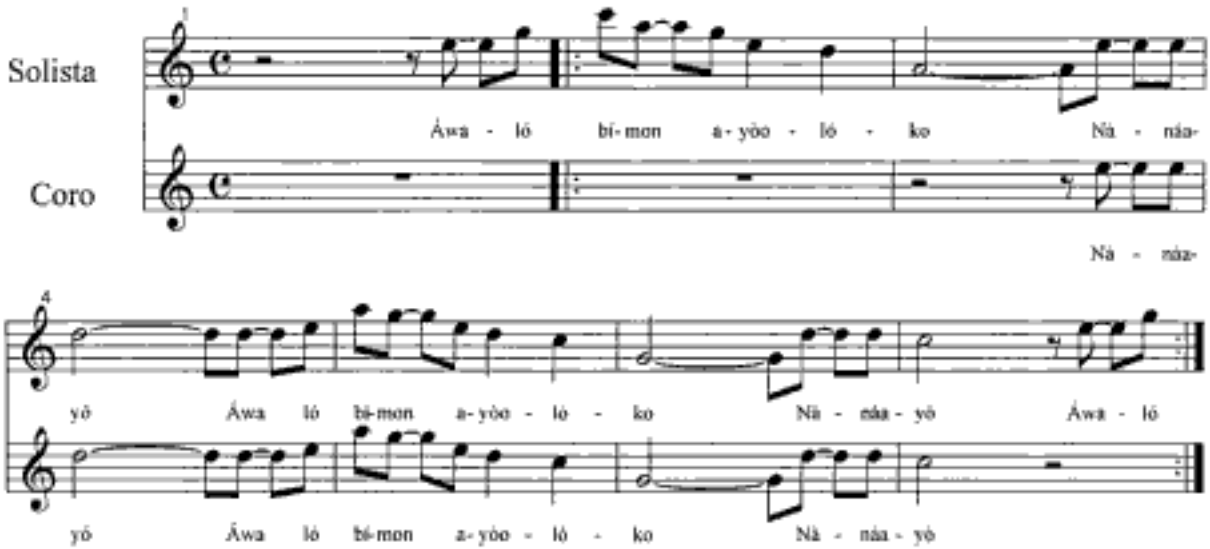
Materiał chroniony prawem autorskim

21. Òdi Nànà ni ewà *



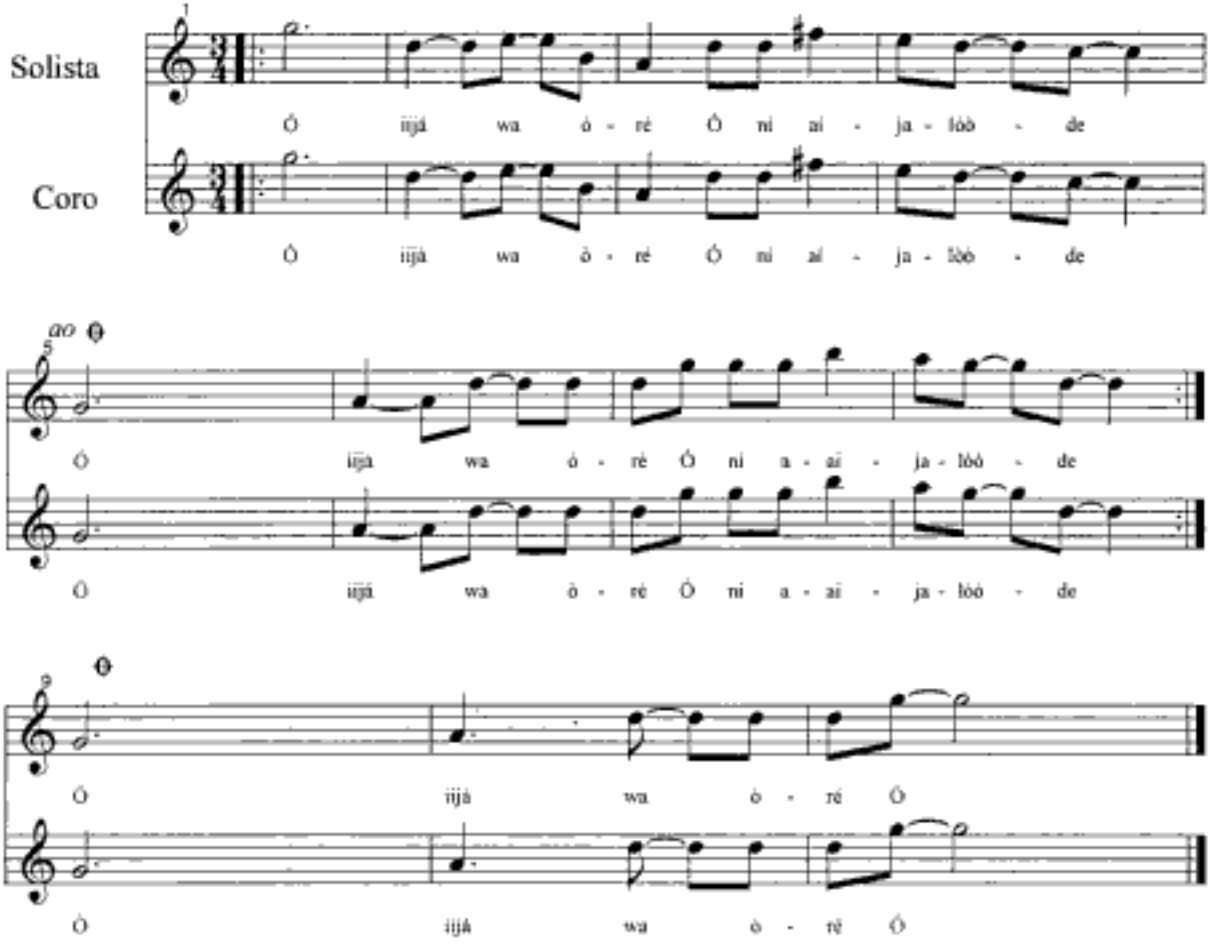
Materiał chroniony prawem autorskim

22. Nàná ayó



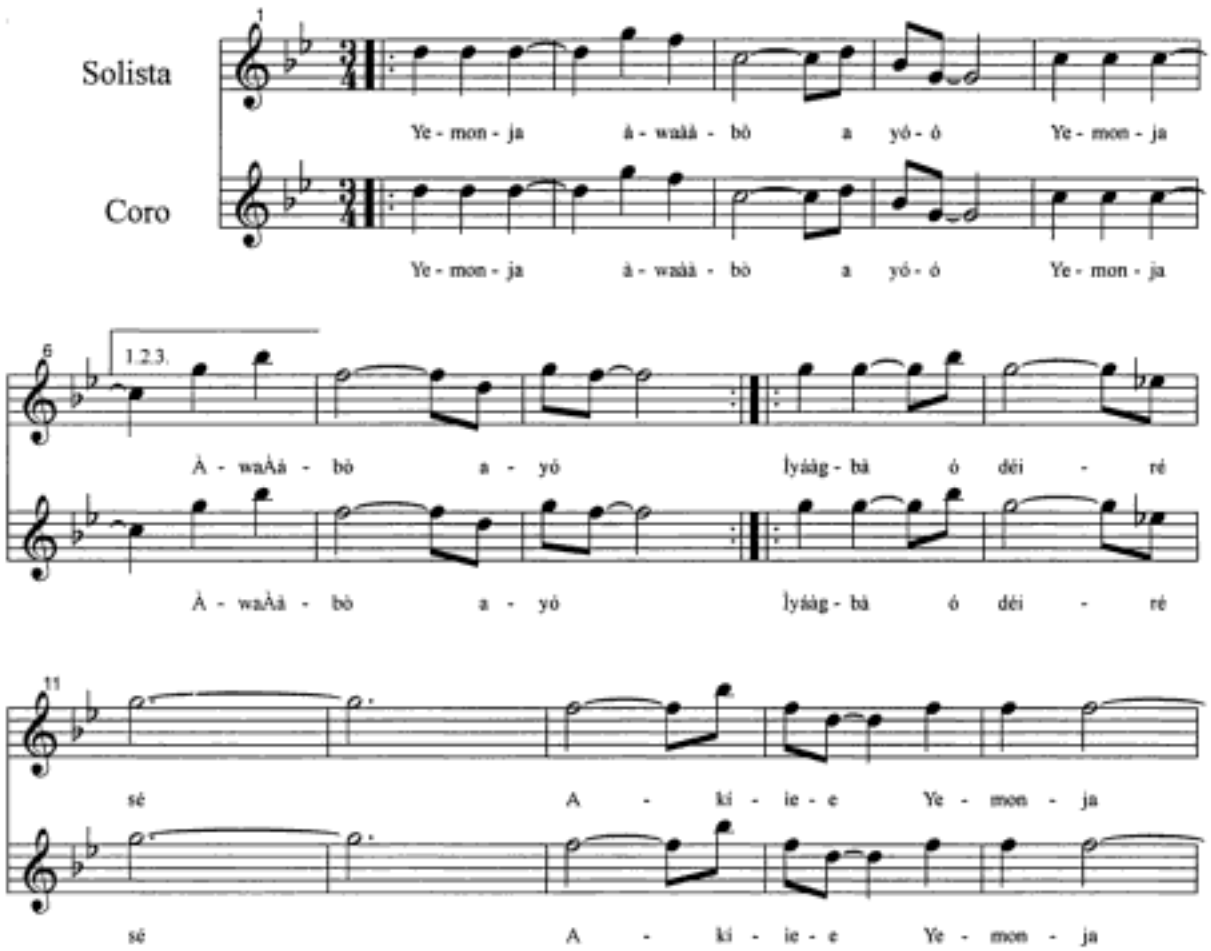
Materiał chroniony prawem autorskim

23. Ó iijá wa òré *

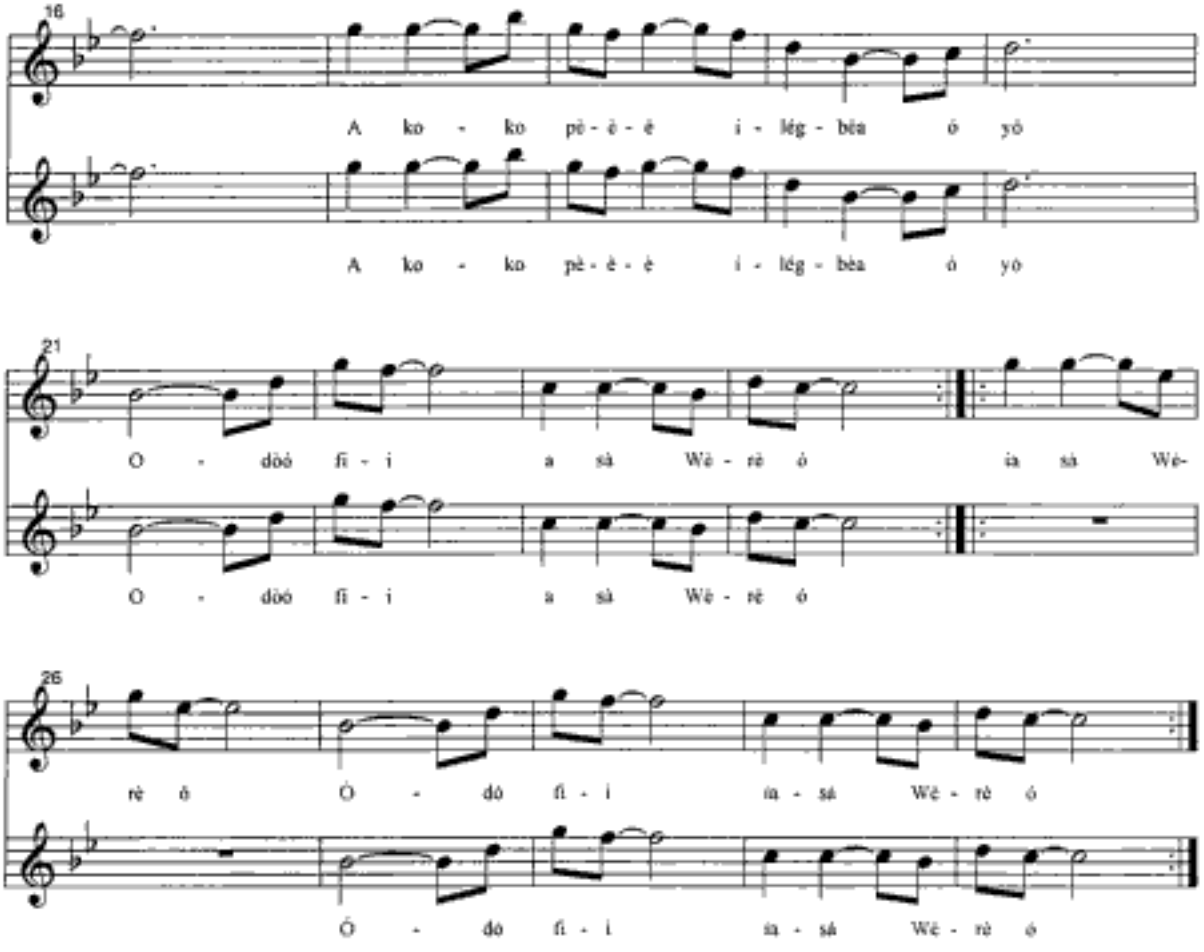


Materiał chroniony prawem autorskim

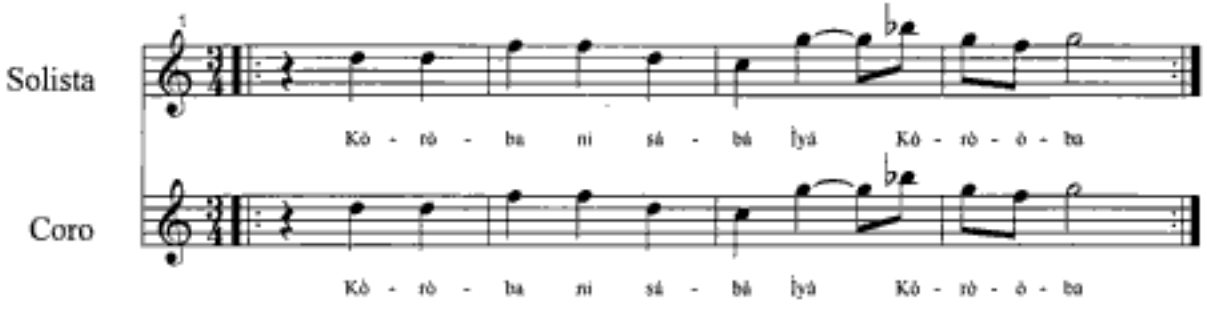
24. Yemonja âwa *



Materiał chroniony prawem autorskim

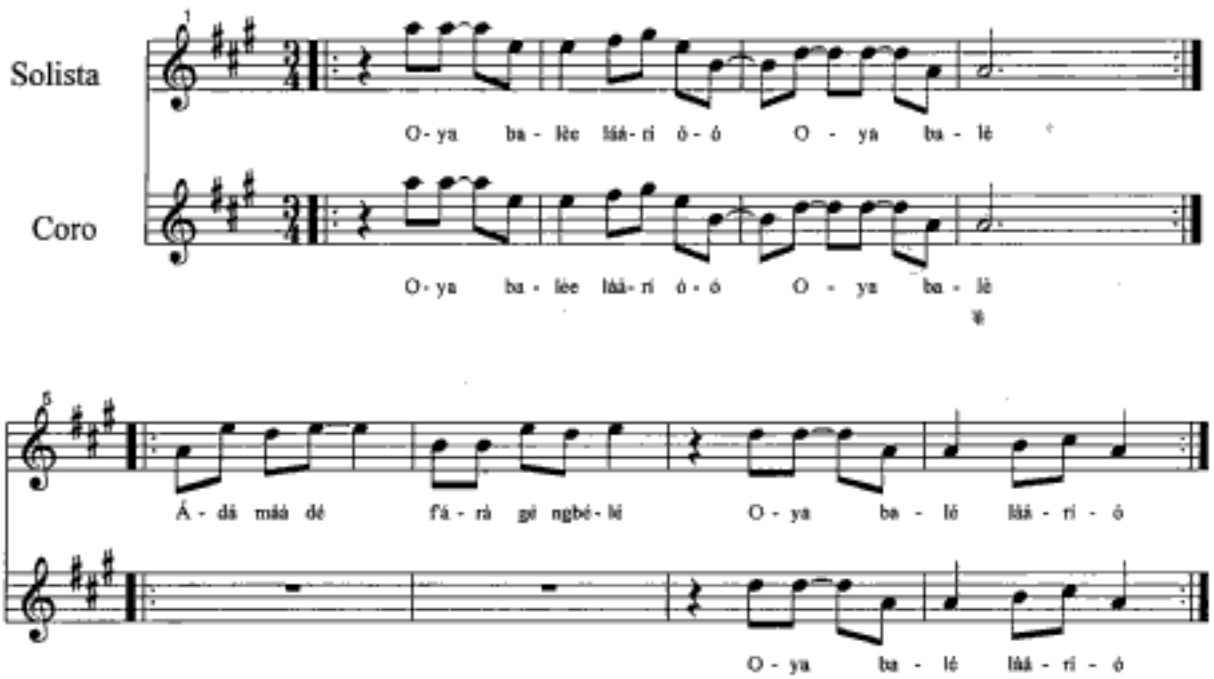


Materiał chroniony prawem autorskim



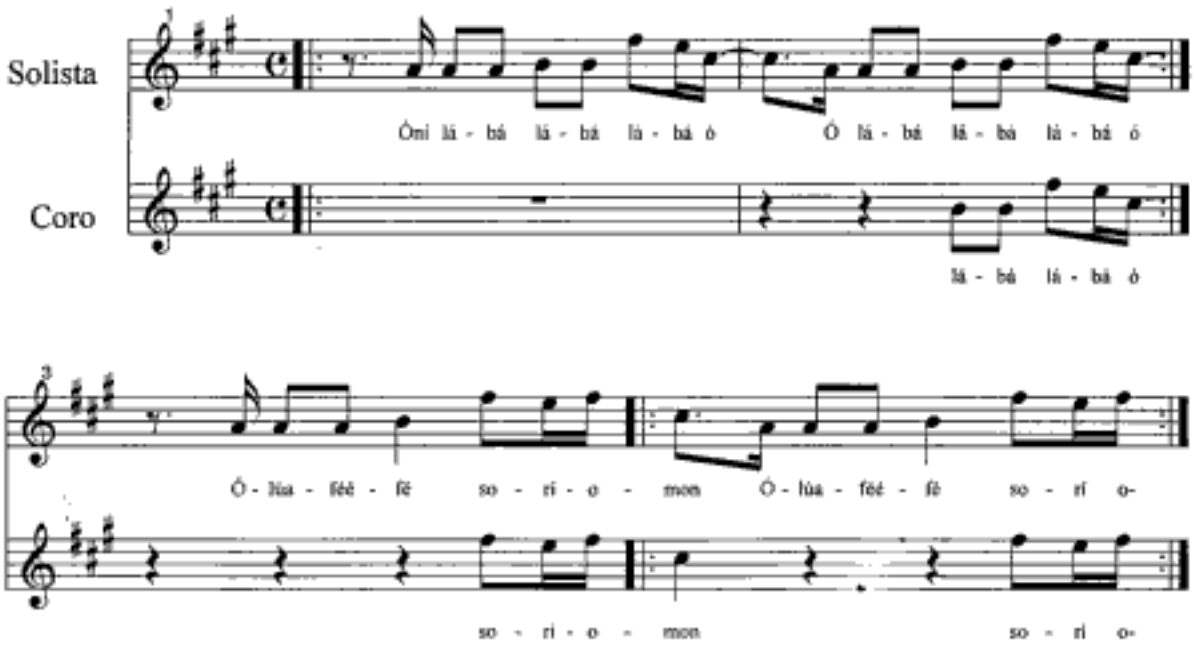
Materiał chroniony prawem autorskim

25. Oya balé e láárí ó *



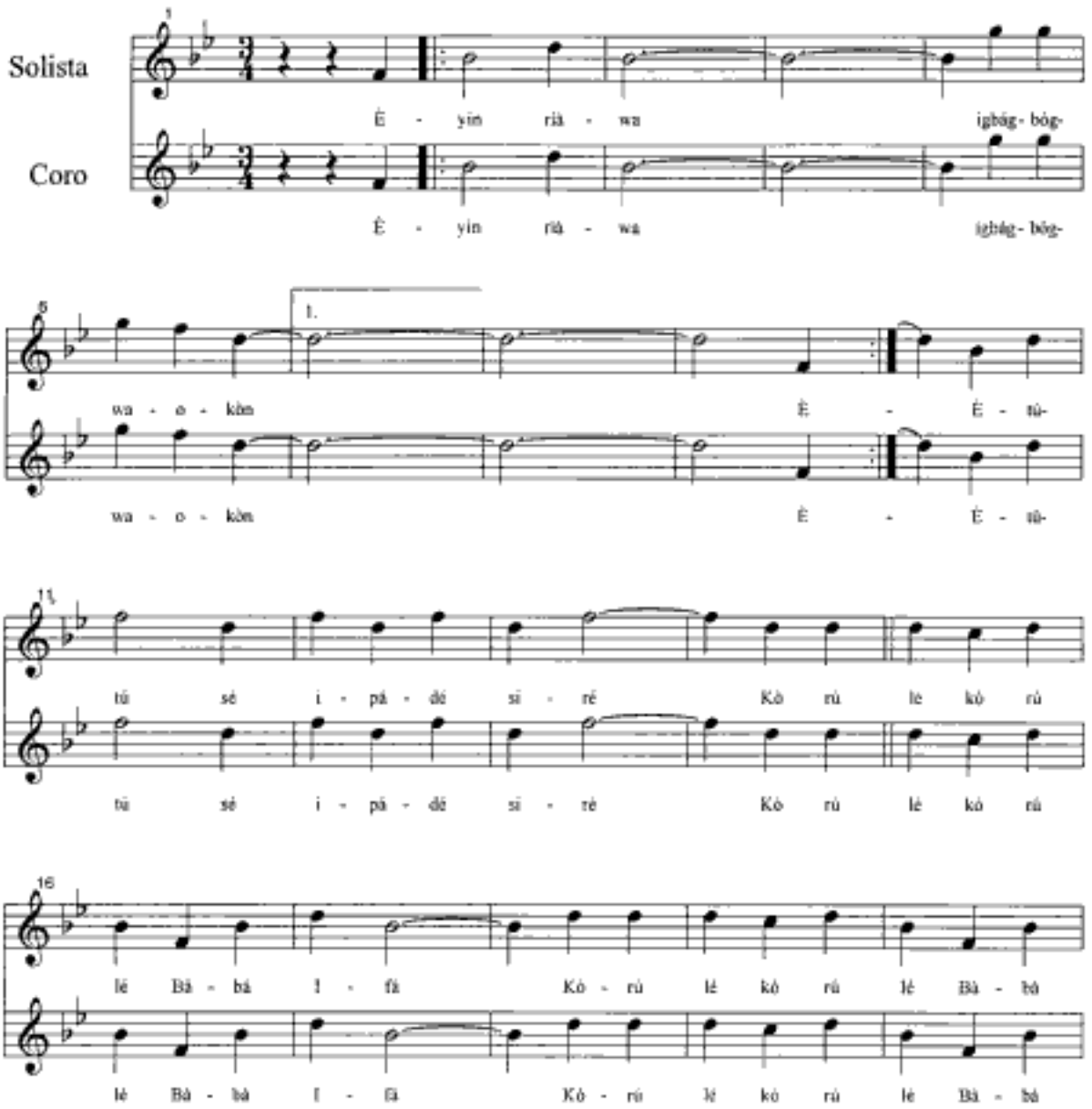
