

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

ÉRICO DE SOUZA BRITO

**O SOM GUARDADO NA QUARTINHA: UMA ETNOGRAFIA ACUSTEMOLÓGICA
DE UM CANDOMBLÉ DE NAÇÃO KETU**

**GUARULHOS
2018**

ÉRICO DE SOUZA BRITO

**O SOM GUARDADO NA QUARTINHA: UMA ETNOGRAFIA ACUSTEMOLÓGICA
DE UM CANDOMBLÉ DE NAÇÃO KETU**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em Ciências Sociais na
Universidade Federal de São Paulo

Orientação: Prof. Dr. Uirá Felipe Garcia

**GUARULHOS
2018**

NA QUALIDADE DE TITULAR DOS DIREITOS AUTORAIS DO TRABALHO CITADO, EM CONSONÂNCIA COM A LEI DE DIREITOS AUTORAIS Nº 9610/98, AUTORIZO A PUBLICAÇÃO LIVRE E GRATUITA NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UNIFESP, SEM QUALQUER RESSARCIMENTO DOS DIREITOS AUTORAIS, PARA LEITURA, IMPRESSÃO E/OU DOWNLOAD EM MEIO ELETRÔNICO DESSE TRABALHO PARA FINS DE DIVULGAÇÃO INTELECTUAL DA INSTITUIÇÃO.

BRITO, Érico de Souza.

O som guardado na quartinha: uma etnografia acustemológica de um candomblé de nação ketu / Érico de Souza Brito. Guarulhos, 2018.

76 f.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Ciências Sociais) - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Orientação: Uirá Felipe Garcia.

1. Candomblé. 2. Antropologia sonora. 3. Acustemologia. I. GARCIA, Uirá Felipe. II. Título.

ÉRICO DE SOUZA BRITO

**O SOM GUARDADO NA QUARTINHA: UMA ETNOGRÁFICA
ACUSTEMOLÓGICA DE UM CANDOMBLÉ DE NAÇÃO KETU**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em Ciências Sociais na
Universidade Federal de São Paulo

Aprovação: ____/____/____

Prof. Dr. Orientador Uirá Felipe Garcia
Universidade Federal de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa
Universidade Federal de São Paulo

À Obat'omí, filho do rei e fonte inesgotável de
conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho nunca teria saído do mundo das ideias se não fosse pelo professor e orientador Uirá Felipe Garcia. Quando este projeto não era nada além de uma ideia vaga em minha cabeça, ele topou me orientar e me deu todo o suporte e liberdade para seguir em frente. Nos momentos de dúvida, era ele quem sempre me abria um caminho para continuar.

Aos meus pais Jalva e Edivaldo, os pilares que me sustentaram durante tanto tempo. Sempre foram compreensivos e me apoiaram em todas as minhas decisões, fossem elas acertadas ou não. São meus exemplos de caráter e de perseverança. Sem o seu suporte eu nunca haveria chegado onde cheguei.

Nunca poderei agradecer o suficiente a todos os “filhos-de-santo” do querido Sítio Araketu. Desde meu primeiro dia no terreiro sempre fui tratado com muito carinho e com muita paciência por todos. Citar nomes pode ser indelicado com toda a comunidade, mas seria injusto eu não citar alguns que meu coração tomou por família: *Dofonitinha* Luciana de *Iemanjá*, minha irmã sempre disposta a ajudar a todos e cuja dedicação aos *orixás* nunca vi igual em nenhuma outra pessoa; *Egbomizinha* Tirzah de *Iemanjá*, minha “mãe-criadeira”, mulher cheia de conhecimentos e sempre carinhosa com todos os *iaôs* que já passaram pelo *runcó*; *Ekeji* Tânia de *Obaluaiê*, uma verdadeira guerreira, dentro e fora do terreiro, quem me dera ter um décimo de sua força espiritual; *Ogã* William de *Ogum*, o grande *axogum* da casa, sempre incansável e um irmão paciente (dentro dos limites que *Ogum* permite, claro); *Ogã* Ivaldo de *Xangô*, meu grande amigo e irmão, o maior e melhor coração de *orobô* que já conheci. Mas meu agradecimento mais profundo é para o *Babalorixá* Eurico de *Aganjú*, Obat’omí, homem íntegro e muito sábio, guardião da tradição da Casa Branca do Engenho Velho, o professor mais didático e paciente que já conheci na vida. Se há algum acerto neste trabalho, todo o mérito é do *Babalorixá*. Não haveria aprendido nada no candomblé se não fosse pela sua compreensão e paciência. Este trabalho é dedicado ao senhor. *Awurê, babá mi!*

E por último, àquela que devo tudo por ter me ajudado a sair dos momentos mais difíceis, minha esposa Jéssica. Quando eu quis desistir foi ela quem me fez suportar e seguir em frente. Sem ela eu não haveria entrado na universidade, e sem ela não haveria saído com o curso concluído. E todo o sofrimento e esforço valeram a pena.

RESUMO

Esta pesquisa pretende apresentar os diversos aspectos da dimensão acústica dentro de um candomblé de nação ketu e suas múltiplas formas dentro dele. Para tanto, realizamos uma pesquisa de campo para a montagem de um pequeno exercício etnográfico sobre um terreiro localizado na cidade de Seropédica – RJ, e somada a ela um estudo comparado de bibliografias etnográficas sobre candomblé, antropologia sonora e formas expressivas. Parto da ideia de que as muitas formas de produção sonora, bem como diversos fenômenos sônicos desenvolvidos e encontrados no terreiro agem como conectores de experiências diversas, sendo inclusive pensado pelas pessoas com que trabalho como um dos principais responsáveis pelo contato entre as pessoas e os *orixás* (o mundo humano e o mundo dos *orixás*), e, como pretendo demonstrar, sua importância é não só fundamental em todos os ritos públicos e privados do candomblé, como fundamenta toda a experiência do candomblé que descrevo aqui.

Palavras-chave: Candomblé. Antropologia sonora. Acustemologia.

ABSTRACT

This research intends to show the various aspects of the acoustic dimension within a *candomblé* of *ketu* nation and its multiple forms within it. In order to do so, we carried out a field research for the assembly of a small ethnographic about a *terreiro* located in the city of Seropédica - RJ, and added to it a comparative study of ethnographic bibliographies about *candomblé*, sound anthropology and expressive forms. I start from the idea that the many forms of sound production, as well as several sonic phenomena developed and found in the *terreiro* act as connectors of diverse experiences, being even thought by the people whom I work as one of the main responsible for the contact between people and *orixás* (the human world and the world of the *orixás*), and, as I intend to demonstrate, its importance is not only fundamental in all the public and private rites of *candomblé*, but also substantiate all the *candomblé* experience I describe here.

Keywords: Candomble. Anthropology of sound. Acoustemology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. AIYÊ E ORUN: PERSPECTIVAS SOBRE O CANDOMBLÉ	14
1.1 Os estudos sobre o candomblé.....	16
1.2 Axé: a força vital.....	18
1.3 Ética na pesquisa: etnografias “desde dentro” e “desde fora”.....	20
1.4 Pureza nagocêntrica? Reflexões sobre tradição e legitimidade.....	24
2. O SILÊNCIO DO RUÍDO E A MÚSICA DO SOM	31
2.1 O silêncio.....	31
2.2 O ruído.....	35
2.3 A música.....	40
2.4 O som.....	41
3. O SOM: DO INÍCIO AO FIM COMO UM MEIO	49
3.1 O Xirê e a sua estrutura sônica: instrumentos e atores.....	49
3.2 O som vivo: os instrumentos ganham vida.....	54
3.3 Letra, ritmo ou melodia: o que o <i>orixá</i> escuta?.....	56
3.4 Produzindo e reproduzindo cantigas.....	59
3.5 Tabus do som.....	61
3.6 O <i>paó</i>	63
3.7 Som e conflito.....	64
3.8 Conectando e transformando: o som nos rituais.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	71
GLOSSÁRIO	74

INTRODUÇÃO

Este trabalho foi construído com o objetivo de entender um pouco mais sobre o candomblé, religião afro-brasileira que tem sido objeto de estudos da antropologia durante décadas. Estudar o candomblé é desafiador quando temos que nos ater a um determinado recorte: para além da religião, o candomblé é uma filosofia e um sistema de pensamento e de compreensão do mundo que é muito mais complexo do que poderíamos supor.

Tendo sido um praticante do candomblé durante alguns anos¹ (período no qual se deu o trabalho de campo) me perguntava qual era o tema que eu poderia trabalhar nesta monografia que trouxesse uma maior compreensão sobre este fenômeno religioso sem que isto compromettesse minha experiência na minha comunidade de terreiro. Seria possível fazer uma etnografia sobre o candomblé estando inserido dentro do meu próprio campo de pesquisa? Esta minha preocupação se dava pelo fato do candomblé ter segredos iniciáticos que não poderiam ser revelados.

A resposta para meu questionamento veio através de perguntas que surgiam no próprio desenrolar de minhas atividades dentro do candomblé. Sendo um *ogã*, uma das minhas responsabilidades dentro do terreiro era tocar os atabaques e executar as cantigas. Tantas eram as cantigas que eu precisava aprender que eu comecei a questionar se elas eram realmente tão “úteis” e “eficazes” em sua aplicação dentro dos rituais. O que eu acabei descobrindo foi que, mais do que “úteis” e “eficazes”, elas são imprescindíveis para a realização de todo e qualquer ritual. E, como veremos adiante, não só a música ritual, mas toda emissão sonora dentro do candomblé importa muito na operação que está sendo executada.

Durante todo o período de elaboração deste trabalho minha principal preocupação era como eu poderia produzir o distanciamento necessário do meu objeto de estudo para realizar uma etnografia. Até onde eu poderia ir na divulgação dos dados da pesquisa? Será que estes dados estariam revelando algum segredo? Quem colocaria este limite: eu mesmo como pesquisador, ou meu interlocutor? Avaliando as vantagens e dificuldades de se fazer uma etnografia “desde dentro” (SANTOS, 2012), cheguei à conclusão de que valeria a pena o desafio de levar à frente este projeto de pesquisa. Primeiro porque esta pesquisa não tem como

¹ Fui iniciado no candomblé no ano de 2012, e me desliguei do terreiro no ano de 2017. Meu desligamento não se deu por questões graves ou por desentendimentos, mas por motivos pessoais que se referem à minha própria fé. Apesar de não frequentar mais o terreiro em questão para exercer atividades litúrgicas, mantenho ainda boas relações com todos os membros do terreiro e fui autorizado por eles a escrever esta monografia.

objetivo a revelação de qualquer “segredo” do candomblé, e muito menos pretende ser um “manual de receitas” (RAMOS, 2011) de como se fazer determinados rituais. Este recorte na área do som não implica em colocarmos na nossa pesquisa todos os aspectos referentes a um determinado ritual. O que é “segredo” permanecerá secreto. E este limite do que é ou não etnografado foi dado pelo próprio som; ou seja, ao abordarmos um determinado fenômeno, festa ou “obrigação”, o nosso objetivo será a abordagem da dimensão sonora que o permeia.

Assim sendo, o foco principal deste trabalho será o som, mas sem tirar a música (as cantigas) de nosso escopo. Entendemos que nosso trabalho se insere dentro de uma definição de antropologia sonora ou acustemologia², já que abordaremos um assunto que vai além da abordagem musical. Mas mesmo que trabalhássemos somente a música nesta monografia, ainda assim entenderíamos este trabalho como acustemologia, e não como etnomusicologia. Steven Feld (SILVA, 2015) nos faz uma provocação sobre este termo, provocação esta com a qual concordamos integralmente:

Etnomusicologia é um conceito colonial – e devo dizer que não gosto da palavra. Na minha opinião, é quase racista. A palavra veio nos anos 1950, durante a Guerra Fria. A palavra “etnomusicologia” chegou nos anos 50. Depende da ideia do Ocidente *versus* não Ocidente. O Ocidente tem musicologia; o não-Ocidente tem etnomusicologia. Etnomusicologia é a música dos outros, musicologia trata dos 400 anos da música europeia, e etnomusicologia de tudo o mais. É louco. Por que seguir com este tipo de coisa?

[...] Suponhamos que você é japonês e estuda a música do Japão. Você é musicólogo ou etnomusicólogo? Ou um brasileiro que estuda música do Brasil: é um musicólogo ou etnomusicólogo? Etnomusicólogo porque Brasil forma parte do etno? Ou musicólogo porque você está estudando a música que está lá? [...] (SILVA, 2015, p. 449)

São questões como esta que movem a pesquisa que aqui se inicia: a questão da compreensão do candomblé a partir do fenômeno acústico, e como o conhecimento se constrói e é transmitido através do som, será o fio condutor deste trabalho.

² O termo *acustemologia* foi forjado por Steven Feld, e se refere ao conhecimento do mundo através do som, no qual ele propõe um “[...] triângulo acustemológico que conecta o som à ecologia e cosmologia [...]” (FELD, 2012, p. xxviii, tradução nossa). “Acustemologia junta a palavra acústica – fazer som, perceber som – com epistemologia – conhecimento. Então, a ideia era pensar o som como um modo de conhecer, som como um método de conhecimento do mundo, som como um *habitus*. Escutar como *habitus* – no sentido usado por Bourdieu –, escutar como prática cotidiana e social de estar no mundo e achar o nosso lugar nele.” (SILVA, 2015, p. 446)

Sítio Araketu e o percurso da pesquisa

A pesquisa de campo deste trabalho foi realizada em um terreiro de candomblé de nação ketu, localizado na cidade de Seropédica, cidade da região metropolitana do Rio de Janeiro, localizada a cerca de 50 km da capital do estado. O nome do terreiro é *Ilê Axé Edun Ará Obá Omô Iyá Nassô Oká* (cuja tradução poderia ser entendida como “casa cuja força vem da pedra-de-raio do rei, descendente de Iyá Nassô Oká”), conhecido na região por Sítio Araketu. O terreiro tem cerca de 24 anos de atividade, foi fundado e é dirigido pelo *Babalorixá* Eurico de Aganjú, também conhecido por Pai Eurico.

O terreiro estudado é descendente direto da Casa Branca do Engenho Velho (*Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, cuja tradução pode ser entendida como “casa cuja força vem de Oká, Iyá Nassô, sacerdotisa de Xangô”), tradicional terreiro localizado em Salvador, no estado da Bahia, e de onde vieram a maior parte de todos os outros terreiros de candomblé de nação ketu³.

De acordo com Pai Eurico, sua linhagem remonta à fundadora da Casa Branca do Engenho Velho na Bahia, Iyá Nassô Oká, em meados do século XVIII⁴. A linha sucessória deste terreiro pode assim ser descrita⁵:

1. Iyá Nassô Oká
2. Marcelina da Silva (Obat’ossí)
3. Maria Júlia Figueiredo (Omonikê)
4. Ursulina de Figueiredo, conhecida como Mãe Sussu
5. Maximiana Maria da Conceição, conhecida como Iyá Massí (Iwinfunke)
6. Dona Elza Rocha, conhecida como Mãe Elza de Iemanjá (Omit’ogun)
7. Pai Eurico de Aganjú (Obat’omí)

³ Cabe ressaltar que alguns terreiros tradicionais de nação ketu na Bahia, como o *Ilê Odô Ogé*, conhecido como Pilão de Prata e o *Ilê Maroialaji Alaketu*, conhecido como Terreiro do Alaketu, não são descendentes da Casa Branca do Engenho Velho.

⁴ A data de fundação do candomblé é polêmica, mas optamos por utilizar o período fornecido por Renato da Silveira (2006), que debate com detalhes esta questão em sua obra, e é a que mais se aproxima da tradição oral do terreiro.

⁵ O trabalho de doutorado de Rafael Soares de Oliveira, *Feitiço de Oxum: Um estudo sobre o Ilê Axé Iyá Nassô Oká e suas relações em rede com outros terreiros* (2005) descreve toda a linha sucessória da Casa Branca do Engenho Velho com muita riqueza de detalhes, incluindo datas e nomes da maior parte dos iniciados desde sua fundação. Aqui nós optamos por simplificar a linha sucessória.

Desta lista acima, Mãe Elza de *Iemanjá* é iniciada no candomblé ainda no terreiro da Casa Branca do Engenho Velho⁶, vai para o Rio de Janeiro abrir o seu próprio terreiro⁷, e é lá que Pai Eurico é iniciado aos 16 anos de idade.

É importante ressaltar que tomamos por interlocutores todos os membros do terreiro em questão, mas o *babalorixá* foi nossa principal fonte de informação. O candomblé é uma religião extremamente hierárquica e centralizada, e a principal fonte de conhecimento dentro do terreiro é o próprio “pai-de-santo”. Bastide afirma que: “[...] para descobrir a metafísica iorubá, é àqueles que ocupam os graus mais elevados da comunidade que devemos nos dirigir.” (BASTIDE, 2001, p.64).

O primeiro capítulo abordará como o candomblé é estudado na antropologia dentro do escopo da antropologia sonora, qual seriam as suas maneiras de abordagem, e o que o próprio “povo-de-santo” entende por legitimidade dentro do candomblé. O segundo capítulo será focado na definição de conceitos como ruído, silêncio, som e música, ilustrado com exemplos etnográficos. O terceiro e último capítulo trará um debate mais aprofundado sobre a paisagem acústica do Araketu, abordando não só cantigas e o som em si, mas a sua relação com os diversos rituais públicos e privados do candomblé.

Os termos nos idiomas iorubá e *fon* que aparecem escritos em itálico ao longo do texto podem ser consultados no glossário anexado ao final desta monografia.

⁶ Mãe Elza foi iniciada no 8º “barco” (grupo de iniciação) de Iyá Massi, e foi “irmã-de-barco” da atual *iyalaxé* da Casa Branca, Mãe Tatá de *Oxum*, conforme nos atesta Rafael Soares de Oliveira (2005, p. 374)

⁷ Sobre a chegada de algumas “filhas-de-santo” na década de 1960 no Rio de Janeiro, José Flávio Pessoa de Barros nos diz: “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.” (BARROS, 2009, p. 34)

1. AIYÊ E ORUN: PERSPECTIVAS SOBRE O CANDOMBLÉ

O candomblé é um fenômeno religioso tipicamente brasileiro. Sua origem é africana, mas a sua forma de organização, na qual foram aglutinadas diversas divindades do panteão iorubá (também chamados de nagô), foi estabelecida no Brasil, mais especificamente na Bahia. Outros grupos étnicos também contribuíram para a formação do candomblé como, por exemplo, os jêje, oriundos do antigo reino do Daomé, atual Benim, e algumas de suas divindades (chamadas de *vodun*), acabaram por ser incorporadas à religião iorubá⁸. E o campo de nossa pesquisa será justamente o candomblé de origem iorubá. A este candomblé de origem iorubá, chamamos de candomblé de nação ketu (uma referência à cidade de Ketu, que se localiza onde hoje é o atual Benim). A origem deste candomblé está intimamente ligada ao terreiro da Casa Branca do Engenho Velho (*Ilê Axé Iyá Nassô Oká*), cuja fundação se deu na Bahia por três sacerdotisas: Iyá Adetá, Iyá Akalá e Iyá Nassô⁹. Mas por que este candomblé de origem iorubá é chamado de “nação ketu”, e não “nação nagô”, ou “nação Oió”, visto que uma das fundadoras, Iyá Nassô Oká, a primeira *Iyalorixá* da Casa Branca do Engenho Velho, fazia parte da corte do reino de Oió?

Segundo Pierre Verger (2002), os iorubás nunca tiveram uma unidade política, apesar de terem uma identidade linguística e cultural em comum. Na chamada “Iorubalândia”, ou seja, no território geográfico onde se encontram espalhados os iorubás (que compreende uma parte da atual Nigéria, Togo e Benim), existiram vários reinos independentes e, muitas vezes, rivais entre si. Os conflitos entre estes reinos, e dos reinos iorubás com outros povos (como os Fulas ou os Daomeanos) possibilitavam a escravidão e a comercialização dos povos dos reinos derrotados. Segundo Juana Elbein dos Santos:

Com todas as reservas possíveis, visto que não dispomos de documentos, parece provável que o primeiro contingente de *Kétu* vendido no Brasil proveio do ataque que Kpengla (Adahoozon II), rei de *Abomey*, levou a cabo em 1789 durante o reinado de *Akebiuru*, quadragésimo *Alakétu*, soberano dos *Kétu*. (SANTOS, 2012, p. 28)

Ainda segundo a autora:

⁸ O panteão jêje é tão extenso quanto o panteão iorubá, mas sua forma de organização é diferente: os *voduns* são agrupados por famílias. O livro de Sergio F. Ferreti, *Querebentã de Zomadônu*, traz uma tabela detalhada dos *voduns* e seus agrupamentos por família. Sobre a contribuição dos jêje na formação do candomblé na Bahia, ver Luís Nicolau Parés, *A Formação do Candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia*.

⁹ Sobre a fundação da Casa Branca do Engenho Velho, indicamos a detalhada obra de Renato da Silveira, *O Candomblé da Barroquinha*.

Todos esses diversos grupos provenientes do Sul e do Centro do Daomé e do Sudoeste da Nigéria, de uma vasta região que se convencionou chamar de *Yorubaland*, são conhecidos no Brasil sob o nome genérico de *Nagô*, portadores de uma tradição cuja riqueza deriva das culturas individuais dos diferentes reinos de onde eles se originaram. Os *Kétu*, *Sabę*, *Ọ̀yó*, *Ègbá*, *Ègbado*, *Ijesa*, *Ijebu* importaram para o Brasil seus costumes, suas estruturas hierárquicas, seus conceitos filosóficos e estéticos, sua língua, sua música, sua literatura oral e mitológica. E, sobretudo, trouxeram para o Brasil sua religião. (SANTOS, 2012, p. 28)

Assim sendo, os primeiros iorubás (ou nagôs) que chegaram ao Brasil vieram do reino de Ketu. Segundo a tradição oral colhida em nosso trabalho de campo, a primeira das três fundadoras do candomblé que chegou ao Brasil foi Iyá Adetá¹⁰, proveniente do reino de Ketu. Ela fundou uma casa de culto ao *orixá* das terras de Ketu, *Oxóssi*, que é considerado o *orixá* “padroeiro” do candomblé de nação ketu. Por ter sido a primeira sacerdotisa a ter chegado e iniciado o estabelecimento da religião através do culto a *Oxóssi*, os praticantes da religião passaram a chamar a sua nação de candomblé de “nação ketu”. Não é à toa que as construções da Casa Branca do Engenho Velho e de vários terreiros que surgiram a partir da chamada “Casa-Mãe” são pintadas de branco com as portas e janelas pintadas de azul turquesa, que é a cor deste *orixá* patrono.

O candomblé, aqui no Brasil, acaba se tornando uma realidade autônoma (BASTIDE, 2001), independente de suas relações com sacerdotes ou lugares na África. Seus locais sagrados não se encontram mais no continente africano, mas, ou se localizam em um outro mundo não-humano, o *Orun*, ou, no caso do terreiro estudado em nossa etnografia, muitas vezes a referência de raiz mítica se encontra na Bahia, na “Casa-mãe”, o terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, de onde o terreiro Araketu se origina. Todo o seu conhecimento mítico e sagrado atravessou o Atlântico e se refez de diversas maneiras no Brasil, e é por isto que podemos afirmar que o candomblé é uma religião de matriz africana, mas sobretudo uma religião brasileira.

¹⁰ “Iyá Adetá deve ter sido, portanto, a sacerdotisa da linhagem Arô que aqui chegou como escrava por volta de 1789 e implantou, depois de alforriada, o culto de Odé Oni Popô na sua residência da Barroquinha, nos ultimíssimos anos do século” (SILVEIRA, 2010, p. 395). Apesar do relato de Renato da Silveira apontar no mesmo sentido da versão colhida em campo, de que Iyá Adetá foi a primeira das três princesas a ter chegado no Brasil, a informação de que ela era escrava não confere com a versão da tradição oral, que afirma que as três princesas nunca foram escravizadas.

