UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Vítor Israel Trindade de Souza

O OGAN OTUM ALABÊ: SACERDOTE E MÚSICO PERCUSSIONISTA DA NAÇÃO KETU NO ILÊ AXÉ JAGUN

Orientador: Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

São Paulo

2021

Vitor Israel Trindade de Souza

O OGAN OTUM ALABÊ: SACERDOTE E MÚSICO PERCUSSIONISTA DA NAÇÃO KETU NO ILÊ AXÉ JAGUN

Dissertação apresentada
ao Programa de Pós-Graduação
em Música, na Escola de
Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo,
como parte dos requisitos
para a obtenção do título de
Mestre em Música – Linha de
Pesquisa: Musicologia
e Etnomusicologia.

Orientador:
Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

Versão corrigida

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(BENITEZ Catalogação Ass. Editorial, MS, Brasil)

S717o Souza, Vitor Israel Trindade de.
1.ed. O Ogan Otum Alabê, sacerdote e músico percussionista da Nação Ketu no Ilê Axé Jagun / Vitor Israel Trindade de Souza. – 1.ed. – São Paulo, 2021.

Orientação: Alberto Tsuyoshi Ikeda
Coordenação: Monica Isabel Lucas
Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, SP, 2021
Bibliografia.

1. Atabaque – Candomblé. 2. Candomblé Ketu. 3. Dança afro-brasileira. 4. Música afro-brasileira. 5. Ogan. I. Ikeda, Alberto Tsuyoshi. II. Lucas, Monica Isabel. III. Título.

08-2021/16 CDD 299.6

Índice para catálogo sistemático:
1. Candomblé: religiões afro-brasileiras 299.6
Bibliotecária: Aline Graziele Benitez CRB-1/2129

SOUZA, V. I. TRINDADE DE, **O Ogan Otum Alabê: Sacerdote e músico percussionista da Nação Ketu no Ilê Axé Jagun** (Mestrado).
Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes,
Universidade de São Paulo, 2021.
Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda (Orientador)
Instituição: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Salomão Jovino da Silva
Instituição: Pesquisador Independente
Julgamento: _____ Assinatura:_____

Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva
Instituição: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP/SP
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Suplentes:

Prof. Dr. Edilberto José de Macedo Fonseca
Instituição: Universidade Federal Fluminense
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
Instituição: Universidade de São Paulo (Campus Ribeirão Preto)
Julgamento: _____ Assinatura:_____

Agradecimentos

É com muita honra, alegria e orgulho, que submeto esta dissertação à avaliação, e tenho muito e a muitos a quem agradecer, pela realização deste trabalho.

Agradeço, em primeiro lugar, aos Orixás do Candomblé: Exu, pela permissão, Ogum pela perseverança, Oxóssi pela caça gorda, Omolu e Ossaim pela saúde – e por ter atravessado todo este tempo de pandemia, até aqui, sem que ninguém em minha família tenha contraído a forma grave da doença – e a Nanan Buruku, agradeço por estarmos todos vivos.

Agradeço ao meu pai Oxalufan, por sua lentidão eterna de movimentos que nunca param.

Agradeço a todos os meus antepassados no Orum: minha avó Hercília, meu avô Solano Trindade, minha avó Margarida, meu avô Félix, meu pai Jorge de Souza, minha mãe Raquel Trindade e ao meu tio Chiquinho e meu irmão Wladmir, os dois únicos que quebraram a sequência hierárquica do pai e do filho, chegando no Orum antes dos outros

Agradeço ao meu Babalorixá Pai Kilombo, que já está no Orum e de lá deve continuar a me apoiar, pois o que pude aprender do Candomblé devo muito a ele, ao seu amor dedicado e à sua incansável disposição de ensinar e ajudar.

Da mesma forma, agradeço aos meus irmãos e irmãs de fé no Ilê Axé Jagun, e em nome do Opotum William a todos os cargos de Ogan de nossa casa, pois sem seus apoios amigos e solidários quando precisei, e suas disposições compreensivas em desculpar-me por minhas falhas no desempenho como Oganilu, tudo teria sido muito mais difícil.

A todas as Iabás, em nome de minha generosa esposa Elis Trindade, que nunca me deixou desistir e sempre esteve ao meu lado, fosse chuva ou dia ensolarado.

Agradeço aos irmãos que fui encontrando em minha vida, como dra. Raquel Zaicaner, dr. Renato Gonda, Carlos Caçapava, Beto Bianchi e a profa. Leticia Coura.

Agradeço aos meus filhos, Marcelo Tomé, Trindade (Zinho), Manoel Trindade, Olímpia, Maria Trindade e Giulia Mina Klein Trindade.

Agradeço ao Luiz Carlos C. Teixeira de Freitas, que só eu e uns poucos chamamos de Titau, pela revisão geral e ajuda na formatação segundo a ABNT.

Agradeço as leituras de Raquel Zaicaner, Gabriel Levi, Leticia Coura e Maria Bitarello, e a todos os que incentivaram este trabalho, caso eu tenha esquecido de alguém.
Que meus netos, Tauane, Cauê, Francisco, Flora e Benedita, venham a ser doutores pretos em suas cores marrons e aumentem a fila na porta da prosperidade futura.
Um agradecimento especial ao professor Ivan Vilela, quem primeiro aceitou orientar-me em meu trabalho e foi grande incentivador para que eu chegasse ao final, indicando o professor doutor Ikeda para dar continuidade a isso.
Parabéns a mim e ao meu orientador, o professor doutor Alberto Tsuyoshi Ikeda, uma pessoa extremamente paciente, que conversava, conversava, explicava e repetia sempre que necessário, bem direcionando este filho teimoso de Oxalufan na minha caminhada acadêmica.
E se acima parabenizei-me, é porque, se olho para trás, mal acredito ter tido coragem de começar e ter conseguido chegar ao fim desta jornada.
Elis Sibere dos Santos Monte Trindade de Souza, meu amor e agradecimento a você são enormes, e a você dedico este trabalho!

No Candomblé, como na África ancestral, canta-se para a vida e para a morte, para os vivos e para os mortos. Canta-se para o trabalho e a comida que mata a fome. Canta-se para reavivar a fé, porque cantar é celebração e reiteração da identidade. Mas também se canta pelo simples ócio. Canta-se pela liberdade. E, porque isso merece ser cantado, canta-se para que se mantenha sempre vivo o sonho. (PRANDI, 2001, apud NOGUEIRA, 2008, p. 33)

Resumo

Esta pesquisa analisa o Ogan Otum Alabê, quem posso definir como um sacerdote[1] e, ao mesmo tempo, um músico percussionista que desempenha papel fundamental no ritual do Candomblé. Apresento um recorte sobre a Nação Ketu, uma das Nações referenciais do Culto aos Orixás, aqui representada pelo Ilê Axé Jagun[2], Casa de Candomblé à qual pertenço, situada no município de Taboão da Serra, na Grande São Paulo, e tendo como elemento principal e recorte final de minha pesquisa o Ogan Otum Alabê William Eduardo dos Santos, conhecido como Opotum Bicudo.

Palavras chave: Candomblé Ketu. Atabaque. Dança afro-brasileira. Música afro-brasileira. Ogan.

[1] Refiro-me ao Ogan como sacerdote tendo base, também, em conceitos como: “A relação entre um ogã e a divindade começa a ser construída a partir do momento em que a pessoa é suspensa”, explica Jaime Sodré, doutorando em história social e Xicarangoma do Terreiro Tanuri Junsara, na cidade de Salvador, Bahia. Lembrando que Xicarangoma é como o Ogan é intitulado na Nação Angola, registro o que ele diz: "É fundamental que o sacerdote conecte-se com a divindade e com o momento que ela vive na hora do rito". Segundo Sodré, é comum um Ogan ter grande prática musical, mas isto não garante que ele venha a ser um bom Alabê: “muito mais do que saber tocar, ele precisa desenvolver as noções e a intimidade com os santos. É assim que ele vai saber o que cada um precisa. Todo sacerdote músico conhece muito da arte musical. Chamar os deuses é uma missão muito mais complexa do que simplesmente tocar”, conclui ele. (Jornal A Tarde, Salvador, 20.11.12, “Os homens que chamam os deuses para a Terra”, disponível em http://jornalistas.org.br/2012/wp-content/uploads/2013/11/Deuses.pdf), visita em agosto de 2021

[2] Ilê: Casa; Axé: força espiritual; Jagun: guerreiro. Todas estas são palavras do iorubá de Terreiro, segundo a cultura oral dos Terreiros de Candomblé.

Abstract

This research presents and analyzes Ogan Otum Alabê, who I can define as a priest and, at the same time, a percussionist musician who plays a fundamental role in the Candomblé ritual. I present an excerpt on the Ketu Nation, one of the reference Nations of the Cult of Orixás, here represented by Ilê Axé Jagun, Candomblé temple to which I belong, located in the municipality of Taboão da Serra, in Greater São Paulo, and having as its main element and final clipping of my research the Ogan Otum Alabê, William Eduardo dos Santos, known as Opotum Bicudo.

Keywords: Candomblé Ketu. Atabaque. Afrobrazilian dance. Afrobrazilian music. Ogan.

Sumário

INTRODUÇÃO 12
01. CANDOMBLÉS 33
02. MEU LEGADO 66
03. OGANS 74
04. OPOTUM WILLIAM, O OGAN OTUM ALABÊ 91
05. ATABAQUES 100
06. AGOGÔ 112
07. A MÚSICA DO OTUM ALABÊ 118
08. O APRENDIZADO MUSICAL DO OTUM ALABÊ 131
09. A PROFISSÃO DO OGAN 143
10. OS ORIXÁS DO CANDOMBLÉ 151
11. FAMILIA ILÊ AXÉ JAGUN 182
CONSIDERAÇÕES FINAIS 196
REFERÊNCIAS 204
APÊNDICES 207

Muito me ajudaste e eu bendigo teus atos por toda a eternidade. Sempre serás reconhecido, Exu, serás louvado sempre, antes do começo de qualquer empreitada. (Agradecimento de Olofim-Olodumaré a Exu, quando da criação da vida e dos povos na Terra, in PRANDI, 2001, p. 45)

Laroiê![3]

[3] Saudação a Exu, Orixá do Candomblé.

INTRODUÇÃO

> Nós nascemos para sermos incluídos e, não, dissociados. (MATEUS ALELUIA, no filme “AmarElo”, de 2020)

Meu nome é Vitor Israel Trindade de Souza.

“Pai Ogan Vitor”, é como sou chamado dentro de minha Casa de Santo[4], e no mundo da arte sou conhecido como Vitor da Trindade.

Sou músico percussionista e compositor popular brasileiro, exercendo estes misteres como profissional desde a adolescência, pertenço a uma Casa de Candomblé de família Ketu[5], o Ilê Axé Jagun, e meu cargo nesta Casa é o de Ogan Omoloiê, o Ogan que é responsável pelos outros cargos da Casa.

Fui da profissão de músico para o Candomblé, e agora avanço do Candomblé para a Academia no intuito de contar e analisar uma história, uma história que é parte da cultura brasileira conhecida como Religiões de Matrizes Africanas, que envolve aspectos de Filosofia, Antropologia, Teologia e Arte e, em meu entender, tem muito a dialogar com o mundo acadêmico.

A Academia e a Religião dos Orixás, de matriz afrodescendente, são, ambas, comunidades de resistência: de um lado, uma representante da Academia, como a USP – Universidade de São Paulo, com seu corpo docente, seu corpo discente e seus funcionários; de outro, o Candomblé, com seus sacerdotes, seu sistema de crenças, suas dinâmicas cultuais e seus seguidores.

Nos últimos tempos, em meu ponto de vista, ambas vêm buscando estabelecer diálogos entre os diferentes públicos e, com isso, abrem suas portas: a Universidade, de forma mais incisiva para o mundo negro por meio das políticas de cotas e de uma

---

[4] Casa de Santo é um dos nomes dados pelos adeptos do Candomblé aos seus ou a outros Ilês Axés. Pode-se usar também Ilê, “Terreiro”, ou simplesmente “Casa”, para mencionar o espaço físico consagrado onde se dão os rituais.

[5] Segundo a cultura oral dos Terreiros de Candomblé, Ketu ou Keto ou, ainda, Queto, é uma das chamadas Nações do Candomblé que se referem aos povos Nagô, oriundos dos povos de língua iorubá na região hoje denominada África Ocidental. Cidade da Nigéria com forte grupo de línguas iorubás, cidade onde nasceu o Orixá Oxóssi e o Alaketu (Rei de Ketu) Ogum.

maior abertura para pesquisas mais aprofundadas do repertório cultural africano e do que decorreu deste; o Candomblé, por meio de sua maior abertura para o mundo branco e para discutir seus conceitos e rituais de culto com a contemporaneidade.

Bem-vinda, então, Academia, ao Mundo dos Orixás, e bem-vindo o Povo de Santo ao Mundo das Letras e do pensamento de matriz europeia.

Ambos, cada qual à sua própria maneira, são importantes agências quando se exercem como fatores radicais de sinalização de diferenças sociais, para a eventual alteração necessária do status quo, e o encontro-convívio destas duas agências pode ser fator de importante fortalecimento da democracia racial, por meio de discussões sobre a estruturação cultural brasileira, possibilitando e organizando o encontro dos vários grupos étnicos que se assentam no Brasil, em diálogos comuns de sucesso pessoal, de prosperidade e, por consequência, de maior autoestima.

Meu caminho para a proposição deste diálogo se iniciou na minha tardia formação universitária, entre os anos de 2013 e 2016, quando entendi que precisaria reaprender a contar a história de nós, negros brasileiros, para que ela fosse conhecida não só por meus irmãos étnicos, ou de fé, mas por todos os que fazem cultura, arte e muito mais, principalmente quando se fala de religiões afrodescendentes.

Durante meu curso de Bacharelado em Música Popular, e também nos locais em que atuava como professor, palestrante ou arte-educador, havia, além de uma curiosidade enorme sobre as religiões afrodescendentes, um incômodo geral, tanto nos meus alunos negros e não negros, quanto entre meus professores na Faculdade e nós, os alunos, no que se relacionava às relações raciais.

As perguntas eram inúmeras e eu sempre tive que procurar responder àqueles anseios com muita intensidade. Talvez por eu ser “o negro da sala”, expressão que se refere aqui muito mais às questões culturais do que, propriamente, à questão étnica. E também porque minha criação familiar, apoiada na luta antirracista desde a infância, me tornava um destaque durante a minha estadia na Faculdade Instituto Tecnológico de Osasco, na Região Metropolitana de São Paulo, principalmente porque os meus colegas negros, em sua maioria, eram de religiões pentecostais, o que suscitava enfoques não poucas vezes preconceituosos contra a Religião dos Orixás e gerava discussões ásperas quando dos debates sobre a importância da música nos diálogos entre a religião e a educação musical.

Meu objetivo se tornou, então, apresentar e analisar o detentor de um dos cargos mais importantes no Candomblé, que é o Ogan Otum[6] Alabê, que é músico e, concomitantemente, é um dos sacerdotes da Religião dos Orixás, pois ao mesmo tempo em que ele cuida dos cantos e ritmos, também tem de conhecer e executar as liturgias necessárias aos rituais fundamentais à experiência vivencial da religiosidade afro-brasileira, a Religião dos Orixás.

Com isso, busco contribuir para melhor conhecermos, compreendermos e discutirmos a importante pessoa do Ogan Otum Alabê[7], dentro das dinâmicas culturais do Candomblé.

A importância do Ogan como músico do Terreiro e das festas que porventura aconteçam em torno do ritual e de seus participantes é tão fundamental como as outras ações em que ele atua como sacerdote propriamente dito; por isto, nesta dissertação o foco terá de ser muito mais amplo do que apenas discutir aspectos de Música, razão por que a Música, seja instrumental, seja por cânticos, será o veículo para que eu possa chegar ao meu objetivo, que é o músico percussionista.

Na minha pesquisa estarei trazendo para conhecimento e discussão o virtuosismo do Ogan Otum Alabê William Eduardo da Costa (Opotum[8] Bicudo[9]).

Bicudo entende e conhece as regras de possessão ou incorporação do Orixá pelo seu elegun[10], conhece a coreografia de todos os Orixás, as ferramentas de axé[11] de cada um e muito mais. Por isso, devo apresentá-lo como músico da religião, mas também como sacerdote de extrema relevância para a comunidade religiosa afrodescendente. Sendo um Ogan profissional, Bicudo é um daqueles que vivem do trabalho no Candomblé, do qual tira seu sustento e o de sua família.

Na perspectiva epistemológica quero demonstrar, por meio desta pesquisa, que o objeto proposto está para a música assim como para a religião. Quer dizer: a

---

[6] Otum: à direita; ossi: à esquerda. – O músico que toca o tambor à direita. alah: dono; agbê: cabaça ou tambor (CACCIATORE apud CARDOSO, 2006, p. 69). Na minha visão, acredito que se aproxime mais da ideia a palavra agbá, que significa ao mesmo tempo sacerdote ou adulto. O significado do termo “alabê” seria, então, “aquele que tem o pleno conhecimento do tambor”.

[7] Importante saber que o Ogan Alabê pode definir o chefe dos tambores, mas o Ogan Opotum, ou Ogan Otum, é o cargo hierárquico no Ilê que define e se responsabiliza por todas as outras funções rituais, além das do Ogan Alabê.

[8] Opotum ou Otum é o cargo máximo entre os Ogans do Ilê.

[9] Apelido entre amigos, pelo formato de sua boca, com lábios salientes.

[10] Pessoa iniciada no Candomblé e que incorpora.