Materiał chroniony prawem autorskim

26. Olúaféefé sorí omon



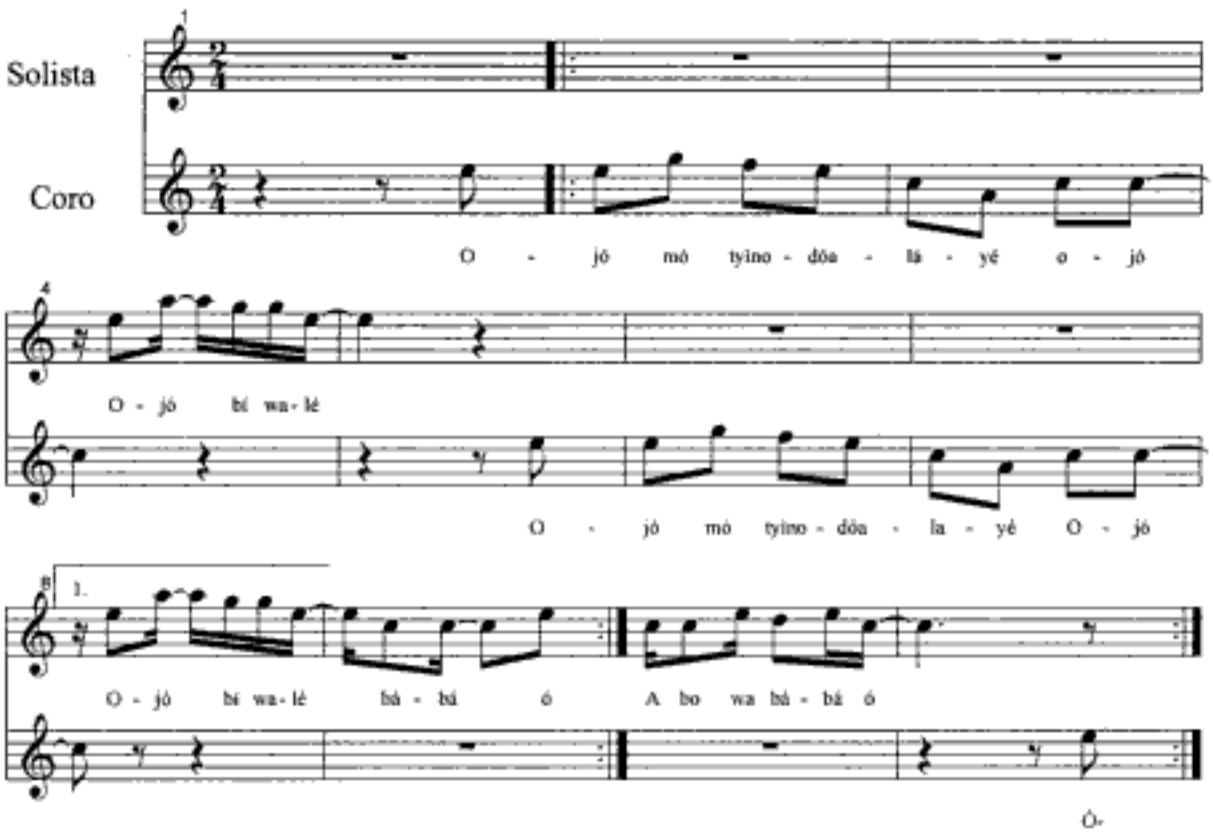
Materiał chroniony prawem autorskim

27. Éyín rí àwa *



Materiał chroniony prawem autorskim

29. Ojó mò tyìn odó alayé



Materiał chroniony prawem autorskim

a coleção de imagens

Materiał chroniony prawem autorskim

As imagens que ilustraram este livro foram para ele especialmente desenhadas por Sérgio Nascimento. Além delas, figuram três aquarelas de Jean Baptiste Debret, integrantes do acervo dos Fundação Museus Castro Maya, e uma ilustração atribuída a Maurício de Nassau, extraída de Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae, do acervo da Biblioteca Iaguelônica de Cracóvia.