1.1 Os estudos sobre o candomblé

Pelo fato de ser uma religião iniciática, o candomblé levanta uma série de “curiosidades” por parte dos não-iniciados. Esta “curiosidade” não é derivada apenas do interesse por descobrir seus segredos. O candomblé era visto como uma religião primitiva, animista, e se torna por isso um objeto clássico da antropologia, assim como outros como os povos indígenas. A antropologia foi ferramenta fundamental para a tentativa de compreensão desta manifestação religiosa brasileira, e muitos foram os autores que se debruçaram sobre ela. Vários aspectos do candomblé foram relatados por antropólogos, etnógrafos e outros estudiosos do assunto: a formação do candomblé (Sergio Ferretti, Luis Nicolau Parés, Renato da Silveira), os mitos e histórias iorubanos (Reginaldo Prandi, José Beniste, José Flávio Pessoa de Barros), a construção da pessoa dentro do candomblé (Marcio Goldman), os rituais fúnebres (Juana Elbein dos Santos, Altair Bento de Oliveira), os rituais iniciáticos (Roger Bastide, Edison Carneiro, Vivaldo da Costa Lima), os aspectos visuais, roupas, joias e adereços (Pierre Verger, Raul Lody), a utilização das folhas e ervas no culto (Pierre Verger, José Flávio Pessoa de Barros), o aspecto culinário, as comidas de santo e a relação entre alimentos e o sagrado (Raul Lody, Olga Francisca Régis), as “ferramentas” sagradas dos *orixás* (José Mauro Guimarães de Jesus, Juana Elbein dos Santos), as festas públicas (José Flávio Pessoa de Barros, Pierre Verger, Roger Bastide), e tantos outros assuntos e autores tão numerosos que torna nossa tarefa de listar a todos aqui impossível de ser realizada.

O que nos chamou a atenção é que, sendo o candomblé uma religião tão complexa e com tantos temas a serem estudados e discutidos, pouca foi a atenção dada a uma questão fundamental dentro dele: a relação entre o que estamos chamando aqui de “som” – a saber, as diversas emissões sonoras que compõem uma “paisagem sonora” (SCHAFER, 2011) dos terreiros – e as cerimônias. E é em torno do som, sua multiplicidade e sua importância nos rituais públicos e privados que se dará a discussão aqui proposta.

Os chamados estudos sônicos (SCHAFER, 2011) são pouco discutidos na Antropologia e menos ainda no Brasil. O artigo de Simone da Silva Aranha, citando Rafael José de Menezes Bastos, traz um pouco desta discussão, afirmando que:

[...] há muito se faz estudos musicológicos, na qual o som é o objeto em primeiro plano, sem se levar em conta o aspecto cultural da música produzida. De outro lado muitos antropólogos sem um “olhar”, ou melhor, sem um “ouvido” educado/direcionado para uma abordagem musical, não perceberam e não puderam compreender a música de um determinado grupo social como uma de suas importantes manifestações culturais. (ARANHA, p. 1)

Vemos que, mesmo dentro do escopo da antropologia sonora, o foco sonoro dos pesquisadores é sempre a música. E nas pesquisas sobre o candomblé isto também se reflete. Alguns autores clássicos, que estabeleceram as diretrizes para a pesquisa do candomblé, sempre entenderam a música como um complemento aos ritos ou como uma finalidade em si mesma, mas sempre analisando as festas públicas (*ixirê* ou *xirê*). Dentre estes que chamamos de autores clássicos colocamos pesquisadores como Pierre Verger, Roger Bastide, Juana Elbein dos Santos, Edison Carneiro, Claude Lepine, somente para citar alguns que utilizamos em nossa pesquisa bibliográfica. O que estes autores têm em comum neste caso é o entendimento da música como parte do rito público, como uma força de apelo para chamar os *orixás* à Terra para a distribuição de *axé*. Dentre estes acima citados, Bastide ainda descreve rapidamente sobre os instrumentos utilizados no *xirê*, mas sem se aprofundar sobre eles nem sobre as próprias cantigas. Elbein chega a demonstrar um pouco sobre a questão do poder das palavras: “... as palavras têm um poder de ação. Ignorar aquilo que é pronunciado no decorrer de um rito é o mesmo que amputar um de seus elementos constitutivos mais importantes e provavelmente mais revelador.” (SANTOS, 2012, p. 18).

A beleza deste ritual (*xirê*) chama realmente a atenção, pois é através da música tocada e cantada pelos *ogãs* (homens com funções específicas, sendo uma delas a de cantar e tocar os atabaques) que os *orixás* se manifestam em seus “filhos-de-santo” e vêm à *terra* (*Aiyê*) para dançar e distribuir a força vital (*axé*). Mas o aspecto sonoro não é somente importante durante o *ixirê*; o som permeia toda e qualquer atividade dentro do candomblé, seja ela ritual, seja ela mais cotidiana. Em todas as atividades internas de um terreiro, o som é tido como instrumento fundamental para a mobilização das forças necessárias.

Mais recentemente outros autores trouxeram novas luzes sobre a questão da música no candomblé. Destacamos aqui os trabalhos de Angela Lühning, José Jorge de Carvalho, Vagner Gonçalves da Silva e Xavier Vatin, cujos esforços trouxeram maior detalhamento em relação às cantigas e aos instrumentos utilizados no *xirê*. Outros trabalhos fora da antropologia também merecem ser citados, como as teses de Ângelo Nonato Natale Cardoso¹¹ e Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos¹², que tratam da música do *xirê* dentro da perspectiva da etnomusicologia; e a

¹¹ CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. 2006. 402 f. Tese (Doutorado em Música/Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

¹² VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. *Axé, orixá, xirê e música: Estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista*. 2010. 251 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

tese de Sidnei Barreto Nogueira¹³, que analisa a parte linguística das cantigas. Mas a publicação que mais nos chamou a atenção, devido ao fato de se aproximar de nosso objetivo neste trabalho, foi a monografia de Natália Costa de Miranda Barbosa (2015), que faz uma abordagem no âmbito do cinema sobre as relações entre o som no candomblé e as pessoas que compõem este culto dentro daquele ambiente sonoro. Nosso trabalho segue um pouco neste sentido, para que a abordagem antropológica sônica dentro do candomblé se expanda um pouco mais para além do *xirê*.

Pelo fato de ser uma religião com um sistema cosmológico tão complexo, abordar a questão do som como objetivo deste projeto vai servir para descrever os múltiplos aspectos assumidos pelo som dentro do candomblé, e entender a importância do som para os rituais religiosos. Diferentemente de outras religiões, como o cristianismo e o budismo, nas quais existem aspectos meditativos onde o silêncio é fundamental para ser um ponto de contato com o chamado “sagrado”, o candomblé não concebe o silêncio como ferramenta de conexão com o sagrado (BARROS, 2010).

1.2 Axé: a força vital

O nosso problema de pesquisa, portanto, seria tentar entender as multiplicidades do som e a sua importância. Como o som se apresenta como veículo do que é pensado como sagrado dentro do mundo do candomblé? A partir do momento em que um dos principais fundamentos do candomblé é a troca do *axé* que, grosso modo, ocorre ao se oferecer algo (para o *orixá*) e “receber” esse *axé* de volta, o som surge como um instrumento essencial para esta realização dessa troca constante do *axé*.

Marcio Goldman entende os terreiros de candomblé como “[...] enormes máquinas destinadas à captação, à distribuição e à circulação da força única que, em suas cosmologias, constitui tudo o que existe e pode existir no universo.” (GOLDMAN, 2012, p. 279). Ou seja, o *axé* compreende e está contido em todas as coisas que existem; esta grande máquina geradora de forças, que é o terreiro, tem a capacidade de manipular todo e qualquer elemento que tenha vida, ou que adquira “vida” através da absorção do *axé*. E, para esta máquina funcionar, vários

¹³ NOGUEIRA, Sidnei Barreto. *A Palavra Cantada em Comunidades-terreiro de Origem Iorubá no Brasil: da Melodia ao Sistema Tonal*. 2008. 238 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Departamento de Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

são os elementos que a alimentam e a mantém em funcionamento, dentre os quais o som tem uma importância fundamental.

Podemos então entender o som como uma corrente de transmissão de *axé* (uma das engrenagens dessa “máquina” de produção e circulação de forças) entre planos, pensado por muitos como o plano dos *orixás* (*Orun*) para a *terra* (*Aiyê*); é o som um dos veículos que permite essas conexões. O conceito de *terra* que utilizaremos neste trabalho é o termo utilizado pelos membros do terreiro estudado para designar o plano/dimensão onde nós estamos e vivemos enquanto seres humanos, e será utilizado como o oposto do plano/dimensão dos *orixás*.

Cabe ressaltar também de que forma utilizaremos o conceito de *axé*. Os autores clássicos da antropologia que estudaram o candomblé se preocuparam sempre em definir este conceito tão central na religião dos *orixás*. Roger Bastide assim o define:

É sabido que *axé* “designa em nagô a força invisível, a força mágico-sagrada de toda divindade, de todo ser animado, de todas as coisas”. B. Maupoil escreve que se trata do correspondente iorubá da *baraka* árabe nos países magrebinos, do *mana* polinésio e melanésio, da *orenda* dos iroqueses, do *manitu* dos algonquinos. No Brasil, o termo conservou-se para designar algo diferente, mas que tem em comum com os outros significados o fato de se tratar de um depositário de força sagrada: significa em primeiro lugar os alimentos oferecidos às divindades, em seguida as ervas colhidas para o banho das filhas iniciadas e também para curar doenças; finalmente, o fundamento místico do candomblé. (BASTIDE, 2001, p. 77)

Juana Elbein dos Santos também define o termo da seguinte maneira:

[...] É a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem *àşę* a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. Como toda força, o *àşę* é transmissível; é conduzido por meios materiais e simbólicos e acumulável. É uma força que só pode ser adquirida pela introjeção ou por contato. Pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos. [...] Todo objeto, ser ou lugar consagrado só o é através da aquisição de *àşę*. Compreende-se assim que o “terreiro”, todos os seus conteúdos materiais e seus iniciados, devem receber *àşę*, acumulá-lo, mantê-lo e desenvolvê-lo. (SANTOS, 2012, p. 40)

Acreditamos que o *axé* como um “conceito”, tal como trabalhado pelos dois autores citados acima, é operativo também neste trabalho. Mas nossos informantes no terreiro também têm a sua definição de *axé*, que é tudo isto que foi delimitado pelos antropólogos, mas também é *algo mais*. O *axé*, ali em Seropédica, é uma força contida em todos os elementos utilizados no candomblé, sendo este o objetivo final a ser alcançado através dos rituais. Esta força se realiza de várias maneiras, através de rituais e até mesmo através do som contido nas palavras. Ao se desejar boas coisas a alguém ou a si mesmo, os membros do terreiro sempre reafirmam

estes bons votos dizendo “*axé!*”. Neste sentido, a força, a boa sorte, a saúde, os caminhos abertos, as boas escolhas, as vitórias, todos os desejos de prosperidade estão contidos no *axé* e na própria pronúncia desta palavra. *Axé* também pode designar o próprio local de culto onde se realizam os ritos (neste caso, *axé* seria sinônimo de terreiro, *ilê*, roça). É muito comum também um determinado terreiro se referir à sua raiz como *axé*. Durante nossa pesquisa sempre ouvimos tanto do *babalorixá* quanto de outros “filhos-de-santo” que “nosso terreiro descende do *axé* do Engenho Velho”, ou também “Pai Fulano é do *axé* do Opó Afonjá”. No decorrer de nosso trabalho, utilizaremos os dois conceitos da palavra *axé*, tanto a dos antropólogos quanto a dos nossos interlocutores e parceiros de pesquisa, visto que as definições não são excludentes nem contraditórias, mas complementares entre si.

1.3 Ética na pesquisa: etnografias “desde dentro” e “desde fora”

Dentre tantas pesquisas já publicadas sobre candomblé, mas nenhuma que abordasse especificamente os problemas sonoros, elegemos como base de nosso trabalho duas publicações clássicas sobre o candomblé (o que não exclui a importância de todas as outras que utilizamos para nossa bibliografia e que serão citadas ao longo deste trabalho): *O Candomblé da Bahia*, de Roger Bastide, e *Os Nãgô e a Morte*, de Juana Elbein dos Santos. Ambos são obras clássicas da antropologia sobre o candomblé e nos forneceram um grande exemplo de como se fazer uma etnografia. Roger Bastide abarca em sua obra vários aspectos do candomblé para tentar entender o fenômeno da possessão. Já Juana Elbein dos Santos busca na África a fonte da compreensão filosófica e cosmogônica do candomblé para entender qual a sua relação com a morte.

Apesar de terem em comum o mesmo objeto de estudo (o candomblé), ambos os autores se distinguem, a grosso modo, em dois grandes aspectos: a posição que ocupam ao empreender a sua pesquisa, e em qual espaço geográfico eles vão buscar suas respostas.

Sobre o primeiro aspecto, utilizando um conceito trazido por Elbein, podemos dizer que há uma diferença na posição dos pesquisadores, sendo que Bastide faz uma pesquisa “desde fora”, enquanto Elbein faz uma pesquisa “desde dentro”: “[...] destacam-se duas perspectivas possíveis: ‘desde fora’ e ‘desde dentro’, perspectivas que são difíceis, mas não impossíveis de complementar” (SANTOS, 2012, p. 15). Mas ela afirma que seu trabalho é elaborado a partir de uma posição “desde dentro para fora” (SANTOS, 2012, p.17).

Entendemos que estender o conceito de Elbein para Bastide (e para outros pesquisadores também) é um risco, visto que este último nunca trabalhou com ideias como a da autora, além de que impor duas categorias estanques para uma posição de pesquisa seria, no mínimo,

ineficaz. Esta dicotomia dentro-fora foi posteriormente criticada por Marcio Goldman em seu artigo *Formas do Saber e Modos do Ser: Observações Sobre Multiplicidade e Ontologia no Candomblé* (2005), e vale a pena reproduzir o trecho do autor sobre este assunto:

Oscila-se, assim, entre posições classificadas, ou acusadas, de “culturalistas”, “de dentro” ou “internas” – que encarariam seu objeto do ponto de vista de sua estrutura interna e das relações que o constituiriam de dentro, enfatizando assim a preservação da tradição e/ou a resistência cultural – e aquelas taxadas de “sociológicas”, “políticas”, “de fora” ou “externas” (que passaram a predominar a partir da década de 1970), que privilegiariam as múltiplas relações e articulações das religiões afro-brasileiras com outros fatos sociais, ou seja, o lugar por elas ocupado na chamada estrutura social inclusiva.

É claro que essa divisão não é exclusiva dos estudos afro-brasileiros e é claro, também, como demonstrou Viveiros de Castro (1999), que nenhum desses termos é adequado. (GOLDMAN, 2005, p. 6)

Goldman (2005) também afirma que não necessariamente uma convivência longa ou “de dentro” pode garantir boas reflexões etnográficas. E ele cita o seu próprio exemplo, cuja primeira etnografia se deu em 1978 em um terreiro nos arredores de Niterói, no estado do Rio de Janeiro, e que durou quatro anos. Já em sua segunda experiência etnográfica, em um terreiro localizado em Ilhéus, na Bahia, ele comenta que teve uma interação muito mais intensa com as pessoas do terreiro, sendo que ele lá permaneceu durante três meses.

Apesar de entendermos que resumir a posição do pesquisador a uma posição “desde dentro” ou “desde fora” seja reducionista, consideramos que há sim diferenças entre o pesquisador iniciado e o não-iniciado, com todas as vantagens e desvantagens que ocorrem a partir disto. Tendo as obras de Bastide e de Elbein como modelos e a partir dessa macro-classificação que, como apontou Goldman, pode ser problemática, gosto de pensar que a minha pesquisa se aproxima mais do modelo de Elbein, visto que eu fui iniciado no candomblé e todas as minhas observações ocorreram durante o período em que estive ligado ao terreiro estudado como “filho-de-santo”, de 2012 a 2017.

Mas ao mesmo tempo em que entendemos nossa pesquisa como “desde dentro”, ela é também “desde fora”. Isto porque, até minha iniciação no candomblé, eu nunca havia tido nenhum tipo de contato com o universo das religiões afro-brasileiras. Ou seja, desde o primeiro momento em que cheguei no terreiro (em junho de 2012), passando pela minha “confirmação” (em dezembro de 2012) até o meu desligamento (em dezembro de 2017) sempre houve uma relação de estranhamento/aprendizagem. Não havia como meu olhar “de fora” entender todo o complexo sistema religioso do candomblé em um primeiro contato, ao mesmo tempo eu

aprendia a ter um olhar “de dentro” com os ensinamentos que eu ia obtendo aos poucos. E foi exatamente pela posição que eu ocupava dentro do terreiro, como *ogã*, que me levou a questionar e tentar compreender aquele mundo sonoro que permeava toda e qualquer atividade. Ou seja, só me foi possível ter a percepção da importância do som e o acesso a determinadas informações e a participação em vários rituais pela minha posição “desde dentro”.

Se Juana Elbein, além de outros antropólogos, como José Flávio Pessoa de Barros e outros pesquisadores – sobretudo os que pesquisam na Bahia e no Rio de Janeiro – defendem uma antropologia “desde dentro”, Stefania Capone nos mostra um outro lado:

Outros pesquisadores, como Sérgio Ferreti em São Luís do Maranhão e René Ribeiro no Recife, não compartilham o mesmo ponto de vista da maioria dos pesquisadores baianos. René Ribeiro, especialista do xangô do Recife, defendeu a não-filiação do pesquisador a um terreiro, a fim de “desligar-se de compromissos rituais e de tabus que certamente iriam interferir com a discussão dos assuntos mais esotéricos ou com a assistência aos ritos mais privados, procurando o observador escapar ao domínio do *babalorisha* e permanecer ao mesmo tempo à sua altura” (Ribeiro 1952:6). Vários autores, no entanto, não têm essa opinião: argumentam que a não-filiação torna impossível a participação em muitos rituais restritos apenas aos iniciados. (CAPONE, 2004, p. 42 e 43)

Ainda nesta questão levantada por René Ribeiro, Capone afirma sobre os antropólogos iniciados no candomblé que: “Falar, descrever a iniciação, equivale, então, a uma traição.” (CAPONE, 2004, p. 43). Ora, para se cometer uma traição com seus interlocutores não é necessário ser um “filho-de-santo”. O problema central não é a revelação do segredo ritual, mas sim a quebra da confiança com a comunidade estudada. E isto não ocorre somente dentro das pesquisas no âmbito do candomblé.

Um etnógrafo que pesquisa comunidades indígenas, quilombolas, africanas ou qualquer outra, e que desenvolve uma relação de confiança com seus interlocutores certamente vai ter acesso a informações que estes não gostariam que fossem divulgadas, seja a pedido dos próprios ou não. Não só em relação a rituais, mas deve existir um cuidado com o que se divulga sobre comunidades estudadas para que a informação não seja distorcida e traga prejuízos àquelas comunidades. Será que um etnógrafo das comunidades ameríndias se sentiria à vontade para descrever um processo que envolve algum tipo de violência (como um infanticídio, por exemplo) sabendo que tal divulgação traria prejuízos para seus interlocutores?

A mesma coisa se aplica ao candomblé. A obsessão para se obter o acesso à alguma informação privilegiada não pode ultrapassar os limites determinados pela comunidade estudada. Vamos citar aqui um exemplo trazido por Bastide (2001), que traz uma passagem

sobre o pesquisador Henri-Georges Clouzot que, no afã de ter acesso a um dos locais mais secretos do candomblé (a casa dos *eguns*), não respeitou os limites impostos a ele como pesquisador e que ilustra bem o que estamos querendo dizer:

Clouzot, que nela (casa de egun) penetrou às ocultas, escreve: “Quanto aos mistérios [...] são de uma puerilidade desconcertante. Por exemplo: esta casa dos mortos, cujos segredos são tão terríveis, que é tão ciosamente guardada que mesmo as filhas-de-santo do terreiro não têm o direito de nela penetrar, Pedreira e eu conseguimos, na noite passada, abrir-lhe a porta única com uma chave falsa (menos fácil de conseguir do que se poderia imaginar). Muito esforço, remorso e medo desperdiçados. Nada encontramos, a não ser terrível cheiro de mofo. A casinhola está dividida em dois compartimentos que se comunicam. No primeiro estão expostos retratos dos defuntos mais respeitados do terreiro; no segundo, o santo dos santos, há uma coleção de potes de barro recobertos de panos brancos, com a eterna oferenda: acaçá, azeite-de-dendê, pipocas”. (BASTIDE, 2001, p. 276)

E Bastide assim finaliza sobre o relato de Clouzot:

[...]. Efetivamente, foi muito trabalho desperdiçado. [...] Poderia também ter pedido respeitosamente licença para visitar a casa; pois ela é realmente proibida às mulheres, mas não aos homens, e além do mais não existe fechadura na porta, portanto não há necessidade de se arranjar chave alguma! (BASTIDE, 2001, p. 276)

O que queremos deixar claro com a transcrição deste trecho é que, realmente, o antropólogo iniciado não vai revelar os maiores segredos do culto, e isto não compromete o trabalho etnográfico (mesmo porque, de qualquer maneira, o antropólogo não-iniciado também não vai obter estas informações por não fazer parte da religião). O grande problema é quebrar a confiança que deve existir entre pesquisador e pesquisado, e a “traição” pode ocorrer por parte de qualquer pesquisador, seja ele iniciado ou não.

Mas apesar de nosso trabalho se enquadrar muito mais em uma posição “de dentro” (ressaltando-se novamente que este termo não é o mais adequado), nós entendemos que ambas as posições são necessárias às pesquisas. Não existe uma ordem hierárquica ou uma maneira mais correta de se fazer etnografia no candomblé. Ambas as visões são importantes para trazer diferentes pontos de vista e opiniões, que não se excluem, mas se complementam. O candomblé é um fenômeno tão complexo que seria impossível criar um manual roteirizado para sua melhor compreensão. Cada pesquisador se adapta ao seu campo de pesquisa da melhor maneira possível.

1.4 Pureza nagocêntrica? Reflexões sobre tradição e legitimidade

Se nossa pesquisa se aproxima da obra de Elbein no primeiro aspecto da posição do pesquisador, ela se distancia da autora e se aproxima mais de Bastide ao pensarmos sobre o segundo aspecto em que os autores se distinguem, que é o espaço onde os autores vão fazer suas pesquisas e buscar suas respostas.

Elbein procura entender qual a relação dos iorubá, ou nagô, com a morte, e para chegar até a morte ela explana longamente sobre todo o universo não-humano do candomblé, que versa necessariamente sobre a vida, incluindo aí os *orixás*, *Exu*, os *irúnmalê*, e até mesmo os *égún*, que transitam entre os mundos da vida e da morte. Mas ela não busca as respostas dentro do próprio candomblé: ela viaja até o Benim e a Nigéria, e traz vários elementos do culto à *Ifá*, que não existem no Brasil, para explicar o universo cosmogônico e mitológico do candomblé. Em sua pesquisa fica claro que, para ela, o candomblé em si é uma continuidade da religião iorubana que ainda existe no continente africano.

Já Roger Bastide, conforme citamos anteriormente, afirma: “Estudaremos o candomblé como realidade autônoma, sem referência à história ou ao transplante de culturas de uma para outra parte do mundo.” (BASTIDE, 2001, p. 24). Por entendermos o candomblé da mesma maneira que Bastide, ou seja, uma realidade autônoma sem nos preocuparmos com os vínculos atuais a nenhum local ou linhagem do continente africano, nossa pesquisa se aproxima à dele, ao menos neste aspecto. Apesar de concordarmos com essa afirmação de Bastide, é preciso deixar claro que a busca pelas respostas da própria mitologia, os rituais, o vestuário, e outras questões referentes exclusivamente ao culto são possíveis sim de serem investigadas dentro do próprio candomblé; mas no que se refere ao nosso objeto de pesquisa, que é o som e suas paisagens, recorreremos também à literatura sobre antropologia sonora e também a autores africanos, como Kazadi Wa Mukuna (1985) e Amadou Hampâté Bâ (2011), que nos trazem maiores esclarecimentos sobre a importância do som para os povos africanos no geral.