[11] Axé também pode significar, paz, saúde e prosperidade, ao mesmo tempo que serve como saudação pessoal, e de referência de poder e conhecimento dentre o Povo de Santo.

importância deste personagem, como músico dos Orixás, é vital para todos os acontecimentos comuns ao ritual, como a incorporação dos fiéis pelo Orixá, o diálogo entre os movimentos do incorporado diretamente com as frases rítmicas executadas nos tambores, e outros aspectos da vivência da religião, como o conhecimento e a coleta de folhas para rituais e a organização e execução de sacrifícios, todos acompanhados de cantos e ritmos que devem ser realizados, no mínimo, com a participação direta do Ogan Otum Alabê.

No caso do Ilê Axé Jagun, em caso de o Babalorixá[12] ou a Ialorixá não poderem estar presentes, este Ogan assume suas funções ritualísticas, pois tem conhecimento e poder espiritual delegado para tanto, desempenhando, assim, de forma mais direta, o seu papel sacerdotal.

Ao mesmo tempo, quero me referir à musicalidade do que é executado por este Ogan na performance ritualística do Candomblé, que pode também ser levada para sua vida profana, na qual os tambores influenciam muito dos ritmos que pertencem à comunidade e, consequentemente, a grupos que não têm a mesma ligação direta religiosa, como as Escolas de Samba, os grupos de Maracatu e outras manifestações culturais que, de alguma forma, têm as religiões africanas em sua raiz.

Dessa forma, pretendo conduzir o leitor a uma pequena compreensão do que são a música e seu executante, no momento de ritual.

Como define o doutor em Etnomusicologia Ângelo Nonato Natale Cardoso:

> “A música não é uma atividade autônoma” (CARDOSO, 2006, p. 83).

Isto pode ser muito melhor percebido no ritual do Candomblé, quando a música está presente em todos os momentos litúrgicos, mas dificilmente poderia se achar algum tipo de atividade no Candomblé que não seja fundamentada pela música.

Thiago de Oliveira Pinto, Ogan de Oxalá e também doutor em Etnomusicologia, diz sobre a musicalidade do Ogan Otum Alabê:

> O músico chefe, o Alabê, que fica encarregado do tambor grande, o Rum, introduz variantes tímbricas que formam temas musicais e que se referem diretamente aos Orixás cultuados. Mais do que sequências rítmicas na sua linha temporal, as melodias tímbricas preenchem justamente o espaço conceitual que se refere ao nível mais profundo da música” (PINTO, 1999, 2000, 2001, p. 100).

---

[12] Chefe do Culto, sacerdote principal, de babá, pai, e olorixá: “aquele que cuida do Orixá”, com o feminino Ialorixá.

O Babalorixá e doutor em Antropologia Julio “Yatundê” Braga, em outro lugar nos diz que:

> O Ogã Alabê deve conhecer praticamente todas as cantigas litúrgicas e é peça fundamental na organização sócio-religiosa de um terreiro (BRAGA, 2009, p. 82).

Como se percebe, o Ogan Otum Alabê é cargo que engloba, além do tambor e das cantigas, as várias outras obrigações que são fundamentais no Terreiro, desde organizar o espaço para o ritual, passando pelo sacrifício de animais e pela busca pelas folhas de fundamento[13], até o momento da festa em que ele conduzirá o atabaque em público.

Como Braga explica:

> Diz-se com frequência que o Atabaque é a fala dos Orixás, o instrumento principal de seu apelo, e que pode dar uma medida exata dos compromissos e responsabilidades religiosas do Ogã Alabê, que manipula este instrumento de comunicação com o universo sagrado (BRAGA, 2009, p. 82).

Neste trabalho, vamos conhecer também o agogô, o marcador rítmico que faz a base para os tambores, além de outros instrumentos, como os vasos, o xequerê, o cadacorô e as cabaças. Nos capítulos “Atabaques” e “Agogô” me dedicarei de forma mais detalhada aos instrumentos que são tocados no Candomblé, e é importante informar que muitas das partituras dos ritmos apresentados podem ser vistas quando se clica nos links que estão assinalados nas notas de rodapés correspondentes. Assim, cada dúvida sobre andamentos ou melodias pode ser resolvida diretamente, com isto facilitando o reconhecimento das sonoridades também por quem não conhece a leitura musical.

Quero me empenhar na construção de um possível diálogo, ou de uma possível ponte cultural entre dois lugares, o do mundo profano, na sociedade comum ao mercado da música, e o do mundo religioso, que engloba o Povo de Santo, dentro de questões teológicas e de culto.

Conforme nos informa Cardoso:

> O pesquisador que estuda manifestações de sua própria cultura se vê em uma posição totalmente diferente daquele que aborda uma

---

[13] “Folhas de fundamento” são folhas de espécies vegetais que servem para cura, limpeza espiritual, defumação, etc. Há um saber ancestral que embasa seu reconhecimento e, em sua coleta, são entoadas cantigas especiais denominadas “sassanhas”, direcionadas ao Orixá Ossaim.

> sociedade em outro continente. Muitas vezes o etnomusicólogo brasileiro estuda seu vizinho. Após assistir determinada manifestação, ele pega o ônibus e vai pra casa. (CARDOSO, 2008, p. 29).

A elaboração deste projeto se apoia, então, sobre a minha vivência pessoal na Religião dos Orixás. Vivência exclusivamente como religioso participante do Ilê Axé Jagun, já que sou um “Ogan de Casa” e quase nunca participo de outras Casas de Santo, exceto quando fui em convite formalizado pelo meu já falecido Babalorixá e, por isso, não me considero um “Ogan profissional”, como são aqueles que tocam em variados Ilês, como nos informa o doutor em Música Jorge Luís Sacramento de Almeida:

> Existem linhas de Ogãs que têm isso como uma profissão, certo? Não desmerecendo a carreira, o esforço, o trabalho de todos eles. Eles tocam porque gostam e precisam. Eu acredito que é 50% de cada coisa, 50% de precisar e 50% por gostar. A pessoa que toca tambor por dinheiro... São Ogãs! São Ogãs porque têm o dom de tocar. (Pai Ogan Francisco apud ALMEIDA, 2013, p. 101.)

Estreitar esta experiência entre mim, a música do Candomblé e a Academia, me oferece, além de um maior aprofundamento dentro de meu próprio espaço religioso e de profissional da música, a possibilidade de divulgar a cultura dos Orixás para além do Terreiro, trazendo um pouco do Candomblé para a rua e vice-versa. Desta forma, dialogando com a comunidade musical não religiosa, e com os interessados na musicalidade do Candomblé, pretendo ampliar o conhecimento e o interesse pela Religião dos Orixás, visando a evolução e o crescimento individual e coletivo dentro e fora desta Religião, já que penso que, além de outros importantes fatores sociais, alguns dos quais de ampla base histórica e econômica, a ignorância sobre o outro gera medo e violência, enquanto o conhecimento, ao contrário, pode gerar confiança.

Como informa o doutor em Ciência da Informação Edison Luís dos Santos:

> Com base numa perspectiva que leva em conta a inovação social, cumpre criar novas referências a fim de abrir olhares porventura enceguecidos, tanto pela Ciência quanto pela Técnica. (SANTOS, 2018, p. 24)

Introduzir o leitor no mundo do Ogan e do Povo de Santo poderá munir o público, assim como professores, educadores e músicos, de material que poderá ser usado de forma pedagógica ou no desempenho de suas profissões.

Como nos explica o doutor em música Jorge Luís Ribeiro de Vasconcelos:

> Dessa maneira, busco contribuir para demonstração da existência de uma linguagem de sonoridades, através da descrição de algumas formas em que ela se efetua em discurso ritual, com base na proposta de Cardoso (2006) de estudar a música ritual como linguagem. (VASCONCELOS, 2010, p. 12)

O direcionamento musical desta pesquisa será focado nos tambores e toques Nagô[14], na Nação Ketu, ou toques aplicados com varetas, ou aguidavis, ou ainda atoris, que são o tipo de baquetas de que falarei mais tarde, comumente usados para tocar os atabaques desta Nação, gerando, assim, o território especial do Candomblé, que tem características musicais peculiares, assim como suas próprias dinâmicas ritualísticas.

Como diz Vasconcelos:

> Com base nestes aportes pode-se concluir que os sons são utilizados no candomblé queto como um conjunto de elementos significativos que se articulam em discurso no fluxo da performance, incorporando sonoridades múltiplas de forma integrada à totalidade ritual e mítica. (VASCONCELOS, 2010, p.12)

Neste projeto de dissertação sobre o Ogan Otum Alabê quero apresentar o "Musicar"[15] no ritual dos Orixás a partir de um "lugar de dentro", já que sou Ogan, e, ao mesmo tempo, de um "lugar de fora", como candidato ao título de mestre em Etnomusicologia pelo Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Pensando no lugar que ocupa o músico dos Orixás neste contexto, e no que ele agrega para o aprendizado e o desenvolvimento da música em geral, busco inspiração em Vasconcelos:

> O que busquei, então, foi intensificar o trabalho analítico-descritivo para entender como os elementos sonoros, ritual e performance se relacionam, para argumentar que a música do candomblé Ketu é linguagem, estudando-a como discurso vivo. (VASCONCELOS, 2010, p. 23)

Como Vasconcelos, entendo a música do Candomblé como uma música viva, pois ela movimenta ações que vão além da performance, isto é, que vão além da

---

[14] Nagô se refere aos negros escravizados na África Ocidental que compreende, entre outros, o povo pertencente ao Benin e à Nigéria.

[15] "Musicar" é o termo idealizado pelo etnomusicólogo neozelandês Christopher Small (1987), que observa a Sala de Concerto como parte de um ritual que inclui o "musicar", ou "musicking", que engloba, além do ato da execução musical, em si, todo um grupo de pessoas cercando este momento, desde o regente até o vendedor de ingressos.

música como arte, que propõe estratégias e símbolos que, sem a música, a religião simplesmente poderia até deixar de existir, ou transformar-se em outra coisa. Por outro lado, também a religião afrodescendente não existe sem a música, que é mola impulsora de todas as suas liturgias ritualísticas.

Ao mesmo tempo, a música no Candomblé, ainda que nos pareça contraditório, permanece em constante modificação, tornando-se gradativamente mais parecida com as propostas da música vigentes no meio em que vivem os seus performers e, mais contraditoriamente ainda, mantendo a tradição milenar dos ritmos e suas "passagens"[16], tocando quase exatamente o mesmo que se tocava na música africana pré-colonial, mas de alguma forma com o suingue, o trejeito e o sotaque da comunidade local de seu tempo e seus processos de modernização e adaptação.

No capítulo "A Música do Ogan Alabê" aprofundarei esta discussão, esclarecendo melhor meu ponto de vista acerca deste assunto.

Segundo Cardoso:

> Na busca da compreensão de um estilo e de sua teoria vigente, nos deparamos com o fato de que o que denominamos de música não pode ser reduzido ao evento sonoro. Música não é uma atividade autônoma. A manifestação musical pode não apenas se apresentar ligada a outras ações humanas, mas, sim, estar estritamente mesclada com essas. (CARDOSO, 2008, p. 83)

Por meio destas músicas, que também se apresentam num mesmo lugar de fala como dança, música e coreografia, em conjunto quando da experiência viva da Religião e trazendo os fundamentos do ritual proposto para aquele momento, venho discutir o Ogan Otum Alabê como nos informa o mestre em música Iuri Passos de Barros:

> Começo esse pensamento fazendo uma reflexão sobre qual seria o papel do Alabê dentro do terreiro do candomblé. Claro, quando pensamos no Alabê, logo vem a imagem do músico, mestre e cantor; com isso, penso na minha infância dentro do terreiro do Gantois e me lembro de todas as coisas que tanto eu como outros meninos faziam, desde varrer o chão, jogar o lixo fora e cuidar da pintura da casa quando chegava a época da festa de Oxalá. (BARROS, 2017, p. 50)

---

16 O termo "passagens", aqui, se refere a uma convenção ou grupo de notas organizado que define algum momento especial durante o ritmo proposto. Então, a passagem negocia e comunica as falas do tambor, em diálogo com o Orixá incorporado ou com os participantes da roda de fiéis.

No ver de Barros, e também para mim, o Ogan Alabê é muito além de um músico dentro da Casa de Santo, sendo alguém com múltiplas funções a serviço das necessidades do local.

Sobre a pesquisa, quero dizer que as pesquisas relacionadas à música das religiões afro-brasileiras são muito poucas, e podemos falar desta forma quando se trata do trabalho de várias Instituições que oferecem cursos de pós-Graduação no Brasil. Principalmente as que se referem à história da música do Candomblé.

O músico percussionista, professor e mestre em Etnomusicologia Luciano da Silva Candemil informa que:

> No que tange às pesquisas da área de Música, mediante uma sistemática quantitativa que contou com o apoio da análise qualitativa, foi preciso fazer um estudo conjunto com outras linguagens artísticas para encontrar um total de 11 (onze) trabalhos acadêmicos de Música, em nível nacional. Como vimos, desse montante há apenas 1 (uma) dissertação de Mestrado realizada em Santa Catarina, sendo que seu objeto de estudo não foi um terreiro localizado nesse Estado. (CANDEMIL, 2017, p. 116)

Isso nos leva a um outro ponto importante, que é a discussão instalada pela noção dominante de que a Bahia seria a única fonte possível para o encontro das tradições que formam a Religião dos Orixás, tendo-se a impressão de que o que não for feito dentro do território baiano, em termos de espiritualidade, conhecimento e sabedoria relativos à Religião dos Orixás, seria artificial ou incompleto.

Desmentir essa ideia preconcebida é, igualmente, parte deste trabalho ao apresentar uma Casa paulista, ainda que ela tenha raízes em meu Avô de Santo, que foi o Babalorixá Joãozinho da Goméia, sendo que este baiano foi radicado no Rio de Janeiro e fundador das primeiras Casas de Candomblé no Estado de São Paulo.

Minha pesquisa pretende também enriquecer a bagagem de conhecimentos existentes sobre a Religião dos Orixás, não só para os afrodescendentes mas para estimular a troca de informações possíveis com os muitos grupos da nossa brasilidade pluriétnica. Trazendo, na pessoa do Ogan Otum Alabê, além do aspecto musical, um pouco de nossas próprias gentes, sejam elas negras ou não.

Seguindo a pesquisa de Candemil (2017), como veremos a seguir, considero esta pesquisa como qualitativa, por localizar o músico do Candomblé dentro do seu espaço cotidiano e também quando discuto seus anseios em relação à profissão de Ogan, que se relacionam com a espiritualidade, com a filosofia e, especialmente, com a musicalidade da Religião dos Orixás.

Conceitua-se que:

> Pensar em pesquisa quantitativa e em pesquisa qualitativa significa, sobretudo, pensar em duas correntes paradigmáticas que têm norteado a pesquisa científica no decorrer da história. Tais correntes se caracterizam por duas visões centrais que alicerçam as definições metodológicas da pesquisa em ciências humanas nos últimos tempos. São elas: a visão realista/objetivista (quantitativa) e a visão idealista/ subjetivista (qualitativa) (QUEIROZ, 2006, apud CANDEMIL, 2017, p. 107).

Esta pesquisa é, portanto, acima de tudo, um estudo de caso, falando do Opotum Bicudo, o chefe Alabê do Ilê Axé Jagun, como recorte específico sobre os Ogans. Falando da sua profissão, de sua virtuosidade como músico do Candomblé e da discussão sobre se ele seria ou não um sacerdote. Para firmar estas convicções estaremos acompanhando suas performances no seu e em outros Ilês, conduzindo os tambores e organizando os rituais de cada festa ou "feitura"[17].

Esta pesquisa terá como principal referencial teórico a oralidade, porque esta é a forma em que os Candomblés e todos os elementos envolvidos com esta cultura mantêm e desenvolvem sua liturgia desde o provável início de sua história no Brasil e, mais provavelmente ainda, a partir de sua história no continente africano. Por essa razão, já que assim deve ser em se tratando das referências afrodescendentes que têm como tradição a audição de seus legados espirituais e culturais, estarei conversando com o próprio Bicudo e, claro, também dialogando com Babalorixás, Ialorixás e outros velhos e novos Ogans que têm contato com o cotidiano do Candomblé no Ilê Axé Jagun e em outras Casas.

Segundo Santos:

> A relevância social das tradições orais reside no fato de que essas resultaram em sistemas confiáveis para a sua transmissão de uma geração para outra, com um mínimo de distorção. Dentre essas práticas, pode-se mencionar o testemunho grupal em ocasiões ritualísticas e de disputas e a instauração de escolas para o ensino do saber tradicional e das recitações. O conhecimento transmitido por essas tradições orais mantinha padrões exatos, inclusive arcaísmos, mesmo quando esses não eram mais compreendidos. Assim, o conhecimento – objeto dessas tradições orais – se assemelha aos documentos legais, ou aos livros sagrados. Inclusive, os seus detentores, geralmente, se tornavam altamente respeitados por toda a sociedade na qual estavam inseridos. (SANTOS, 2018, p. 29)

[17] Chama-se "feitura" o momento de introdução ritual do fiel no Candomblé.

A linguagem que apresento se espelha nesta cultura, a cultura oral. O modo de falar do Terreiro, que se aproxima do linguajar da intelectualidade periférica de São Paulo, a qual atua mais próxima das chamadas classes sociais C e D, difere em muito do falar da intelectualidade acadêmica e detém um conhecimento e bibliografia que, em muitos lugares, mas nem sempre, dialoga com o pensamento das letras e vernáculos da Universidade, mas de forma própria.

Esta linguagem traz um ver e um pensar que traduz as várias manifestações de mudanças na política cultural nacional que são formadoras de espaços intelectuais como o “Sarau do Binho”, no bairro do Campo Limpo, e o “Sarau da Cooperifa”, na região da represa de Guarapiranga, importantes movimentos culturais e literários que apresentam novos artistas de variadas modalidades e os poetas e escritores das periferias dos quatro pontos cardeais da Região Metropolitana de São Paulo, que são o seu prato principal.