"Jovens escravas conduzidas pelos padrinhos para serem batizadas na Igreja", 1821, Jean Baptiste Debret ("as comunidades religiosas/ origens p.24)



"Uma senhora indo à missa de cadeirinha", c. 1820-27, Jean Baptiste Debret ("as comunidades religiosas/ Rio de Janeiro", p.28)



"Passeio de domingo à tarde", 1826, Jean Baptiste Debret 17,0 x 22,6 Jean Baptiste Debret ("as comunidades religiosas/ Rio de Janeiro", p.30)



Da esquerda para a direita: atabaque de cunhas, atabaque de cravilhas e atabaque de tarraxas ("a orquestra ritual", p. 48).



Tambor do *Axexe* com abano de palha de palmeira trançada ("a orquestra ritual", p. 49)



Doburus ("o banquete", p. 91)



assentamento ("a dança do rei", p. 105)



Agogô e *gã* ("a orquestra ritual", p. 48)



Adjá ou adjarim ("a orquestra ritual", p. 48)



Atabaque "vestido" ("o *xirê*", p. 75)



Galinha D'Angola, ilustração atribuída a Maurício de Nassau ("a dança do rei", p. 101)



Cesto de pipocas ("o banquete", p. 87)

Materiał chroniony prawem autorskim



O banquete ("o banquete", p. 82)



Da esquerda para a direita, de cima para baixo:
xarará, cabaças, *Omolu e sua lança*
("a dança do rei", p. 96 e 97).



Oxumarê e seu adereço
("a saudação dos convivas", p. 109 e 110).



Nanã e seu *ibiri*
("a saudação dos convivas", p. 113 e 114).



Iemanjá e seu *abebé*
("a saudação dos convivas", p. 115 e 116).



Iansã e seu *eruquerê*
("a saudação dos convivas", p. 118 e 119).



Da esquerda para a direita:
Oxalá, seu *paxorô*, espada e pilão
("celebrando a criação", p. 123, 124 e 125)

Materiał chroniony prawem autorskim

glossário

Materiał chroniony prawem autorskim

Abaçá. Vide Terreiro.

Aborós. Vide *Iabás*.

Adê. Coroa feita em metal ou tecido bordado com contas, búzios, vidrilhos e outros materiais. Geralmente arrematado por um laço em sua parte posterior. Em sua frente é bordada uma franja que cobre o rosto do *orixá*, confeccionada com miçangas nas cores próprias de cada um deles, passando a ter o nome de *Filá*.

Adjá. Sineta de metal, composta de uma ou mais campânulas, utilizada pelos sacerdotes para invocar os *orixás*. Seu som é considerado como possuidor de grande força (*axé*).