Tendo esclarecido o motivo pelo qual utilizaremos estas duas obras como nossas referências neste trabalho, mas ainda dentro do escopo do local onde se procuram as respostas para as questões do candomblé, trazemos ainda uma outra questão: ambos os pesquisadores reforçam o seu local de pesquisa como “puro”¹⁴ ou “tradicional”. Tanto Bastide quanto Elbein estão em busca do modelo ideal de candomblé.

¹⁴ Neste trabalho não iremos nos focar nas trocas ocorridas dentro do candomblé entre as principais nações, mas vamos descrever um pouco destas trocas no âmbito do som no capítulo 3, mostrando assim que não existe uma

Juana Elbein busca na África a tradição que dá sustentação a toda filosofia do candomblé. Ela acredita que as respostas para seus questionamentos podem ser encontradas nos versos de *Ifá*, e no contato com sacerdotes em solo africano. Cabe ressaltar que Elbein era casada com Mestre Didi (Deoscóredes dos Santos), figura importantíssima do candomblé na Bahia, que era membro do terreiro do Opó Afonjá e possuía o título de *Alapini*, o mais elevado grau na hierarquia dos terreiros do culto de *lessé egungun*. Tanto seu título quanto a fundação de seu terreiro de culto aos *eguns* foram obtidos após uma viagem que empreendeu à África (mais especificamente ao Togo, Nigéria e Benim), na qual abriu contato com a família real de Ketu e foi identificado pelo Rei de Ketu à época como descendente da casa real. É inegável a influência desta epopeia de Mestre Didi sobre a obra de Juana Elbein.¹⁵

Já Bastide afirma sobre seu trabalho: “É porém evidente que os candomblés nagô, queto e ijexá são os *mais puros* de todos, e só eles serão estudados aqui” (BASTIDE, 2001, p. 29, grifo nosso). Mas apesar desta busca pela pureza, Bastide se depara com a dificuldade de obter informações sobre determinados assuntos no candomblé pelo fato de não ser iniciado. Nestes momentos ele deixa de lado a pretensa pureza para tentar preencher algumas lacunas com informações obtidas em terreiros “menos puros”, como o candomblé de nação angola, por exemplo. Encontramos um relato de Jorge Amado em seu livro *Bahia de todos-os-santos*, no qual o autor comenta sobre o terreiro do célebre “pai-de-santo” Joãozinho da Gomeia:

Sou ogã desse candomblé, levantado por Iansã. Ogã de Oxóssi foi o saudoso professor Roger Bastide, da Faculdade de Filosofia de São Paulo e do Centre de Recherches Scientifiques, da França, que assistiu na Gomeia à iniciação das iaôs e à festa do nome: quando o encantado proclama seu nome em público, pela primeira e única vez. Para ele e para mim abriram uma exceção que jamais agradeceremos suficientemente: foi-nos permitido ver as futuras filhas de santo na pequena casa onde faziam o noviciado. (AMADO, 2012, p. 139)¹⁶

Mas é interessante notar que o próprio Bastide entende que o “pai-de-santo” Joãozinho da Gomeia, por ser polêmico, não é reconhecido por sua “legitimidade” no meio religioso:

“pureza” original no candomblé, e que as trocas sempre ocorreram. Um debate mais aprofundado sobre a preferência dos pesquisadores sobre os nagôs (com a criação do chamado “nagocentrismo”) e a acusação de “degeneração” do culto banto pode ser encontrado na obra de Stefania Capone, *A busca da África no candomblé* (2004).

¹⁵ Uma descrição mais detalhada da viagem de Mestre Didi à África pode ser encontrada na obra de Lisa Earl Castillo, *Entre a oralidade e a escrita* (2010).

¹⁶ AMADO, Jorge. *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 395 p.

Vimos, com efeito, que o babalorixá deve obrigatoriamente passar pelas cerimônias de iniciação. Porém, não deixam de existir alguns que são designados pelo nome de “clandestinos”, ou de “feitos do pé para a mão”, e que são acusados de terem usurpado o título por ambição, sem a passagem prévia pelos ritos anteriores; tais babalorixás são então anatematizados pelos candomblés tradicionais. João da Goméia é um dos babalorixás clandestinos. (BASTIDE, 2001, p. 275)

O que está por trás dessa busca de respostas através do “puro” ou do “tradicional” é algo que os próprios praticantes do candomblé entendem como fundamental para se filiarem a um terreiro ou a alguma *iyalorixá* ou *babalorixá*: a *legitimidade*. *Tradição e legitimidade* são ideias recorrentes e inseparáveis dentro do candomblé. Entendemos que o que está no cerne desta discussão são duas linhas divergentes sobre o entendimento de qual é a base de um candomblé legítimo, e onde esta legitimidade pode ser buscada.

Uma primeira linha é aquela que vem das casas mais tradicionais da Bahia (Casa Branca do Engenho Velho, Opó Afonjá, Gantois, Alaketu, Pilão de Prata, consideradas “casas-mãe”, e os terreiros que descendem destes). A legitimidade neste caso, nos dias de hoje, se dá pelo próprio terreiro em si, pelo prestígio alcançado e pela antiguidade de sua fundação. Muitos dos terreiros que descendem destes (como é o caso do terreiro em que fizemos nossa pesquisa, com cerca de 24 anos de atividade) têm sua *legitimidade* fundada na linhagem sacerdotal do *babalorixá* ou da *iyalorixá*, e não na própria história, devido a seu curto tempo de fundação. Mas é importante ressaltar que esta *legitimidade* foi sendo construída ao longo do tempo, seja por viagens realizadas à África pelas suas sacerdotisas ou pela construção de um modelo ideal de candomblé reforçado pelos pesquisadores. O trabalho de Lisa Earl Castillo (2010) demonstra com precisão e detalhes como estes terreiros baianos foram consolidando sua própria *legitimidade* e o papel dos antropólogos para que isto ocorresse.

A segunda linha é aquela que vem sendo construída mais recentemente, por terreiros com fundação mais recente, cujos *babalorixás* ou *iyalorixás* buscam uma “reafricanização”, ou seja, uma busca na África de elementos “perdidos” do candomblé, ou ainda de outros que não atravessaram o Atlântico. Normalmente estes líderes religiosos não descendem de nenhuma linhagem que os conecte aos terreiros baianos, o que leva os “filhos-de-santo” das casas ditas “tradicionais” a questionarem sua legitimidade e sua própria condição de sacerdote dentro do culto. Pode ocorrer também destes “pais” ou “mães-de-santo” terem algum tipo de descendência de uma casa tradicional, mas não através dos ritos de iniciação, mas por ritos menores e menos complexos, como um *borí* por exemplo. Pelo fato de não possuírem todo o conhecimento que viria através dos ritos iniciáticos e pela aprendizagem nos terreiros, estes sacerdotes buscam incorporar elementos trazidos da África para o seu *axé*. Não é somente o

conhecimento secreto que é trazido da África, mas também elementos externos podem ser notados nestes terreiros reafrikanizados, como roupas e cantigas¹⁷.

Este debate sobre legitimidade se reflete principalmente na forma de recepção dos livros sobre candomblé dentro dos terreiros. Cada comunidade (e cada pessoa) vai receber de uma forma diferente um livro ou um determinado autor dependendo do que o “filho-de-santo” está buscando. No caso de nosso terreiro estudado, as publicações dos antropólogos não são bem recebidas. O *babalorixá* Eurico de Aganjú reforçava a todo momento que os antropólogos prestaram um “desserviço à religião” pelo fato de publicarem conceitos diferentes do que são ensinados no candomblé. Pierre Verger, por exemplo, era um dos principais alvos de crítica, principalmente por publicar em sua obra *Orixás* (2002) um conceito que se alastrou para as obras de outros pesquisadores, de que o *orixá* é um ancestral divinizado (voltaremos a esta polêmica no capítulo 3).

Se por um lado a opinião do *babalorixá* tem peso e influencia na opinião da maior parte dos “filhos-de-santo” da casa, encontramos alguns que mesmo assim insistiam em ler as obras dos antropólogos. Mas seu objetivo não era aprender sobre o culto ou obter formas de se fazer um determinado *orô*, mas sim tentar aprender mais sobre a história do candomblé e de sua própria linhagem. Lisa Earl Castillo (2010) também traz este debate e traz entrevistas com vários “filhos-de-santo” do terreiro pesquisado por ela mostrando as diferentes opiniões do povo-de-santo sobre as etnografias. Ela mostra que, assim como há aqueles que leem em busca de maior embasamento histórico sobre seu *axé* (no sentido de linhagem, tradição), outros leem para ter acesso às informações e conhecimentos que alguns destes antropólogos trazem da África, pois muitos não tiveram a mesma oportunidade de ir até o território africano pessoalmente para obter conhecimento.

Outros também leem as obras não pelo prestígio do autor, mas sim pela legitimidade do sacerdote ou do terreiro em questão que está sendo retratado na obra. Neste caso, uma etnografia da Casa Branca do Engenho Velho, ou uma entrevista com alguma sacerdotisa da “casa-mãe” certamente despertaria a curiosidade dos membros de um terreiro descendente deste *axé*. Mas não podemos ser ingênuos de achar que pelo simples fato de um filho-de-santo ler uma

¹⁷ Traremos no capítulo 3 um exemplo de uma cantiga trazida da Nigéria por um *ogã* que, nos dias de hoje, é considerada quase que um “hino” do candomblé nos terreiros de São Paulo. Para uma análise detalhada deste tema ver o artigo de Reginaldo Prandi (PRANDI, Reginaldo. *Linhagem e legitimidade no candomblé paulista*. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_14/rbcs14_02.htm>. Acesso em: 29 abr. 2018).

etnografia ele estaria “degenerando” o culto¹⁸. O povo-de-santo não é uma figura passiva neste processo: ele escolhe a quem ler, e escolhe também quais as informações usar e se elas devem ser somadas ou não ao conhecimento transmitido dentro do terreiro. Marcio Goldman nos traz um relato muito interessante sobre a recepção dos livros dentro dos terreiros:

[...] em sua magnífica tese de doutorado sobre o candomblé em Recife [...], Arnaud Halloy (2005, pp. 97, 125, 187, 191-194, 645) observa como os membros dos terreiros que estudou consideram o saber que se aprende diretamente muito superior, confiável e estável do que aquele que pode ler nos livros – saber livresco do qual eles desconfiam muito e que consideram volátil demais, sempre escapando da memória e exigindo a prática constante da leitura. E, no meu próprio trabalho de campo, essa oposição hierárquica é sempre acionada, opondo os que “nasceram em um terreiro” àqueles que “aprenderam nos livros”. Mais do que isso, como observou Serra (1995, p. 124), “basta conversar” com o povo-de-santo “para perceber que não recebem sem crítica tudo quanto se diz ou escreve a respeito do candomblé. (GOLDMAN, 2011, p. 423)

Podemos perceber que surge a partir da relação entre antropólogo e interlocutor uma interpenetração de visões de mundo. Ao mesmo tempo em que um “filho-de-santo” lê (e filtra aquilo que lê) uma obra antropológica e traz uma parte dela para dentro do terreiro, os pesquisadores também reproduzem, dentro de certos limites, conceitos que eles absorvem de seus interlocutores em suas pesquisas de campo. Ainda sobre as questões de “pureza” e “legitimidade”, Capone cita Yvonne Maggie neste trecho que nos é esclarecedor:

Yvonne Maggie (1998) sublinhou a coincidência entre o discurso da antropologia e o das religiões afro-brasileiras: como nas ciências sociais, os iniciados do candomblé, da umbanda ou do kardecismo elaboram suas próprias classificações. Eles ordenam o campo dos cultos afro-brasileiros conforme uma lógica de hierarquização, baseada nas categorias de alto e baixo, puro e degenerado, autêntico e corrompido. Ao demarcar uma oposição entre cultos “puros” e cultos “degenerados”, os antropólogos utilizam as mesmas categorias de classificação que seu objeto. Não é preciso dizer que os médiuns sempre afirmam pertencer ao culto considerado mais puro. Assim, ninguém se definirá como praticante de quimbanda, da mesma forma que nenhum terreiro dito de *umbandomblé* se dirá como tal, isto é, misturado, degenerado, corrompido. A auto-identificação sempre ocorre na direção do pólo mais valorizado, neste caso o candomblé. (CAPONE, 2004, p. 23)

¹⁸ Esta que é uma das acusações que Verger (1982) faz contra a obra Juana Elbein dos Santos em seu artigo *Etnografia religiosa iorubá e proibidade científica*. Juana Elbein, por sua vez, o acusa de “purista” e de ser fascinado pelo “exotismo” do “bom primitivo” em sua resposta no artigo *Pierre Verger e os resíduos coloniais: o “outro” fragmentado* (1982).

Apesar deste trecho falar especificamente sobre a relação hierárquica que os praticantes das religiões afro-brasileiras constroem entre umbanda e candomblé, esta hierarquização e classificação ocorre da mesma maneira dentro deste último, como expusemos mais acima sobre o debate de legitimidade. Mas é importante deixar claro que a reprodução ou não dos conceitos dos interlocutores pelos antropólogos não significa a vitória de um campo discursivo sobre outro. Não existe de maneira deliberada uma tentativa de imposição da visão acadêmica para dentro do candomblé, e nem de uma tentativa de “ensinar” aos antropólogos como se escreve sobre candomblé. O que existe é um encontro de duas visões de mundo distintas que se adaptam e se complementam ao tomarem contato um com o outro.

Por fim, entendemos ser necessário fazer um último esclarecimento sobre as duas obras que foram nossos guias durante este trabalho, e nossa relação com elas. No que se refere à questão da legitimidade e da tradição, entendemos que nosso trabalho se distancia tanto da obra de Bastide quanto da de Elbein. Cada autor entende a legitimidade em um polo diferente (Bahia *versus* África), mas estes polos não são tão distantes assim. Stefania Capone nos traz uma pergunta pertinente em sua obra: “Qual tradição, afinal, respeitar e perpetuar? A que é transmitida pelos terreiros “tradicionalistas” ou a que é buscada diretamente em terras africanas?” (CAPONE, 2004, p. 281). Ela traz uma ilustração interessante desta polêmica, quando nos recorda do caso dos “*Obás de Xangô*”, que foi a reconstrução de uma tradição do Reino de Oió trazida da África para o *axé* do Opó Afonjá nas primeiras décadas do século XX. Verificamos então, em nosso trabalho de campo, que a tradição é algo que é construído e legitimado pelos próprios interessados, ou seja, os terreiros e o “povo-de-santo”.

Em relação à pureza do culto, não podemos concordar que haja alguma nação de candomblé mais pura que a outra, muito menos a nação ketu, que foi o objeto de nosso estudo. Isto porque, em primeiro lugar, o candomblé já nasce como uma mistura de nações em um primeiro momento, com a inserção de *orixás* de todos os reinos iorubás que se encontravam neste país. Em segundo lugar, o culto aos *orixás* já veio da África com influências externas de outros povos vizinhos, como no caso dos daomeanos, cujos *voduns* foram incorporados ao candomblé de ketu. Além destas trocas linguísticas e religiosas no âmbito dos grupos étnicos, percebemos também outras influências como do Islamismo¹⁹, fora a influência católica que foi

¹⁹ Surpreendentemente a influência do islamismo no candomblé tem sido pouco estudada, e merecia mais atenção por parte dos pesquisadores. O artigo de Francirosy Campos Barbosa, (BARBOSA, Francirosy Campos. Somos afetados: experiências mágicas e imagéticas no campo religioso. In: BARBOSA, Andrea et al. *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 285-305.) e o documentário dirigido por ela (*ALLAH*,

absorvida aqui no Brasil²⁰. Em resumo, buscaremos nossas respostas dentro do próprio candomblé e sem entendê-lo como “puro”, mas com a compreensão de que o nosso terreiro estudado é “legítimo” pelo fato da própria comunidade se entender assim.

Oxalá na trilha Malê. Direção: Francirosy Campos Barbosa. 2015. 2 DVDs, v.1, (30 min.), In: BARBOSA, op.cit, 2016), nos trazem ótimas reflexões para que este tema seja mais explorado.

²⁰ Além da vasta literatura que trata sobre o assunto, resta-nos apontar que, em uma das “casas-mãe” mais antigas da Bahia, a Casa Branca do Engenho Velho, pode ser encontrado em seu barracão onde ocorrem os *xirês* um altar com os santos católicos. A foto deste altar e sua descrição encontram-se no livro *Equede – A Mãe de Todos*, de autoria de Equede Sinha (2016).

2. O SILÊNCIO DO RUÍDO E A MÚSICA DO SOM

Se vamos tratar sobre o som e sua multiplicidade dentro do candomblé, é necessário antes definirmos os termos que iremos utilizar neste trabalho. Como afirmamos anteriormente, este trabalho não irá tratar sobre o tema da música somente, mas iremos abordar o som em sua totalidade. O que chamamos por totalidade neste trabalho é a “paisagem sonora” do terreiro (KRAUSE, 2013).

O conceito de paisagem sonora por ser definido da seguinte maneira:

A palavra *soundscape* [paisagem sonora] apareceu na língua inglesa em fins do século XX e se refere à totalidade dos sons que chegam a nossos ouvidos em determinado momento. A criação do termo é atribuída a R. Murray Schafer, entusiasta e estudioso da sonoridade de diversos habitats. Schafer buscava maneiras de enquadrar a experiência auditiva em novos contextos não visuais. Ao mesmo tempo, sua meta era nos incentivar a prestar mais atenção na tessitura sonora dos ambientes, onde quer que vivêssemos.

[...] cada paisagem sonora representa, de forma única, um lugar e um tempo por meio de sua combinação peculiar de vozes, sejam elas urbanas, rurais ou naturais. (KRAUSE, 2013, p. 30 e 31)

Bernie Krause trouxe ainda uma maior precisão a este termo quando especificou quais são as camadas que compõem esta paisagem sonora:

Se escutarmos com atenção as paisagens sonoras dos habitats selvagens, notaremos de imediato a presença de sons provenientes de três fontes básicas: (1) sons biológicos não naturais – a *geofonia*; (2) sons originados de fontes biológicas não humanas e não domésticas – a *biofonia*; e (3) sons gerados pelo ser humano – antropofonia –, interferindo e, em alguns casos, se fundindo com a paisagem. (KRAUSE, 2013, p. 78)

Apesar de Krause analisar as paisagens sonoras do que ele chama de “habitats selvagens” focando na bioacústica, entendemos que estas camadas podem ser aplicadas a qualquer ambiente acústico.

Mas dentro desta paisagem sonora, o que entendemos por som e música? Antes de esclarecer estes dois conceitos, achamos fundamental esclarecer dois outros termos que permeiam o som e a música e a própria paisagem sonora: o silêncio e o ruído.

2.1 O silêncio

Conforme afirmou José Flávio Pessoa de Barros (e citado anteriormente por nós), o candomblé “não concebe o silêncio como forma de contato com os deuses” (BARROS, 2010).

Mas o que é o silêncio? Existe o silêncio? Será que todos nós percebemos o silêncio da mesma maneira? Tentaremos ilustrar esta questão com uma passagem etnográfica.

As minhas primeiras noites no terreiro foram terríveis. Eu dormia muito pouco. E o motivo, podemos dizer, passava pelo tipo de “paisagem sonora” que lá encontrei. Quando cheguei ao Sítio Araketu eu já sabia que era um *ogã*, posição esta que foi confirmada posteriormente por Pai Eurico consultando o jogo de búzios. Antes de pisar no Araketu eu só havia tido uma única experiência no candomblé, em um terreiro localizado no município de Águas Lindas de Goiás, estado de Goiás. Fui a este terreiro no ano de 2011 a convite de um praticante, e era a minha primeira vez visitando um terreiro de candomblé. Foi lá que *Xangô*, para meu estarcimento, desceu à *terra* e me “apontou” como seu *ogã*. E lá mesmo eu fui “suspenso”: ao ser questionado se aceitava aquele cargo (ao que respondi afirmativamente, apesar de não saber em absoluto do que se tratava), os outros *ogãs* da casa me levaram em seus ombros, me apresentando à audiência e ao barracão, por fim me sentando em uma cadeira onde as pessoas vinham me pedir a bênção. Para um homem ser considerado um *ogã* ele deve passar por três fases: ser “apontado”, ser “suspenso” e ser “confirmado”. Só faltava para mim a última fase, que na realidade é o início do ciclo iniciático do candomblé (para os “rodantes” utiliza-se o termo “feitura”. Já *ogãs* e *ekejis* não são “feitos”, mas sim “confirmados”). Um *ogã* ou uma *ekeji*, ao serem “apontados” e “suspensos”, criam um vínculo direto com o *orixá* que os escolheu, independente do terreiro que eles possam vir a se vincular. Não existe a menor possibilidade de um *orixá* escolher um *ogã* em um terreiro, e em outra casa um *orixá* diferente apontá-lo para o mesmo cargo. Sendo um *ogã* suspenso por *Xangô*, fui ao Araketu para conhecer a casa e me confirmar lá como *ogã* de *Xangô*.

No terreiro de candomblé os dormitórios são separados pela hierarquia. Há o alojamento do *babalorixá*, o alojamento das *ekejis*, dos *vodunsi* (com a devida separação entre homens e mulheres) e dos *ogãs*. E como eu era um *ogã*, fui alojado então no quarto dos *ogãs*, onde tinham suas camas e guardavam seus pertences outros três *ogãs* da casa. Como o quarto dos “rodantes” masculinos estava em reforma, em algumas noites alguns deles acabavam dormindo também no quarto dos *ogãs* (mas como a hierarquia deveria ser respeitada até neste momento, os *ogãs* dormiam em camas, e os “rodantes” dormiam no chão em colchonetes). O quarto dos *ogãs* tinha alguns privilégios: contava com uma televisão (que nos cinco anos em que frequentei o terreiro nunca a vi funcionar), geladeira e um rádio. Este último era utilizado de maneira incansável.

O *ogã* mais velho da casa, um filho de *Ogum* e *ogã* de *Oxóssi*²¹, achava insuportável dormir à noite sem ligar o rádio. Não sei por qual motivo, mas seja durante o dia, seja durante a noite, o rádio deveria permanecer ligado (e sintonizado sempre em sua estação de preferência, a JB FM). Como ele era o *ogã* mais velho, nunca sua ordem poderia ser contestada pelos outros. Ele tinha o costume de acordar muito cedo, cerca de quatro ou cinco horas da manhã, e depois que ele se levantava era a oportunidade dos outros *ogãs* desligarem o rádio para dormir no “silêncio”. Um *Egbomi* da casa (na época, um *iaô*), quando era obrigado a dormir no quarto dos *ogãs* devido a reforma do seu quarto, reclamava muito do rádio ligado a noite toda, que ele considerava insuportável. O próprio *babalorixá*, nas manhãs seguintes, reclamava que ele não havia conseguido dormir direito pelo excesso de barulho do quarto dos *ogãs*, seja pela conversa, seja pelo volume do rádio.

No meu caso, durante meses, eu tive dificuldade para dormir. Num primeiro momento por não estar acostumado ao som do rádio ligado a noite toda. Só que em alguns finais de semana em que o *ogã* mais velho não ia ao terreiro, dormíamos a noite toda sem o rádio. Mas aos meus ouvidos acostumados com os sons urbanos, aqueles sons que eu ouvia do lado de fora do quarto eram tão incômodos quanto o rádio. Pássaros noturnos, gambás e outros animais que não pude identificar passeavam constantemente pelo telhado do quarto. O som das árvores, principalmente quando um forte vento ou chuva atravessava seus galhos podia ser ouvido claramente, pela proximidade do quarto com as árvores. Atabaques de outros candomblés da área também eram ouvidos com frequência. No início da manhã, saguis e maritacas disputavam os frutos do cacho do dendezeiro, cujos gigantescos galhos se estendiam sobre o quarto, e o barulho dos caroços roídos pelos animais que caíam sobre as telhas do quarto era como um estrondo na minha cabeça sonolenta. Era este o silêncio procurado pelos *ogãs* para dormir?