Como, referindo-se às questões sobre os melhores caminhos a seguir para uma boa dissertação sobre meu tema, e a forma de colocar-me nela, lembrou o professor doutor Vagner Gonçalves da Silva na banca de minha qualificação do mestrado:

> A falta de uma discussão bibliográfica pelo tema dificulta o lugar de produção no mundo acadêmico e na produção deste conhecimento. Onde você é sujeito do conhecimento que tem que observar, lugar que não pode ser deixado de lado. (SILVA, banca virtual de qualificação desta pesquisa, 2020)

Esta é uma realidade que ficou evidente desde o início da pesquisa: é bem difícil encontrar material bibliográfico que fale do músico instrumentista do Candomblé, já que este tema pareceu não interessar anteriormente aos músicos formados pelas maiores e menores universidades do Brasil, e nem aos diversos pesquisadores que escreveram anteriormente sobre o tema.

As pesquisas feitas sobre o Candomblé iam em direção às questões históricas, antropológicas ou sociológicas e, quando muito, caminhavam em direção à Etnomusicologia, como nos mostra Candemil (2017) em seu trabalho, que em busca de temas ligados à musicalidade afrodescendente descobriu, entre pesquisas acadêmicas ligadas ao Candomblé, que o número de trabalhos ligados a música nesta religião era quase nulo:

> A respeito das pesquisas realizadas sobre a música do candomblé, foi possível verificar a existência de poucos exemplos que se dedicaram a um estudo mais aprofundado dos ritmos, predominando aqueles de

> caráter reflexivo e estético, de cunho social ou antropológico. (CANDEMIL, 2017, p. 94)

A pesquisa que apresento aqui se fundamenta também na busca de uma forma de descentralização da cultura europeia como fonte única de cultura, procurando não só uma fala que dialogue com os especialistas acadêmicos, mas também com o morador periférico, com o Povo de Santo e com o leitor comum, assim como com pesquisadores que proponham este decolonizar[18] dos saberes e falas, como descreve o escritor venezuelano Edgardo Lander:

> No Brasil, há o nordestino, o sulista e o nortista, mas não há o sudestino, nem o centro-oestista. Afinal, o sudeste é o centro e, como tal, não é parte do todo! E a melhor dominação, como sabemos, é aquela que, naturalizada, não aparece como tal. (LANDER, 2005, p. 3)

Neste ponto, gostaria de lembrar que, embora nas periferias, quer as geográficas de grandes metrópoles, quer as relacionadas ao estudo acadêmico sobre as culturas, a busca por temas conectados ao Candomblé seja cada vez mais crescente entre aqueles que nelas trabalham, as pesquisas sobre a música dos Orixás são bem pouco encontradiças na Academia, como também nos informa Candemil:

> No que diz respeito à subárea de Música, segundo a análise qualitativa, foram encontradas 3 (três) teses com caráter etnomusicológico e 1 (uma) tese na esfera da educação musical. Em relação ao Mestrado, temos 6 (seis) trabalhos etnomusicológicos e apenas 1 (um) na área da educação musical. (CANDEMIL, 2017, p. 104)

Mais ainda: até onde sei, e embora não tenha feito pesquisa específica sobre isto, não há trabalho acadêmico algum focado na pessoa do músico instrumentista

---

[18] Decolonizar seria um lugar de fala a partir dos lugares originais, em vez da hegemonia intelectual centro-europeia. Ainda sobre o Decolonialismo trago esta reflexão de Walter Mignolo: "¿Cómo luce hoy día el proyecto de Horkheimer de una 'teoría crítica', cuando están teniendo lugar una serie de revoluciones globales y pluriversales ancladas en historias locales que durante los últimos 500 años no pudieron evitar el contacto, conflicto y complicidad con Occidente? ¿Cuál debiera ser el papel de la 'teoría crítica' en um momento en que los damnés de la terre (Fanon) y la multitud (Hardt y Negri) ocupan el lugar del proletariado al que hacía referencia Horkheimer en los años 20? ¿Qué tipo de transformaciones necesita el proyecto de la 'teoría crítica' para posicionar temas como el género, la raza y la naturaleza en un escenario conceptual y político? Finalmente, ¿cómo puede ser asimilada la 'teoría crítica' en el proyecto latino-americano modernidad/ colonialidad? ¿Tal asimilación sugiere acaso la necesidad de abandonar el proyecto original de la teoría crítica formulado por Horkheimer a comienzos del siglo XX"? (Walter Mignolo – Série Encontro da Biblioteca Universitária – 2007)

que toca para os Orixás. Esta dissertação poderá ser o primeiro trabalho neste sentido e indutor de futuras pesquisas com foco semelhante, isto é, focadas neste específico objeto de estudo, vale dizer: o músico da Religião dos Orixás.

Para isso, também busco embasamento em Santos (2018), que nos mostra que há um grande interesse em dialogar com outras informações fornecidas pelas culturas, que geralmente não são contempladas pela hegemonia da pesquisa científica existente, e que é necessário apresentarmos novos temas e termos, que não os baseados nos já demasiadamente repetidos artigos, textos e teses relatados pelas culturas eurocentradas:

> Eis um desafio a vencer ao mergulhar no estudo de territórios simbólicos diferenciados: compreender as características da organização social e da relação com o saber e o conhecimento entre os povos de tradição oral. Neste espaço de fronteiras, conhecer as particularidades do saber/fazer tradicional permanece sendo de extrema relevância no contexto atual da sociedade brasileira, especialmente, na sua confrontação com o conhecimento técnico-científico-formal (SANTOS, 2018, p. 24)

Estarei igualmente fazendo uma avaliação, do ponto de vista etnológico, do percurso que fiz, refletindo sobre minhas próprias referências que estão entre minhas vivências pelo mundo da produção de arte, do mundo acadêmico e do mundo afrodescendente, dando sequência ao trabalho do qual sou herdeiro, como contador de histórias, como Ogan Omoloiê (que é meu lugar de Ogan no Ilê Axé Jagun) e como membro ativo da Família Solano Trindade, que se empenha desde a década de 1930 na preservação, valorização e divulgação de variados aspectos das culturas de raiz africana.

Como resultado de meu trabalho de campo, apresento entrevistas feitas, entre outras, com mestres mais velhos de tambor, os Alabês, como Adailson Jacobina, Ogan da Casa de Oxumarê, e com Uilson (Ito) Alves, Ogan de Ogum, que enveredou para o mundo da música de mercado como profissional e é percussionista e professor em variados grupos musicais e de teatro, como, por exemplo, o Teatro Oficina, de Zé Celso Martinez.

Ito, como eu, é um dos Ogans que, mantendo a fé e as funções dentro do Ilê, leva seu conhecimento para a música profana, introduzindo os ritmos dos Orixás na MPB, no jazz e em outros estilos musicais, contribuindo para traduzir um pouco do ser Ogan, por meio de suas visões de mundo e religiosidade, mostrando quem é o Ogan Otum Alabê para pessoas que não pertencem ao Terreiro, como, por exemplo,

músicos e intelectuais que se interessam pela Religião dos Orixás apenas em termos de conhecimento e, não, com a intenção de se filiarem ou se iniciarem.

Então, o conhecimento e a prática deste Otum do século XXI, que é o Opotum Bicudo, será demonstrada e discutida num melhor ponto de vista, que é o visto “de dentro” e “por dentro”, sem, claro, esquecer a importância do “observar”, que é fundamental ao pesquisador.

Cardoso estabelece que:

> Para o etnomusicólogo importa como o indivíduo concebe música, mas esse deve ser considerado enquanto pertencente a uma cultura (CARDOSO, 2006, p. 83).

Vale dizer: ainda que o objeto esteja sendo visto de um ponto de vista paralelo, ele deve ser levado a outras instâncias, ressignificado e trazido novamente para uma compreensão em que outros pontos de vista possam ser observados.

É importante então, lembrar que o pesquisador não deve se ater somente à pesquisa pré-programada para seu estudo. Há de se perceber as possíveis nuances e mudanças que poderão vir a surgir durante o movimento, e repensar ou rever este método e, mesmo que temporariamente, deverá se buscar em outro lugar a melhor forma de estar em contato com o objeto de estudo. Ou seja, como pesquisador, devo ter em mim a capacidade de me modificar, para dialogar em harmonia com o objeto de estudo, aqui novamente citando Cardoso:

> O repertório conceitual do etnomusicólogo deve estar sempre flexível. Para que ele possa modelar-se conforme a realidade do seu objeto. O conceito deve adaptar-se à realidade e, não, a realidade ao conceito (CARDOSO, 2008, p. 94)

Então, quer como pesquisador que está vendo de fora, quer como pesquisador proveniente das religiões afrodescendentes tenho que pensar por e sobre mim mesmo, num modus que possa incluir uma audição e uma fala de dupla pertença: a fala do Ogan que sou, e a do pesquisador, que estou sendo também.

Seguindo esse processo, não pretendo apresentar um trabalho que tenha como fonte apenas a cultura oral. Desta forma, busco perguntas e respostas através de Pierre “Fatumbi” Verger (1902-1996), que fotografou e descreveu o culto aos Orixás num comparativo entre o que acontece no Brasil e no continente africano; de Raquel Trindade (1936-2018), Ialorixá que ficou conhecida como “história viva da cultura afro-brasileira” e escreveu sobre a ecologia dos Orixás; e de Solano Trindade (1908-1974),

poeta e escritor, importantíssimo para a cultura afro-brasileira por seu trabalho em prol da democracia racial e da valorização da cultura negra em todas as suas manifestações, entre a década dos anos 1930, quando participa da “Frente Negra Brasileira”[19], até 1974, ano de seu falecimento.

Especificamente falando dos ritmos e cantigas do Candomblé, entre outros, busco referências em Iuri Passos de Barros e em mim mesmo, Vitor da Trindade, que escrevemos especificamente sobre os Ogans tocadores de tambor, assim como em Julio Braga (2009), Ogan que escreveu diretamente sobre os Ogans como seres humanos comuns, e em Jorge Luís Ribeiro de Vasconcelos (2010), doutor em Música pela Unicamp – Universidade de Campinas, que pesquisou a música do Candomblé.

Trarei também autores que pensam fora da religião, mas estão profundamente envolvidos com a cultura negra, como Matilde Ribeiro (1960), ex-Ministra da CEPPIR[20] durante o governo Lula da Silva, que escreveu sobre a atual situação do negro no Brasil; Abdias Nascimento (1914-2011), Senador no governo Fernando Henrique Cardoso e Embaixador brasileiro no continente africano, fundador em 1944 do Teatro Experimental do Negro e forte ativista pela cultura e democracia racial; e Elisa Larkin Nascimento, norte-americana que pesquisa a cultura negra brasileira.

Estas pessoas fornecem em seus textos importante referência sobre a história afro-brasileira a partir da África pré-colonizada.

Além destes, outros intelectuais que pesquisaram sobre o Candomblé, ou que trabalham diretamente para a cultura negra. Citei autores que já escreveram e fizeram transcrições destas sonoridades, como por exemplo Trindade (2019), Oliveira Vicente e Souza (2008), que transcreveram os toques dos Orixás, e Lima (2018), que fala especificamente do Olubajé, uma das festas do Candomblé.

Como complemento destes registros, indico alguns vídeos do Ilê Axé Jagun, no encontro com os vários Ogans que estão na Casa, e também apresento fotografias e outros documentos. E, no proceder da pesquisa, assisti a concertos, participando de saraus e participando de rituais de Candomblé em outras Casas, seguindo e, de certa

---

[19] Solano Trindade “foi um dos organizadores e idealizadores do I Congresso Afro-Brasileiro, realizado em 1934 na cidade de Recife, e do II Congresso Afro-Brasileiro, realizado em Salvador, em 1937. Ainda em Recife fundou com o pintor primitivista Barros Mulato e o escritor Vicente Lima, a Frente Negra Pernambucana e o Centro Cultural Afro-Brasileiro para divulgação das obras dos intelectuais e artistas negros”. Disponível em http://www.palmares.gov.br/?p=54702, visitado em julho de 2021

[20] Comissão Especial Para a Igualdade Racial, Ministério Especial do Governo Lula em 2003

forma, reproduzindo, o pensamento de pesquisadores e pensadores do Candomblé, como Vagner Gonçalves, Iuri Passos e Vasconcelos, além de outros que vivem dentro da tradição do axé, mesmo sem serem pesquisadores.

Buscando expor a forma de ver desses mestres e ou religiosos, como quando Cardoso fala sobre a Etnomusicologia:

> "A ela se credita a função de não apenas informar sobre as diversas linguagens musicais, mas também decodificar os significados e relações subjacentes aos eventos sonoros desses idiomas musicais. Desta forma, o etnomusicólogo é um intérprete, um tradutor" (CARDOSO, 2006, p. 72)

Outras fontes da pesquisa foram os itans[21], as lendas dos Orixás, e os orikis, poemas que apresentam e representam os Orixás e foram passados a nós, descendentes de etnias negras e devotos da Religião dos Orixás por nossos pais e avós, mediante o conhecimento das várias línguas de África que sobreviveram no Brasil à escravização dos afrodescendentes.

É importante assinalar que do início de 2020 até fevereiro de 2021 o Ilê Axé Jagun calou os seus tambores e proibiu-se de fazer festa, seguindo as regras do axexê[22] do nosso Babalorixá, que passou a viver no Orum[23]. Então, boa parte das discussões apresentadas nesta pesquisa são relativas às visitas a Ogans em outros Terreiros, que, mesmo assim, foram bastante limitadas em virtude da pandemia da Covid-19.

A história do Ogan Otum Alabê abre discussões que permitirão entender a música do Candomblé no seu contexto e em suas inúmeras ramificações dentro da música brasileira.

Os "toques", como chamamos os "ritmos do Candomblé", assim como as melodias, que chamamos de "cantigas de Orixá", e os orins[24] ou orikis que, alguns, incluo no texto, carregam linguagens que compreendem os povos africanos vindos do que é hoje Gana, Togo, Benin e Nigéria, países que compõem uma vasta região africana hoje denominada África Ocidental e que abrange o povo conhecido como Iorubá[25].

---

[21] Itans são as lendas que contam de forma tradicional a história dos Orixás.
[22] Axexê são os rituais fúnebres e pós-morte que acontecem na Religião dos Orixás.
[23] Lugar onde vivem os Orixás e nossos antepassados, na Religião dos Orixás.
[24] Referência à reza ou às canções para os Orixás.
[25] Os Iorubás são um dos principais grupos étnicos do continente africano.

Os Iorubás, por sua vez, para o Povo de Santo abarcam as Nações Ifon, Ketu, Jêje[26], Ijexá[27], Nações que, no Brasil, de modo bastante genérico ficaram conhecidas como Nação Nagô.

Mapa da África Ocidental [28]

Mostro, assim, a importância e abrangência da cultura dos Iorubás dentro da formação das religiões afrodescendentes.

> Essa tradição iorubá está viva no Candomblé da Bahia, onde se identifica segundo os nomes de duas Nações (que são as diferentes formas de identificação étnicas das religiões afro-brasileiras) a Nação Kêtu e a Nação Ijexá; no Xangô do Recife, onde se identifica como Nação Nagô e no Batuque de Porto Alegre, identificada como Nação Ijexá e Nação Oió. E as duas tradições da Costa Ocidental mais próximas a ela, a Ewé e Fon, estão vivas, não somente nessas cidades, mas também, de um modo mais autônomo, em São Luís do Maranhão. (CARVALHO, 2003, p. 3)

---

[26] O termo “jeje” vem do iorubá “adjeje”, que significa estrangeiro, forasteiro; portanto, não existe e nunca existiu nenhuma Nação Jeje, em termos étnicos. O que é chamado de Nação Jeje é o Candomblé formado pelos povos Ewe Fon, vindos da região do então Daomé, hoje chamado Benin, e pelos povos Mahin. É importante ressaltar que Ketu, que se conhece como Nação no Brasil, é na verdade uma cidade; distante aproximadamente 80 km a Leste de Abomé, um pouco acima do paralelo 7º22’, ladeado a Leste por um pequeno barranco, ergue-se a cidade de Ketu, antiga capital do reino do mesmo nome, decaída hoje ao nível de mera sede de distrito. Já, a Nação Angola, é formada pelos povos Bantus onde hoje está localizado o Congo, a República Democrática do Congo, Angola e Moçambique, entre outros. (DOUGLAS, 2008, apud PASSOS, 2017, p. 45)

[27] Nome de um rio, de um povo e também de um dos importantes ritmos tocados no Brasil.

[28] https://pt.wikivoyage.org/wiki/%C3%81frica_Ocidental, visita em julho de 2021.

Falo nesta pesquisa especificamente da nação Ketu, ou Queto, usando a primeira forma gráfica a não ser em citações, quando manterei a grafia adotada pelo autor citado[29].

Aqui, o termo “Nação” não se refere a termos geopolíticos. O que está sendo indicado é o berço cultural de uma específica expressão do Candomblé, própria da etnia da região da qual determinadas populações de escravizados foram trazidas. Fala-se, deste modo, no Brasil, de Candomblé da Nação Angola, Candomblé da Nação Congo, Candomblé da Nação Ketu, Candomblé da Nação Jeje, etc.

É claro, existem outros povos conectados ao Candomblé, que são representantes de outras Nações, mas neste projeto falo principalmente do povo da Nação Ketu, ainda que cite outras Nações.

Importante lembrar que, aqui, a palavra “Nação”, é um nome próprio, por isso é escrito em maiúsculas e se refere a uma postura diferenciadora entre as várias formas de cultuar as religiões afrodescendentes, representadas pelas Nações Angola, referente aos povos denominados Bantu, ou Banto, e Ketu, ou referente aos povos Nagô, sendo estas as principais Nações, e que incluem dentro de si outras, como Muxicongo e Congo, para Angola ou Jeje, e Fon, para os Nagôs, que são muito importantes nas religiões afro-brasileiras.