Agogô. Instrumento musical composto de duas campânulas, geralmente de ferro, percutido por uma haste de metal. As campânulas são de diferentes tamanhos, produzindo sons diversos e são unidas por um arco soldado em suas pontas.

Aguerê. Ritmo dedicado a *Iansã* / *Oiá*. Também chamado *Ilú*. Quando tocado a *Oxossi*, possui um andamento musical característico.

Akorô. Capacete ou gorro que usam os dignatários ou *orixás*.

Alá. Pano branco usado ritualmente como pálio para dignificar os *orixás* primordiais. Geralmente feito de morim.

Alabê. Chefe da orquestra encarregada dos cânticos. Seu correspondente feminino é chamado de *Iatebexê*, porém não toca os atabaques.

Alekessi. Nome popular de São Gonçalinho. Nome científico-*Casaina Silvestre-SW Flacourtiaceae*. Planta dedicada a *Oxossi*.

Alguidar. Vasilha de barro de vários tamanhos, muito usada nos terreiros como recipiente das comidas-de-santo ou votivas. Pode conter também os assentamentos de alguns *orixás*.

Aluá. Bebida refrigerante oferecida à maioria dos *orixás*. É de origem africana e também usada fora dos Candomblés, desde os tempos coloniais. É uma bebida fermentada, à base de cascas de frutas ou cereais. Fica em infusão de três a sete dias. Pode-se temperar com gengibre. Adoça-se com açúcar branco, mascavo ou caldo de cana. Serve-se coado e na temperatura ambiente. Possui baixo teor alcoólico.

Aquidavis. Nome dado nos Candomblés *Ketu* e *Jêje* às baquetas feitas de pedaços de galhos de goiabeiras ou araçazeiros, que servem para percutir os atabaques.

Arôs. Chifres de boi ou búfalo polidos e ornados nas extremidades com metal. Geralmente são presos por correntes que envolvem o tronco até a cintura. Podem ser utilizados pelos caçadores, contendo pólvora.

Assentamentos. Objetos ou elementos da Natureza (pedra, árvore, etc.) cuja substância e configuração abrigam a força dinâmica de uma divindade. Consagrados, são depositados em recintos apropriados de uma "casa-de-santo". A centralidade do conjunto é dada por um *otá* (pedra), pelas ferramentas ou objetos simbólicos dos *orixás*. Esses assentamentos são colocados em recipientes próprios (louça, barro ou madeira).

Atabaques. Trio de instrumentos de percussão semelhantes a tambores que orquestram os ritos do Candomblé. Apresentam-se em registro grave, médio e agudo, sendo chamados respectivamente *Run*, *Rumpi* e *Lé* (ou *Runlé*). Nos candomblés Angola são chamados de *Angombas*. Sua utilização, no âmbito das cerimônias, cabe a especialistas rituais chamados *alabês*.

Atotô. Saudação a *Obaluaiê*, *Xapanã*, *Omolu*, *Onilé*, *Sapatá*. Significa "calma".

Axé. Do *Iorubá*, força dinâmica das divindades, poder de realização, objetos em locais sagrados, elementos da Natureza, partes dos animais, plantas e determinados minerais. Existem outras acepções. Vide nota 3.

Azê. Vestimenta de *Obaluaiê* feita de palha da costa. É um capuz que se estende da cabeça até os joelhos. A esta veste, muitas vezes pequenas cabaças são presas, representando o lugar onde são guardados os remédios do "médico dos pobres".

Babalaô. Sacerdote encarregado dos procedimentos divinatórios, mediante o *opelê de Ifá* ou rosário de *Ifá*. No Brasil, os adivinhos são chamados de *Oluô* e dominam a técnica divinatória executada através dos búzios. Os últimos *babalaôs* desapareceram no Brasil por volta de 1960.

Materiał chroniony prawem autorskim

Brajá. Vide Búzios.

Búzios. Pequena concha branco-amarelada de forma oval, tendo, de um lado, uma saliência ou fenda natural; de outro, a forma arredondada é serrilhada para dar-lhe uma linha plana. São várias as utilidades ritualísticas dessa concha univalva: servem como enfeites, bordados em roupas e muitos outros adereços de que se vestem os *orixás*. São também parte importante dos assentamentos dos deuses. São indispensáveis nos jogos divinatórios, quando são encarregados através de suas "caídas" ou configurações (parte natural ou serrilhada voltada para cima) de decifrar a vontade dos deuses e ancestrais. É o jogo do *Dilogum*, cujo patrono é *Exu*. Significam, tanto na África quanto no Brasil, riqueza; em *Iorubá*, *Eyó*.

Cabaça. Fruto do cabaceiro - *Cucurbita Lagenária l., ou Lagenária Vulgares l. - Cucurbitácea*, e outras espécies. Seca, e após retirar-se seu conteúdo, a casca endurecida é empregada de diversas formas nos cultos afro-brasileiros. Fechada, com o pescoço longo e com pedrinhas (sementes) em seu interior é o *Xére* de *Xangô*. A mesma espécie ainda com pescoço, quando tem a sua casca recoberta com fios entrelaçados de semente de lágrimas de nossa-senhora, torna-se um instrumento musical. Cortada ao meio, decorada ou não, serve como recipiente para comidas e bebidas rituais ou ainda como vasilha para os banhos lustrais. Quando pequeninas, servem de insígnia a *Obaluaiê* em suas vestes, podendo ser vistas também penduradas em seu cetro - *xaxará*. Podem ser encontradas também atadas ao *Ogó* de *Exu* (seu emblema fálico). As cabacinhas também podem ser bordadas com fios de palha da costa e destinadas a *Obaluaiê*, *Ossaim*, *Nanã*, *Oxumarê* e *Exu*.

Camisu. Veste utilizada pelas iniciadas. Blusa de mangas curtas, retas ou fofas, com decote oval, rendado, geralmente de cor branca.

Casa de candomblé. Vide Terreiro

Casa dos *orixás*. Construções destinadas ao culto e guarda dos assentamentos dos filhos-de-santo ou iniciados. Diz-se "casa de *Obaluaiê*", *Ogum* etc.