Neste caso, temos três percepções diferentes sobre o silêncio: uma primeira em que o silêncio é insuportável, e que a música do rádio se torna o ideal para o sono; uma segunda em que o silêncio é fundamental, e ele se dá com o rádio desligado; e uma terceira, que não percebia o silêncio nem no rádio e nem no ambiente sonoro que se abria na noite do Araketu.

Uma interessante experiência sobre a questão do silêncio foi conduzida pelo músico estadunidense John Cage, que na década de 1940 se submeteu a uma câmara anecoica na

²¹ O *orixá* que escolhe um *ogã* para servi-lo não necessariamente é o mesmo *orixá* que é o “dono” da cabeça daquela pessoa. No meu caso, o *orixá* dono da minha cabeça é *Oxoguiã*, mas fui apontado como *ogã* por *Xangô*. Mas no Araketu um dos *ogãs* que é filho de *Xangô* é também *ogã* do mesmo *orixá*. Neste caso, não existe uma regra.

universidade de Harvard e, conforme nos conta Schafer (2011, p. 120) “Cage havia detectado a relatividade do silêncio”:

Quando John Cage entrou numa sala assim, entretanto, ele ouviu dois sons, um agudo e um grave.

Quando eu os descrevi para o engenheiro responsável, ele me informou que o agudo era meu próprio sistema nervoso em funcionamento, e o grave era meu sangue circulando.

A conclusão de Cage:

O silêncio não existe. Sempre está acontecendo alguma coisa que produz som!
(SCHAFER, 2011, p. 118)

Sobre esta mesma experiência, José Miguel Wisnik diz que “há sempre um som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos [...]” (WISNIK, 2017, p. 20 e 21).

“Quase nenhuma criatura dotada de sentidos se adapta a um ambiente de silêncio absoluto. Silêncio implica privação sensorial” (KRAUSE, 2013, p. 199). Se entendemos o silêncio como algo relativo, ele poder ser desejável ou perturbador. Conforme vimos no nosso exemplo, o silêncio (entendido neste caso como a não percepção de sons antropofônicos²²) era desejado pelo *iaô*, mas indesejado para o *ogã*. Ainda sobre o incômodo que este silêncio nos causa, Krause nos traz uma experiência interessante vivida por ele que vale a pena ser citada de maneira integral:

Certa vez, em uma expedição de trabalho, deparei por acaso com um local, no fundo do Grand Canyon, que era quase uma câmara anecoica. Era o lugar mais silencioso onde já estive no mundo natural – um cânion afastado e sem saída com paredes altas de arenito, a cerca de um quilômetro e meio do rio. Foi lá que montei meu acampamento à tarde, depois de uma caminhada. Descansando calado por um momento, logo percebi que tudo o que eu ouvia era o sangue correndo por minhas veias; uma pancada pulsante em um extremo do espectro e, no outro, um chiado que eu nunca ouvira antes, provavelmente o início de um caso de zumbido no ouvido; e os ruídos que eu mesmo fazia procurando um lugar para colocar meu saco de dormir. Por um momento, pensei que tinha ficado surdo. Quando, usando um decibelímetro, medi os níveis de ruído no ambiente, o valor registrado foi o mais baixo possível na escala do aparelho (descendo a 10dBA), um silêncio sepulcral. Passados alguns minutos, fiquei tão desorientado pela completa ausência de sons que comecei a falar

²² Segundo Krause: “A antropofonia engloba quatro tipos básicos de sons gerados pelo homem: sons eletromecânicos, sons fisiológicos, sons controlados e sons incidentais” (KRAUSE, 2013, p. 146)

e cantar sozinho e a jogar pedras contra as paredes do cânion, apenas para ouvir alguma coisa que não fosse o sangue na minha cabeça e o zumbido interno cada vez maior nos meus ouvidos. Eu estava enlouquecendo pela falta de referências acústicas. Não demorou muito para que eu guardasse meus equipamentos e voltasse para mais perto do rio, onde o rumor das águas oferecia uma orientação auditiva. (KRAUSE, 2013, p.199 e 200)

2.2 O ruído

Se o silêncio é relativo, o ruído também o é. Para o *ogã* de *Ogum*, o rádio era necessário para que ele rompesse o que ele entendia como silêncio, fazendo com que aquele som produzisse um conforto ideal para o sono. Já para o *iaô* aquele som do rádio era o ruído mais indesejável durante a noite. No meu caso, o som do rádio passou de ruído para parte da paisagem após alguns meses. Mais do que me habituar a ele, eu mesmo comecei a ligar o rádio durante a noite, mesmo sem o *ogã* mais velho estar presente algumas vezes, pois era assim que eu passei a me sentir confortável para o meu sono no terreiro. Tão forte quanto a memória das cantigas que me fazem lembrar de momentos específicos dentro do candomblé, ao ouvir a mesma estação de rádio aos sábados à noite através do aplicativo para telefone celular, o toque da vinheta e os programas me transportam diretamente para as noites no quarto dos *ogãs*.

Ao mesmo tempo em que um ruído antropofônico se tornava para mim um som integrado a certa paisagem sonora, um som biofônico se tornou para mim um ruído extremamente irritante, que eram os latidos dos cães do terreiro. Pai Eurico e outros membros do *axé* são apaixonados por cães, e desde a fundação do terreiro os cães também fazem parte daquele ambiente. Mas os latidos dos cães em momentos em que eu considerava inapropriados, como durante a noite, ou durante algum ritual (como a *sassanhe* ou o *ibossé*), ou não me deixavam dormir, ou não me deixavam me concentrar nas cantigas a serem entoadas. Mas o som de outros animais não me incomodava em nenhum momento, nem o canto dos pássaros, nem a vocalização dos saguis e nem mesmo o mugido das vacas (que não se localizavam dentro do terreiro, mas que era comum serem vistas perambulando pelos seus arredores). Para mim, o latido dos cães era “lixo acústico”²³.

²³ “*Lixo acústico* [*acoustic debris*] é apenas uma dentre as muitas expressões e palavras inglesas usadas para descrever o ruído. Nenhuma definição única conseguiu se impor e todas representam mais ou menos o mesmo fenômeno. Entre elas, *poluição sonora* [*acoustic garbage*], *sons indesejados* [*unwanted sound*] e *informações acústicas inúteis* [*useless acoustic information*].” (KRAUSE, 2013, p. 226)

Eu conversava sobretudo com os outros *ogãs*, e via que os latidos dos cães não os incomodava e nem atrapalhava. A mesma coisa percebi que ocorria com outros membros do terreiro. Por que então aqueles latidos só incomodavam a mim?

Uma das prováveis respostas é que, assim como podemos chegar a nosso campo de pesquisa com algumas expectativas e paisagens visuais imaginadas como ideais, eu cheguei ao terreiro com uma imagem acústica pré-concebida. Pensando na acústica do terreiro antes de chegar, eu imaginava que haveriam os sons humanos (antropofonia) como cantigas e *orikis*, e de outro lado os sons dos animais que eu imaginava que deveriam estar ali naquele local. No meu “preconceito acústico”, cães seriam “urbanos” demais para estarem naquele ambiente (que eu imaginava como quase “selvagem”, e qual não foi minha alegria ao descobrir alguns animais como jacaré, garças, saguis, gambás, gaviões, lebres, etc. no ambiente do terreiro). Se eu não imaginava cães fazendo parte do ambiente visual e acústico do terreiro, eles faziam questão de me lembrar a todo momento a sua constante presença através das suas emissões sonoras (como se quisessem dizer “estamos aqui! Somos parte deste terreiro também!”). Krause afirma que “[...] o ruído é um evento acústico que frustra as expectativas [...]. Quando há descontinuidades entre conteúdos visuais e auditivos, auditivos e auditivos ou visuais e visuais, costumamos receber essas rupturas como ruídos de diversos tipos.” (KRAUSE, 2013, p. 148).

Traremos mais dois exemplos etnográficos para explicitar como um ruído antropofônico pode se tornar agradável e se integrar na paisagem sonora, ou como ele pode ser tão invasivo a ponto de alterar até mesmo o calendário litúrgico do terreiro em questão.

Durante cerca de um mês, entre novembro e dezembro de 2012, se deu a minha “confirmação” no candomblé dentro do terreiro Araketu. Durante este período, eu era um ouvinte atento. Ouvia com atenção e curiosidade cada cantiga, cada palavra, cada objeto que emitia algum som. Eu estava aproveitando ao máximo cada dia do meu recolhimento, e a maior parte do dia eu passava dentro do *runcó*, que é o quarto cuja função específica é abrigar os *iaôs* em seu período de feitura. Os sons das cantigas e do *adjarim* foram se tornando mais familiares para mim a cada dia. Os saguis cheios de energia que passeavam em cima da telha do *runcó* também se tornaram minha companhia durante as tardes quentes de dezembro. Um som que não me abandonava nunca era o tilintar do *xaorô*²⁴ amarrado ao meu tornozelo. O soar do *xaorô* não tinha por objetivo ser ouvido por mim, mas era para ser ouvido pelas forças ligadas à morte

²⁴ “Xaorô: chocalho usado no tornozelo direito pelo iaô durante a iniciação, no período de resguardo e em todas as obrigações de tempo; pertence a Obaluaiê” (RAMOS, 2011, p. 118)

a fim de afastá-las. “O último silêncio é a morte” (SCHAFER, 2011, p. 60). Dentro do candomblé, a emissão de um som antropofônico significa que um determinado emissor está vivo. Um cadáver não emite som algum. Sobre este aspecto, Schafer reflete: “O som corta o silêncio (morte) com sua vida vibrante. Não importa o quão suave ou forte ele está dizendo: ‘Estou vivo’.” (SCHAFER, 2011, p. 61).

Mas durante vários dias (e não sei precisar quantos nem com qual frequência) um som me trazia nostalgia e alegria ao ouvi-lo todas as manhãs: um caminhão de gás que, para chamar a atenção da freguesia, tocava a marchinha de carnaval *Cidade Maravilhosa* em versão instrumental (quero acreditar que os cariocas puderam se ver livres da maldição de *Für Elise*, de Beethoven, hoje popularmente conhecida como “a música do gás” em São Paulo). Da mesma maneira em que eu esperava, durante todas as refeições, a *Egbomi* de *Iemanjá* (a qual chamamos carinhosamente de *Egbomizinha*), que era minha mãe criadeira²⁵, vir até o *runcó* trazer a comida e cantar junto comigo a cantiga para comer, eu também aguardava todas as manhãs o som do caminhão do gás tocando *Cidade Maravilhosa*. Talvez ela me fizesse recordar a “música do gás” que eu ouvia com frequência durante minha infância quando passava as férias na casa dos meus avós. De qualquer maneira, a música permaneceu na minha memória afetiva da mesma maneira que a cantiga que eu entoava junto com *Egbomizinha* sempre que fazia alguma refeição. Ambas me fazem recordar do período em que passei recolhido no *runcó*, e se tornaram inseparáveis na paisagem acústica daquele momento.

O movimento entre a emissão do som e a escuta desse mesmo som não é feita sem critério, nem que seja de maneira inconsciente, visto que o que escutamos e como escutamos está também condicionado a nossas questões culturais. Steven Feld afirma sobre o assunto: “Também existe uma relação entre escutar e fazer som; escutar não é só biológico ou físico ou fisiológico. Escutar é também cultural, e o que a gente decide focar ou não focar na escuta tem uma dimensão cultural.” (SILVA, 2015, p. 444).

Por outro lado, existem sons que invadem o ambiente acústico do terreiro e causam prejuízos. Um grande problema que vem se apresentando como um grande desafio para a comunidade são os areais que surgiram nos arredores do terreiro. Desde, no mínimo, 2010 os areais iniciaram suas atividades naquela região. No ano de 2011 houve até mesmo uma tentativa

²⁵ A mãe-criadeira ou o pai-criadeiro é normalmente um membro antigo do terreiro (que deve possuir o cargo de *egbomi*) que fica responsável por “criar”, ou seja, zelar pelo *iaô* recolhido no *runcó*. Isto inclui dar-lhe os banhos rituais, trazer-lhe comida, dentre outras atribuições.

de coibição da atividade ilegal por parte do governo federal²⁶. A extração na região se deu inicialmente para o fornecimento de areia para empreiteiras que estavam construindo os estádios da Copa do Mundo do Brasil em 2014 e das Olimpíadas do Rio de 2016. Mas mesmo após estes eventos, a extração continua e causa severos danos aos moradores da região. A expansão dos areais, além de transformar estradas de terra em vias intransitáveis, ameaça também a qualidade da água. A proximidade dos areais com o rio Guandu, que é utilizado para fins litúrgicos de maneira frequente, além de abastecer toda a região com água potável e ser fonte de lazer e pesca para os moradores da região, ameaça a sobrevivência do próprio rio.

No que se refere ao impacto na paisagem sonora do terreiro, os areais causam grandes prejuízos. Muitos animais sumiram da região. Em anos anteriores, costumávamos ver lebres pelo terreiro, animal que desapareceu por completo da área; os saguis, que eram figuras presentes em muitas árvores do terreiro, também sumiram; aves de rapina e outros pássaros também não puderam mais ser vistos nem ouvidos. Uma diminuição do conjunto sonoro de diversos animais veio junto com uma grande extensão de áreas descampadas, o que propicia uma maior propagação de sons vindos de locais mais distantes invadindo a paisagem sonora. A biofonia foi profundamente afetada.

Mas um problema que afetou inclusive a realização de um ritual de iniciação no terreiro foi o constante tráfego de caminhões carregados de areia, devido à abertura de um areal na própria rua do terreiro. Nunca cheguei a medir a frequência de maneira exata, mas só na parte da manhã já cheguei a contar mais de 10 caminhões passando pela rua. Durante o mês de agosto de 2016, um *abiã*²⁷ de *Obaluaiê* seria recolhido para ser iniciado. Mas o tráfego incansável dos caminhões levou Pai Eurico a optar pelo cancelamento do processo iniciático do *abiã*, pelo menos durante aquele período, visto que naquelas condições seria impossível o garoto permanecer recolhido devido ao lixo sonoro que iria interferir nos ritos de iniciação (ainda mais por ser um “rodante”, cuja sensibilidade sonora às cantigas e aos instrumentos são parte fundamental para a manifestação do *orixá*). Eu mesmo havia questionado anteriormente Pai

²⁶ As reportagens “Secretaria do Meio Ambiente fecha areais ilegais e prende cinco pessoas, em Seropédica” (disponível em <<https://oglobo.globo.com/rio/secretaria-do-ambiente-fecha-areais-ilegais-prende-cinco-pessoas-em-seropedica-2685942>>. Acesso em: 26 abr. 2018) e “Milícia explora areais nas margens do rio Guandu, diz governo fluminense” (disponível em <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/rj/milicia-explora-areais-nas-margens-do-rio-guandu-diz-governo-fluminense/n1597177263916.html>>. Acesso em: 26 abr. 2018) mostra um pouco desta operação, cujo resultado foi imperceptível, visto que os areais continuam operando e se expandido até hoje.

²⁷ O/a *abiã* é aquele membro do terreiro que se está em um primeiro estágio da religião: ele frequenta o terreiro e participa do seu dia-a-dia, mas ainda não passou pelo processo iniciático.

Eurico sobre como seria realizado todo o processo com tantos caminhões circulando (porque além dos ruídos, a estrada de terra ficava intransitável, o que levou inclusive a vários clientes a ficarem com seus carros atolados na lama em períodos de chuva). Ele só me respondeu: “Quem vai decidir [se vai haver ou não a feitura] é *Obaluaiê*”. Infelizmente, parece que o *orixá* da terra não quis suportar tamanha afronta com a destruição de seus domínios. O ruído indesejado que invadiu o espaço sonoro do terreiro transformou toda a rotina do calendário litúrgico.

A partir destas consequências, podemos começar a pensar no terreiro e em sua preservação não somente pelo viés material e geográfico, mas também pelo aspecto sônico. Krause fala de um “perímetro acústico” (KRAUSE, 2013, p. 97), que delimita toda uma área. Em um primeiro momento, seria necessário delimitar o território acústico (KRAUSE, 2013, p. 96) do terreiro para encontrar qual seria o seu perímetro acústico ideal. Krause demonstra em sua obra um método utilizado por ele, mas que não iremos detalhar neste trabalho. O que nos interessa é que, a partir destas delimitações, ele encontrou um mapa acústico cujas fronteiras não coincidem com as fronteiras geográficas. Mas a manutenção do ambiente acústico deste território é de fundamental importância para a preservação dos terreiros de candomblé. A partir desta delimitação seria possível um maior controle da interferência do lixo acústico dentro da paisagem sonora a fim de protegê-la. Diferentemente da música do caminhão do gás, que se somou à paisagem sonora e a complementou, mostrando que o mundo dos homens e dos *orixás* podem sim conviver em harmonia, o som nocivo²⁸ dos caminhões do areal se sobrepunham aos sons antropofônicos e biofônicos emitidos dentro do terreiro. Se o perímetro acústico do terreiro fosse mapeado, seria possível para os membros do terreiro pensarem em possibilidades legais de reivindicação deste espaço acústico junto à sociedade e às autoridades.

Para fechar a questão da relação entre silêncio e ruído, e voltando ao nosso exemplo do rádio ligado à noite no quarto dos *ogãs*, ninguém ali estava buscando o silêncio absoluto, mas sim uma determinada sonoridade que desse tranquilidade²⁹ para uma boa noite de sono. Esta mesma tranquilidade foi perfeitamente percebida por mim quando da mescla entre os sons externos (da música do caminhão de gás) e dos sons internos (biofonia, instrumentos litúrgicos

²⁸ Schafer se refere a este tipo de som como *hard-edged*: “‘*Hard-edged*’ é um termo utilizado na arte moderna e refere-se a um tipo de pintura na qual as formas são geométricas, e as cores empregadas são monótonas e não se misturam. Estou utilizando esse termo para referir-me à paisagem sonora das modernas vias expressas, porque os sons dos veículos são também linhas penetrantes (cortantes, agressivas) e monótonas, que não se misturam com os outros sons da paisagem sonora”. (SCHAFER, 2011, p. 109)

²⁹ Ver Krause (2013, p. 200 e 201) para uma descrição mais detalhada sobre a relação entre a sensação de tranquilidade e o som.

e cantigas do terreiro). E um ruído completamente indesejado arruinou a tranquilidade do terreiro durante anos. Na paisagem sonora, tudo é conectado entre si. Se torna impossível separar os elementos sonoros; os sons antropofônicos estão conectados com os sons biofônicos.

2.3 A música

Tendo explanado sobre o silêncio e o ruído, vamos nos focar então no som dentro do candomblé. Som este que vai além da música, foco principal de vários autores conforme demonstramos no primeiro capítulo. Mas voltemos a nossa questão inicial deste capítulo: qual é a diferença entre a música e o som? Todo som pode ser música?

A definição sobre o que é música gera uma grande discussão entre os estudiosos do tema. Esta dificuldade é relatada por Schafer:

Definir música meramente como “sons” teria sido impensável há poucos anos atrás, mas hoje são as definições mais restritas que estão se revelando inaceitáveis. Pouco a pouco, no decorrer do século XX, todas as definições convencionais de música vêm sendo desacreditadas pelas abundantes atividades dos próprios músicos. (SCHAFER, 2011, p. 108 e 109)

Assim sendo, não podemos ter a pretensão de definir neste trabalho o que é música, mas iremos deixar claro como entendemos o que chamamos por música através das descrições de alguns autores sobre o assunto.

Schafer afirma que “música é uma organização de sons (ritmo, melodia, etc.) com a intenção de ser ouvida.” (SCHAFER, 2011, p. 23). Krause (2013) nos apresenta uma ideia complementar da música, afirmando que ela é o “*controle consciente e não linguístico do som.*” (KRAUSE, 2013, p. 104). Ou seja, a partir de uma intenção, a música se forma a partir de “seus próprios padrões verticais – isto é, texturas e camadas instrumentais – e horizontais, ou temporais.” (KRAUSE, 2013, p. 104). Este plano vertical seriam os instrumentos que se utilizam para a execução da música, enquanto o plano horizontal é a própria estrutura da música. Mas ele próprio reconhece que esta definição é polêmica: “O conceito de ‘controle do som’ foi e continua sendo polêmico por um único motivo: cada um, seja músico ou pesquisador, tem suas próprias ideias sobre os elementos da música” (KRAUSE, 2013, p. 224)

Anthony Seeger define música da seguinte maneira:

Música é muito mais que os sons capturados pelo gravador. Música é uma intenção de fazer algo que se chama música (ou que se estrutura à semelhança do que *nós* chamamos de música), em oposição a outros tipos de sons. É a capacidade de formular sequências de sons que os membros de uma sociedade assumem como música (ou como quer que a chamem). Música é a construção e o uso de instrumentos que

produzem sons. É o uso do corpo para produzir e acompanhar sons. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance. Música é também, claro, os próprios sons, após a sua produção. E, ainda, é tanto intenção como realização; é emoção e valor, assim como estrutura e forma. (SEEGER, 2015, p. 16).

Após estas definições sobre música que os autores nos apresentaram, resta-nos pontuar de que maneira este termo será utilizado neste trabalho. A característica em comum que encontramos nas definições de todos os autores é a intencionalidade. Mas, dentro do candomblé, tanto as emissões de sons quanto de músicas vêm carregadas de intenção. Neste caso, entendemos por música a mesma coisa que o “povo-de-santo” entende por *cantiga*. A cantiga é, necessariamente, emitida através do canto, podendo ela ser acompanhada por instrumentos, bater de palmas, ou ser entoada sozinha. Como veremos no capítulo 3, as cantigas não são entoadas somente durante o *xirê*, mas são entoadas em vários momentos rituais do candomblé. Dentro do candomblé, música e cantiga são quase sinônimos. A única diferença é que a cantiga carrega em seu significado o sentido de sacralidade. Por exemplo, um samba que fala sobre os *orixás* e cantado dentro do terreiro continua sendo música, mesmo tratando de um tema do candomblé. Já uma cantiga entoada fora do terreiro continua sendo uma cantiga, porque ela carrega em si a força da sacralidade, o poder de troca de forças, de *axé*. A partir deste ponto, todas as emissões sonoras captadas dentro da paisagem sonora do terreiro e que não forem cantigas serão então chamadas de som.

2.4 O som

Se definimos o que é música, se torna necessário também definirmos o que é som. Para Krause:

É difícil dar uma descrição desse fenômeno que vá além de suas propriedades físicas – frequência, amplitude, timbre e duração. Apesar disso, o som desempenha um papel fundamental na maneira como as sociedades se expressam e é o fundamento da voz coletiva do mundo natural, da música e de todo tipo de ruído acústico. (KRAUSE, 2013, p. 23)

Para Schafer: “Qualquer coisa que se mova, em nosso mundo, vibra o ar. Caso ela se mova de modo a oscilar mais que dezesseis vezes por segundo, esse movimento é ouvido como som”. (SCHAFER, 2011, p. 112). E para Wisnik: “Sabemos que som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos” (WISNIK, 2017, p. 19).

Com as definições sobre o som apresentadas pelos autores, podemos começar a pensar nas características que o som apresenta dentro do candomblé. O que pudemos perceber das definições acima, sobretudo as de Schafer e Wisnik, é que não há som se não houver vibração de ondas, ou seja, movimento. Wisnik deixa este ponto ainda mais claro quando afirma que “o som é, assim, o movimento em sua complementaridade, inscrita na sua forma oscilatória. Essa forma permite a muitas culturas pensá-lo como modelo de uma essência universal que seria regida pelo movimento permanente.” (WISNIK, 2017, p. 20).