Em Vasconcelos, professor associado do Departamento de Antropologia da Universidade Federal da Bahia Luís Nicolau Parés diz que:

> Ao lado de outros nomes como país ou reino, o termo 'nação' era utilizado, naquele período, pelos traficantes de escravos, missionários e oficiais administrativos das feitorias da Costa da Mina, para designar os diversos grupos populacionais autóctones. O uso inicial do termo 'nação' pelos ingleses, franceses, holandeses e portugueses, no contexto da África ocidental, estava determinado pelo senso de identidade coletiva que prevalecia nos estados monárquicos europeus dessa época, e que se projetava em suas empresas comerciais e administrativas na Costa da Mina (PARÉS, p. 26 apud VASCONCELOS, 2006, p. 23)

Estou também seguindo o trabalho de importantes intelectuais que me acenaram novos ensinamentos, como os poetas Cuti e Carlos Assunção, as antropólogas Lélia

---

[29] Devo informar que, como no decorrer dos anos inúmeros pesquisadores e estudiosos adotaram diferentes formas de grafia dos nomes ou expressões de origem africana, nas citações desta dissertação existe grande variação. Como exemplos, Ogan ou Ogã, Iemanjá ou Yemanjá, Ekédi ou Ekedji, Oyá ou Oiá, Oxumaré ou Oxumarê, Yansan ou Iansã, e assim por diante. Preferi adotar as formas mais aportuguesadas possível, embora mantendo, nas citações, a literalidade das formas de grafia adotadas por outros autores.

Gonzales e Suely Carneiro, o geógrafo Milton Santos e os professores Kabengele Munanga e Salloma Salomão, que abriram um campo de pesquisa muito amplo no tratamento de perguntas e respostas sobre a cultura de raiz afro.

Como me disse o professor doutor Salomão Jovino da Silva, mais conhecido como Salloma Salomão, durante minha banca de qualificação:

> É uma questão posicional. Os negros que estão bem posicionados querem ir além das gerações anteriores (SALOMÃO JOSÉ DA SILVA, banca virtual de qualificação desta pesquisa, 2020).

A metodologia que adotei está muito próxima da tradição criada pelos “sobas” e “djelis”, que eram os mestres contadores de histórias e professores em algumas etnias da antiguidade africana. Claro que, numa versão brasileira, conectada ao que desenvolvi no processo acadêmico, trazendo em vez de somente a forma ágrafa, que se imagina ser a única forma de preservação cultural do continente negro, também os textos e artigos que escrevi durante minha vivência e aprendizado como mestrando.

Como diz o antropólogo norte-americano Anthony Seeger sobre a tradição:

> O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança. (SEEGER, 2008, p. 2).

Os temas do preconceito racial e da intolerância religiosa estão presentes em toda esta pesquisa, devido aos seus profundos efeitos negativos sobre toda possibilidade de percepção e compreensão das culturas de raiz africana e da Religião dos Orixás, muitas vezes com violência e difamação, causando marcados prejuízos espirituais e físicos para o Povo de Santo.

Muitas são as localidades que encontraremos nesta apresentação e mostrarão quão profundas marcas podem ser deixadas nas violências que ocorrem devido ao que chamamos intolerância, mas que pode ser traduzido até mesmo como terrorismo, porque fundamenta a produção e imposição do medo aos grupos de religiões afrodescendentes por meio de agressões físicas, destruição de templos e agressões psicoemocionais como injúrias e depreciação da pessoa, com diminuição da sua integridade através da palavra, da propaganda midiática e das chamadas “fake news”.

Como informa a doutora em Etnomusicologia Angela Lühning, a respeito da intolerância religiosa que acontece ainda nos dias de hoje:

> A relação entre apoio e reprovação (referindo-se à religião nagô) é tão antiga quanto o próprio Candomblé (LÜHNING 1990 apud CARDOSO, 2008, p. 32).

Cardoso complementa a fala de Lühning:

> A autora aponta que o Candomblé não era reconhecido como religião, mas considerado pelas instituições como folclore. Desta forma, ele não se beneficiava da liberdade de religião, assegurada pela Constituição, e se submetia ao controle da Delegacia de Jogos e Costumes. (CARDOSO, 2008, p. 32)

Do Ogan Otum Alabê Bicudo, apresento a pessoa e sua representatividade entre o Povo de Santo e a sociedade não religiosa, para discutir sua musicalidade, seus ritmos, seu canto e seus instrumentos, que têm tanta influência na música brasileira, por meio dos ritmos originários da Religião dos Orixás que se transformaram em música nacional.

Que terminou sendo renomeada genericamente como “samba” em todas as suas ramificações, ou em manifestações tais como o Jongo, o Coco, o Maracatu, todos vindo das religiões chamadas Bantos e de outras influências como as Nagô, que de forma mais complicada se transformaram no chamado Samba Reggae (o qual não tem como base somente o Samba, como se poderia imaginar), podendo até mesmo se encontrar influências da música negra na música conhecida como clássica euro-brasileira.

Ao conhecer o Otum Alabê e seu conhecimento pelas várias línguas e Nações desta religião, conheceremos também, embora por um caminho inverso, as raízes de toda a música nacional, que de uma forma ou de outra recebe influência dos ritmos de louvação da Religião dos Orixás, já que quase todo o repertório criado no Brasil desde a chegada dos escravizados, seja na música feita pelos negros setecentistas, regidos por Lobo de Mesquita ou padre José Maurício Nunes Garcia, seja na que veio bem depois, com Heitor Villa Lobos, Camargo Guarnieri e os populares Dorival Caimmy, Caetano Veloso, Djavan e os contemporâneos Chico César e Lenine, que descendem de alguma forma de ritmos, melodias ou motivos da música ancestral africana.

Com isso, não quero dizer que não reconheça a importância das tradições ibéricas, ou afro-ibéricas, na música brasileira, que também não têm sido tão estudadas ou reconhecidas quanto merecem, a despeito de sua marcante presença na música caipira e também na do Sul, além da do Centro-Oeste.

Apenas ressalto o que me parece ocorrer no que diz respeito às raízes africanas, que é um dos focos de minha pesquisa.

01. CANDOMBLÉS

> O candomblé, para o negro baiano, é a manifestação do dia a dia. Agora, para o branco ou para o negro paulista (...) é um resgate, uma volta às origens. (Mãe Cleo[30] in JOAQUIM, 2001, p. 30 apud CASARI, 2009, p. 18)

Para todos nós, de etnia afrodescendente, o Candomblé é resgate e manutenção de cultura, de realidade ancestral, de referência estrutural analítica. Tanto nas relações pessoais e individuais, assim como no coletivo. Quando o afro-brasileiro perde a proximidade com suas raízes africanas, ele se aproxima do caos proposto pelo seu oposto.

Neste sentido, Garcia explica que:

> O povo negro desterritorializado teve na religião a fonte guardiã dos valores de sua cultura e sobrevivência diante dos horrores da escravidão, que o desestruturou. O candomblé, mesmo fragmentado, foi o instrumento sutilmente utilizado pelos negros para recuperar a sua origem, identidade étnica e se proteger de todas as formas de dominação. (GARCIA, 2009, p. 164, apud SILVA, 2009, p. 2)

A música, as cantigas, a alimentação e as regras comportamentais do Candomblé regem e recuperam a nossa organização e estrutura cultural como indivíduos sociais. Nós somos os Orixás e suas idiossincrasias, e vice-versa.

Como diz a doutora em Educação Kiusam de Oliveira:

> Segundo West, a ameaça niilista foi combatida engenhosamente pelo antepassado negro através da criação e organização de estruturas socioculturais comunitárias com o propósito de congregar os iguais (tidos na sociedade como diferentes). Estimulando a manifestação de valores positivos, apesar de todas as tragédias (OLIVEIRA, 2008, p. 11)

O Candomblé pode ter tido seu ponto de partida na Bahia, mas, com as migrações aos grandes centros de trabalho no Sudeste, que trouxeram um grande número de pessoas negras a São Paulo e Rio de Janeiro, para seus fiéis o Candomblé é como estar voltando para casa a cada festa: um retorno às raízes africanas, mas, ao mesmo tempo, às nordestinas.

---

[30] Cleofe de Oliveira Martins, dirigente do Ilê Axé Asiwaju em Santana de Parnaíba, São Paulo.

O Candomblé, no Sudeste do Brasil, além de fortalecedor e revitalizador da autoestima através dos orins e orikis dos antepassados distantes, também é uma memória ancestral mais recente. Comer caruru, cantar e dançar o samba de roda, jogar capoeira antes ou depois dos rituais, é um retorno e um reforço à nossa própria cultura, que atua firmemente na nossa saúde física e mental.

O Candomblé localiza o negro no way of life brasileiro porque nos aproxima, em nossa visão de mundo, a partir do gênese africano, assim como a partir da história do ser humano afro-brasileiro. O passado judaico-cristão, leia-se branco, apresenta o negro como escravo, como negro ignorante, como negro sem conhecimento tecnológico, como negro-objeto localizado no tempo somente a partir de um processo de servidão. O Candomblé, em contrapartida, a partir de nossos antepassados e suas histórias em afetivo colóquio com os Orixás, mostra a nossa realidade.

O Candomblé representa nossa inteligência, nossa arquitetura, nosso maquinário e nosso conhecimento científico e ancestral.

Estas tecnologias podem ser apreciadas a partir das pulseiras de Oxum, que demonstram nossa ourivesaria e estética, nas ferramentas de Ogum, que mostram nossa capacidade de invenção, construção e elaboração, ou por meio do oxê[31] de Xangô, que fala do nosso equilíbrio emocional e civilizatório.

Como nos apresenta Vasconcelos:

> E a concepção religiosa é de que esses “ancestrais divinizados”, como se refere Verger, têm seus “filhos”, que são por eles influenciados espiritualmente. Além das forças da natureza e das atividades por eles presididas, sua multiplicidade de temperamentos e a riqueza narrativa dos mitos propiciam uma série de explicações religiosas para a igual diversidade de personalidades e destinos de seus filhos espirituais. (VASCONCELOS, 2010, p. 39)

Antes de tudo, antes de ser uma religião, o Candomblé é nosso organizador de condutas, nosso elaborador de processos de etiqueta e civilização. O Candomblé é uma religião viva e em movimento, como a maioria das religiões, mas, diferentemente de muitas outras, nossos deuses não são seres inalcançáveis e vêm aos terreiros trazer suas personalidades, para dialogarem diretamente com seu povo.

Em um certo sentido, e é muito importante entender isto, nossos deuses muito mais se assemelham aos deuses helenos, do que ao que as concepções judaica e a cristã de Deus apontam, já que os deuses olímpicos desciam na Terra e se

[31] Oxê: o machado de dois gumes de Xangô, Orixá da Justiça.

misturavam com as pessoas, enquanto o Deus judeu ou cristão se mantém transcendente e muito raramente intervém diretamente nas coisas humanas. Ao Deus judeu ou cristão, no máximo se pede, enquanto com os deuses do Candomblé convivemos.

O Candomblé se manifesta por meio do canto e da dança de nossos deuses. Danças que se assemelham aos movimentos das forças da natureza, que são seus referenciais arquetípicos. O vento de Iansan, os raios de Xangô, o movimento das ondas no mar de Iemanjá ou na cachoeira e correnteza dos rios de Oxum, a alegre lepidez do fogo de Ogum e Exu ou o movimento lentíssimo do igbin[32] de Oxalá.

Nossos deuses trazem em si a semelhança de nós, seres humanos, pois não apresentam só suas virtudes divinas, mas também seus próprios defeitos, já que para o Povo de Santo o certo e errado se refletem no comportamento pessoal de cada um: assim como o Orixá, cada um deve ser juiz de si.

Os Orixás fazem sexo entre os Orixás, incluindo casos incestuosos, brigas por ciúmes, casos de homossexualismo e todas as formas de amor conhecidas e vividas pelos humanos. O Orixá guerreiro pode lutar, pode ser violento e ter todas as más condutas possíveis e corriqueiras, assim como as boas. Tudo, segundo os itans, ou histórias milenares que envolvem estes personagens em diálogos comuns, tal qual ocorria com as histórias dos deuses gregos ou das Mil e Uma Noites da antiga Pérsia (hoje, Irã).

Como diz Almeida:

> Vemos que o costume dos zeladores de santo, de transmitir ensinamentos através de lendas (itans) em que os Orixás se comportam como pessoas comuns, com seus defeitos e fraquezas, é também uma herança da cultura tradicional iorubá. (ALMEIDA, 2006, p. 20)

O conhecimento do arquétipo do seu Orixá possibilita ao elegun o controle e o discernimento sobre suas próprias ações a partir das ações apresentadas pelo oriki, pelo ritmo e pela dança de seu Orixá.

Como Kiusam completa:

> Compreendo o Candomblé como um escudo sociocultural “ogunírico” que propicia a energia vital da luta da conquista e do empoderamento necessários para impulsionar as pessoas às linhas de combate, lutando contra as injustiças sociais. É o escudo, que se manifesta em forma de energia, que impulsiona os seres à resistência em meio ao

[32] Igbin ou ibi: o escargot, caramujo que é alimentação do Orixá Oxalá.

> campo carnificínico sociocultural dado como natural no Brasil, em relação às crianças, aos jovens, às mulheres e aos homens negros, independente da condição econômica, tendo como base central e criativa a reconstrução das identidades negras. (OLIVEIRA, 2008, p. 12)

O Candomblé descende de cultos aos Orixás que existem há milênios, mas o Candomblé, como invenção brasileira, já é bem mais recente. Ele data quase que oficialmente do século XIX. Isso acontece quando pensamos em uma religião que acompanha os processos africanos de credo, que são processos em que os africanos cultuavam seus deuses a partir da incorporação destes deuses em corpos humanos terrestres.

Deuses que vinham desde as forças da natureza até à volta dos ancestrais.

O Candomblé, como o conhecemos, não existe e nem nunca existiu no continente africano, e somente no Brasil viemos a cultuar os variados cerimoniais dedicados aos Orixás e aos Inquices, ou ancestrais, em uma só localidade.

Em África, isto era e é organizado de outra forma.

O continente africano, composto por muitos povos e línguas, tinha e tem cada povo cultuando seu deus, enquanto no Brasil estes deuses se juntaram nas várias ramificações destas incorporações religiosas de linguagens e formas diferentes e criaram um culto que reunia alguns dos deuses de várias localidades do Continente Negro e deu origem a uma religião multiétnica e multicultural no Brasil.

O Candomblé é o encontro brasileiro das várias religiões africanas que existiam desde antes da colonização pelos europeus. Quando estas religiões se juntaram no Brasil, foram fundamentais para manterem em nossos corpos a memória sobre a cultura de nossos antepassados mais distantes, pela língua, pelas manifestações artísticas e culturais e, claro, pela religião.

Independentemente de seu destino como escravizados, nossos ancestrais seriam acompanhados pelos Orixás em seus caminhos e vivências, principalmente para apoiá-los durante os processos violentos que sofreram durante o período de escravização. Assim, ainda hoje em dia os Orixás atuam como ativadores de nossas memórias culturais e espirituais.

A solidão da vida de prisioneiro e forçado tinha um alento, no qual se poderia ser amparado.

Como Verger registra:

> Quando o africano era transportado para o Brasil, o orixá tomava um caráter individual, ligado à sorte do escravo, agora separado do seu grupo familiar de origem. (VERGER, 1993, p. 33)

Relativo à cultura ancestral africana ou, como é chamada no Continente Negro até hoje de “Religião Tradicional”, quem é de um ponto no Continente Negro acredita em um Orixá, quem é de outro, em outro, não havendo uma unidade. O povo de Iansan é de uma área geográfica, o de Oxalá, de outra, o de Omulu, de outra, e ainda se apresentam os Orixás que são de origem Bantu, que nem têm os nomes que por hábito conhecemos: para os Banto, Oxalá é Lissa, Ogum é Roximucumbi, Xangô é Zaze, Ossãe é Gongobira e Oxossi é Mutalambô.

Barros informa:

> Na África, cada região ou cidade cultua um determinado orixá. Portanto, a palavra candomblé foi uma forma de denominar as reuniões feitas pelos escravizados para cultuar seus deuses, porque também era comum chamar de candomblé toda festa ou reunião de negros no Brasil. (BARROS, 2017, p. 40)

Assim, estas aproximações em que os fiéis encontram seus Orixás mudando de nome de uma língua para outra, têm muito a ver com os movimentos corporais ou com as funções espirituais, as relações familiares, a natureza e a música, pois a musicalidade entre estas variadas formas também é totalmente diferente.

A dinâmica que discutirei se apoia na forma iorubá, uma cultura que, em nosso país, se tornou uma das mais importantes referências, senão a mais importante, da religiosidade afrodescendente.

Como informa Verger:

> Léo Frobenius é o primeiro a declarar em 1910 que a religião dos Yorubás, tal como se apresenta atualmente, só gradativamente tornou-se homogênea. Sua uniformidade é o resultado das adaptações e amálgamas progressivos de crenças vindas de várias direções. (FROBENIUS, apud VERGER, 1993, p. 17)

No Brasil, a multirreligiosidade africana é representada por várias nações geográficas, representantes da religião, que, como já informei, se transformaram em Nações não geográficas, mas relativas aos rituais e sendo referência de seus toques musicais e rezas.