Conquén. Também chamada *etu*. Nomes litúrgicos da galinha d'angola.

Doburu. Também *Duburu*. Pipocas dedicadas a *Omolu*, *Obaluaiê*, *Onilé*, *Sapatá*, *Xapanã*. É a sua oferenda predileta. Em *iorubá* -*dùgbòlu* - que significa "entrechocar-se".

Egun. Nome genérico dos espíritos dos mortos.

Egungun. Espíritos dos ancestrais, cultuados especialmente em "terreiros" situados na ilha de Itaparica, na Bahia. Este culto também é encontrado no Rio de Janeiro.

Equéde. Cargo honorífico circunscrito às mulheres que servem aos *orixás* sem, entretanto, serem por eles possuídas. É o equivalente feminino de *ogã*.

Eruquerê. Também chamado *Iruquerê*. Instrumento simbólico que distingue os dignatários, usado na África pelos reis, príncipes e chefes. Possui um cabo que pode ser de metal, osso trabalhado ou ainda madeira esculpida. A este cabo é preso uma cauda de cavalo, antílope ou touro. No Brasil é símbolo de *Oxossi*, quando é feito de rabo de touro ou vaca. Quando o rabo de touro é substituído pelo de cavalo, pode chamar-se *Iruexim* e é dedicado a *Iansã*.

Esteira. Também chamada *Eni* - nome dado à esteira de palha utilizada pelos neófitos, sobretudo durante o período de reclusão. É empregada como "mesa", "cama" e "tapete", em distintos ritos. No Candomblé, é usual a expressão "irmãos de esteira" para designar o conjunto de neófitos reclusos ao mesmo tempo, e que eventualmente tenham partilhado esse artefato simbólico na liturgia da iniciação. Nos Candomblés de origem *Jêje-Nagô*, usa-se a esteira feita de folhas de coqueiro, sendo vedada a utilização de esteiras feitas de tabôa, isto é, de um vegetal que medra em terrenos alagados ou próximo dos pântanos e que é dedicado a *Nanã*, constituindo o seu uso um interdito. Também chamada *Cissa* ou *Adicissa*, nos Candomblés de origem *Bantu*.

Exu. Primogênito da criação. Também conhecido como *Elebara* ou *Lebara*. Dizem que é capaz de provocar calamidades públicas, desentendimentos e brigas, quando não lhes são dedicados os ritos propiciatórios do *Padê*, ou quando provocado. Mensageiro dos *orixás* e portador de todas as

Material chroniony prawem autorskim

oferendas. Guardião dos mercados, templos, casas e cidades. Ensinou aos homens a arte divinatória através dos búzios para melhor comunicar-se com eles. Seu dia é segunda-feira. Suas cores são o vermelho e o preto e sua saudação é *Laroiê*!

Filá. Vide *Adê*.

Fio de contas. Nome dado, no Candomblé, aos colares rituais, nas cores dos *orixás*. Quando o colar tem 16 fios é dito *dilogun*, sendo arrematado com uma "firma" (conta cilíndrica) do *orixá*.

Iabás. Nome genérico para designar as "senhoras das águas" ou *orixás* femininos das águas. Os *orixás* masculinos são chamados *Aborós*.

Ialorixá. Sacerdotisa principal de uma casa de santo. Grau hierárquico mais elevado do corpo sacerdotal, a quem cabe a distribuição de todas as funções especializadas do culto. É mediadora entre os homens e os *orixás*. O equivalente masculino é denominado *babalorixá*. Na linguagem popular, são consagrados os termos pai e mãe de santo.

Iaô. Termo que designa o noviço após a fase ritual da reclusão iniciática. Em *Iorubá* significa "esposa".

Ibiri. Insígnia de *Nanã Buruku*. Assemelha-se ao *xaxará* de *Omolu*, sendo mais longo, volteado na ponta superior e preso à parte central. Tem a forma aproximada de um báculo e o material empregado na sua confecção são as nervuras centrais das folhas do dendezeiro. Pode ser decorado com tiras de couro, bordadas com búzios.

Iemanjá. *Orixá* dos rios, especialmente do rio *Ògùn*, na África. Filha de *Oxalá* e *Olocun* (deusa do mar). Casada com *Oranian* e algumas vezes considerada como esposa de *Oxalá*. Usa o *abebé* (leque) prateado. Seu dia é sábado. Seus colares são de contas brancas transparentes. Seu nome significa em *Iorubá*, mãe dos peixinhos. Saudação: *Odoiá*!

Igbi. Também chamado *Igbim* ou ainda *ibi*. Cadência rítmica lenta, executada pela orquestra cerimonial, em louvor a *Oxalá*. O termo designa também o molusco gastrópode terrestre, com concha univalva, corpo prolongado e tentáculos na cabeça. É o caracol ou caramujo, também conhecido como "o boi de *Oxalá*" e sua oferenda predileta. Na linguagem corrente dos Candomblés é mais usual a forma *Ibi*.

Ilê. Vide Terreiro.

Ilá. Vide *Aguerê*.

Iruexim. Vide *Eruquerê*.

Jêje. Vide Nação.

Jêje-Nagô. Complexo originado do sincretismo religioso entre os *Fon* e *Iorubás*. Vide Nação.

Jinká. Também chamado *Jiká*. Gesto característico do *orixá*, quando executa suas saudações a outrem. Do *Iorubá*: *Jí* - levantar ; *Ká* - dobrar.

Ketu. Cidade localizada no Benin e *Oxossi* é considerado como rei dessa cidade. Vide *Oxossi*.

Laguidibá. Colar ritual de *Omolu*. É feito de rodelas pretas de certo tipo de coco ou de chifre de boi, enfiadas em um fio de algodão ou palha da costa. Geralmente é usada por pessoas de grau hierárquico elevado.

Lé. O menor dos atabaques, utilizado nas cerimônias afro-brasileiras. Significa "pequeno" em *Ewe*. Tem o som mais agudo.

Logunedé. Divindade *Iorubá* considerada no Brasil filho de *Ibualama* ou *Inle* (*Oxossi*) e *Oxum Iepondá*. Jovem e caçador, é considerado "homem" durante seis meses. Nos outros seis, "mulher", bela ninfa que só come peixes. Suas insígnias são o *ofa* (arco e flecha) dourado e leque (*abebé*) de *Oxum*. Seu dia da semana é quinta-feira. Suas cores são o azul e o amarelo ouro translúcido. Saudação - "*Logum*!"