A relação entre som e movimento é tão importante quanto a relação que o movimento tem com o candomblé. Nos meus primeiros meses no terreiro, tudo era motivo de indagação. Eu via as coisas acontecendo, não entendia quase nada, mas continuava a observar. A etiqueta do candomblé sugere que você veja as ações das pessoas e pergunte o mínimo possível. Mas eu, na minha posição de *ogã*, me senti mais à vontade de perguntar algumas coisas que não entendia ao *babalorixá*. E uma ação recorrente me chamou muito a atenção.

Toda a vez em que os membros do terreiro saíam ou entravam em um ambiente com os elementos para um *ebó*, ou comida para os *orixás*, ou mesmo a carne e os *axés*³⁰ dos animais após terem sido sacrificados, eles giravam em sentido anti-horário no limite entre um ambiente e outro. Saindo ou entrando da cozinha, saindo ou entrando do barracão, saindo ou entrando da casa de *Exu*, se eles estiverem portando em suas mãos algum elemento para um ritual eles sempre faziam este movimento.

Questionei Pai Eurico sobre isto pois queria saber o porquê deles sempre girarem daquela maneira. Ele me respondeu que era para dar movimento àqueles elementos. Obviamente, uma resposta tão simples só me deixou mais confuso. Qual era o motivo de dar movimento aos elementos? Mas a resposta que precisava eu só fui obter quando entendi o papel de *Exu* nisto tudo. Mais especificamente, *Bará*, “o senhor do movimento” (RAMOS, 2011, p. 21).

Exu se diferencia dos outros *orixás* pelo fato dele não “pegar” cabeça de ninguém³¹. Não há “filho-de-santo” de *Exu*, porque ele não é um *orixá* propriamente, mas um *irunmolé*. Os *irunmolés* são os seres que habitam o *Orun*. Alguns deles aceitaram a missão de cuidarem das cabeças dos seres humanos, e a estes chamamos de *orixás*. Ou seja, todo *orixá* é um *irunmolé*,

³⁰ *Axés* aqui se refere às partes dos animais que não podem ser consumidas pela comunidade porque são alimento exclusivo dos *orixás*. Em uma galinha, por exemplo, o sangue, cabeça, patas e órgãos internos são preparados para serem oferecidos aos *orixás*. À comunidade é permitido somente o consumo da carne.

³¹ Estamos nos referindo às casas oriundas das “casas-mãe” de Salvador. Em outros candomblés menos ortodoxos é muito comum ver “filhos-de-santo” de *Exu*.

mas nem todo *irunmolé* é um *orixá*. *Exu* é considerado como aquele que faz a intermediação entre os humanos e os *orixás*. O acesso aos *orixás* só se dá através de *Exu*. Ele deve ser sempre agraciado com as suas oferendas primeiro para depois se oferecer algo aos *orixás*. Tanto que, antes da cerimônia pública acontecer, é necessário ser realizado o *Ipadê*, a cerimônia que tem *Exu* como seu centro. Nunca se canta para *Exu* em um *xirê*, pois suas cantigas já foram realizadas anteriormente, para ele fazer esta conexão com os *orixás*.

Cada *orixá* tem seu *Exu*, aquele que é responsável pelo movimento. Este *Exu* específico de cada *orixá* é chamado de *Bará*. Pai Eurico nos explica sobre o *Bará* da seguinte maneira:

[...] o *bará* é o próprio movimento, é a energia cinética, é todo e qualquer ato de mover qualquer forma, qualquer matéria física e qualquer coisa concreta. O *bará* é, essencialmente, a energia cinética de cada *orixá*. Seguindo esta linha de raciocínio, vamos citar como exemplo a *orixá* Oxum. Oxum é a água doce, a água dos rios. Quem veicula o movimento dessas águas, a correnteza dos rios, é o *bará* de Oxum, ou seja, ele é o próprio movimento das águas. Pode-se dizer que Oyá é o ar, as correntes atmosféricas, os ventos; quem faz o ar mover-se é o *bará* de Oyá – que está estreitamente ligado à fertilidade, pois as sementes são espalhadas pelos ventos. O *bará* de Oyá é quente, volátil e bastante difícil de ser cultuado, assim como o próprio vento. Podemos usar o mesmo exemplo com relação à Yemanjá, que é a água do mar, o oceano. As correntes oceânicas, as ondas, as ressacas marítimas são o movimento de Yemanjá, e quem faz essas águas salgadas se moverem é o *bará* de Yemanjá. (RAMOS, 2011, p. 21)

Vale a pena também transcrevermos mais um pequeno trecho sobre como Pai Eurico adquiriu este conhecimento sobre o *Bará*: “Ainda me lembro de egbomi Maricas, que me ensinava esse conceito dizendo: ‘*Quem faz ocê ir pra escola, é Exu. Quem faz ocê andar, correr, brincar, é Exu. É Exu que faz ocê ir de um lado pro outro. Sem Exu, ninguém sai do lugar*’.” (RAMOS, 2011, p. 22).

Como pudemos perceber, movimento, som e vida estão todos intimamente ligados no *candomblé*. O giro em sentido anti-horário que os membros faziam tinha por objetivo dar movimento aos elementos e, conseqüentemente, vida, *axé*. Para um objeto ter agência dentro do *candomblé* ele precisa ter, obrigatoriamente, *axé*.

Certa vez, ao questionar Pai Eurico sobre o conceito de *axé*, ele me explicou que o *axé* poderia ser entendido como uma força. E ele comparou o conceito de *axé* com o conceito de

força na física (a força sendo resultado da massa x aceleração). Se tomarmos o *ebó*³² como um exemplo, a massa seria os objetos, os materiais deste *ebó*. E a palavra, ou o som, faria o papel da aceleração, é o que daria o movimento. O *ebó* é uma combinação numérica de uma série de elementos materiais, com uma infinidade de propósitos. Cada um destes elementos tem uma cantiga específica que os transforma em um tipo de remédio ou em algo para retirar energias negativas ou doenças físicas do corpo do beneficiário do ritual, atuando como uma esponja. Mas para que isto ocorra, estes elementos não podem ser administrados em silêncio. A ordem correta e o número exato dos elementos devem ser respeitados, mas a cantiga correta do elemento é o que vai transformar uma simples bola de farinha em um *ekurú*, pipoca em *doburú*, canjica em *ebô*, e assim por diante. Ou seja, a cantiga vai sacralizar e transformar um determinado elemento em um remédio para o benefício daquele que o recebe. Este elemento passa então a ter agência, como portador de *axé*. Amadou Hampâté Bâ de certa forma ratifica este conceito quando afirma: “A fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças. [...] Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém (*yaa-warta*, em fulfulde) que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação.” (BÂ, 2011, p. 172).

Sendo o candomblé uma religião de matriz africana, é natural que muito da concepção que o povo-de-santo tem sobre o som, e sobretudo sobre a fala, tenha sua base em uma filosofia africana. Não pretendemos de modo algum utilizar aqui o termo “africano” de uma maneira reducionista; sabemos bem que cada etnia africana tem suas próprias concepções sobre as mais diversas questões. Mas é inegável que exista algo em comum nisto que chamamos comumente de “cultura africana”. Assim como nos referimos a uma filosofia ocidental tendo em mente que o Ocidente, além de ser uma construção cultural e política (como bem nos lembra Eduard W. Said em sua obra *Orientalismo*) também é composto de diversos povos, da mesma maneira pensaremos a filosofia africana. E o que nos interessa neste trabalho dentro do escopo da filosofia africana é a sua relação com o som. Mais especificamente com a palavra.

Amadou Hampâté Bâ afirma que:

Nas tradições africanas – pelo menos nas que conheço e que dizem respeito a toda a região de savana ao sul do Saara –, a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças

³² O *ebó* pode ser traduzido como sacrifício ou oferenda (RAMOS, 2011), mas também pode ser definido como um ritual de cura, tratamento, retardo ou aceleração de boas ou más fases da vida. Seus objetivos são os mais diversos.

ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência. (BÂ, 2011, P. 169)

O som, portanto, tem caráter sagrado e por si só tem agência. Especificamente sobre agência do som nas cantigas e nos *orikis*, podemos citar outro trecho:

Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação. (BÂ, 2011, P. 174)

Voltando ao caso de Clouzot, que apresentamos no capítulo anterior, o pesquisador fica frustrado ao entrar na casa de *egun* e não encontrar nada que pudesse justificar a reverência e o medo com que era tratado aquele quarto dentro do terreiro. Lá estavam todos os elementos que são utilizados para o culto de *egun*. O que ele não conseguiu perceber é que os objetos por si só não possuem agência. Eles precisariam ser “ativados” através de algum meio. E o elo que faltava entre o objeto material e a sua manifestação sobrenatural era o som. Nada iria ocorrer enquanto as cantigas apropriadas não fossem entoadas. O *axé* que existe ali dentro da casa de *egun* é uma força, e para ser ativado, como vimos anteriormente, precisa de alguns elementos (massa) sendo manipulados através de cantigas e *orikis* (aceleração).

Se o som, como afirma Wisnik (2017), é captado por nossos ouvidos, e interpretado pelo nosso cérebro de diversas maneiras de acordo com a forma como escolhemos ouvir os sons – Krause usa o termo “ouvidos aculturados” (KRAUSE, 2013, p. 21) –, o som também pode ser entendido como um “[...]sistema cultural, isto é, um sistema de símbolos[...].” (FELD, 2012, p. 3, tradução nossa). Um determinado som pode significar coisas completamente diferentes, de acordo com os símbolos de uma determinada comunidade.

Vivi um exemplo disso em uma noite de junho de 2017, cerca de duas semanas antes da realização da principal festa anual do Araketu, a Fogueira de *Airá* (também conhecida como Fogueira de *Xangô*)³³. O *xirê* desta festa ocorre normalmente no barracão do terreiro, mas quando é chegado o momento das cantigas de *Xangô*, tanto a audiência quanto os atabaques se deslocam para uma espécie de grande clareira aberta em uma parte mais interna do terreiro. Este espaço é usado somente uma vez ao ano, unicamente para o culto a *Xangô* durante sua festa anual. Lá é erguida uma grande fogueira (normalmente a madeira empilhada chega a mais de dois metros de altura), e ao seu redor são acomodados os aparatos para a realização da

³³ Uma explicação detalhada sobre este ritual e suas cantigas pode ser encontrada na obra de José Flávio Pessoa de Barros (BARROS, José Flávio Pessoa de. *A Fogueira de Xangô, o Orixá do Fogo: Uma introdução à música sacra afro-brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009. 256p.)

cerimônia. Ao norte da fogueira se localizam os atabaques e os *ogãs*; a oeste é montada uma espécie de barraca, dentro da qual está o trono para *Xangô* sentar-se e distribuir seu *axé* durante o período em que as pessoas se alimentam; a *leste* são colocados bancos para a audiência se sentar para ver a cerimônia; e ao *sul* é por onde entram e saem os membros do terreiro e o próprio *Xangô* para o início e término da roda.

Toda a clareira é rodeada por grandes holofotes para a iluminação noturna. Em uma noite estávamos preocupados pelo fato de que os holofotes não estavam acendendo, o que deve ter ocorrido devido a algum curto elétrico. Decidimos ir a noite até a clareira para verificar a condição dos fios, e nosso grupo era composto por quatro homens: Pai Eurico, um *ogã* de *Xangô*, o caseiro do terreiro (que não era “filho-de-santo” da casa e era responsável pela manutenção do sítio) e eu. Esta clareira fica relativamente próxima de um local considerado extremamente perigoso para os homens do terreiro, que é onde se localiza o “assentamento” das *Eleyés*³⁴, cujo próprio nome é tão terrível que não pode ser pronunciado a noite. Nós as chamamos somente por “senhoras”. Elas são associadas aos pássaros que têm hábitos noturnos, como corujas e outras espécies. Somente mulheres podem cultuá-las, sendo proibido aos homens até a simples aproximação do local de seu “assentamento”. A necessidade de circular próximo ao local onde elas se situam nos deixava apreensivos. Nossos ouvidos ficavam atentos a qualquer ruído que poderia indicar uma insatisfação por parte delas com a nossa presença.

Durante a tentativa de procurar o problema nos fios dos holofotes, qual não foi nossa surpresa ao ouvir o canto estridente e forte de um pássaro. A impressão que nos dava é que ele estava muito próximo de nós, acima de nossas cabeças. Sua voz era tão forte que ele parecia ser gigantesco. É impossível tentar descrever o medo e o horror que preencheu nossos corações naquele instante. O caseiro, preocupado com a situação dos fios, pareceu não perceber este “detalhe”, e continuava a falar sobre como as chuvas poderiam ter prejudicado os fios e levado ao curto-circuito. Ao ouvir o som, só consegui perguntar ao *babalorixá*: “São ‘elas’, meu pai?”, ao que ele somente respondeu: “Quietos!”, uma ordem para mim e para o caseiro, que não entendeu a situação ali colocada. Eu e o *ogã* de *Xangô* ficamos paralisados, um olhando para o outro, sem saber o que fazer. É incrível como o medo conseguiu nos deter de tal forma que não

³⁴ Pierre Verger escreveu um belo artigo sobre as *Eleyés* e sobre seu culto (VERGER, Pierre. Grandeza e Decadência do Culto de *Ìyàmi Òṣòròngà* (Minha Mãe Feiticeira) entre os *Yorùbá*. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). *As Senhoras do Pássaro da Noite: Escritos sobre a Religião dos Orixás V*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Axis Mundi, 2003. p. 13-71).

conseguíamos ao menos pensar em voltar imediatamente e deixar a manutenção para o dia seguinte. Nossa esperança em sair daquela situação estava nas mãos do “pai-de-santo”.

“*Iyá mi, ô! Iyá mi, ô!*”³⁵ gritou o *babalorixá*. No que o pássaro silenciou, Pai Eurico deu a ordem para nós: “Vamos voltar”. Foi como sair de um transe. Saímos o mais rápido que pudemos dali. Era como acordar de um pesadelo.

Para o caseiro, assim como provavelmente para qualquer pessoa sem familiaridade com a mitologia do candomblé, aquele som não passava de um pássaro cantando a noite. Mas o medo que sentimos e suas consequências não vieram do som. E muito menos do pássaro que imaginávamos ao ouvirmos o som. Nossa reação veio ao ter em mente os efeitos da ação das *Eleyés* sobre nós. Os efeitos de suas ações sobre os homens são extremamente nocivos. As *Eleyés* são, grosso modo, a representação feminina dos *eguns*. A diferença é que os *eguns* são ancestrais individualizados, enquanto as “senhoras” são ancestrais femininas cultuadas de maneira coletiva. Em comum, ambos são a representação da morte, do fim.

Steven Feld (2012) estuda os Kaluli e sua relação com os pássaros, e entende esta questão da mesma maneira que nós, de que é impossível separar “[...] zoologia e mito como coisas distintas [...] Eu precisava ver como os Kaluli juntava-os [a zoologia e o mito] de uma maneira a se aderirem mutuamente” (FELD, 2012, p. 45, tradução nossa). Ao adentrar em uma floresta junto com seu informante e questionar sobre os pássaros, seus cantos e seus significados, Feld recebeu uma resposta desconcertante a um questionamento seu: “Ouça – para você eles são pássaros, para mim eles são vozes na floresta.” (FELD, 2012, p. 45, tradução nossa). Feld ainda nos explica:

Pássaros são “vazes” porque os Kaluli reconhecem e entendem sua existência principalmente através do som, e porque eles são o reflexo dos espíritos (*ane mama*) dos homens e mulheres mortos. O som dos pássaros tem simultaneamente um “exterior”, do qual os Kaluli atribuem uma identificação do pássaro, e um “interior”, do qual eles interpretam o significado oculto como uma comunicação espiritual. (FELD, 2012, p. 45, tradução nossa)

Se o som é movimento e possui essa capacidade de agir sobre nós, é porque ele carrega *axé*. E se este mesmo som é também um sistema de símbolos, não podemos tentar entendê-lo somente analisando-o de maneira técnica, mas é necessário entender a cosmologia que envolve toda a comunidade que está envolvida nesta paisagem sonora. O estudo do som no candomblé

³⁵ Literalmente, minha mãe (*Iyá* = mãe, *mi* = meu/minha). É uma maneira respeitosa de se referir às “senhoras”. A partícula “ô” no idioma iorubá é uma partícula afirmativa, também serve para dar ênfase a uma palavra ou frase.

não pode se reduzir a simples captação mecânica – seja através de aparelhos sonoros destinados a este fim, seja a partir de nosso próprio sistema auditivo. A forma de entendimento do som está intrinsicamente ligada à forma de entendimento do mundo.

3. O SOM: DO INÍCIO AO FIM COMO UM MEIO

Dentre os sons mais marcantes no candomblé, com certeza as cantigas se destacam. Como afirmamos anteriormente, muitos pesquisadores se debruçaram sobre as cantigas entoadas durante o *xirê*, mas estes pesquisadores encaravam a música do candomblé da mesma maneira com que se trata a música ocidental. Angela Lühning nos diz que, durante as décadas de 30 e 40, aos pesquisadores:

Só interessavam aspectos como compasso e ritmo, âmbito melódico, intervalos usados, forma e estrutura das melodias, etc., que foram analisados sistematicamente em todas as possíveis combinações. Porém, todos estes parâmetros só atingem a estrutura interna da música, assim, deixavam-se de lado outros parâmetros ligados à música, levando em conta a sua função, seu uso e seu contexto. (LÜHNING, 1990, p. 116).

A autora dá um grande salto ao analisar a música do candomblé dentro de seu contexto, inclusive destaca a sua relação inseparável com a dança. Não iremos neste trabalho catalogar os tipos de música, e nem analisá-la por completo dentro do *xirê* (análise que, além de Lühning, outros autores citados por nós no primeiro capítulo fizeram com êxito e com muito mais competência que nós). O recorte que iremos analisar desta festa pública são os instrumentos que são utilizados para a execução das cantigas³⁶ e os seus atores, a saber, os *ogãs* e a audiência.

3.1 O Xirê e a sua estrutura sônica: instrumentos e atores

O instrumento líder da orquestra do candomblé é, por excelência, o atabaque, chamado de *ilú*. Em todo candomblé, o número de *ilú* é sempre o mesmo, três. O maior e mais grave é chamado de *Rum*, o médio de *Rumpi*, e o menor e mais agudo é chamado de *Lé*. Como os *ilú* são os instrumentos que trazem maior significado e são os mais sagrados dentro do candomblé, os três *ogãs* mais velhos da casa são os responsáveis por tocá-los. Dentre estes, existe um *ogã* que é chamado de *alabê*. Este é um cargo dado pelo “pai-de-santo” para o *ogã* que será

³⁶ Durante o *xirê*, são tocadas cantigas e “toques”. As cantigas se referem especificamente a um determinado *orixá*, nunca podendo ser executadas para algum outro. Já os toques são as diversas variações rítmicas e instrumentais tocadas para os *orixás*, sem o acompanhamento da voz. Quando um toque instrumental é tocado, sua execução tem por objetivo fazer o *orixá* dançar. A tese de doutorado de Ângelo Cardoso explana brilhantemente sobre todos os toques da Casa Branca do Engenho Velho (CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. 2006. 402 f. Tese (Doutorado em Música/Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.)

responsável por conduzir as cantigas durante o *xirê*, é como se ele fosse o maestro dessa orquestra sagrada.

Como dissemos anteriormente, para um homem ser um *ogã* ele deve passar por três fases. Após estas fases, o *babalorixá* pode dar um título honorífico para ele em alguma área em que este *ogã* se destaque. Desta maneira, conforme nos foi informado, ele pode ser um *pejigan* (um *ogã* responsável pelos *peji*, quartos dos *orixás*, mas este título não é utilizado no terreiro estudado), *axogum* (*ogã* responsável pelo sacrifício dos animais), *alabê* (*ogã* responsável pelas cantigas rituais), etc. Isto não significa que um *alabê* não possa sacrificar um animal, ou um *axogum* cantar num *xirê*, mas o título honorífico torna aquele *ogã* uma referência naquela determinada atividade, e tem também uma função prática que é a de administrar egos dentro do terreiro, impondo uma hierarquia e evitando assim alguns conflitos que possam vir a existir entre *ogãs* com títulos e sem títulos (nada impede também de um *babalorixá* criar alguns títulos em seu terreiro para evitar conflitos entre os membros).

Ainda sobre a relação entre *ogãs* e *ilú*, Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva nos dão uma interessante descrição:

Os atabaques são usados principalmente nas cerimônias públicas, quando são tocados pelos alabês. Cada um executa uma frase rítmica individualmente, perfazendo, no conjunto, um polirritmo, cuja marcação é dada pelo Rum, responsável, ao mesmo tempo, pelo "repique" ou "dobrado" (floreio), que dão à música um caráter diferencial acentuado conforme os ritmos de cada orixá. Essa função particular do Rum estabelece sua maior importância em relação aos outros dois atabaques. A expressão "dar o rum no orixá" é indicativa da posição desse instrumento no conjunto da "orquestra". Essa mesma importância é observável por ocasião da reverência obrigatória aos atabaques, quando o Rum é o primeiro a ser saudado pelos fiéis, também cabendo a ele noticiar e saudar a chegada de visitantes ilustres ao terreiro (receber o "dobrar dos couros" é sinal de grande prestígio). Portanto, cabe ao chefe dos alabês a responsabilidade pelo Rum particularmente e também pelos outros atabaques; não só durante o toque, mas por sua manutenção permanente. Quando não estão em uso, os atabaques devem ser cobertos por um pano branco e, uma vez que são considerados como portadores de axé, eles não podem ser removidos do terreiro. Pelo mesmo motivo, são tratados com especial reverência quando, por algum acidente, caem ao chão. (AMARAL, Rita e SILVA, Vagner Gonçalves da, 2009)

Um *ilú* deve sempre estar em pé, apoiado no *pepelê*, que é a base de madeira que sustenta os atabaques. Um atabaque vir ao chão é sinal de mau agouro, pois se o atabaque é vivo e traz vida através de seu som, deitá-lo significa invocar forças contrárias à vida.

O atabaque é tão sagrado que carrega consigo uma série de restrições. A primeira é a de que mulheres, independente de sua posição no terreiro, são proibidas de tocá-lo. A segunda é que os *ogãs* devem estar “limpos”, ou seja, no dia do *xirê* não devem ter praticado ato sexual e devem ter tomado um banho ritual de folhas para poder tocar nos *ilú*. Em certa ocasião, estávamos a poucas horas de iniciarmos um *xirê* quando os convidados começaram a chegar. A festa seria a saída de 7 anos de uma “filha-de-santo” da casa, que se tornaria a partir daquele dia *Egbomi* de *Oxum*. Um dos convidados para o *xirê* era o filho carnal desta “filha-de-santo”, um *ex-ogã* da casa (ele foi expulso do terreiro devido a seu comportamento). Quando o convidado foi visto no terreiro, o *babalorixá* nos avisou imediatamente: “Não permitam que ‘fulano’ toque nos atabaques de maneira alguma!”. A proibição se devia ao fato de não sabermos se ele manteve relações sexuais durante o dia, e por ele não ter tomado o banho de folhas. E aconteceu o inesperado: o *ex-ogã* do Araketu quis de qualquer maneira tocar nos atabaques, que estavam sob o sol naquele momento para seu couro “amolecer” e serem afinados. Os *ogãs* da casa se distraíram, e ele foi imediatamente tocar nos atabaques. E o *ilú* veio ao chão. O estrondo foi tão alto que todos ouvimos e não foi possível ao convidado levantar o atabaque a tempo de disfarçar. O *ex-ogã* ficou extremamente constrangido, pois sabia o significado daquela queda. Os *ogãs* da casa foram severamente repreendidos pelo *babalorixá* pelo descuido de deixar o convidado perambular sozinho pelo terreiro, fazendo com que o *ilú* caísse no chão. E ficou claro para nós que o atabaque rejeitou o toque daquela pessoa. Durante todo o *xirê*, ele não voltou a tentar tocar nos *ilú*. Nas semanas seguintes, novamente demos de “comer” ao atabaque para que ele recuperasse seu *axé*.