Como explica Silva, em Vasconcelos:

> No Brasil, elas se distribuíram de forma bastante ampla pelo território nacional, assumindo variações como o candomblé queto (nos estados da Bahia e posteriormente Rio de Janeiro e São Paulo), o xangô em

> Pernambuco e Estados adjacentes, o batuque (Rio Grande do Sul), o candomblé jeje (Bahia) e o igualmente jeje tambor-de-mina (Maranhão e Pará) juntamente com o babassuê no Pará, elencadas como formas oriundas da fusão entre "práticas sudanesas" e influências das religiões indígenas, do catolicismo popular e concepções "espíritas" surgidas na Europa no século XIX (SILVA, 2005, apud VASCONCELOS, 2010, p. 28).

Neste trabalho escolhi como fundamento os Orixás dos povos iorubás. E a razão principal desta escolha é porque falarei, como recorte principal, da profissão do Opotum William, que está numa Casa que escolheu pertencer a esta Nação. Digo "escolheu", devido ao fato de Pai Kilombo, o fundador da Casa, apesar de ser filho da Goméia, portanto, uma Nação Angola, firmou-se na liturgia Nagô.

Mas, além desta, há outras Nações que não deixarei de citar quando for necessário, como, por exemplo, a Nação Angola ou mesmo outras dinâmicas religiosas de matriz africana, como as dos povos da Umbanda ou da Quimbanda, ou, ainda, o Candomblé de Caboclos, em todos os casos tratando principalmente de assuntos referentes a música.

Sobre o povo Ketu, Vasconcelos esclarece:

> O candomblé queto é basicamente uma religião afro-brasileira de culto a divindades chamadas "orixás", que se manifestam - entre outras formas – através do transe de possessão, propiciando o "axé"[33], seu princípio religioso fundamental. Surgida na Bahia em meados do século XIX, difundiu-se por todo o Brasil, principalmente os estados do Rio de Janeiro e São Paulo. (VASCONCELOS, 2010, p. 19)

Nosso rezar é o mesmo canto que veio do Continente Africano e que ainda hoje sai da boca dos nossos mestres religiosos; muitas vezes, mesmo sem sabermos a tradução exata dos orikis e orins, nos sentimos refeitos em nossa integridade como seres humanos e, desta forma, conseguimos ultrapassar o sofrimento e conservamos nossa identidade durante todos os três séculos de escravidão pelos quais o Brasil passou, somados a todos os problemas posteriores relacionados à discriminação

---

[33] Axé é um termo iorubá, hoje até absorvido como quase modismo pela cultura baiana, no sentido de "força". No contexto do Candomblé, ele significa a força espiritual que emana das coisas, na essência da religião, além de ser uma saudação afirmativa usada pelas pessoas. Outra definição mais completa é: "Axé é carisma; é sabedoria nas coisas-do-santo, é senioridade. Axé se tem, se usa, se gasta, se repõe, se acumula. Axé é origem, é a raiz que vem dos antepassados. Os grandes portadores de axé, que são as veneráveis mães e os veneráveis pais-de-santo, podem transmitir axé pela imposição das mãos; pela saliva, que com a palavra sai da boca; pelo suor do rosto, que os velhos orixás em transe limpam de sua testa com as mãos e, carinhosamente, esfregam nas faces dos filhos prediletos". (PRANDI, 1990, apud PASSOS, 2017, p. 50)

racial, ao preconceito, ao extermínio de nossa juventude e ao empenho contínuo em transformarem, a nós, pessoas negras, em objetos, peças ou ferramentas de trabalho.

O negro existe e resiste no Brasil, principalmente devido ao sustentáculo oferecido por nossa cultura traduzida e executada pelas religiões afro-brasileiras, que se tornaram tradição e se expressam de forma marcadamente musical.

Carvalho define:

> Enquanto a maioria dos discursos ideológicos ocidentais sobre tradições culturais enfatiza a fluidez, a mudança, o dinamismo, a fusão, a abertura, a incorporação e a mistura, o cânone simbólico das religiões afro-americanas tradicionais enfatiza a preservação, a raiz, a permanência, às vezes com tal força a ponto de chegar aos limites do suicídio cultural. Sintomas desse fechamento autodestrutivo têm sido detectados por pesquisadores com relação às duas casas Jeje mais antigas do Brasil: a Casa das Minas de São Luiz do Maranhão e o Bogum de Salvador (Conf. Ferretti). (CARVALHO, 2003, p. 8)

O Candomblé soluciona os problemas pessoais dos fiéis em relação a suas dificuldades de organização pessoal e autoestima, assim como lhes possibilita rever seus próprios valores no contexto que decide sobre a relação estrutural mantida em diálogo com o mundo capitalista e liberal, mundo que, de certa forma, contraria o pensamento ancestral do Candomblé, que tem sobre o mundo, se é que podemos dizer assim, uma outra visão baseada principalmente nas informações em que o Candomblé se apoia, fornecidas pela natureza e suas forças.

O material que define e molda o Orixá em si são as forças da natureza.

As religiões em África representavam suas gentes e localidades. Norte, Sul, Leste e Oeste, em um grande continente com muitas diferenças culturais e diferentes línguas.

Como disse a Ialorixá Mãe Beata de Iemanjá (Beatriz Moreira Costa, 1931-2017) em nosso encontro no Forum Brasil, realizado em Berlim no ano de 2010,

> Todos os idiomas no mundo têm seu próprio nome para as suas divindades, o seu próprio Deus.

Não foram exatamente estas, as palavras, mas assim ficaram na minha memória. E assim também teria que ser na ancestralidade referente ao povo que descende dos africanos escravizados no Brasil.

Se antes não havia forma intensiva, nem talvez organizada, do convívio dessas várias culturas em solo africano, elas, devido à condição que aproximava todos estes

povos cativos durante o período de colonização, precisavam se tornar achegadas e criarem diálogos entre suas gentes para que, assim, pudessem projetar planos de libertação, de fuga e de motins.

Então, o Candomblé, no sentido da palavra “reunião”, tem início no lugar de resistência. De toda resistência e manutenção da dignidade humana do afro-brasileiro, contra o poder da lavagem cerebral e do chicote que poderia nos fazer esquecer quem somos.

O Candomblé, paralelamente ao lugar de reza, trouxe e manteve nossas danças, nossa música, nossa comida, nossos movimentos de luta e defesa pessoal. A Capoeira, o Jongo, o Maracatu e o Samba de Caboclos são todos movimentos que imitam os Orixás. O mungunzá, o acarajé, a feijoada, são as mesmas comidas de santo. A Umbanda, o Candomblé de Caboclos, a religiosidade advinda da religião dos Orixás, são todos formadores do caráter do afro-brasileiro, quiçá de todos nós, nascidos em nossa cultura multiétnica.

Sobre o termo Candomblé, Castro e Cacciatore afirmam:

> A palavra Candomblé seria uma modificação fonética de Candombé, um tipo de atabaque usado pelos negros de Angola ou Luanda. Ou ainda, viria de Candombidé, que quer dizer ato de louvar, pedir por alguém ou alguma coisa. (CASTRO 1983/CACCIATORE 1977, apud CARDOSO, 2006, pg. 11)

Estas palavras que nos informam um dos principais significados apresentados para a palavra Candomblé, estão dizendo que, mesmo quando quero falar da manifestação religiosa do povo Ketu, tenho de saber que a tradução da religião passa pelo processo de uma mistura de culturas. Pois o Candomblé não é só a Religião dos Orixás, mas também dos Inquices, da tradição Angola, e também dos Caboclos, da tradição brasileira que associa o índio e o negro brasileiros, e também do culto aos egunguns[34], que é específica, ainda, de outros povos.

É claro que antes de se organizar um espaço físico, um ilê, já existia o culto aos deuses africanos no Brasil, podendo ou não já ter sido nominado Candomblé, ou, como Silva nos informa, “Calundus”, que se comportavam ritualmente da mesma forma como viria a ser o Candomblé, depois de sua denominação ou inauguração:

> No Brasil, os primeiros Calundus estiveram confinados aos espaços das fazendas. Só podiam ser realizados na escuridão e solidão das matas e roças ou nos espaços contíguos à senzala – O terreiro

[34] Egunguns são espíritos dos ancestrais.

> permanentemente vigiado pelos capatazes para evitar a fuga dos escravos. (SILVA, 2005, p. 46)

Literalmente trabalhava-se dia e noite, nas plantações de cana e em outros processos de lavoura e pecuária que eram comuns à época.

Como Silva explica:

> Aqui tiveram de viver sob um regime que não lhes conferia o status de pessoa, eram vistos como meras peças, compradas e revendidas como coisas. Seu dia a dia era marcado por jornadas de trabalho que começavam nas primeiras horas da madrugada e terminava quando seus donos lhe permitissem. (SILVA, 2005, p. 29)

Como ele nos apresenta, os cultos eram feitos ao ar livre, nos momentos em que era permitido aos escravizados, evidentemente pela carga extremamente longa de trabalho praticado e que obrigatoriamente podia se estender do amanhecer até o muito avançado da noite.

Não se sabe ainda as datas exatas dos primeiros cultos aos ancestrais, ou Inquices, e aos Orixás, no Brasil, mas há algumas referências, encontramos por exemplo uma alusão a uma oferenda feita aos egunguns, relatado por Barreto e encontrado em Verger:

> As primeiras menções às religiões africanas no Brasil são de 1680, por ocasião do Santo Ofício da Inquisição, quando Sebastião Barreto denunciava o costume que tinham os negros na Bahia, de matar animais quando de luto. (VERGER, 1993, p. 26)

Outra referência importante já está cem anos à frente e menciona um relato mais completo de um ritual que realmente repete os processos de uma festa de Candomblé, como é apresentada nos dias de hoje:

> Por volta de 1780, em documentos relativos ao mesmo Santo Ofício, há menção sobre pretas da Costa da Mina, que faziam bailes às escondidas, com uma preta mestra e um altar de ídolos, adorando bodes vivos, untando seus corpos com diversos óleos, sangue de galo e dando de comer bolos de milho depois de diversas bênçãos supersticiosas. (VERGER, 1993, p. 26)

O Candomblé entre quatro paredes, como Casa religiosa, como Ilê, como Terreiro, tem por época de fundação o século XIX, quando, segundo informações de vários autores, diz-se que este acontecimento ocorreu entre 1830 e 1860, como informei em meu livro **Oganilu – O caminho do Alabê**:

> No Século 19, três africanas que residiam na Bahia e faziam parte da Irmandade da Boa Morte se juntaram e deram forma objetiva de

> expressão à religião do Candomblé. Formaram na Barroquinha, em Salvador, um *Ilê Axé*, uma Casa de Culto aos *Orixás*, que juntava em um único local, em uma única edificação, os vários cultos africanos. (TRINDADE, 2019, p. 80)

Então, foi fundada em Salvador, na Bahia, a primeira Casa de Candomblé, com uma sede própria, fora dos matagais e lugares secretos onde essa religião até então era professada.

Segundo Pierre Verger:

> Várias mulheres enérgicas e vitoriosas, originárias de ketu, antigas escravas libertas, pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha, teriam criado a iniciativa de criar um terreiro de Candomblé chamado Iyá Omi Ase Airá Intilé, numa casa situada na Ladeira do Berquo, hoje, rua Visconde de Itaparica, próximo à Igreja da Barroquinha. (VERGER, 1993, p. 28)

Esta Casa, este local fundado pela senhoras Irmãs da Boa Morte, Iá Kalá, Iá Deká e Iá Nassô, mulheres africanas que desejaram e concretizaram formar no Brasil um culto de rituais africanos tradicionais, misturando várias religiões africanas, recriando-as e amalgamando-as em uma só, ficou registrada como referência fundamental de surgimento do Candomblé:

> O Candomblé, enquanto estrutura sociocultural comunitária, é criado por mulheres africanas e levava a grande mensagem de união entre as etnias africanas com o propósito de atingir o bem comum através da reconstituição do conceito de família, agora não mais com base na origem sanguínea, mas com base nos preceitos, valores e ensinamentos dos Orixás. (OLIVEIRA, 2008, p. 11)

Verger também nos aponta a confusão entre os possíveis nomes destas princesas e sua filiação:

> As versões sobre o assunto são numerosas quando relatam as diversas peripécias que acompanharam esta realização. Os nomes destas mulheres são eles mesmos controversos. Duas delas chamadas Ya Lusso e Dandana e Ya Nasso Akala, segundo uns e Ya Nasso Oká, segundo outro, auxiliadas por um certo Babá Assiká, teriam sido os fundadores do terreiro Iya Omi Ase Airá Intile. (VERGER, 1993, p. 28)

Mas o culto aos Orixás como religião era praticado antes desta ideia, antes destas três mulheres criarem esta agência que misturava vários cultos africanos em um só.

Outra referência de datas para a criação desta Casa é dada por Vasconcelos:

> A essa noção de pureza associam-se os terreiros considerados, tanto na narrativa oral quanto nos registros históricos, como os mais antigos, autênticos e tradicionais: Os três são, a saber, o Ilê Axé Iyá Nassô Oká, o mais antigo de todos, cuja fundação remonta aos anos 1850, conhecido como Casa Branca do Engenho Velho, e seus dois derivados, o Iya Omi Axé Iyamase (o popularíssimo Gantois) e o Axé Opô Afonjá. (VASCONCELOS, 2010, p. 32)

Define-se então, claramente, neste ponto, que o Candomblé é uma religião surgida no Brasil. E a presença da Irmandade da Boa Morte apresenta mais um indício de que o sincretismo das religiões africanas na formação brasileira viria a se somar também ao Catolicismo, que, de certa forma, era o inimigo e, por outro lado, oferecia a possibilidade de ser elaborado algo mais próximo das permissões legais da época, como nos traz Vasconcelos:

> Houve, na formação do candomblé, grande presença das irmandades católicas de homens e mulheres negras compondo um quadro de um catolicismo subalterno que pode, muito, ser o outro dos “dois adversários” que se coligam “contra um terceiro”, segundo esse entendimento que a etimologia pode sugerir. O que nos permite pensar em sincretismos mais “horizontais”, trânsitos e trocas entre formas diferentes de religiosidade, porém colocadas em patamares similares em relação à dominação religiosa oficial. (VASCONCELOS, 2010, p. 36)

Então, creio poder afirmar que o Candomblé, na sua própria construção, na sua forma e na sua proposta originária, é sincrético, razão por que, ainda que se discuta aqui ou ali uma suposta “pureza” do Candomblé em relação a outras propostas religiosas com base em religiões africanas, a meu ver isto é irrelevante, visto que o Candomblé, em seu próprio panteão de seres divinos a cultuar, carrega Orixás de variadas Nações e línguas africanas, bem como diferentes formas de culto:

> A instituição de confrarias religiosas, sob a égide da Igreja Católica, separava as etnias africanas. Os pretos de Angola formavam a Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora às Portas do Carmo, fundada na igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho. Os daomeanos (gêges) reuniam-se sob a devoção do Nosso Senhor bom Jesus das Necessidades e Redenção do Homens Pretos, na Capela do Corpo Santo, na Cidade Baixa. Os Nagôs, cuja maioria pertencia à nação Ketu, formavam duas irmandades, uma de mulheres: a de Nossa Senhora da Boa Morte; outra, reservada aos homens, a de Nosso Senhor dos Martírios (VERGER, 2009, p. 18).

Quer dizer, se formos comparar com o sincretismo trazido pela Umbanda, com sua inserção dos santos católicos, ou mesmo o Candomblé dos Caboclos, com a presença dos espíritos de indígenas do Brasil, somado aos trabalhadores negros,

podemos tratar o Candomblé como puramente africano na sua essência, mas, como resultado final, o Candomblé reflete um lugar de encontro de culturas e religiosidades.

Como afirma Santos:

> Enquanto no Brasil os grupos considerados puros, isto é, que se estruturaram com o máximo de fidelidade aos elementos e aos modelos específicos de sua cultura de origem [...], evoluíram para uma síntese, concentrando os valores essenciais de uma tradição que corresponde à época mais florescente da cultura Yorubá – século XVIII e início do XIX – nos reinos então poderosos de Óyó e de Ketu, esta mesma cultura, na própria África Ocidental, sofreu consideravelmente o impacto da pressão colonial (SANTOS, 2002 apud VASCONCELOS, 2010, p. 32).

O Candomblé, como tipo de entidade religiosa, define várias localidades e cultos africanos, somados à religiosidade católica, ao indígena e também aos espíritos de trabalhadores negros brasileiros. Sendo assim, antes de tudo o Candomblé é uma religião multicultural e poliancestral, donde a facilidade de compreensão sobre os vários grupos possíveis de pessoas que frequentam os Ilês, tanto sendo pessoas negras como de outras etnias, e também posso me referir aqui às várias classes sociais e às diferenças de gênero e sexualidade, o que faz do Candomblé uma religião democrática e aberta.

Quando fala sobre a conservação iorubá na música das Américas, Carvalho diz que:

> A estrutura reina aqui tão pura como a da madeira, porém não tão estática. Ela aparece na África, depois desaparece na passagem da travessia do Atlântico, e depois volta a aparecer, sempre igual a si mesma, no momento da reintegração sob a égide do disfarce sincrético com a religião católica. É essa estrutura, então, que pulsa sempre de modo intermitente, que sustenta o cristal da música sagrada iorubá no Brasil. (CARVALHO, 2003, p. 8)

Assim como a sua música, a religião afrodescendente se encontra e negocia com todos os povos que se sentiam oprimidos e procuravam um espaço vivo para ter seus “lugares de fala”. O Candomblé é esta localidade.

Como nos lembra Silva:

> E a religião, restituindo algum conforto espiritual e esperança para grupos tão perseguidos e estigmatizados, pôde desempenhar seu papel clássico que é o de tornar o sofrimento suportável e fazer da fé uma forma de prosseguir, mesmo diante da dissolução do mundo ao redor. (SILVA, 2005, p. 56)

No meu ponto de vista, o Candomblé se esboça dentro dos tumbeiros, ou navios negreiros, muito antes de 1830, muito antes do Axé Apo Afonjá, quando o sofrimento coletivo de todos aqueles povos que falavam línguas diferentes e que poderiam ter sido inimigos em suas cidades e países buscavam dialogar mutuamente sua consternação a partir de seus cantos e ritmos, para poderem aliviar suas dores e seu martírio.