Mão de pilão. Vide *Oxalá*.

Nação. Designa, no Brasil, os grupos que cultuam divindades provenientes da mesma etnia africana, ou do mesmo subgrupo étnico. Ex: *nagô* - língua *Iorubá* proveniente da Nigéria; *Jêje* - língua *Fon*, proveniente do antigo Daomé, hoje Nigéria, etc.

Nagô. Vide Nação.

Nanã. Divindade das águas primordiais, dos pântanos e brejos. Daí, associada quer ao limo fertilizante e à vida, quer à putrefação e à morte. Considerada mãe de *Omolu*; suas cores são o vermelho, o branco e o azul que existe em seus colares. Sua insígnia é o *Ibiri* - artefato confeccionado com a nervura central das folhas do

Materiał chroniony prawem autorskim

popular da "lavagem do Bonfim". Saudação: *Epa Epa Babá!*

Oxossi. *Orixá* da caça, protetor dos caçadores, filho de *Iemanjá*. Também chamado de *Odé* (caçador). É considerado o pai mítico de *Logunedé*. Também tem o título de "rei de *Ketu*". Sua cor principal é o azul turquesa e o dia consagrado é quinta-feira.

Oxum. Divindade das águas, em particular do rio *Oxum* na Nigéria. É a segunda esposa de *Xangô*, mas foi casada também com *Ogum* e *Oxossi*. Deste último casamento nasceu *Logunedé*. Seus símbolos são o leque dourado e a espada. É pois uma *Iabá* que se caracteriza pela coqueteria, gostando de enfeites e jóias de ouro (ou níquel). Tem o título de *Ialodê* - chefe das mulheres do mercado. É a rainha de *Oxobô* e *Oiá*. Seus colares são de contas amarelo-douradas translúcidas. Saudação: *Oraiê iê ô!* Seu dia é sábado.

Oxumaré. Costuma ser identificado com o arco-íris e com a serpente. Representa a continuidade, o movimento e a eternidade. No Brasil é considerado irmão de *Obaluaiê* e filho de *Naná*, possivelmente em virtude de sua origem daomeana. Dele se diz que é o rei de *Jêje*. Seu símbolo são as duas cobras que leva nas mãos quando dança, sendo uma masculina e a outra feminina, alusão ao seu caráter duplo de macho e fêmea. Dia consagrado: terça-feira. Colares de contas verdes e amarelas listradas. Saudação: *Arroboboi!*

Padê. Rito realizado no início das cerimônias de Candomblé em homenagem a *Exu*, considerado como propiciatório, pois as primícias sacrificiais devem caber àquele que é, além de primogênito da criação, o portador titular de qualquer oferenda. O seu não cumprimento é visto como implicando em perturbação de toda ordem. Em *Iorubá* significa "encontrar com" ou "reunião" - *Pàde*.

Pano da costa. Também chamado *Aiacá*. Pano retangular, listrado em cores vivas, liso, bordado ou rendado. Faz parte do traje da baiana, e é adotado como roupa ritual das filhas-de-santo do Candomblé. Na época colonial, eram importados da África, sendo fiados e tecidos à mão. Na rua, a baiana o usa como xale, com uma ponta jogada sobre o ombro, cobrindo os colares. Pode ainda ser dobrado, pendurado no braço ou ombro. As *iaós* usam-no amarrado ou enrolado sobre os seios, pode, às vezes, ser preso ao redor da cintura. Atualmente existem poucos artesãos capazes de tecê-los em tear em sua forma tradicional.

Pad. Palmas utilizadas como comunicação, quando as palavras não podem ser usadas, ou ainda tem o sentido de saudação aos *orixás*, isto é, uma espécie de aplauso.

Roça. Vide Terreiro.

Roncó ou runcó. Aposento destinado à reclusão dos iniciados. Ver nota 12.

Sapatá. Vide *Obaluaiê*.

Terreiro. Pode chamar-se também *Ilê*, Casa-de-Santo, Roça e *Abaçá*.

Xangô. *Orixá* nacional *Iorubá*. Deus do raio e do trovão, filho de *Iemanjá* e *Oraniã*. Fundador mítico da cidade de *Oió*. No Brasil é considerado como filho de *Oxalá*. Suas esposas míticas são *Oxum*, *Obá* e *Iansã* / *Oiá*. Seu dia consagrado é quarta-feira e sua saudação é *Caô-Cabiecil!*

Xapanã. Vide *Obaluaiê*.

Xirê. Conjunto de danças cerimoniais nas quais ocorrem distintos ritmos, cânticos e estilos coreográficos.

Xarará. Cetro formado pelo conjunto das nervuras centrais das folhas de dendezeiro. É uma insígnia de *Omolu*, *Obaluaiê*, *Xapanã*, *Sapatá* e *Onilé*. O conjunto é preso com tiras de couro pretas, vermelhas ou brancas, bordadas com miçangas e búzios.

Materiał chroniony prawem autorskim

Em *O banquete do rei – Olubajé*, José Flávio Pessoa de Barros explicita os procedimentos para a festa em homenagem ao orixá Omolu em suas várias etapas: preparo, bebidas e pratos festivos, mitos, danças, cânticos etc. Vale a pena conferir esse trabalho primoroso, que vem acompanhado de um CD-ROM com músicas e imagens referentes a esse ritual.

A série *Introdução à música sacra afro-brasileira* foi criada pelo autor como um projeto que visa preservar e registrar as letras (originais e traduzidas) e as cifras dos cânticos entoados nos terreiros de candomblé do Rio de Janeiro, assim como os contextos rituais nos quais elas estão inseridas – preparativos, festas, cerimônias, banquetes, ritos etc. Essa iniciativa resultou da sua vivência como pesquisador e babalorixá e da constatação da triste realidade por que passam os candomblés devido à perda de suas autoridades máximas, à falta de registros sobre os fundamentos da religião e ao fechamento de algumas casas tradicionais.

PALLAS

ISBN 85-347-0349-3

Material chroniony prawem autorskim