Apesar dos *ogãs* serem os responsáveis por “puxarem” as cantigas corretas de acordo com o *orixá* que está na *terra*, a comunidade também é parte fundamental do êxito da festa. Isto porque os *ogãs* cantam a cantiga, e a comunidade responde, ou repete. Ou seja, pelo menos no candomblé, não existe um solista, aquele que canta sozinho as cantigas. Sobre este aspecto dentro do qual as cantigas são feitas para que haja uma participação de todos os membros da comunidade, José Carlos Gomes da Silva nos esclarece:

“O princípio da *complementaridade* (Wa Mukuna, 1985) pode ser tomado como expressão simbólica do fazer musical, que é também de natureza coletiva. A música não apenas possibilita e instaura formas de sociabilidade, o *música-evento*, mas é ela mesma uma criação coletiva. A repetição de um ciclo rítmico de base, normalmente executado por um idiofone possibilita na prática musical africana a participação dos demais instrumentos. Por meio de palmas, respostas vocais aos solistas, danças, improvisos, desafios, as noções de coletividade e *complementaridade* são atualizadas.” (SILVA, José Carlos Gomes da, 2013, p. 7)

Este modo de cantar, no qual as duas partes (orquestra de *ogãs* e a comunidade – os “filhos-de-santo”) se complementam, evidencia também a noção de troca de *axé*: é o dar e receber a energia vital, mantendo sempre um movimento que proporciona o fluxo desta energia. O *orixá* não vem distribuir *axé* se algo não é dado a ele; ao mesmo tempo, as pessoas não doam algo ao *orixá* (seja algo material como comida, ou sua energia em forma de canto) se o *orixá* não lhes devolver algum *axé* em troca. Esta troca aponta para temas clássicos da antropologia, como a dádiva/troca/reciprocidade, e também a questão do sacrifício, conforme analisados por Marcel Mauss³⁷, mas que não serão abordados neste trabalho.

Os *ilú* são tocados com um tipo de baqueta, chamada de *aguidavi*³⁸. Os *aguidavi* são confeccionados normalmente com madeira da goiabeira, por ser uma madeira resistente e flexível. Acompanhando estes *ilú* há um *ogã* tocando o *gã*, ou *agogô*. A diferença entre os dois instrumentos é que o *gã* é composto de somente uma campânula, enquanto o *agogô* é composto por duas campânulas. Nas “casas-mãe” e nos terreiros descendentes, utilizava-se o *gã* durante todo o *xirê*, com exceção do momento em que se tocava o ritmo *Ijexá*, normalmente tocado para os *orixás Oxum* e *Logun-Edé*, quando este ritmo exigia o toque do *agogô* com duas campânulas. Atualmente, por uma questão prática, a maior parte dos *ogãs* toca todo o *xirê* com o *agogô* para não precisar trocar o instrumento quando do toque do *Ijexá* (único ritmo tocado com as mãos nos *ilú*, sem usar os *aguidavi*). O *xekerê* (instrumento formado por uma cabaça e uma rede de contas ao seu redor) também é utilizado nas cantigas para *Iansã*, mas não é mais tão comum vê-lo sendo utilizado em um *xirê*. No terreiro de Pai Eurico mesmo eu nunca presenciei sua utilização durante os *xirês*. Atualmente em Oyó, na Nigéria, se utiliza o *xekerê* nas cerimônias para *Xangô*.

A pesquisa realizada no sítio Araketu nos mostra que os instrumentos acima descritos são os utilizados pelos *ogãs* no *xirê*, mas existem alguns outros instrumentos utilizados pelos “filhos-de-santo” durante a cerimônia. Um deles é o *adjá*, ou *adjarim*, uma sineta feita de metal composta por três campânulas e que tem relação com o *orixá Oxalá*. O *adjarim* muitas vezes é utilizado nas cerimônias internas para trazer um *orixá* à terra, seja tocando-o e cantando uma cantiga para o *orixá* (qualquer oferenda realizada dentro do “quarto-de-santo” de qualquer *orixá* deve ser acompanhada por uma cantiga daquele *orixá* e do som do *adjarim*), seja agitando-o

³⁷ MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 288 p.; HUBERT, Henri e MAUSS, Marcel. *Sobre o sacrifício*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 192 p.

³⁸ “[...] baquetas chamadas de *aguidavi*, que vem da palavra fon *agida+vi*. A palavra *agida* significa baqueta de tambor e *vi* é um sufixo empregado como partícula diminutiva” (CRUZ, 1954, p. 51, apud SANTOS, 2014, p. 38)

acima da cabeça de um “filho-de-santo” para que seu santo “vire”, ou seja, se manifeste. Isto pode ocorrer também em um *xirê*, mas o mais comum é vê-lo sendo tocado por uma *Ekeji* ou uma *Iyalorixá* convidada para a festa, desde que ela esteja liderando a roda do *xirê* (isto porque, nas casas tradicionais, os homens não participam da roda. Pelo fato do terreiro estudado ser descendente da Casa Branca do Engenho Velho, esta tradição se manteve, e os homens participam somente em momentos específicos). Quando algum *orixá* está na *terra* durante a cerimônia, a *Ekeji* ou a *Iyalorixá* convidada (ou mesmo o *babalorixá* ou *iyalorixá* da casa em questão) utiliza o *adjarim* para orientar o *orixá* na roda; ela vai tocando o instrumento e o *orixá* vai seguindo o som, evitando assim que ele saia do espaço determinado para a sua manifestação, pois durante o *xirê* o *orixá* não pode sair para um espaço externo ao “barracão”.

Nossa pesquisa etnográfica revela outro instrumento utilizado pela *Ekeji* ou pela *Iyalorixá* convidada, que é o *xére*. O *xére* é utilizado exclusivamente no culto a *Xangô*. Originalmente consistia em uma cabaça de pescoço longo, e ao ser agitado lembrava o som da chuva, isto porque *Xangô* também era tido como o *orixá* responsável por trazer a chuva do *Orun* ao *Aiyê*. Hoje o mais comum é encontrar o *xére* feito em metal, mas mantendo um formato parecido, ou seja, uma haste para ser segurado e em seu topo uma esfera contendo grãos em seu interior. Quando *Xangô* se manifesta durante o *xirê*, a *Ekeji* ou *Iyalorixá* pega imediatamente o *xére* para guiar *Xangô* em sua dança, em substituição ao *adjarim*.

Um último instrumento sonoro que pode ser utilizado pela *Ekeji* ou *Iyalorixá* durante o *xirê* são dois chifres de búfalo, que são batidos um contra o outro. Este instrumento é tocado somente para o *orixá Oxóssi*. Quando o *alabê* inicia as cantigas para o *orixá*, a *Ekeji* ou *Iyalorixá* substitui o *adjarim* pelo par de chifres de búfalo. A utilização deste instrumento sempre foi um mistério para mim, até que o *babalorixá* esclareceu que o seu uso remonta a um *itã* (mito) que relaciona *Iansã* (mais especificamente uma “qualidade” desta *orixá*, *Oníra*) a *Oxóssi*. Relataremos abaixo este *itã* da mesma maneira como Pai Eurico nos contou:

A *orixá Oníra* vivia na região de *Irá*, mas já estava farta daquele lugar e queria correr o mundo. Ela pediu a *Ossãe* um meio pelo qual ela pudesse conhecer outras regiões. *Ossãe* deu a ela um couro de *maalú* (búfalo), e quando se cobriu com ele se transformou em um búfalo, e começou a cavalgar livre, pelas planícies de *Irá*, região onde ela era protetora. Um dia ela chegou até a região de *Erinlé*, e foi banhar-se no rio que dá nome à região. Ela tirou o couro de búfalo e se transformou novamente em uma mulher. *Oxóssi* encantou-se por ela, escondeu a roupa de búfalo de *Oníra*, e ela passou a viver com *Oxóssi* e suas outras esposas. Só que as esposas do *orixá* caçador não gostavam de *Oníra*, porque ela era uma mulher muito bonita. Um dia, na beira do rio, ela escutou as outras esposas de *Oxóssi* conversando e contando umas às outras

onde *Oxóssi* havia escondido a sua roupa de búfalo. Ela, irada, foi até atrás da pedra que escondia o couro, achou a roupa de búfalo e se vestiu, transformando-se novamente em um *maalú*, e matou de forma bastante violenta as outras esposas de *Oxóssi*. Antes de sair das terras de *Erinlé*, ela deu a seus filhos, frutos do relacionamento com *Oxóssi*, os seus próprios chifres. Ela disse a eles que só voltaria em caso de extrema necessidade, e que eles batessem um chifre contra o outro e chamassem por ela, assim ela iria escutar e voltaria. Ela então saiu galopando pelas planícies e voltou para *Irá*. Quando *Oxóssi* voltou da caça, procurou pelas esposas, que estavam mortas, e perguntou por *Iansã*. Os filhos disseram que a mãe havia se transformado em búfalo e antes de ir embora deu os chifres a eles para chamarem por ela. Daquele dia em diante, *Oxóssi* começou a procurar desesperadamente por *Oníra* batendo os chifres um no outro. (Pai Eurico, entrevista cedida em outubro de 2015)

Ou seja, ao bater estes dois chifres durante o *xirê*, o objetivo é chamar *Oxóssi*, que atende ao chamado buscando por *Oníra*.

Quando o *orixá* se manifesta na *terra*, ele emite um grito ritual, ou um som específico dele, chamado *ilá* (ou *kê*). O *ilá* do *orixá* é o sinal de que o *orixá* está na *terra*, e de que aquela pessoa que manifestou o *orixá* não está mais ali, mas sim a divindade digna de adoração. O *ilá* tem também a função de legitimar o transe, pois o *orixá* que não o emite pode ser tido como uma fraude. Ao emitir o *ilá*, o *orixá* recebe de volta os *orikis* emitidos pelos presentes na cerimônia. Os *orikis* são um aglutinado de palavras que dão sentido a uma frase, neste caso se referindo à louvação do *orixá* manifestado: é como os presentes cumprimentam o *orixá* e o louvam. Por exemplo, se *Xangô* vêm à *terra*, se utiliza o *oriki* “*Obá nixé kaô kabiecilê*”. Para *Oxum* “*Ora iê iê ô*”, para *Oxalá* “*Epa Babá*”, e assim por diante. Vemos também neste movimento de emissão de som mais um aspecto da reciprocidade citada mais acima, mas desta vez não ocorrendo em um sentido horizontal, ou seja, entre os participantes da comunidade, mas vertical, entre homem e divindade, entre *Aiyê*, o plano terreno, e *Orum*, o plano divino.

3.2 O som vivo: os instrumentos ganham vida

Os instrumentos utilizados tanto no *xirê* quanto nas cerimônias internas do culto não são simples instrumentos; eles se tornam entidades vivas, porque eles próprios têm a capacidade de dar vida, trazendo os *orixás*. Não existe a menor possibilidade de se comprar um instrumento em alguma loja, ou mesmo fabricá-lo, e imediatamente utilizar este mesmo instrumento em algum rito. Todo o instrumento deve ser sacralizado, e esta sacralização traz vida a ele. Principalmente no caso dos *ilú* e dos *aguidavi*, que são quem trazem os *orixás* para a *terra* no *xirê*. Após serem confeccionados (comprados ou produzidos pelos próprios *ogãs*) os atabaques passam por um processo de “nascimento” através de ritos específicos. Os atabaques “comem”,

ou seja, recebem o sacrifício de animais e de outros elementos para que ganhem vida. Assim como o ser humano que recebe um *orixá* ao nascer que vai ser o responsável por cuidar dele durante toda a vida terrena, ao se transformar em um *ilú* o atabaque também recebe um *orixá* que será seu dono, que tanto pode ser um *oboró* (*orixá* masculino) ou uma *iyabá* (*orixá* feminino). Inclusive durante um *xirê* pode-se saber se o *orixá* de um determinado *ilú* é masculino ou feminino de acordo com o laço que o amarra: se o formato do laço é de um tipo chamado “laçarote” (um tipo de laço borboleta), é de *orixá* feminino; se for de um tipo chamado “gravatá” (parecido com uma gravata) é de *orixá* masculino. Muitas vezes os laços que os amarram são brancos, mas pode acontecer do laço ser da cor específica do *orixá* dos *ilú*. No caso do Araketu, o *Rum* é de *Xangô*, o *Rumpi* é de *Oxóssi* e o *Lé* é de *Ogum*. As cores dos tecidos que formam o laço ao redor de cada um seriam então marrom, azul turquesa e verde escuro, respectivamente.

Os outros instrumentos citados mais acima também passam por um processo de “nascimento”, mas menos complexo do que o dos atabaques. Do *aguidavi* (que antes de ser sacralizado se chama *atori*) ao *gã*, todos devem passar por um processo que envolve banhos de determinadas folhas e ervas. Para se produzir o *axé*, a força sagrada, a energia dos *orixás*, é necessário o som. Mas para que esse som seja produzido é necessário *axé*, o *axé* dos rituais, seja ele envolvendo sacrifícios animais ou o sumo de folhas e ervas, que estamos chamando aqui de sacralização. Um dos argumentos centrais deste trabalho é justamente esta relação intrínseca entre estes dois elementos: é impossível pensarmos o som ou o *axé* dentro do candomblé ignorando a conexão entre eles. O *axé* precisa do som, e o som precisa do *axé*.

É exatamente pelo fato do instrumento ser portador de *axé* e, portanto, estar “vivo”, que a mecanização do áudio não pode levar um *vodunsi* ao transe. Eu tinha esta dúvida, e questionei a alguns membros do terreiro se, ao ouvirem alguma cantiga gravada, eles sentiam alguma coisa. Fui informado de que eles sentiam a mesma alegria, emoção, enfim, os sentimentos que aquelas cantigas traziam para eles, mas não sentiam que o *orixá* poderia se manifestar somente ao ouvir as cantigas gravadas. Creio que dois são os fatores que impedem a manifestação do *orixá* ao *vodunsi* que ouve uma cantiga gravada: o primeiro é o próprio ambiente. Estar no terreiro significa estar em contato direto com a energia dos *orixás*, através da indumentária, dos fios-de-conta, do banho de folhas, etc.

O segundo fator é o que Schafer chama de “esquizofonia”, que seria a separação entre o som e o seu emissor:

Desde a invenção dos equipamentos eletrônicos de transmissão e estocagem de sons, qualquer som natural, não importa quão pequeno seja, pode ser expedido e propagado

ao redor do mundo, ou empacotado em fita ou disco, para as gerações do futuro. Separamos o som da fonte que o produz. A essa dissociação é que chamo esquizofonia [...] (SCHAFER, 2011, p. 160).

Por mais tecnológicos que sejam nossos meios de captação e gravação de som, eles não conseguem ser idênticos ao som natural. Krause, refletindo sobre os sons geofônicos que nos fazem relaxar ao ouvi-los, nos informa que os sons naturais (que ele chama de “ruído branco”) só nos é benéfico quando ouvidos ao vivo. O som gravado, pelo contrário, nos traz irritação:

As ondas dos oceanos e dos lagos, os efeitos dos ventos e os sons da água corrente contêm elementos de ruído branco. [...] O ruído branco de origem natural provoca uma série de efeitos positivos e é, na maioria das vezes, agradável aos ouvidos e relaxante para a psique. [...] Contudo, quando tentamos usar o ruído branco a nosso favor por meio de sua reprodução artificial, o resultado é muitas vezes desagradável. [...]

Estudos mostram que, na verdade, o ruído sintetizado por meios artificiais aumenta o cansaço e diminui a eficiência e a concentração dos trabalhadores. Isso se deve provavelmente à constância do ruído branco *fabricado*. Na natureza, o som das ondas, dos rios e dos ventos é dinâmico – sua intensidade muda ao longo do tempo e seus ritmos inerentes são naturais. No mundo natural, o ruído branco é relaxante devido justamente a essas flutuações [...] (KRAUSE, 2013, p. 153 e 154).

Ou seja, a dissociação entre o som mecânico e o som natural (a constância do som mecânico em contraste com a flutuação do som natural), a separação entre o som e o instrumento portador de *axé*, não possibilita a manifestação do *orixá*, pois o som sem *axé* se torna apenas som, ou mero ruído.

3.3 Letra, ritmo ou melodia: o que o *orixá* escuta?

Meu processo de aprendizado de cantigas no candomblé não foi nada fácil. A principal dificuldade era a língua: as cantigas são cantadas em iorubá (mas não na língua iorubá moderna, mas sim em um iorubá arcaico), e eu não tinha noção nenhuma desse idioma. Então eu ia anotando as letras das cantigas no meu “caderno de fundamento”³⁹, e gravando as melodias no meu gravador portátil. A partir do momento em que comecei a cantar, comecei a perceber que as cantigas eram cantadas de maneira diferente em outras casas. Eu podia reconhecer a cantiga, mas o que se cantava era completamente distinto daquilo que eu havia aprendido. Será que eu

³⁹ Mais uma vez indicamos a obra de Lisa Earl Castillo (2010), *Entre a oralidade e a escrita: etnografia nos candomblés da Bahia*, que traz com detalhes a polêmica em torno da escrita dentro do candomblé, principalmente sobre a utilização (e a conseqüente negação desta utilização pelo “povo-de-santo”) dos “cadernos de fundamento”.

estava cantando “errado”? Me deixava confuso também o fato de que muitas vezes vinham *ogãs* convidados de outras casas para o Araketu, e mesmo eles cantando a cantiga de uma maneira diferente o *orixá* se manifestava. Mas minha principal indagação era: se eu canto uma cantiga, por exemplo, de *Iemanjá*, e a filha de *Iemanjá* manifesta o *orixá*, o que exatamente na cantiga é o elemento detonador desta manifestação? A letra, a melodia, ou o ritmo?

Analisando as cantigas que cantávamos no Araketu com as cantigas entoadas nas outras casas, já pude perceber que a letra não poderia ser o fator fundamental para a manifestação do *orixá*. Não poderia haver ali um “certo” e um “errado”. Se houvesse, todos estariam cantando da mesma maneira. Sobre as letras das cantigas, Lühning afirma:

A parte das letras – cantadas num ioruba arcaico – representa, ainda, um certo problema: ninguém dos iniciados fala correntemente o ioruba. Trata-se de uma língua meramente litúrgica que se traduz através de certas palavras chaves que fazem parte de um vocabulário básico. O conteúdo geral se sabe por causa dos movimentos e gestos da dança que visualizam as letras das cantigas. Porém, precisa-se de muito tempo e muita dedicação por parte da iaô (vide nota 12) para aprender estas traduções codificadas. Infelizmente o número das pessoas que conhecem o conteúdo e o significado das letras e das danças diminui constantemente. (LÜHNING, 1990, p. 118).

José Flávio Pessoa de Barros nos diz que: “Embora o significado literal da recitação possa ter sido esquecida, pela não utilização cotidiana da língua, o seu sentido persiste na memória do executante das comunidades-terreiro.” (BARROS, 2009, p. 86)⁴⁰. Mas o não entendimento da língua litúrgica não é uma exclusividade do candomblé, e não invalida de maneira alguma a sacralidade da cantiga e sua intenção. Schafer nos traz dois bons exemplos sobre isto:

Na Abissínia cristã, o padre entoa a plena voz, na língua morta Géez, embora não a compreenda. Na China, os sacerdotes budistas também não entendem o Páli, do cânone budista. Nesses casos, o significado da palavra é sacrificado pela sonoridade; as palavras conservam a beleza da emoção não articulada. (SCHAFER, 2011, p. 224).

Além da dificuldade da manutenção de um iorubá padronizado dentro dos terreiros devido à não-fluência no idioma por parte dos praticantes, o iorubá no Brasil sofreu também uma série de trocas culturais com outras nações do candomblé. Se existe algum pesquisador, ou mesmo filho-de-santo, que busca uma pretensa “pureza” dentro do candomblé de nação ketu

⁴⁰ BARROS, José Flávio Pessoa de. *A Fogueira de Xangô, o Orixá do Fogo: Uma introdução à música sacra afro-brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009. 256p.

considerando a hipótese de não ter se “misturado” com outras nações, ele vai descobrir que está completamente enganado.

A proximidade geográfica do terreiro da Casa Branca do Engenho Velho com o terreiro do Bogum (de nação jêje) em Salvador possibilitava trocas culturais entre os praticantes. Ekede Sinha fala sobre esta proximidade, lembrando-se do seu período de infância no terreiro da Casa Branca: “Íamos até o Bogum. Era como se fosse um terreno só entre a Casa Branca e eles. Não tinha cerca nem divisórias. Corríamos até o Bogum pela estrada de barro, pelo mato e voltávamos para cá. O dia todo era isso. [...]” (BRANDÃO, 2016, p. 34).

Segundo a tradição oral, foi a nação jêje que introduziu no candomblé os fios-de-conta de vidro e de corais, como o *rungébre* e o *laguidibá*. Eles eram sinais de distinção dentro da hierarquia social, e foram apresentados às “velhas”⁴¹ da Casa Branca do Engenho Velho como um sinal de respeito e admiração. As “filhas-de-santo” da Casa Branca gostaram da beleza destes fios-de-conta e adotaram este objeto dentro da nação ketu.

Mas estas trocas se deram também no âmbito das palavras. O termo iorubá para os “rodantes” é *elegun*, mas dentro do Araketu nunca ouvi esta palavra ser pronunciada. O termo corriqueiro é *vodunsi*, termo que vem da nação jêje. Quando os *vodunsi* terminam o seu período de feitura e saem do *runcó*, eles passam a ser conhecidos pela ordem hierárquica que ocuparam dentro do “barco”⁴². E os nomes pelos quais passam a ser chamados também são de origem jêje⁴³. Como afirmamos no primeiro capítulo, até mesmo alguns *orixás* foram trazidos da nação jêje através deste contato (mas neste caso, realizado ainda em África). Sobre as trocas culturais no âmbito do som, Xavier Vatin afirma que: “Os repertórios vocais das nações Ketu e Jêje apresentam numerosos empréstimos recíprocos; quando uma divindade migra de uma nação para a outra, seu repertório de cantigas a acompanha. São *empréstimos conscientes*, que encontram uma justificação mítica e litúrgica.” (VATIN, 2001, p. 13). Vatin, nesta mesma obra, cria uma tabela onde compila cerca de 20 toques das nações angola, ketu e jêje (2001, p. 12). Ele afirma que, de 16 toques utilizados na nação ketu, 6 são originários da nação jêje. E dos 8

⁴¹ O termo “velho” ou “velha” é utilizado de maneira corriqueira no candomblé, visto que a ascensão dentro da hierarquia só se dá através da idade. Chamar alguém de “meu velho” ou “minha velha” significa reconhecer que seu interlocutor tem uma posição mais alta do que a sua, ou pode ser compreendido também como um sinal de respeito, admitindo-se que o mais velho tem mais conhecimento que o mais jovem.

⁴² Chamamos de barco um grupo de noviços que são recolhidos para os rituais de iniciação. Um barco pode ser composto de uma ou mais pessoas a serem iniciadas.

⁴³ O primeiro *iaô* de um barco é chamado de *Dofono/Dofona*. Após ele, seguindo a ordem hierárquica, vem o *Dofonitinho/Dofonitinha*, *Fomo*, *Fomutinho/Fomutinha*, *Gamo*, e assim por diante.

toques utilizados na nação jêje, 1 é oriundo da nação ketu. Desta maneira, fica muito claro que não existe a “pureza nagô” buscada por muitos pesquisadores dentro do candomblé de nação ketu.