Independentemente de quais regiões do Continente Negro vinham os negros capturados, toda possível rivalidade era naquela hora substituída pela necessidade de se defender de um inimigo comum: o raptor, o escravizador. E assim, penso eu, desde o primeiro barco negreiro que levantara ferros em África e baixara âncora no Brasil já podíamos encontrar os primeiros movimentos que tornariam no Brasil o Culto aos Orixás e Inquices traduzido no Candomblé, uma de nossas principais religiões, que dura até os dias de hoje.

Lopes nos informa sobre as primeiras embarcações negreiras:

> Em 1532 é fundado no Brasil por Martim Afonso de Souza o primeiro centro produtor de açúcar na Vila de São Vicente, atual Estado de São Paulo. Aparentemente nesse ano, vindos certamente para trabalhar nesse núcleo pioneiro, chegam os primeiros africanos escravizados. (LOPES, 2003, apud NASCIMENTO, 2008, p. 38)

Nestes primeiros navios negreiros, apertados entre uns e outros chegaram os escravizados com muita raiva e tristeza, deprimidos por estarem entre sujeiras, fome e doença, ou por terem visto muito dos seus jogados ou se jogando ao mar; então, apelar aos seus deuses e à sua cultura era um processo de revolta.

Um processo de resistência.

No Nordeste do País chega um grupo que provavelmente é quem vai iniciar, por seu local de chegada, o Culto aos Orixás futuramente chamado Candomblé. A origem destes africanos recém-chegados era a parte do continente africano em que os comerciantes de escravos raptavam e denominavam como os povos bantu. O destino era o Nordeste do Brasil, principalmente na Bahia e Pernambuco, para atender aos canaviais:

> Em 1550 desembarcam em Salvador Bahia, os primeiros africanos destinados ao trabalho nos engenhos de cana do Nordeste. Com o desenvolvimento da lavoura açucareira a partir da década de 1570, o Nordeste passa a receber cada vez mais africanos escravizados, oriundos principalmente dos reinos do Congo, do Dongo e de Benguela. (LOPES, 2003, apud NASCIMENTO, 2008, p. 39)

Como muito pesquisadores nos informam, os primeiros escravizados foram os povos Bantus, assim como o foram os primeiros Candomblés, sendo que os povos Nagôs que formam a comunidade Ketu chegam aqui bem depois, já perto do final do século XVIII:

> Entre os sudaneses também vieram algumas nações islamizadas como os haussás, tapas, peuls, fulas e mandingas. Essas populações se encontram mais na região açucareira da Bahia e Pernambuco, e sua entrada no Brasil ocorreu sobretudo em meados do século XVII, durando até metade do século XIX. (SILVA, 2005, p. 28)

Sempre esbarramos na questão sobre se os africanos, entre si, já se escravizavam, e a resposta é: sim. Como em quase todas as civilizações do Oriente e do Ocidente, era comum muito antes do Cristianismo o costume dos povos de todo o mundo de escravizarem seus vencidos na guerra ou praticarem outras formas de escravidão. Em África, tanto se escravizavam os vencidos em guerra, como também havia pessoas que se autoescravizavam em busca de sustento em momentos de crise ou, mesmo, no caso de pagamento de um dote, por exemplo.

Para quem estranhar a escravização por um dote, lembro o casamento de Jacó com a filha de Labão, de quem Jacó se tornou escravo por sete anos em pagamento por sua caçula, Raquel, conforme registra o **Antigo Testamento**[35].

Se desde os primeiros encontros entre portugueses e africanos já se estabelecia a comercialização do ser humano para ser escravizado, isto tem início na oitava década do século XV, quando Diogo Cão se aproxima da costa africana e negocia com os reis locais para que seus prisioneiros de guerra e inimigos comuns sejam vendidos, com isso dando início à prática que futuramente geraria escravizados para o continente americano:

> Entre 1482 e 1486 Diogo Cão chegou ao estuário no Congo e seu então vassalo Ndongo (berço da futura nação angolana), assim como os importantes Estados constituídos, entre outras, pelas nações dos lubas e cubas, tinham seu destino selado. A história dessas nações é de luta permanente contra a dominação. E essa luta é naturalmente fruto de concepções de vida muito bem estruturadas. (LOPES, 2003, Apud NASCIMENTO, 2008, p. 36)

---

[35] "Jacó amava Raquel e disse: 'Eu te servirei sete anos por Raquel, tua filha caçula'. Labão prosseguiu: 'Quanto a mim prefiro dá-la a ti a dá-la a outro; fica comigo'. Jacó serviu sete anos por Raquel, e estes lhe pareceram apenas alguns dias, de tanto que a amava". (**Gn**, **29**: 18-20)

Sobre a escravidão no continente africano informo que posso falar de duas formas possíveis de escravidão: erú e ìwofà, termos que, embora se refiram ao mesmo evento, ou seja, à escravidão, têm significados muito diferentes.

Almeida nos explica qual é a diferença:

> A diferença de tratamento deve-se à maneira como o dono conseguia aquela pessoa para trabalhar para ele. O erú era o escravo capturado durante a guerra que, adulto ou criança, era obrigado a trabalhar sem parar, sendo maltratado o tempo todo. Se morresse, ninguém se importava. (ALMEIDA, 2006, p. 43)

Deve ser visto que, neste caso, ainda que o escravizado fosse maltratado, ele não era considerado um objeto ou ferramenta, mas um ser humano que devia ser desprezado por não ter sido um guerreiro suficientemente forte para ser vencedor em suas batalhas, assim como seus descendentes, que por laços sanguíneos também deveriam ser pessoas fracas. Podemos comparar isto, de certa forma, com as organizações de castas, na civilização indiana. E também podemos lembrar do que foi vivido por Hans Staden, o explorador alemão que no século XVI foi capturado por tupinambás e só não foi comido, nos rituais indígenas de antropofagia, por chorar a cântaros na hora de morrer e, por isso, ter sido poupado, já que os tupinambás só comiam verdadeiros guerreiros e criam que os covardes transmitiam más energias aos que os comiam.

Mas, segundo o mesmo autor, havia outra forma de escravidão:

> O ìwofà era muito diferente. Tratava-se de uma pessoa alugada por seu pai a alguém rico, em troca de dinheiro. O filho ficava morando com o novo patrão, e trabalhando para ele até o pai poder resgatar a dívida. Antigamente esse sistema era muito usado, e as pessoas que não possuíam filhos ficavam trabalhando, elas próprias, até pagar a dívida. (ALMEIDA, 2006, p. 43)

Esta forma muito mais suave de escravidão pode ser comparada, de forma grosseira, com os empregados domésticos ou as funções ditas como profissões subalternas, de nossos tempos.

É importante destacar que, no caso das mulheres, havia uma diferença em ser ìwofá, como também informa Almeida:

> A filha mulher também podia ser ìwofà, só que ela só trabalhava para mulheres, nunca para homens. (ALMEIDA, 2006, p. 43)

Não considero nenhuma destas como sendo situações humanistas, mas a mim parece que não se comparam com a situação de escravidão dos negros, nas Américas.

Vou propor então, um processo hipotético para entender a formação do Candomblé e sua conexão com a escravidão. Já que a travessia do Oceano Atlântico tinha muito longa duração e os prisioneiros, em decorrência, se tornavam poliglotas no encontro e convívio obrigatório das várias etnias aprisionadas, podemos supor que os prisioneiros nos tumbeiros pudessem aprender suas diferentes línguas, e entre os companheiros de infortúnio se tornava então possível organizar o planejamento de possíveis chances de matarem seus algozes, de tomarem o navio, ou de poderem trocar bálsamos em seus idiomas, ou mesmo apenas para se lamentarem de seu sofrimento e dor, recorrendo aos próprios deuses em rezas que cantavam e contavam suas histórias recíprocas:

> Mesmo sendo considerado como um dos mecanismos de dizimação cultural, o Navio Negreiro proporcionou de certa maneira o encontro de diversos povos e o início de uma troca de conhecimentos e práticas culturais geradas provavelmente pelas condições do tráfico e pela necessidade de compreensão acerca do que seria seu destino (MELO, apud TRINDADE, 2019, p. 85)

O encontro do escravizado que acreditava em Omulu, o curador, de língua diferente daquele que acreditava em Oxossi, o organizador da alimentação, de língua diferente daquele que acreditava em Oxumarê ou Logunedé, que traziam riqueza e fartura, propunha um caminho, uma busca de um entendimento para o bem comum, apesar de suas diferentes raízes étnicas e, portanto, culturais, linguísticas e musicais.

Concebo a formação do Candomblé através deste prisma: uma religião que se tornou comum entre vários grupos, sendo forjada através do sofrimento. Uma agência de resistência defendida pela postura guerreira de Ogum, Xangô, Obá e Oiá, pelo consolo de Iemanjá Olokum, que representava o mar, e de Oxum, que organizava as lágrimas causadas pela morte, na qual, por sua vez, Nanan Buruku dominava.

Para localizar ainda melhor estes eventos, teria que se falar também, um pouco, sobre o continente africano antes das colônias: quem eram estes povos e qual a sua contribuição na civilização mundial, além do trabalho de escravizado, pois isto tem muito mais a ver com o que se pensa e se refere à pessoa negra no Brasil nos dias de hoje. Material que devo deixar para pesquisa futura, quiçá um doutoramento.

O Candomblé é um culto às divindades que se manifestam – entre outras formas – através do transe e da possessão, propiciando o axé, seu princípio religioso fundamental. Então, o Candomblé vai se manifestar através dos Orixás, e das forças da natureza, refletidas nos arquétipos de cada um destes Orixás. As divindades se aproximam do ser humano, como já foi dito, por meio dos orins e do toque dos tambores.

Como Vasconcelos diz e já informei anteriormente:

> Com base nestes aportes pode-se concluir que os sons são utilizados no candomblé Ketu como um conjunto de elementos significativos que se articulam em discurso no fluxo da performance, incorporando sonoridades múltiplas de forma integrada à totalidade ritual e mítica. (VASCONCELOS, 2010, p. 17)

O Candomblé também se refere diretamente aos familiares, e isto fica claro quando me referi antes ao fato de serem, os nossos antepassados, algumas das entidades cultuadas.

Neste sentido, e como Pierre Verger afirma:

> A religião dos Orixás está ligada às noções de família. A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O Orixá seria em princípio um ancestral divinizado que em vida estabelecera vínculos que lhe garantia um certo controle sobre as forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou então, assegurando-lhes a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. (VERGER, 1993, p. 18)

No Ilê Axé Jagun, por exemplo, meu Babalorixá, Pai Kilombo deixou para sua filha carnal Bárbara de Oiá o Terreiro, tendo sido ela escolhida e reconhecida publicamente pelo Senhor Omulu, uma das entidades incorporadas por Kilombo, isto acontecendo pela primeira vez no seu nascimento espiritual[36], quando se anunciou a herdeira da Casa, e foi confirmado em 2002, em uma das festas de nossa Casa.

O Orixá Omulu falou através dos diloguns[37], dos erês[38] e dos Caboclos.

Como nos diz a própria Ialorixá Barbara de Oiá em conversa pelo WhatsApp:

> Então, Pai Vitor; então esta escolha foi feita desde o nome do Jagun, né, porque quando o Pai (Kilombo) registrou a casa e jogou búzios, tem o itan de Iansan, que tem o nome completo do Jagun, do axé, é o

[36] No Candomblé, o que define o que estou chamando de nascimento espiritual é ser feito ou feita “no Santo”, isto é, ter vivenciado os rituais de iniciação na Religião dos Orixás.
[37] Jogo de búzios.
[38] Entidades ou ancestrais infantis.

> itan que é algo que fala sobre Ossá, que é Iansan, né!? Iansan já dizendo também que queria ser dona da casa, né? Então o Pai jogou, o Omulu disse por Seu Sete Cruzeiro, foi todas as entidades do Pai, né?!? (BÁRBARA DE OIÁ, pelo WhatsApp, em fevereiro de 2021)

Uma forma curiosa, mas informativa de falar sobre isto, é seguir a minha ancestralidade espiritual, quando eu, filho carnal do Alabê Jorge de Souza, cuja mãe, minha avó, dona Maria, tinha Casa de Santo em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, território que também foi de Joãozinho da Goméia, venho fazer o santo somente aos 30 anos de idade em Taboão da Serra, no Estado de São Paulo, sem saber que meu Avô de Santo, o Babalorixá de meu Babalorixá, era também o Joãozinho, que saiu de Duque de Caxias para ter um número grande de filhos em São Paulo.

> Dos meados dos anos 50 até o começo dos anos 60, Joãozinho da Goméia, que, havia muitos anos, transferira sua roça de Salvador para Caxias, no Rio de Janeiro, visitava constantemente São Paulo, onde era amigo de influentes líderes umbandistas. Muitos dos primeiros personagens do candomblé de São Paulo foram por ele iniciados ("feitos", na linguagem-de-santo). E feitos aqui em São Paulo, embora este primeiro começo tenha contado também com filhos de Joãozinho feitos na Goméia do Rio e na originária Goméia da Bahia. (PRANDI, 1990, p. 4)

Minha mãe carnal, a professora Raquel Trindade, Ialorixá de Omulu, sendo feita em uma Casa de Angola, também em Taboão da Serra, pelas mãos do Babalorixá Jerônimo de Xangô, acabou nos seus últimos tempos recebendo cuidados espirituais por Pai Kilombo.

Raquel, que se casou com Jorge em Caxias, não tinha a mínima ideia de que sua espiritualidade iria levá-la ao Candomblé na década de 60, mantendo-se, assim, o círculo familiar-espiritual ao qual minha família carnal e de Santo pertencem. Saí da comunidade negra de Duque de Caxias e voltei pelo caminho espiritual, iniciando-me como Ogan, como meu pai carnal o foi no território caxiense estendido até o Ilê Axé Jagun, no Parque Pinheiros, em Taboão da Serra, na Grande São Paulo, onde cheguei.

Então, meus Irmãos de Santo são mesmo quase que consanguíneos, neste parentesco geográfico e espiritual que podemos pensar como coincidência, se penso como pesquisador, ou como sequência de um legado espiritual, se penso como pessoa de dentro da religião afro-brasileira, com base em nossa conduta fatalista e lastreada em familiaridades comuns.

Êmico demais? Mas é isso.

> No candomblé, o conflito separa, afasta e rejeita, mas induz também a aproximação e a adoção pelo outro. Isto, na resultante dos movimentos de afastamento e recepção, esta circulação de adeptos pelos terreiros, nações e linhagens, aproxima as Casas, ainda que as mantenha antagônicas entre si. E quase sempre haverá algum grau, mesmo que remoto, de parentesco com o outro. Assim, se vai formando o povo-de-santo, e a religião se constituindo em âmbito nacional, por conseguinte. (PRANDI, 1990, p. 6)

Para nós do Candomblé, é fundamento saber e informar qual é a nossa filiação e grau de parentesco dentro da religião, e quanto mais conhecemos sobre nossas raízes mais se dá importância ao que vivemos e conhecemos, pois a relação próxima com os antepassados é valorizadora do axé e o axé diz também qual o seu valor dentro da hierarquia e do Povo de Santo como um todo.

> No candomblé de hoje, em São Paulo, na Bahia, em Pernambuco, no Maranhão, no Rio Grande do Norte, no Rio Grande dó Sul, a questão da origem parece ser o assunto predileto do povo-de-santo. O tempo todo, a legitimidade da origem religiosa é posta em dúvida. (PRANDI, 1990. p. 8)

Cada espaço que se possa estar visitando ou frequentando, em cada roda de conversa, as pessoas gostam de, e são solicitadas a, apresentar sua genealogia espiritual e carnal para comprovar o seu lugar no fundamento, tanto de forma pessoal como também no que se relaciona ao seu Ilê, como Prandi afirma:

> Característica importante do candomblé é a ênfase na origem religiosa, a importância atribuída ao conhecimento da genealogia religiosa do iniciado, a valorização da tradição. Um membro do candomblé é reconhecido no meio do chamado povo-de-santo, os adeptos do candomblé, pelo conhecimento que se tem de quem o iniciou, seu pai ou mãe-de-santo, de quem iniciou seu pai ou mãe, e depois seu avô ou avó, e assim por diante, até a Bahia do século passado e até a África, se, e tanto, quanto possível. (PRANDI, 1990, p. 2)

A pergunta “você é filho de quem?”, sempre repetida nos Candomblés, mostra quanto de axé pode-se ter por filiação, como também encontramos em Prandi:

> Ser do santo, ser do candomblé, hoje, prenuncia a possibilidade de uma carreira sacerdotal que também está referida à profissionalização, numa sociedade em que o feiticeiro e sua magia são perfeitamente aceitos socialmente, abrindo-se inclusive, para isso, espaços específicos no mercado de prestação de serviços pessoais.

> Competir num mercado de trabalho como o de agora importa deter certa competência, real ou atribuída pela agência formadora. Nesta sociedade, no mercado religioso e mágico, axé pode ter o sentido do currículo, isto é, o da boa escola. (PRANDI, 1990, p. 3)

Esta religião nomina nossos deuses como Orixás, na linguagem do povo Nagô, e Inquices, na linguagem do povo Bantu, assim como de Voduns, para os povos Jeje. E estes deuses se confundem, dependendo do caso, entre a ancestralidade e as forças da natureza, assim como também na representação de grandes heróis, reis e notáveis em suas culturas. Deste tema falarei de uma forma mais precisa no capítulo dedicado aos Orixás.

O povo Nagô inclui vários grupos africanos que vieram escravizados ao Brasil:

> Etnograficamente, o termo nagô era aplicado pelos Fon do Daomé a apenas um ramo dos descendentes dos Yorubás da Federação da cidade de Ifé que anteriormente haviam migrado na região geográfica do atual Daomé e regiões circunvizinhas e depois aos seus inimigos do leste e nordeste, mas empregando-a agora com a conotação pejorativa de lixo. (NOGUEIRA, 2008, p. 25)

Nossas raízes Nagô se localizam entre os países da Nigéria, do Togo, de Gana, do Congo e do Benin, além de outros países, se estamos adotando a configuração geográfica atual. Normalmente se diz que falamos a língua iorubá como referência principal, mas também, além destas, falamos outras:

> Aqui no Brasil os escravos de origem Iorubá foram chamados de Nagô e, em Cuba, Lucumi. Após a partilha colonial da África (Congresso de Berlim 1884/85), esses povos foram divididos e hoje estão localizados em cinco países, a maioria no sudoeste da Nigéria e outra parte na República Popular do Benin, e alguns grupos no Togo, em Gana e Serra Leoa. (VERGER 1981, ADÈKÓIA 1993 apud NOGUEIRA, 2008, p. 63)

As línguas faladas e cantadas no Candomblé da Nação Nagô são principalmente o iorubá e suas ramificações, como o fon, o jeje, o ketu, o ijexá e outras. Nos orikis e nos itans vamos encontrar um misto destas línguas, devido à escravização e ao encontro fusional de vários grupos linguísticos, já que, além do convívio obrigatório nos tumbeiros, após a venda dos escravizados para distintos senhores em diferentes regiões brasileiras, famílias inteiras se separavam e eram instaladas a quilômetros de distância umas das outras, em muitos casos não podendo mais falar entre si até o fim de suas vidas e tendo de se adaptar à língua do escravizado mais próximo de si, além de, claro, ao português colonial.

No Candomblé, estes grupos familiares acharam uma forma de se reencontrar e venerar, assim, seus antepassados e, desta maneira, organizar um modo de vida condizente com sua cultura étnica.

> Se a pessoa for chamada a tornar-se filha de santo, caberá ao pai ou mãe de santo a tarefa de levar a bom termo a sua iniciação, e preparar o assento de seu Orixá individual (o vaso que contém os seus otá, as pedras sagradas, receptáculos das forças do deus). Existem, assim, em cada terreiro de Candomblé, múltiplos Orixás pessoais, reunidos em torno do Orixá do terreiro, símbolo do reagrupamento, do que foi dispersado pelo tráfico. (VERGER, 1993, p. 33)

Na maioria dos casos a língua materna era esquecida, porque não era em muitos casos permitido o direito de falar a própria língua, podendo incorrer em uma falta que gerava uma visita ao pelourinho e ao chicote. E só ficou mesmo o espaço dentro do Candomblé, para estas línguas serem ouvidas e faladas:

> Já desde o princípio do século XX os adeptos não falam mais o idioma iorubá no cotidiano e por isso lutam para manter intactos os textos dos cânticos, da mesma maneira que se procura preservar os acervos rítmicos dos tambores. (CARVALHO, 2003, p. 3)

Então, muito desta língua afro-brasileira se misturou aos idiomas da terra, como, por exemplo, as línguas indígenas, assim como também à língua do colonizador. Como nos diz o pesquisador Nogueira, referindo-se às línguas faladas no continente africano e na chegada destes falares no Brasil:

> Convencionou-se dizer que a suposta identidade linguística das comunidades de terreiro (Queto) de origem africana é a língua yorubá. Entretanto, sabe-se que não se trata de uma só língua, mas de um contínuo linguístico falado por toda a iorubalândia nigeriana e beninense. Logo, o que se convencionou chamar de língua iorubá é, na verdade, um conjunto de dialetos do tronco iorubóide. (NOGUEIRA, 2008, p. 68)

Mesmo que Nogueira nos diga sobre os textos dos orins no contínuo linguístico iorubá, em termos de Candomblé temos que pensar em outras línguas, como por exemplo as da Nação Bantu, como o congo, o muxicongo, umbundo, quimbundo e as outras línguas da família bantu que são inúmeras e que, no Candomblé, se tornaram palavras de fundamento. Como exemplo, temos o termo umbundo Candomblé, que dá origem à denominação geral da religião, incluindo todas as Nações e refletindo com clareza este pensamento.

> A língua do Candomblé não é cerceada por padrões ortográficos, o que lhe possibilita, de acordo com Póvoas (1989, p. 96), um enriquecimento em face de nuances próprias da língua falada. Entretanto, devemos ter em mente a necessidade de uma comunidade que emergiu em frente a um processo de esmagadora dominação cultural, primando pela lealdade linguística, posto que foi e ainda é inusitada a resistência das comunidades-terreiro para a conservação de um léxico negro africano. (NOGUEIRA, 2008, p. 82)

Não podemos e nem devemos acreditar numa “pureza de linguagem” no Candomblé, ou dizer que, em termos de originalidade e pureza, uma Nação se sobressairia à outra. Esta é uma impressão que não faz sentido em uma religião que, para ser mantida, passou por vários eventos que ameaçavam sacrificar sua existência, pois cultuar uma religião não cristã deu base para penas de morte, prisões e muitas atitudes repressivas, até o início do século XX e com extensões ao século XXI, em que vemos terrorismo e intolerância religiosa impostos pelas novas igrejas cristãs e o assassinato cometido pelas autoridades policiais contra pessoas negras, muito mais visível atualmente através das redes sociais, além das mídias já estabelecidas.

Ou seja, como se diz na capoeiragem, “a original não é a angola nem a regional, a original é aquela em que seu mestre mantém o respeito e a reverência aos mestres anteriores e aos fundamentos da Capoeira”.

> A própria existência de processos similares na configuração do panteão de divindades indica junções, justaposições e convergências entre diferentes grupos de origem, um sincretismo já entre nações de origens africanas formadoras. Portanto, mais do que fornecer uma definição específica, a noção de sincretismo nos instrumentaliza a pensar o candomblé e as religiões correlatas como sistemas dinâmicos formados a partir de elementos variados e sujeitos a diferentes processos em diferentes contextos históricos e sociais. A atual tendência de dessincretização faz parte de um contexto mais recente e que tem suas respectivas implicações sonoro-musicais. (VASCONCELOS, 2010, p. 35)

As línguas faladas nas religiões afrodescendentes se misturam, além de ao português, às línguas indígenas, formando um tronco religioso de fundamento que são os Candomblés de Caboclo, no qual os personagens principais não são os Orixás iorubanos nem os Inquices bantus, mas os ancestrais divinizados dos trabalhadores caboclos e indígenas brasileiros, como Caboclo Sultão das Matas, Boiadeiro Sete Cruzeiros ou o Caboclo Guaraci, que visitam os terreiros de Candomblé em festas

específicas dedicadas a estes, mas se apresentam de forma mais comum nos Centros de Umbanda.

Todos os povos reprimidos e escravizados durante a colonização do Brasil, partiram em fuga para os Quilombos, ou formaram cultos coletivos, e assim se tornaram parte das várias ramificações da religiosidade afrodescendente, incluindo as pessoas brancas menos favorecidas e fora das leis.

Como informa Verger:

> Desde muito cedo, ainda no séc. XVI constata-se na Bahia a presença de negros bantu, que deixaram a sua influência no vocabulário brasileiro. Em seguida verifica-se a chegada de numeroso contingente de africanos, proveniente de regiões habitadas pelos daomeanos (gêges) e pelos iorubas (nagôs), cujos rituais de adoração aos deuses parecem ter servido de modelo às etnias já instaladas na Bahia. (VERGER, 1993, p. 23)

Ou seja, os Bantus são os fundadores do Candomblé e estão no primeiro grupo de escravizados, e em número maior do que os Nagôs, mas por alguma razão o Candomblé de Ketu foi o que ficou como representante da religiosidade afro-brasileira. Talvez pelas informações errôneas da época, que colocavam os escravizados Bantus como pessoas ignorantes e brutas e aos Nagôs deu-se a fama de cultos e civilizados, em relação aos outros.

A este respeito, Nei Lopes elucida:

> No bojo dessa discriminação estaria o juízo de que o geral dos africanos vindos ao Brasil seria bronco e curto de inteligência, sendo detectados aqui e ali alguns bolsões de informação e entendimento apenas entre os oriundos do antigo Sudão. Assim, todos os negros escravizados seriam a priori estúpidos, imbecis, constituindo exceções somente alguns oeste-africanos, principalmente os islamizados. (LOPES, 2003, apud NASCIMENTO, 2008, p. 31)

O Candomblé de Ketu tem suas raízes na cultura iorubá e em suas várias línguas e dialetos. Mas não podemos nos esquecer de que, no Brasil, isso se modifica de certa forma e a família de línguas iorubás se torna no nosso país o Nagô, criado no Brasil e dentro das Casas de Candomblé.

Como Nogueira esclarece:

> Muito embora o nagô do Candomblé venha sendo revitalizado por adeptos, fiéis e intelectuais que o tornam sujeitos de seus trabalhos, não devemos esquecer que tal sistema linguístico nasceu na senzala e tem sido perpetuado oralmente através de sucessivas gerações. (NOGUEIRA, 2008, p. 83)

Em toda a região que poderíamos denominar “Iorubalândia” encontravam-se os Orixás. Chamados de formas diferentes por línguas diferentes, os deuses que conformariam a religião afro-brasileira pertenciam a muitos povos diferentes de localidades que poderiam vir do Norte até o Centro-sul de África, onde vamos encontrar a maioria dos povos Bantus.

Como nos explica Verger:

> Na África, cada Orixá estava ligado a uma cidade ou a um país inteiro. Tratava-se de uma série de cultos regionais ou nacionais. Sango em Oyó, Yemoja na região de Egbá, Yewá em Igabdo, Ogum em Ekiti e Ondô, Osun em Ijexá, Erinle em Ilobu, Logunedé em Ilexá, Osaalá-Obatalá em Ifé, subdivididos em Osalufon, em Ifan, e Osagian, em Ejigbo. (VERGER, 1993, p. 32)

Então, devemos pensar que o iorubá falado hoje na Iorubalândia não tem sempre a mesma tradução feita pelos linguistas diretamente, podendo servir de base a frases e palavras ligadas ao Candomblé, mas nem sempre diretamente. O iorubá falado hoje, assim como a sua alfabetização e grafia, muito tem do francês e das línguas dos outros colonizadores que dominaram e destruíram a cultura tradicional africana, para poderem dividir e conquistar, como era comum durante os dias em que a colonização dos povos foi necessária ao Ocidente.

Como nos mostra a doutora em Linguística e especialista em línguas franco-africanas Michka Sachnine:

> Les premières etudes sur la langue furent menées, vers le Millieu de XIX siécle pas de misssionaires installés tout d’abord du pays Egbá. Aussi est ces parler que servi du base a leurs etudes. Plus tard compté tenu du son importance historique, le parler dÓyó fut etudié. C’est a partir de première estudes que ses’t developé um yorubá standard – sorte de língua-franca comprise theoriquement a traves tout le pais – que est enseiné parle a la radio e la television et employé dans la literature ècrite. (SACHNINE, 1997, apud NOGUEIRA, 2008, p. 39)

No mapa a seguir, representando a Iorubalândia, podemos ver os locais em que os cultos aos Orixás Nagôs se desenvolviam.

Mapa da "Iorubalândia" [39]

Xangô estava em Oió, Ogum e Oxóssi em Ketu, Oxalá em Ijebo, Oxum em Ijexá e Ikare. Os Orixás estavam por todas estas regiões, entrando pelas terras Fon e Ewe, e pelo Benin. Já no Brasil, todos estes territórios podem ser encontrados dentro de uma única Casa de Santo por meio de seus representantes religiosos, os Orixás, e também pelos nomes dados aos ritmos, como korim-ewe, jeje, ijexá e outros.

Como Verger explana:

> O culto de Xangô, que ocupa o primeiro lugar em Oyó, é oficialmente inexistente em Ifé, onde um deus local, Iramfé, está em seu lugar com o poder do trovão. Oxum, cujo culto é muito marcante na região de Ijexá, é totalmente ausente na região de Egbá. Iemanjá, que é soberana na região de Egbá, não é sequer conhecida na região de Ijexá. (VERGER, 1993, p. 17)

E, às vezes, estes grupos de Orixás ocupavam um território muito grande e adentravam por outros territórios dentro deste sistema e se tornavam deuses de várias gentes e povos, como Verger explica:

> Alguns Orixás constituem o objeto de quase todo o conjunto dos territórios Yorubás, como por exemplo Orisáalá, também conhecido como Obatalá, divindade da criação, estende-se até o território vizinho do Daomé. Onde Orisálá torna-se Lissa, e cuja mulher tornou-se Mawu, o deus supremo entre os Fon, ou então Ogum, deus dos ferros e de todos aqueles que trabalham com o ferro, cuja importância das

[39] https://www.wikiwand.com/pt/Iorub%C3%A1s, visita em setembro de 2020.

> funções ultrapassa o quadro familiar de origem. (VERGER, 1993, p. 18)

Estes deuses distantes foram cultuados no Brasil no mesmo espaço, na floresta, na senzala, nas covas e nas serras, longe dos olhos dos senhores de escravos, quando povos, que poderiam ser inimigos no continente africano, nas doloridas circunstâncias da escravidão precisaram se unir independentemente de suas etnias e línguas diferenciadas, em torno de um mesmo inimigo: o dono de escravos, o branco colonizador.

É óbvio, para mim, que a afirmação de que um grupo de africanos fosse mais culto ou mais inteligente em relação ao outro só poderia ter sido uma forma de criar animosidades entre um grupo de escravizados que já estava na terra e outro que acabara de chegar. Acreditando-se assim, que seriam evitadas fugas e outras possibilidades de revolta, e por isso os senhores de escravos incentivavam e inclusive podem ter criado essas rivalidades, rivalidades que também se estenderam até nossos tempos, em forma de mandingagem[40], onde uma escola de samba, ou um Candomblé, ou ainda uma academia de Capoeira, é supostamente inimiga da outra.

Tanto, que alguns intelectuais afirmam que o termo “anagó”, do qual derivou Nagô, se refere à sujeira que os povos da África Ocidental aportavam nos mercados de escravos. Como eles chegavam maltrapilhos e rotos, os que lá estivessem diziam: “já chegaram os anagós”:

> Os iorubás seriam assim chamados por chegarem ao Daomé de suas guerras "esfarrapados, cheios de piolhos, famintos e doentes", e aqui Vivaldo cita seu informante etnocêntrico. Comenta: "Daí o antigo apelido de anagô, em fon, que significaria 'piolhento'[41]. (REIS, pdf, 2015)

Em outro ponto da mesma leitura, aparece uma dúvida que põe em cheque a afirmação anterior:

---

[40] O termo “mandingagem” é utilizado na Capoeira para referir pessoas que detêm muito conhecimento e, portanto, sabem como superar as dificuldades que surgem em sua vida. O termo também foi adotado para se referir a atos de crença praticados pelos Mandingos, que eram africanos muçulmanos escravizados, praticavam suas próprias formas de magia e utilizavam patuás, ou amuletos (que terminaram sendo denominados “mandingas”), para se defenderem de malefícios de ordem espiritual. Cabe registrar que, entre os afromuçulmanos escravizados no Brasil, os Malês ou Mussurumins foram os principais deflagradores e organizadores da Revolta dos Malês, ocorrida em Salvador, Bahia, em 1835.)

[41] Jornal “A Tarde”, em https://atarde.uol.com.br/opiniao/noticias/1659307-sobre-o-significado-de-nago. Visita em março de 2021.

> Notem a forma verbal: significaria e, não, significa. Pois Vivaldo cita Paul Mercier, que ouvira a versão insultuosa para nagô, mas, conhecendo iorubás "que se autodenominam Anagó e só conhecem este nome", concluiu que não se autoinsultariam. Lança, então, dúvida de que o vocábulo fosse criação fon. (REIS, pdf, 2015)

Finalmente, o assunto parece ser concluído:

> A omissão da sílaba inicial, abreviando 'anagô' para 'nagô', é característica nos empréstimos de palavras iorubás pelo fon." Vivaldo escreveu ainda que a "suposta conotação" negativa de nagô não atravessaria o oceano, "vez que os iorubás da Bahia eram chamados e se chamavam a si mesmos de nagôs. (REIS, 2015)

Pessoalmente, eu mantenho a noção de que a palavra anagô tanto sirva para um, quanto para outro. Tanto, ela designa este coletivo de pessoas, como também serve como impropério e desrespeito aos recém-chegados no extinto mercado de escravizados. Pois, para mim, alguns escravizados adaptados, como ainda acontece, preferiam achar que aqueles que acabavam de chegar, em situação piores que as suas, deveriam receber seu asco e reprimenda.

Abaixo, no vídeo indicado no rodapé[42], apresento uma cantiga de capoeira gravada também no disco de Mestre Suassuna e Dirceu Vol. II, pela Continental Discos, que fala deste episódio histórico de preconceito étnico, em ritmo de Maculelê.

Falando sobre a iniciação e suas ações, o Candomblé traz o processo de batizar seus fiéis de forma individual, sem muitos comparativos com outras religiões que ainda existem no Brasil.

Para a iniciação no Candomblé, é bom que se fique um tempo aprendendo sobre os preceitos e a vida dentro da religião, para depois buscar-se a iniciação, ou ao menos é isso que aconselha a maioria dos Babalorixás e Ialorixás. À pessoa que espera este tempo fica conhecida como abian[43].