Voltando à questão do “virar o santo” através da cantiga, se a letra não era a parte fundamental para o processo de manifestação do *orixá*, então seria a melodia ou o ritmo. Mas buscando esta resposta eu percebi que esta divisão que eu estava fazendo entre melodia e ritmo não fazia sentido. Nas cantigas, melodia e ritmo andam juntos. Elas não são coisas iguais, mas nunca se apresentam como coisas separadas, um sempre se reflete no outro. Não só nas cantigas, mas na música como um todo: “[...] é preciso lembrar que, em música, ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como o *portador* do outro.” (WISNIK, 2017, p. 23). A confirmação de que eram melodia e ritmo que traziam os *orixás* à terra era o fato de que, em qualquer terreiro que possamos ir, a melodia de uma cantiga e os ritmos são sempre os mesmos. É muito interessante pensar que este mesmo ritmo, esta mesma melodia, vêm sendo entoados a centenas de anos sem nenhuma alteração significativa.

Havendo concluído que eram melodia e ritmo, que passaram por gerações para chegar até nós nos dias de hoje, que faziam os “rodantes” “virarem no santo”, surgiu uma outra dúvida: todas as cantigas que cantamos foram trazidas da África? Ou foram criadas aqui?

3.4 Produzindo e reproduzindo cantigas

Sobre as cantigas de “dar *rum*”, ou seja, aquelas que são cantadas para chamar os *orixás*, normalmente as primeiras que se cantam em um *xirê*, há um consenso entre o “povo-de-santo” de que estas vieram da África. Mas há outras cantigas também que foram criadas posteriormente aqui no Brasil. Isto nos é evidenciado pelas cantigas da Fogueira de *Airá*. Este ritual, o principal do terreiro Araketu, não veio através das princesas que fundaram o candomblé. Este ritual foi estabelecido por uma casa tradicional de Salvador (não foi criado na Casa Branca do Engenho Velho), mas foi adotado por todas as outras casas. A Fogueira de *Airá* é a recriação do *itã* que conta uma passagem de quando *Oxalá*, saindo das distantes terras de *Ifé*, foi visitar seu filho *Xangô* na cidade de *Oió*. Todas as cantigas da roda de *Xangô* se referem a passagens de seus mitos, louvam-se várias de suas “qualidades” e são feitas referências a personagens de sua família. José Flávio Pessoa de Barros afirma:

O acervo cultural trazido destas regiões da África pelos *nagôs*, 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. (BARROS, 2009, p. 86).

Infelizmente o professor José Flávio faleceu no ano de 2011 e a publicação da história desta cantiga criada na Casa Branca do Engenho Velho nunca aconteceu⁴⁴.

Então se é possível que novas cantigas sejam criadas, como o *orixá* pode reconhecê-las?

O *orixá*, durante seu recolhimento no *runcó*, aprende não só a dançar, a se comportar, mas também a escutar. Muito provavelmente, se um rodante “muda de águas”, ou seja, muda de *axé* saindo de uma casa para ingressar em outra, seu *orixá* vai ter que aprender a reconhecer as cantigas que são entoadas naquela casa. A maior parte das cantigas são as mesmas, mas existem algumas muito específicas, que o *alabê* pode optar por cantar. No Youtube encontramos uma entrevista com um o *alabê* Mario Jorge Souto⁴⁵, na qual ele afirma algo no mesmo sentido, de que o *orixá* reconhece as músicas que são cantadas na sua casa. Novas cantigas requerem novos processos de aprendizagem. Não sabemos como são criadas exatamente novas cantigas, mas tivemos uma experiência interessante sobre como uma determinada cantiga acaba sendo introduzida em alguns *candomblés*.

Para aprender melhor a pronúncia e tentar entender um pouco mais do iorubá, me matriculei em um curso do idioma iorubano na cidade de São Paulo. Na primeira aula, o professor (um nigeriano natural da cidade de Ibadan) perguntou aos alunos da classe qual seria o interesse de cada um em aprender o iorubá. Com apenas uma exceção em uma sala com cerca de 10 alunos, todos estavam lá pois eram praticantes do *candomblé*. Ao final da aula, o professor escreveu uma música na lousa para cantarmos todos juntos. A letra da música era esta:

Awa o soro ile wa o

Awa o soro ile wa o

Esin kan o pue

Oo ee

Esin kan o pue kawa ma sooro

*Awa o soro ile wa o*⁴⁶

⁴⁴ Encontramos na internet o relato da criação de uma cantiga de *axexê* para o *orixá Oxóssi* na Casa Branca do Engenho Velho, criada por um *ogã* da casa conhecido como Mestre Cipriano. O relato é muito interessante e se encontra disponível em: <<http://opotunvinius.blogspot.com.br/2011/04/cipriano-o-alagbe-do-ile-ase-iyana-naso.html>>. Acesso em: 29 abr. 2018. Mas cabe ressaltar que não conseguimos confirmar o relato junto aos nossos interlocutores do Araketu.

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fyfwbuddK7o>>. Acesso em: 29 abr. 2018.

⁴⁶ A língua iorubá é uma língua tonal, cuja acentuação é fundamental para o entendimento do significado de cada palavra. Não coloquei nenhum acento para não incorrer em erro, visto que não sou fluente no idioma.

O professor canta a música e pergunta para a classe: “Vocês conhecem essa música, né?” Ao que todos respondem: “Sim, claro, é o hino do *candomblé!*”. Todos, menos eu. Qual não foi minha surpresa ao ver uma cantiga que eu não conhecia! Uma aluna inclusive chegou a afirmar que, após o *xirê* da casa dela, todos membros se reuniam no barracão e, de mãos dadas, cantavam esta cantiga. O professor disse que em sua cidade natal eles costumam cantar essa música antes das festas. Ela tem o significado de resistência cultural face ao colonizador, sua tradução afirma que a tradição vai continuar a ser praticada dentro de suas casas.

Que “hino do *candomblé*” era esse que eu nunca havia ouvido falar?

Com essa cantiga na cabeça, perguntei aos *ogãs* da casa se a conheciam. Todos me responderam que não. Fui até o *babalorixá*, e perguntei se conhecia aquela cantiga, ao que me respondeu negativamente. Ele me perguntou onde eu tinha ouvido essa música:

“Aprendi no curso de iorubá em São Paulo, meu pai. O pessoal a chamou de hino do *candomblé...*”, respondi.

“Hino do *candomblé*? Isso é loucura de *candomblé* de São Paulo!”, me disse o *babalorixá*, se desdobrando em risada.

A resposta para essa misteriosa cantiga só veio a partir do relato do *ogã* Gilberto de Exu⁴⁷, que se identifica como o responsável por trazer esta cantiga da Nigéria para o Brasil. Este *ogã* é da cidade de Guarulhos – SP, e esta música foi entoada no Brasil pela primeira vez em um congresso sediado em São Paulo, justamente com a intenção de ser cantada nos terreiros. Talvez por isso os praticantes do *candomblé* no Rio de Janeiro nunca tivessem ouvido falar dela. O *candomblé* de São Paulo, mais aberto à uma reafricanização, parece que abraçou esta cantiga de maneira mais natural, coisa que, creio eu, seria muito mais difícil dentro das casas mais tradicionais⁴⁸.

3.5 Tabus do som

Mas existe também um outro aspecto do som que pode ter o efeito contrário, um *contra-axé*, que traz uma força contrária àquilo que se pretende. São sons proibidos dentro de um

⁴⁷ O relato completo do processo de aprendizagem e divulgação desta música pelo *ogã* Gilberto de Exu está disponível em: <http://blogportalafroxe.blogspot.com.br/2013/06/normal-0-21-false-false-false_15.html>. Acesso em: 29 abr. 2018.

⁴⁸ Esta cantiga foi gravada e é a segunda faixa do CD *Ipade*, do terreiro *Ile Iya mi Osun Muiywa*, localizado na cidade de São Paulo – SP, cantada pelo próprio *ogã* Gilberto de Exu. O CD está disponível para download em: <<http://oriose.blogspot.com.br/2013/04/ipade-ile-iyami-osun-muiywa.html#.WupHnqQvzIU>>. Acesso em: 29 abr. 2018.

terreiro de candomblé, e vamos citar alguns exemplos. Vale esclarecer que muitas vezes este ensinamento de que um determinado tipo de som é um interdito não é ensinado diretamente para o “filho-de-santo”, mas é ao cometer um determinado deslize que ele aprende que não pode emitir aquele som. Os exemplos que iremos citar foram realizados por mim durante minha vivência no candomblé, e fui repreendido por tê-los cometido.

Um primeiro exemplo se dá logo na entrada do terreiro de candomblé. No Araketu não há campainha para chamar alguém para atender, e o que manda a tradição é chamar verbalmente alguém que está do lado de dentro. Uma das primeiras vezes que fui ao terreiro eu não chamei verbalmente, mas bati palmas no portão do terreiro. Imediatamente uma *ekeji* da casa surgiu furiosa para abrir o portão para mim, e eu não entendi o porquê daquela recepção incomum. Conversando com o *babalorixá*, foi-me informado que o bater de palmas dentro do terreiro é o *paó*, e que este serve para “chamar” uma força. Quando oferecemos algo para um *orixá*, a oferenda é finalizada sempre com o *paó*, que é o convite para que o *orixá* venha ver, comer e aceitar a oferenda. Ao bater palmas no portão do lado de fora, dois aspectos são revelados: o primeiro é que o que se está louvando é a rua, o profano, e não o terreiro, já que as palmas estão sendo emitidas do lado de fora. Um segundo aspecto é que há um risco de se chamar alguma força ou energia não desejada para você mesmo, visto que na rua circulam entidades desencarnadas (chamadas de *aparaká*) que podem ser atraídas. Voltaremos a abordar o *paó* mais detalhadamente.

O assobio seria também um som proibido, porque ele está relacionado a *Exu*. De acordo com a tradição oral, *Exu* morava originalmente em canaviais, e o vento que passava assobiando entre as plantas era *Exu* se movimentando. Quando se quer chamar *Exu*, principalmente para a proteção diante de algum perigo iminente, se assobia. Ou seja, assobiar é invocar *Exu*. A invocação deste *irunmolé*, sem que haja motivo ou sem nada para ele fazer, pode trazer graves consequências para aquele que o invocou, pois *Exu* é dado a brincadeiras que são violentas na maior parte das vezes.

O amolar de facas também é um interdito mais especificamente para os filhos do *orixá Oxoguiã*. Isto porque o som do atrito da lâmina com a pedra de afiar é um tipo de assobio, um chamamento para a guerra. Este tipo de som faz um filho de *Oxoguiã* (considerado o *orixá* pai da guerra, aquele que ensinou o *orixá Ogum* a guerrear) assumir um comportamento bélico, o que seria prejudicial dentro de um terreiro onde os membros devem manter relações amistosas entre si. Eu descobri isto ao tentar afiar as facas dos *ogãs* mais velhos (chamadas de *obé*), quando fui surpreendido, e severamente repreendido, pelo *babalorixá*. Ele me explicou que o Araketu é uma casa de *Xangô*, e que somente os filhos de *Oxoguiã* ali dentro não poderiam

amolar as facas, mas que este interdito é tão severo que se a casa ou o *babalaxé* fossem de *Oxoguiã*, as facas deveriam ser amoladas do lado de fora do terreiro, para que a guerra não se instalasse do lado de dentro.

Outro som proibido é o som do sino, elemento que se encontra dependurado em frente à casa de *Babá Egun* (ancestral). Esta casa fica sempre no lado mais oposto da entrada do terreiro, pois do mesmo modo que o início é a vida, o movimento, e *Exu* se encontra logo na entrada, o final é a morte, o silêncio. O sino dependurado significa o término das coisas, ele é utilizado somente em cerimônias fúnebres ou em determinados rituais que envolvam o *egun* da casa. Seu som remete à agonia e à morte e invoca forças ligadas a ela, e o objetivo do candomblé é cultivar a vida, tanto que muitas cerimônias e objetos são feitos para afastar *iku* (a morte). Mas cabe esclarecer que o *Babá Egun* da casa não é cultuado de maneira regular. Em um terreiro de candomblé só podem ser cultuados os *orixás*, sendo impossível cultivar duas forças tão distintas (a vida e morte). Neste caso, o candomblé é tido como *lessé orixá*, culto aos *orixás*, ao passo que o culto de *Egun* se chama *lessé egungun*⁴⁹, e estes cultos não podem ser praticados simultaneamente em um mesmo local.

3.6 O *paó*

O *paó* tem função fundamental dentro do culto. Ele é capaz de invocar forças, e faz também com que determinado ato se concretize, ou ganhe ainda mais força. A maneira ritual de ser executado é diferente do bater de palmas comum. No *paó* as mãos são batidas em um formato de concha, de modo que o som das palmas soe oco. É sempre emitido em um ritmo determinado, e em um número determinado (em uma sequência de 3 vezes de maneira mais lenta, e depois 7 vezes de uma maneira mais rápida, e isto se repete três vezes. Então, o *paó* seria 3-7-3-7-3-7). Interessante notar o que diz Hampaté Bâ sobre a fala, mas que nesse caso se aplica também ao *paó*: “[...] Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números [...]” (BÂ, 2011, p. 173 e 174). Ou seja, som, ritmo e números criam uma relação “mágica” com o *Orun*. Ao chegar num terreiro de candomblé, a primeira coisa que se faz é “cumprimentar” *Exu*, e isso se faz em frente ao quarto de *Exu* emitindo o *paó*. Após o banho ritual de folhas e ervas (*omí eró*) “cumprimenta-se a casa”, ou

⁴⁹ A tradução literal de *lessé orixá* poderia ser “aos pés do *orixá*”. Da mesma maneira, a tradução de *lessé egungun* seria “aos pés de *egungun*” ou “aos pés dos ancestrais”.

seja, todos os *orixás* devem ser cumprimentados na frente de seus respectivos quartos com o *paó*. Além desta função, o *paó* também pode reforçar palavras proferidas por alguma autoridade na religião. Tive a oportunidade de participar da “obrigação” (rito de tempo) de um “filho-de-santo” do terreiro que ganhou o título de *egbomi* (título de senioridade adquirido aos 7 anos de iniciação). Ao final da cerimônia, o *babalorixá* proferiu um breve discurso sobre aquele momento, e durante toda a fala foi acompanhado pelo *paó* de todos os presentes. Neste caso, o *paó* não é ritmado e nem em um número exato de vezes, e o objetivo é dar mais vida às palavras do *babalorixá*, para que elas se realizem e ganhem força.

3.7 Cantigas em conflito

A questão do relacionamento humano colocado através do som pode também nos revelar uma outra faceta deste objeto de estudo. Se por um lado o som pode unir os adeptos, quando se coloca uma relação de poder em jogo o som também pode ser a causa de conflitos dentro de uma comunidade. Isto porque a posse de conhecimento dentro do candomblé também significa ter mais poder sobre outros. Os conflitos entre os mais velhos e os mais novos dentro de uma comunidade pode acontecer a partir do momento em que um membro mais velho se recusa ou evita transmitir seu conhecimento para os mais novos a fim de manter para si um conhecimento que gera poder dentro do grupo. O aprendizado de cantigas e de segredos rituais, que se dá por via oral, pode ser conflituoso, pois aprender uma cantiga ou aprender um determinado *orô* (segredo) é muito mais uma questão de merecimento do que de capacidade. É o mais velho que vai escolher para quem, quando e como o conhecimento, seja cantiga ou seja *orô*, será transmitido. E na história do candomblé, não são poucos os casos em que se lamenta a morte de um membro mais velho pelo fato deste membro levar consigo muito conhecimento que, ou não foi aprendido pelos mais novos, ou não foi passado pelos mais velhos.

3.8 Conectando e transformando: o som nos rituais

O som, no caso das cantigas entoadas nos rituais, ressalta duas funções fundamentais que ele possui, que é a de transformar e a de conectar elementos do cosmos. Já vimos no capítulo anterior que isto ocorre no ritual do *ebó*, transformando os elementos ministrados. Mas existe também um papel conectivo do som, já que alguns elementos já são portadores de determinadas qualidades por si só, mas que precisam ser despertadas através do som para se transformarem em *axé*, conectando este *axé* com a pessoa que irá recebê-lo. E isto fica evidente no caso das folhas, elemento de fundamental importância dentro do candomblé. As folhas devem ser

colhidas dentro de um determinado horário para manter suas propriedades, ou dependendo da propriedade que se queira ativar na planta⁵⁰. O ritual de sacralização das folhas para que elas obtenham *axé* se chama *sassanhe*. Segundo Pai Eurico:

[...] essas ervas deverão ganhar *axé* depois de serem cantadas e encantadas com orôs (cantos ritualísticos) em louvor a elas. Cada nação utiliza as forças ritualísticas das ervas conforme seus costumes. Nos candomblés mais ortodoxos, cada folha ou erva possui sua característica própria. Possui, inclusive, a sua cantiga própria, que é usada para encantá-la ou ativar seu *axé*. Uma folha, quando não é *cantada*, não terá *encanto*. (RAMOS, 2011, p. 34)

Já vimos que todo o ritual do candomblé tem o som como condição *sine qua non* para acontecer. E na cerimônia do *ibossé* isto não é diferente. Não podemos imaginar um *ogã* imolando um cabrito, uma galinha ou um pombo sem a cantiga correta neste ritual. Uma “parente-de-santo”⁵¹, em visita ao Araketu, relatou ao *babalorixá* um fato que nos deixou estarecidos. Ela presenciou em uma casa de candomblé um *ibossé*, no mínimo, heterodoxo. Ela disse que neste *ibossé* quem “copou” (sacrificou) o cabrito foi uma *ekeji*, e durante a imolação ela não emitiu nenhum único som: “copou” o cabrito em silêncio, sem cantiga.

O fato de uma *ekeji* sacrificar os animais em um *ibossé* é algo pouco comum, e entendemos que pode ter ocorrido em um momento de extrema necessidade do terreiro em questão, como por exemplo, a falta de algum *ogã* na casa (os *vodunsi* não podem nunca “copar” os animais, isto é permitido somente a *ogãs* e, em casos raros e específicos, a *ekejis*). Mas o que nos chocou nesta história foi o fato de nenhuma cantiga ter sido entoada. Se o relato for mesmo verídico, este sacrifício não teve valor litúrgico algum. Pior ainda, não teve *axé*, pois a falta do som não permitiu conectar o animal imolado ao *orixá* receptor do sacrifício.

Ao imolar um animal, o som é o que vai conectar o sangue (*ijé*) ao *orixá* ou aos elementos que estão recebendo o *ijé* (que podem ser os elementos do *ibá*, o assentamento do *orixá*). Nas casas tradicionais os animais sacrificados são bem específicos: galinha ou galo, conquém (também conhecida por galinha d’angola) macho ou fêmea, cabrito ou cabra (ou carneiro em alguns casos, para *Xangô* ou *Oxalá*), pombo macho ou fêmea, *igbin* (um tipo de caramujo). É

⁵⁰ Para uma descrição com riqueza de detalhes sobre as folhas, seus tipos e maneiras de serem colhidas, ver RAMOS, 2011, p. 32 a 36.

⁵¹ São chamados “parentes-de-santo” aqueles praticantes do candomblé que têm em comum uma mesma raiz de *axé*. Neste caso, a visita em questão era uma “parente-de-santo” porque era iniciada em uma casa que descendia da Casa Branca do Engenho Velho, mesma raiz de *axé* do Araketu.

importante ressaltar que durante o sacrifício somente o som das cantigas é desejado. Os animais, durante a imolação, não podem emitir som, sob pena do sacrifício não ser aceito pelos *orixás*.

O que causa polêmica entre as casas mais tradicionais, descendentes das “casas-mãe”, e as casas menos ortodoxas é o fato de algumas destas últimas utilizarem animais que as casas tradicionais não utilizam, como faisão ou pavão, e até mesmo folhas ou ervas que não têm utilidade litúrgica nas casas tradicionais. O ponto de discórdia se inicia justamente pela questão do som: se esses animais ou árvores não existem na África, as cantigas específicas deles não foram trazidas para o Brasil. Então, que cantigas são cantadas para um faisão, ou para uma folha de mangueira, por exemplo, já que as cantigas devem ser específicas de cada elemento? Por outro lado, as casas menos ortodoxas afirmam que muitas das cantigas que utilizamos no Brasil foram criadas aqui por sacerdotes e sacerdotisas já em solo brasileiro. Esta diferença deixa escancarada a complexidade do assunto. Estas divergências dentro do candomblé trazem para a antropologia uma riqueza de visões que não permitem ao pesquisador tomar partido se uma ou outra é a mais correta. É o efeito dos rituais sobre as vidas das pessoas, em cada terreiro, que talvez importe como parâmetro de seu “sucesso” ou “funcionamento”. Cada casa de culto agencia as suas forças de maneiras variadas. Como afirma Marilyn Strathern⁵²: “Isso se aplica na mesma medida às atividades políticas e às rituais. O caráter fortuito da avaliação de um evento particular como tendo ou não sido bem-sucedido engendra um etos geral aberto à mudança, à “experimentação” de novas ideias e novas relações. Pois somente os efeitos validam os procedimentos.” (STRATHERN, 2006, p. 280)

No ritual de *borí*, todos elementos que abordamos durante o trabalho estão ali presentes. A complementaridade, o *paó*, os aspectos de transformação e conexão do som. Inicialmente, um de nossos objetivos era o de registrar as cantigas do *borí*, o que nos foi permitido pelo *babalorixá* do Araketu. Comprei então um gravador portátil para este objetivo. Mas um detalhe, que eu não havia me atentado, fez com que eu desistisse da ideia: a cor do gravador. O gravador adquirido por mim é da cor preta. O lugar onde é realizado o ritual do *borí* é no quarto de *Iyá Orí*, a divindade cultuada no mesmo patamar dos *orixás*. Neste quarto se encontram os *ibá orí*, que são as representações dos *orí* de cada membro do terreiro, e suas respectivas quartinhas, que são pequenos vasos de barro contendo água e mais alguns elementos. As quartinhas devem estar sempre fechadas com suas tampas de barro. E tudo neste ritual deve ser da cor branca ou

⁵² STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. 536 p.

o mais claro possível, inclusive as comidas e os doces. A cor mais abominada dentro do quarto de *Iyá Orí* durante o *borí* de alguma pessoa é a cor preta, que é um interdito absoluto. Como eu havia conseguido a autorização do *babalorixá*, cheguei a pensar em colocar o gravador em algum canto da sala para poder gravar o som. Mas como a cor dele era preta, provavelmente a pessoa que estaria ali recebendo o *borí* não iria se sentir à vontade, não seria algo bom para ela. Neste caso, eu optei pela ética na pesquisa e não registrei as cantigas.

A cantiga principal do *borí* é realizada em uníssono, com todos os membros cantando a mesma cantiga simultaneamente. Esta cantiga, que é para nós uma das mais belas do *candomblé*, é realizada sem o acompanhamento de instrumentos, somente com os membros acompanhando-a batendo com as palmas das mãos em um *paó* ritmado. Um trecho desta cantiga pode ser ouvido na abertura de uma minissérie exibida pela extinta TV Manchete em 1990, chamada *Mãe de Santo*, e interpretada por Dona Ivone Lara⁵³. Nela é possível perceber um pouco desta cantiga cantada em uníssono que, segundo Wisnik (2017), é a forma musical que as pessoas encontraram para trazer ordem ao caos do universo. O objetivo desta cantiga é trazer paz, equilíbrio, ordem no caos do *orí* daquele que está sendo beneficiado, visto que através do *borí* é sempre buscado um equilíbrio entre o *orí inú* (a cabeça física) e o *orí*, o seu duplo astral. Wisnik afirma que: “Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador.” (WISNIK, 2017, p. 35 e 36).

No final da cantiga, enquanto todas as pessoas estão terminando as últimas estrofes, o *babalorixá* toma em suas mãos a quartinha aberta e sua tampa. Ele entoia então uma série de palavras diretamente na parte de dentro da tampa da quartinha, desejando bons votos e toda a sorte de boas palavras para aquele *orí*, e, por fim, tampa a quartinha. É como se o som, este objeto invisível e poderoso, se tornasse material em contato com o barro da tampa da quartinha e com a água nela contida, e pudesse ser armazenado, como um elixir a ser desfrutado somente pelo *orí* daquele que está se beneficiando do ritual. Se a bela cantiga do *borí* não ficou registrada em meu gravador, ela ficou marcada nos corações dos membros do *axé*, e na mente daquele que recebeu o *borí*. E o som, com todas as suas intenções e *axé*, ficou guardado na quartinha.

⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kfS6_4hmGNM>. Acesso em: 01 mai. 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O som no candomblé está intrinsicamente ligado com o sagrado, com o modo como os “filhos-de-santo” entendem o mundo. E este modo de entender o mundo se dá através do aprendizado dos *itã*, os mitos do candomblé. Os mitos são fontes de conhecimento do mundo, e este mundo se organiza de acordo com as diretrizes dos mitos, e não o inverso. Os ritos, os tabus alimentares, os códigos de vestimenta, as cores que podem ou não ser utilizadas, o que deve ser cantado ou falado (ou a proibição da emissão de alguns sons, como mostramos no capítulo 3), tudo isto é organizado pelos mitos (isto ficou claro na justificativa da utilização dos chifres de búfalo durante o *xirê* para *Oxóssi*). O candomblé mantém vivo o mito, e sua vivência se dá através das ações cotidianas⁵⁴.

Roger Bastide tem o mérito dessa percepção⁵⁵. Ele nos diz:

Para terminar, diremos somente que, no caso do candomblé, é a tradição mítica que fornece ao mesmo tempo os quadros dos mecanismos de pensamento, das operações do comportamento humano e, finalmente, das trocas sociais [...]

Não é o nascimento do pensamento lógico que constitui a revolução contemporânea e, sim, a morte da metafísica, ou pelo menos sua redução de papel de simples serva dos interesses humanos (BASTIDE, 2001, p.265 e 266).

Após a finalização de nossa pesquisa, ficamos com duas grandes questões que não conseguiremos responder neste trabalho, mas esperamos poder retornar a elas futuramente. A primeira questão se refere à relação que existe entre os números e o som dentro do candomblé. Não números no sentido de estrutura musical, na forma em que são utilizados na música ocidental, com suas “escalas de composição matematicamente estruturadas” (KRAUSE, 2013, p. 127). Mas no fato do candomblé em si ser completamente numérico, seja na utilização e interpretação de seu oráculo divinatório, o jogo de búzios, também chamado de *Merindilogun*, cuja tradução em iorubá significa literalmente dezesseis, que é o número de búzios utilizados

⁵⁴ Seeger também nos demonstra que isso ocorre em outras sociedades, como entre os Kĩsêdjê na sua relação entre os ritos (baseados nos mitos) e a organização econômica: “[...] não era o sistema econômico que criava o ritual, mas o ritual que tornava possível a mobilização de homens, mulheres e crianças, fundamental para o próprio sistema econômico.” (SEEGER, 2015, p. 254 e 255)

⁵⁵ Marcio Goldman critica esta visão de Bastide em seu artigo *A construção ritual da pessoa: a possessão no Candomblé* (1985, p.31), mas também nos mostra que Bastide não entendia esta relação entre mito e organização social de maneira tão rígida, conforme debate no artigo *Cavalo dos Deuses: Roger Bastide e as transformações das religiões de matriz africana no Brasil* (2011, p. 412).

no oráculo; seja na execução dos *ebós*, que são determinados pelo jogo de búzios, e que possuem um número padrão de certos elementos a serem ministrados⁵⁶.

Mas para além destes dois exemplos, o som no candomblé tem relação direta com os números. E é esse simbolismo por trás deles que ainda precisa ser estudado para uma melhor compreensão. Por exemplo, o número 3 é muito utilizado em diversos momentos dos sons. Como vimos, três são as vezes em que se emitem o *paó*; três é o número mínimo de cantigas a serem executadas para cada *orixá* nos dias de *xirê*; três batidas na porta da casa de cada *orixá* é como os “filhos-de-santo” devem se apresentar antes de emitirem o *paó*; três vezes é o limite mínimo para se cantar cada cantiga durante o processo de *ibossé*, o sacrifício dos animais no candomblé; três são as campânulas do *adjarim*.

Focando somente na relação do número 3 com as emissões acústicas no candomblé, podemos pensar em alguma pista inicial: o número 3 têm uma relação direta com a criação e com o próprio homem. De acordo com o mito da criação do mundo no candomblé, três foram os seres envolvidos neste ato: *Olorun*, o Deus supremo criador dos *orixás*; *Obatalá*, entidade masculina, aquele que foi incumbido por *Olorun* da tarefa de criar o mundo, mas se perdeu no caminho; e *Odudúá*, sua irmã, que completou a tarefa após roubar de seu irmão o saco da criação contendo os elementos para a criação do mundo.

Três também são os aspectos divinos que compõem o ser humano: *Orixá*, a entidade protetora daquela pessoa; *Orí*, que é a própria cabeça e é cultuada no candomblé em um mesmo patamar que seu próprio *orixá*; e *Odú*, que é um conceito complexo, mas explicando de maneira grosseira, poderíamos comparar a uma espécie de destino. Mas com uma diferença fundamental para o conceito de predeterminação que conhecemos, visto que este *odú* pode ser intensificado, amenizado ou até mesmo modificado através de *ebós*.

Outra relação que podemos interpretar do número três é a própria língua iorubá, que é um idioma tonal, ou seja, dependendo da tonalidade com que se pronuncia determinadas palavras ou vogais se modifica completamente o significado. três são os tons da língua iorubá, o tom alto, médio e baixo. Coincidentemente (ou não), três são os atabaques utilizados nas festas públicas, com 3 frequências sonoras diferentes, um mais grave, um médio e um mais agudo. É através da língua dos atabaques que os *orixás* são convocados para dançar e distribuir seu *axé* nos dias de festa.

⁵⁶ Roger Bastide foi muito perspicaz ao perceber a importância dos Algarismos no candomblé (2001, p. 158, 159 e 160), apesar de discordamos de algumas de suas conclusões.

Uma segunda questão a ser estudada é: se o som é parte fundamental de um sistema de relação com o sagrado, como poderiam ser inseridas dentro do candomblé pessoas com deficiência na fala ou na audição? Certamente que a impossibilidade de falar ou de ouvir não permitiria uma experiência completa dentro do candomblé. Infelizmente não tivemos contato em nossa pesquisa de campo com nenhum praticante de candomblé que tivesse alguma deficiência na fala ou na audição, e mesmo questionando os membros do terreiro em questão, nenhum deles soube de algum praticante que tivesse este tipo específico de deficiência.

O máximo que encontramos sobre o assunto foi um vídeo no Youtube⁵⁷ no qual membros de um projeto da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB demonstram um glossário em LIBRAS de como são representados os *orixás* na língua de sinais. Mas não fica claro se estes sinais são de fato utilizados por portadores de deficiência que fazem parte do candomblé, ou se os sinais foram criados para que haja uma divulgação do candomblé dentro das comunidades surdas. Fato é que estas duas questões (a relação do som com o simbolismo dos números e a relação da comunidade surda com o candomblé) podem ser melhor estudadas dentro do campo da antropologia sonora.

Ao final deste trabalho, podemos perceber que o som não é o único aspecto dos rituais do candomblé, mas é um dos mais importantes. Em resumo, o candomblé é a relação que existe entre as pessoas e o sagrado através do *axé*. O *axé* tem muitas traduções e conceitos, mas ele pode ser traduzido também como “força”. E o som emitido pelos praticantes, tanto pela fala quanto através dos instrumentos, se torna força, *axé*. Este recorte que fizemos sobre o som no candomblé teve por objetivo uma análise mais apurada deste fenômeno, que pode não ser seu elemento principal, mas é fundamental, e sem ele não há a menor possibilidade de se obter *axé*.

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bh1GusvgiCA>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Rita e SILVA, Vagner Gonçalves da. *Cantar para subir - um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista*. NAU - Núcleo de Antropologia Urbana da USP[S.l: s.n.], 2009. Disponível em <<http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html>>. Acesso em: 29 abr. 2018.
- ARANHA, Simone da Silva. *Considerações preliminares sobre antropologia sonora*. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/disciplinas/am005_2003/antropologia.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2018.
- BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (coord.) *História Geral da África I – Metodologia e Pré-história da África*. 3. ed. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. p. 167-212.
- BARBOSA, Natália Costa de Miranda. - *O som do axé: sujeito e fenômeno sonoro nos documentários Iaô e Iyá Mi Agbá*. 2015. 65 f. Monografia (Bacharelado em Cinema) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *Na Minha Casa: preces aos orixás e ancestrais*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010. 149 p.
- _____. *O Banquete do Rei – Olubajé: uma introdução à música sacra afro-brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009. 184 p.
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 379 p.
- BRANDÃO, Gersonice Equede Sinha. *Equede: A mãe de todos – Terreiro Casa Branca*. Salvador: Barabô, 2015. 174 p.
- CAPONE, Stefania. *A busca da África no Candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Pallas, 2004. 376 p.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 9ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008. 178 p.
- CASTILLO, Lisa Earl. *Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2010. 231 p.
- FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. 3rd ed. Duke University Press, 2012. 344 p.
- GOLDMAN, Marcio. *A construção ritual da pessoa: a possessão no Candomblé*. In: RELIGIÃO E SOCIEDADE 12 (1): ago/1985, p. 22-54.

- _____. *Cavalo dos Deuses: Roger Bastide e as transformações das religiões de matriz africana no Brasil*. In: REVISTA DE ANTROPOLOGIA, São Paulo, USP, Vol. 54 n° 1, Janeiro-Junho 2011, p. 407-432.
- _____. *O dom e a iniciação revisitados: o dado e o feito em religiões de matriz africana no Brasil*. In: REVISTA MANA, Rio de Janeiro, Vol. 18 n° 2, Agosto 2012, p. 269-288.
- KRAUSE, Bernie. *A grande orquestra da natureza: descobrindo as origens da música no mundo selvagem*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 248 p.
- LÜHNING, Angela. *Música: coração do candomblé*. In: REVISTA USP, São Paulo, USP, Setembro-Outubro-Novembro 1990. p. 115-124.
- OLIVEIRA, Rafael Soares de. *Feitiço de Oxum: Um estudo sobre o Ilê Axé Iyá Nassô Oká e suas relações em rede com outros terreiros*. 2005. 383 f. Dissertação (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2005.
- RAMOS, Eurico. *Reverendo o Candomblé: respostas às mais frequentes perguntas sobre a religião*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011. 120 p.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nãgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. 14 ed. Petrópolis: Vozes, 2012. 303 p.
- _____. *Pierre Verger e os resíduos coloniais: o “outro” fragmentado*. In: RELIGIÃO E SOCIEDADE, São Paulo, n. 8: jul/1982. Disponível em: <<http://iledeobokum.blogspot.com.br/2009/01/pierre-verger-e-os-resduos-coloniais-o.html>>. Acesso em: 29 abr. 2018.
- SANTOS, Juana Elbein dos e SANTOS, Deoscoredes Maximiliano dos. *Arte Sacra e Rituais da África ocidental no Brasil*. Salvador: Corrupio, 2014. 128 p.
- SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. 2.ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011. 391 p.
- SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 320 p.
- SILVA, José Carlos Gomes da. *Culturas Africanas e Cultura Afro-brasileira: uma abordagem antropológica através da música*. 2013. Disponível em: <http://www2.unifesp.br/proex/novo/santoamaro/docs/cultura_afro_brasileira/culturas_africanas_e_afro-brasileira.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2018.
- SILVA, Rita de Cácia Oenning da. *Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld*. In: REVISTA DE ANTROPOLOGIA, São Paulo, USP, Vol. 58 n° 1, 2015. p. 439-468.
- SILVEIRA, Renato da. *O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*. Salvador: Edições Maianga, 2006. 648 p.

- VATIN, Xavier. *Música e Transe na Bahia: As nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa*. In: ICTUS, Salvador, UFBA, Vol. 3: dez/2001. Disponível em: <http://www.academia.edu/2124103/VATIN_X._M%C3%BAsica_e_Transe_na_Bahia_As_na%C3%A7%C3%B5es_de_candombl%C3%A9_abordadas_numa_perspectiva_comparativa>. Acesso em: 29 abr. 2018.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Etnografia religiosa iorubá e probidade científica*. In: RELIGIÃO E SOCIEDADE, São Paulo, n. 8: 1982. Disponível em: <<https://luizmarins.files.wordpress.com/2016/10/etnografia-religiosa-ioruba-e-probidade-cientifica-pierre-verger-2.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2018.
- _____. *Orixás: deuses iorubanos na África e no novo mundo*. Salvador, Corrupio, 2002. 296 p.
- WA MUKUNA, Kazadi. *Aspectos Panorâmicos da Música Tradicional do Zaire*. In: ÁFRICA, REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS AFRICANOS DA USP, São Paulo, USP. Nº 8, 1985. p. 77-87.
- _____. *Sobre a busca da verdade na etnomusicologia. Um ponto de vista*. In: REVISTA USP, São Paulo, n. 77, Março-Maio 2008. p. 12-23.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 281 p.

GLOSSÁRIO

Abiã: Praticante ainda não iniciado no culto aos *orixás*, noviço.

Adjá: ver *Adjarim*

Adjarim: Sineta feita de metal, pode ter de uma a quatro campânulas, utilizada em rituais internos e durante o *Ixirê*. Não é tocado pelos *ogãs*.

Agogô: Instrumento idiofone feito de metal, composto por duas campânulas e tocado com o *aguidavi*. É tocado pelos *ogãs*.

Aguidavi: Varetas sacralizadas utilizadas para tocar os atabaques ou o *gã/agogô*. Utilizado pelos *ogãs*.

Airá: Uma qualidade do *orixá Xangô*.

Aiyê: Mundo terreno, plano onde se encontram os homens.

Ajeun: Comida.

Alabê: *Ogã* responsável por “puxar” as cantigas durante o *Ixirê*.

Alaketu: Local místico localizado no *Orun*, de certa forma uma reprodução da cidade de Ketu do imaginário dos praticantes do candomblé.

Alapini: Cargo mais alto na hierarquia do culto aos *egunguns*.

Aparaká: Espíritos desencarnados, não são ancestrais.

Atori: Vareta comum. Após a sacralização se torna um *aguidavi* e pode ser utilizado para tocar os atabaques e o *gã/agogô*.

Axé: Conceito complexo e muito debatido pelos pesquisadores, pode ser entendido como uma força vital que habita todos os seres do *Aiyê*, cuja obtenção é o fim último dos praticantes do candomblé. O *axé* pode ser obtido de várias maneiras e são os *orixás* quem o distribui na *terra* para seus adeptos.

Axexê: Ritual fúnebre do candomblé.

Axogum: *Ogã* responsável pela imolação dos animais.

Babá Egun: Ancestral, apesar de ser parte integrante do candomblé tem um culto próprio. É cultuado somente por homens.

Babalaxé: Pai-de-santo de um terreiro, assume o posto após o falecimento do fundador ou do *babalaxé* anterior.

Babalorixá: Fundador de uma casa de candomblé, também chamado de pai-de-santo.

Bará: *Exu* individualizado dos *orixás*, responsável por seu movimento.

Borí: Ritual que consiste em dar comida ao *orí* a fim de fortalecê-lo.

Doburú: Pipoca sacralizada, alimento vinculado ao *orixá Obaluaiê*.

Ebó: Ritual com diversas finalidades, sejam elas a cura de alguma enfermidade, fortalecimento, retirada de más energias que se abatem sobre o indivíduo, etc.

Ebô: Canjica sacralizada, vinculada ao *orixá Oxalá*.

Egbomi: A tradução literal seria “meu irmão mais velho”. Título de senioridade adquirido a partir dos 7 anos de iniciação.

Egun: Espírito desencarnado, ancestral masculino de uma família carnal ou de *axé*.

Egungun: ver *Egun*.

Ekeji: Cargo feminino dado a mulheres que não manifestam o *orixá*.

Ekurú: Bolas de farinha de mandioca sacralizadas. Utilizadas em rituais de *ebó*.

Elegun: Filho-de-santo que manifesta o *orixá*, termo na língua iorubá.

Eleyés: Ancestrais femininas, representam os espíritos das mulheres desencarnadas e são relacionadas a pássaros noturnos.

Erinlé: Região da Iorubalândia na qual se cultuava *Oxóssi*.

Exu: *Irunmolé*, um ser que transita entre os mundos e responsável por levar recados e pedidos entre eles. Simboliza o princípio da vida, é sempre associado a movimento.

Fon: Idioma da nação jêje.

Gã: Instrumento idiofone feito de metal, composto por uma campânula e tocado com o *aguidavi*.

Iansã: *Orixá* feminina, associada aos ventos e tempestades.

Iaô: Estágio iniciático do praticante do candomblé que manifesta o *orixá*. Vai da iniciação até a senioridade, alcançada com 7 anos de vivência na religião. A palavra significa “noiva”, mas com a aceitação de homens nas atividades religiosas que antes eram exclusivas das mulheres o termo passou a ser utilizado sem distinção de gênero.

Ibá: Recipiente cuja principal função é acondicionar os elementos que são o próprio *orixá* no *Aiyê*. Pode ser de louça, de barro ou de madeira, dependendo do *orixá* que está acondicionado nele.

Ibá orí: Recipiente feito em vidro, no qual são depositados os elementos para representar o duplo astral do *orí* de uma pessoa.

Ibossé: Ritual de sacrifício dos animais.

Iemanjá: *Orixá* feminino relacionado ao mar.

Ifá: Divindade responsável pelo oráculo divinatório, seu culto se extinguiu no Brasil.

Ifé: Região da Iorubalândia na qual se cultuava *Obatalá*. Berço da civilização iorubana.

Igbin: Um tipo de caramujo, animal vinculado ao *orixá Oxalá*.

Ijé: Sangue.

Ijexá: Um tipo de toque de atabaque, ritmo normalmente associado aos orixás Oxum e Logun-Edé. Também é nome de uma antiga cidade iorubá.

Iku: A morte.

Ilá: ver *kê*

Ilê: Literalmente se traduz por “casa”, se refere aos terreiros, as casas de culto do candomblé.

Ilú: Atabaque sacralizado.

Iorubá: Povo oriundo da região onde se localiza hoje o sudoeste da Nigéria e parte do Benim. Uma das principais etnias formadoras do candomblé.

Ipadê: Cerimônia de culto a *Exu*, ocorre sempre antes do *xirê* e seu caráter é privado, restrito somente aos membros do terreiro.

Irá: Região da Iorubalândia na qual se cultuava *Iansã*.

Irunmolé: Seres que habitam o *Orun*. Nem todos os *irunmolé* são *orixá*, ou seja, nem todos “cuidam” ou “pegam” a cabeça dos seres humanos. Exemplos de *irunmolé* são *Exu* e *Iroco*.

Itã: Mito.

Ixirê: Celebração na qual os *orixás* vêm à *terra* para dançar e distribuir *axé*. Festa pública do candomblé.

Iyá Orí: Divindade coletiva que representa os *orí* dos membros de um determinado terreiro.

Iyabá: *Orixá* feminina.

Iyalaxé: Mãe-de-santo de um terreiro, assume o posto após o falecimento da fundadora ou da *iyalaxé* anterior.

Iyalorixá: Fundadora de uma casa de candomblé, também chamada de mãe-de-santo.

Jêje: Povo oriundo da região onde se localiza hoje o Benim, antigo reino do Daomé. Uma das principais etnias formadoras do candomblé.

Kê: Vocalização, grito, brado ou grunhido característico do *orixá*.

Kêtu: Cidade localizada hoje no Benim, uma das referências míticas para a origem do candomblé. Dá o nome à nação religiosa, chamada de candomblé de *ketu*.

Laguidibá: Colar de origem jêje confeccionado com chifre de búfalo. Pertence ao *orixá* *Obaluaiê*.

Lé: O *ilú* menor e com sonoridade mais aguda.

Lessé Egungun: Culto aos ancestrais *Babá Egun*.

Lessé Orixá: Culto aos *orixás*.

Logun-Edé: *Orixá* vinculado à pesca, filho de *Oxum* com *Oxóssi*.

Maalú: Búfalo.

Merindilogun: A tradução é literalmente “dezesseis”. Nome que se dá ao oráculo divinatório no candomblé, jogo de búzios.

Nagô: ver *iorubá*.

Obaluaiê: orixá masculino relacionado à terra.

Obatalá: ver *Oxalá*.

Oboró: Orixá masculino.

Odú: Destino de uma pessoa. Também se refere aos versos de *Ifá* que são utilizados para a interpretação do jogo de búzios.

Odudúa: Irmã de *Obatalá*, responsável pela criação do mundo. Não é cultuada no Brasil. Atualmente na Nigéria, *Odudúa* é representada como um homem e fundador da cidade de *Ifé*.

Ogã: Cargo masculino dado a homens que não manifestam o *orixá*.

Ogum: Orixá vinculado ao ferro, à tecnologia e às batalhas.

Oió: Região da Iorubalândia na qual se cultuava *Xangô*.

Olorun: Ser criador de tudo, também conhecido por outros nomes como *Olodumare*. Não é cultuado.

Omí eró: Banho de folhas sacralizadas.

Onira: Qualidade de *Iansã*

Orí: Cabeça, mas não é só a cabeça física. É a entidade que está junto à nossa cabeça e que precisa ser cultuada para que boas escolhas sejam feitas. Beneficiário do ritual do *borí*.

Orí inú: Conteúdo de nossa cabeça física, ou a própria cabeça física.

Oriki: Cumprimentos dados aos orixás, louvação dos orixás.

Orixá: divindades iorubanas que representam as forças da natureza, ou alguns momentos da natureza.

Orô: Segredo.

Orun: Plano no qual habitam os *irunmolés* e os *orixás*.

Oxalá: Orixá ligado ao ar, à cor branca, considerado o mais velho de todos os *orixás* e o primeiro ser criado por *Olorum*, e por isto é o orixá que ocupa o topo da hierarquia do panteão iorubá.

Oxoguiã: Qualidade do orixá *Oxalá*.

Oxóssi: Orixá ligado à mata e à caça.

Oxum: Orixá ligada aos rios e ao nascimento.

Paó: Som oco e abafado emitido ao bater as palmas das mãos de uma determinada maneira, feito sempre em um número e ritmo específico.

Peji: Quarto dos *orixás*.

Pejigan: *Ogã* responsável pela manutenção do *peji*.

Rum: O *ilú* maior e com sonoridade mais grave.

Rumpi: O *ilú* médio.

Runcó: Quarto destinado à hospedagem do *iaô* durante seu recolhimento. Local onde se realizam alguns rituais de iniciação.

Rungébre: Colar de origem jêje confeccionado com contas de vidro e corais.

Sassanhe: Ritual de sacralização das folhas.

Vodun: Divindades da nação jêje, são agrupadas por famílias e representam as forças de determinados animais.

Vodunsi: Aquele que manifesta o *vodun*, ou o *orixá*. Palavra de origem fon.

Xangô: *Orixá* considerado rei, vinculado ao fogo e à justiça.

Xaorô: Guizo amarrado ao tornozelo do *iaô* durante seu recolhimento. Pertence ao *orixá Obaluaiê*.

Xekerê: Instrumento musical, consiste numa cabaça coberta por uma rede de contas ao seu redor. É tocado pelos *ogãs* durante o *Ixirê*.

Xére: Instrumento musical. Originalmente era uma cabaça com um pescoço longo, hoje é feito em metal, mas mantendo um formato parecido, ou seja, uma haste para ser segurado e em seu topo uma esfera contendo grãos em seu interior. Usado exclusivamente para o *orixá Xangô*.

Xirê: ver *Ixirê*