Para que estes eventos aconteçam é preciso que seja feito antes o Jogo de Búzios, que vai definir qual é o Orixá de Cabeça desta pessoa, e seu adjuntó[44], ou mesmo se esta pessoa poderá participar do axé sem que isto lhe possa trazer algum mal físico.

---

[42] https://www.youtube.com/watch?v=CNUzh3VP7m8

[43] Abian: pessoa não iniciada, mas que convive dentro da religião e aprende todos os preceitos da liturgia.

[44] “Segundo Orixá”, ou o Orixá que define uma outra possibilidade arquetípica, secundária na pessoa.

A iniciação é feita pela escolha de um Babalorixá que tenha a ver com o iniciando, joga-se os búzios e depois da caída dos diloguns segue-se a organização do material necessário para a sua feitura, que pode ser bem oneroso, e finalmente chega-se ao momento de realizar os rituais de passagem. Este movimento se inicia com a raspagem dos cabelos, depois com o sacrifício dos animais dedicados ao Orixá, antecedidos por um ebó[45] de limpeza e um bori[46] de abertura de iniciação.

> A raspagem da cabeça de um iniciado ao culto dos Orixás pode ser comparada à tonsura dos padres católicos. É uma marca da entrega de sua pessoa e de sua entrada na vida eclesiástica. A tonsura, restrita atualmente à raspagem de um círculo no alto da cabeça, era feita antigamente por todo o crânio. Ele é a marca da posse do bispo, que, através deste ritual, faz a inclusão do seminarista no seio da sua diocese. (VERGER, 1993, p. 49)

Como geralmente as pessoas procuram o Candomblé em busca de cura, não é muito raro que os Orixás, pelo jogo de búzios, informem à pessoa que não é uma boa ideia ela se iniciar naquele momento, e eu já vi vários casos em que o Babalorixá pede à pessoa que ela espere um pouco, pois naquela situação da vida em que a pessoa está passando ainda não é hora de assumir um compromisso com a Religião dos Orixás. Muitas vezes também acontece o contrário, em que há urgência da feitura, pois a pessoa pode estar passando naquele momento por algum tipo de desespero, ou mesmo correndo perigo de vida.

O Babá ou a Iá, ao “fazer o Santo” no neófito, se compromete em cuidar do ser espiritual desta pessoa até que ela alcance a idade adulta na religião, período que já se disse ser de vinte e um anos, mas hoje é alcançado com sete anos de Santo, momento em que o iniciado recebe o direito de aprender a jogar os búzios e consequentemente, a abrir sua própria Casa.

Normalmente não é um bom plano abrir-se Casa com tão pouca idade no Santo, sete anos, mas a maioria das pessoas muitas vezes arrisca por questões econômicas, pois se tornam profissionais da religião e têm que se sustentar nesta profissão. Mesmo assim, os formadores da pessoa estarão trabalhando em conjunto para apoiar as novas Casas e, também, para assegurar a legitimidade de cada novato, estando

---

[45] Ritual para limpeza espiritual.
[46] Bori é o mesmo que ebó, embora mais intenso e aprofundado.

presentes nas feituras e nas ocasiões importantes destes filhos e filhas que, agora, se tornarão Pais e Mães de Santo.

Esta é uma forma, inclusive, de se manter as tradições necessárias relativas àquela Casa, assim como dos preceitos da Casa anterior e da anterior da anterior.

Como Verger esclarece:

> A qualidade das relações entre um indivíduo e o seu orixá é, pois, diferente, caso ele se encontre na África ou no Novo Mundo. Na África, a realização das cerimônias de adoração ao orixá é assegurada pelos sacerdotes designados para tal [...] No Brasil, ao contrário, cada um deve assegurar pessoalmente as minuciosas exigências do orixá, tendo, porém, a possibilidade de encontrar num terreiro de candomblé um meio onde inserir-se, e um pai ou mãe-de-santo competente, capaz de guiá-lo e ajudá-lo a cumprir corretamente suas obrigações em relação ao seu orixá [...] Existem, assim, em cada terreiro de candomblé, múltiplos orixás pessoais, reunidos em torno do orixá do terreiro, símbolo do reagrupamento do que foi dispersado pelo tráfico (VERGER, 2002, apud VASCONCELOS, 2010, p. 38).

Preciso afirmar a importância de se entender o relógio do Candomblé, diferente do relógio de fora dos portões do Ilê. Por vezes, ocorre de alguém marcar uma consulta no jogo de búzios e chegar na hora marcada, e o Babá ou a Iá, antes de atendê-lo, faz com que espere, às vezes, mais de uma hora. O motivo pode ser que, para o Povo de Santo, é necessário esfriar o corpo que vem da rua, deixar as coisas de fora lá fora, localizando as pessoas que chegam e precisam entender onde estão e se ambientarem.

O professor doutor Vagner Gonçalves, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), teoriza sobre o tempo no Candomblé se referindo à Roda dos Orixás, que gira em sentido contrário e traz os Orixás partindo do mais novo, que é Ogum, e fechando no mais velho, que é Oxalá.

Outra forma de pensar o tempo, segundo ele, é imaginar que no Candomblé tudo é feito na direção contrária ao do relógio ocidental, ou seja, no sentido anti-horário. Mexer panelas, o círculo do Xirê[47], a dança circular ou os círculos coreográficos, tudo isto nos mostra de forma evidente que o Candomblé está localizado temporal e fisicamente num lugar diferente da nossa localização ocidental.

---

[47] Sequência, em ordem hierárquica de importância, de apresentação dos Orixás em um dia de festa. Compõe-se, assim, um cortejo de entrada e apresentação dos Orixás, que devem ser saudados em todas as festas pelos fiéis

É importante frisar que no Candomblé o tempo corre de maneira diferente do nosso tempo.

Como informa Passos:

> No entanto, o tempo dos orixás não é o mesmo do nosso dia a dia. É possível que determinada obrigação que esteja marcada para começar pela manhã, em virtude de vários acontecimentos dentro do terreiro ou por vontade dos próprios orixás, só aconteça na manhã seguinte, sem que as pessoas possam ir para casa ou trabalhar, ou ainda que estejam incorporadas de santo desde o início do outro dia anterior, como muitas vezes acontece dentro do terreiro de candomblé. (BARROS, 2017, p. 55)

Para alguns Babalorixás e Ialorixás, as regras temporais têm permanecido como nos tempos de antes, quando o fiel, em sua feitura, poderia ficar de seis meses a um ano dentro da Casa de Santo para que tivesse o direito de voltar ao mundo profano. Além disso, antes da feitura propunha-se um tempo de afirmação de interesses, onde o abian passava alguns anos na Casa antes de decidir sobre sua iniciação.

Como nos informa novamente Barros:

> Contudo, percebem-se mudanças nesta dimensão de tempo: por exemplo, em muitas casas o tempo previsto para a iniciação, antigamente um período de meses, hoje é reduzido a poucas semanas, o que traz a necessidade de rever conteúdos e processos de transmissão de conhecimentos e a relação com o tempo, mesmo que seja algo muito complexo. (BARROS, 2018, p. 55)

E hoje em dia, mesmo que este tempo seja menor, entre um e três meses, há pessoas que após sua saída do kelê[48] permanecem morando dentro da Casa de Santo como auxiliares dos chefes da Casa, que é na realidade a melhor e talvez a única forma de se aprender os enredos necessários para se tornar uma Mãe de Santo ou Pai de Santo.

Barros diz que:

> Sabemos que, se comparado com as tarefas do nosso dia a dia, poderia dizer que a vida é assim mesmo: tem tanta gente que estuda, trabalha e é do candomblé ao mesmo tempo. Sim! É verdade, eu mesmo sou prova disso e muitos outros irmãos de santo também conseguiram esse objetivo, contudo, no candomblé, o tempo é dos orixás e o relógio não gira de acordo com o da escola ou do trabalho, esse relógio está longe de ser o famoso Big Ben londrino. (BARROS, 2017, p. 55)

---

[48] Período dedicado ao Orixá, nos primeiros tempos pós-iniciação. Também se trata de um colar que simboliza este momento.

Podemos pensar nisto, talvez, como uma imersão na profissão. O que pode ser exato em grandes e famosos Ilês, como no Gantois, mas em comunidades religiosas menos portentosas do que o terreiro de Mãe Menininha, como é o Ilê Axé Jagun, o número de pessoas que têm uma estrutura financeira equilibrada é bem menor, principalmente na periferia de Taboão da Serra, num bairro como o Parque Pinheiros, considerado pelas autoridades policiais como área de risco.

O Povo de Santo está nas periferias brasileiras e é em sua maioria de pessoas negras, especialmente mulheres negras, com um número agora maior de homens, sendo que um grande número destes também é de homossexuais e, além destes, mulheres homossexuais são bem comuns. As crianças são sempre em número grande, normalmente acompanhando as mães que são mulheres jovens e, em muitos casos, mães solteiras.

Desde o início o Candomblé tem em seu fundamento o acolhimento das comunidades minoritárias e marginais. Num país em que muitos grupos sempre foram perseguidos pelas autoridades, o Candomblé, repito, será sempre um espaço de resistência cultural, não só de conduta religiosa. Isso faz com que os Ilês abram suas portas sempre àqueles que têm dificuldade em se relacionar com as autoridades constituídas. Também não existe a definição de que só se entram negros, encontrando-se pessoas de outras etnias e nacionalidades, mas o número maior é de pessoas negras, ainda que nos dias de hoje o número de pessoas não negras tenha aumentado de modo importante.

Considero, por isso, o Candomblé fundamental para a melhora e crescimento da autoestima e, por consequência, da saúde das pessoas negras, que têm muito para espelhar-se na história contada pelos Orixás e na ligação com seu arquétipo pessoal.

Como apresenta Verger:

> Em se tratando de africanos escravizados no Novo Mundo, ou de seus descendentes aí nascidos, sejam eles de sangue africanos ou mulatos, tão claros de pele quanto possível, não havia e não há problemas, pois o sangue africano que corre em suas veias, não importando a proporção, justifica a dependência ao Orixá-Ancestral. (VERGER, 1993, p. 33)

Houve um acréscimo gigante de pessoas não negras que vieram ao Candomblé, e esta abertura cultural no final do século XX deu ao Brasil a oportunidade de iniciar um processo de busca pela desmistificação do Candomblé e das religiões e manifestações profanas afrodescendentes que, mesmo não sendo religiosas, eram

tratadas como “macumba”, “batuque” ou “batucada”, sempre de forma e conotação negativas.

E se me refiro a pessoas não negras, não me refiro necessariamente à coloração de suas peles, mas à localização cultural destas pessoas e suas escolhas pessoais. Claro, que a maioria desses não negros vão se aproximar muito mais dos Candomblés de mais posses e mais bem localizados, ou que já têm uma proteção comum da polícia aos novos ingressantes.

Ao mesmo tempo isto é bom e é ruim: porque estas pessoas trazem novas ideologias ao Candomblé e propostas modernizadoras como o não entendimento das tradições ou o policiamento sobre o que se diz ser “politicamente correto”, indo contra as regras e fundamentos da Religião dos Orixás, como, por exemplo, beijar a mão do Pai de Santo, ou prostrar-se em dobale[49], ou mesmo estar de cabeça baixa quando se relacionam com um mais velho.

As relações com este “politicamente correto”, muitas vezes não respeitando os processos internos de cada agência, tornam complicados os diálogos internos no Ilê, já que muitas vezes os mais jovens e menos experientes, que querem acompanhar o mundo em sua contemporaneidade, anseiam por mudanças e por conquistar posições ostentadas pelas pessoas de classes sociais mais elevadas que chegam no Candomblé e, então, tornam-se referência.

A vinda da classe média branca para o Candomblé, com seus conceitos intelectuais prontos e irrevogáveis, põe em dúvida a autoridade dos Babalorixás e das Ialorixás, e também as tradições que fizeram com que o Candomblé conseguisse atravessar as mais complicadas proibições impostas principalmente pela polícia, mas também pelo Governo e pela sociedade racista como um todo.

A forma de manter vivas estas tradições estava calcada no “segredo”, e com a vinda da intelectualidade e dos maus pesquisadores ficaram expostos importantes legados, tirando-os de sua relativa invisibilidade e, por outro lado, colocando-os na linha de tiro.

Fala-se muito dos preceitos do Candomblé como “tradição inventada”, mas a própria religião foi uma tradição inventada para proteger e manter viva toda uma cultura e contingente demográfico que esteve e ainda está sob a égide da tradição eurocentrada, sendo esta inventada ou não.

---

[49] Ato de deitar aos pés do Babalorixá ou outro mais velho, em forma de respeito e reverência.

Ou seja: mais do que nunca e sempre, o Candomblé continua sendo um alvo e é imprescindível estarmos nos defendendo, todo o tempo, da estratégia do dividir para conquistar.

Nos bairros mais pobres e de maioria negra, ainda existe um grande receio e um certo rechaço contra a aproximação das pessoas que vêm de fora da comunidade. Além disso, estes pequenos Terreiros são de alguma forma mais arraigados à tradição e travam um diálogo complexo com as pessoas que vêm de outras categorias sociais e trazem propostas mais modernas.

Como nos informa Barros:

> Afinal, hoje temos muitas pessoas que não são da comunidade dentro do terreiro, quer dizer, elas não vivem o cotidiano de um terreiro e participam apenas de momentos específicos de festas e seus momentos preparatórios. Assim, começam a surgir pessoas de todas as classes sociais no contexto do candomblé, mas com atuações diferentes entre quem vive nos terreiros e quem vem de fora em alguns momentos. (PASSOS DE BARROS, 2018, p. 52)

Algumas discussões como as questões raciais, as questões de gênero, as questões relativas à sexualidade, que eram no Candomblé mais toleradas e dialogadas do que em qualquer outro espaço religioso brasileiro, hoje se tornam busca de soluções de mudança de forma agressiva no relacionar entre o Povo de Santo, mas que, na realidade, não tem a mesma ostensividade quando a mesma discussão se encontra fora da religião afrodescendente. Mas isto já é outro assunto.

No intuito de localizar o Opotum Alabê nesta grande agência, venho trazer aqui um pouco do que convivo nesta religião. Como religioso, como artista e como pesquisador.

Esperando ser traduzido por Vasconcelos, quando ele diz que:

> Além disso, busca-se suporte na antropologia da performance para estudar estas manifestações culturais em que ritual e expressões sonoras e musicais articulam-se com narrativas míticas, gerando vívidas exteriorizações de conteúdos cujos significados são vividos religiosamente pelos devotos. (VASCONCELOS, 2010, p. 12)

Já que falaremos nessa pesquisa sobre o Opotum Bicudo e sua musicalidade sacerdotal, não pude deixar de lado a religião do Candomblé em um todo ou, ao menos, buscando trazer um pouco de nossos fundamentos e nossa liturgia, já que a música do Ogan Opotum Alabê e a sua Nação, assim como sua religião, não podem ser vistas e nem analisadas como definições dissociadas.

02. MEU LEGADO

Antes de ir em frente, na descrição e na análise da música dos Orixás e de seu músico-sacerdote, o Otum Ogan Alabê, personificado na pessoa do Opotum Bicudo nesta dissertação, para que me conheçam melhor quero expor algo mais do legado de que venho, eu, que vim aqui me referindo a “nós” todo o tempo: nosso povo, nossa religião, nossos deuses.

A história que estou contando aqui teve início há cerca de 34 anos, quando decidi me iniciar na Religião dos Orixás e fui levantado, confirmado e iniciado como Ogan Alabê do Jagun, pelo Orixá Omulu de Pai Kilombo.

Tomei minha iniciação como um compromisso, sem saber bem o que significava ser parte desta agência que alcançava tantas localidades diferentes da cultura que meus pais e avós propagavam e também tiveram como profissão.

Sou um herdeiro contador de histórias, como eles o foram. Ter alcançado uma certificação universitária, depois de muito tempo atuando como músico ou como professor, colocou à minha frente a possibilidade de ser também chamado de Mestre, agora pelo processo formal acadêmico.

Não, que não me satisfizesse o título trazido pela comunidade artística, mas não me considero tão grande como meu avô, que foi e se autointitulou “o Poeta do Povo” e tinha por lema: “pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo em forma de arte”.

E se sou um herdeiro contador de histórias, é por meio da música, da dança, das filosofias e compreensões sociológicas trazidas pela minha religião como farol que o faço, tentando repercutir o que aprendo e aprendi no Candomblé, no Teatro Popular Brasileiro, no Teatro Popular Solano Trindade e na minha vivência como artista da música em meus mais de cinquenta anos trabalhando como professor e músico.

Desde os 12 anos de idade participo como ritmista e dançarino das companhias de dança e das aulas de cultura negra ministrada por meus antepassados. Meu avô foi poeta, pintor, cineasta e folclorista autodidata. Minha avó foi terapeuta ocupacional e ajudou a construir o trabalho do Museu da Imagem e do Inconsciente no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de janeiro, acompanhando e apoiando o trabalho da psiquiatra Nise da Silveira. Minha mãe foi professora de Teatro Negro e Danças Brasileiras no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Campinas, mesmo sem ter formação acadêmica.

Assim, minha família carnal é há muito tempo conhecida como propagadora da cultura afro-brasileira no Brasil e no Exterior.

Meus antepassados me levaram ao teatro, a concertos de música popular e erudita, me apresentaram músicos e dançarinos e me fizeram aprender com eles os movimentos da dança popular e os ritmos afro-brasileiros. Assim, o meu legado cultural é minha principal escola de formação cultural e artística.

Teatro Popular Brasileiro, na década de 50 (a primeira mulher, da esquerda para a direita, é a coreógrafa e terapeuta ocupacional Maria Margarida da Trindade) [50]

Todavia, receber este legado de herdeiro do conhecimento cultural foi para mim como um presente de grego nos meus tempos de adolescente, admito.

Eu, como qualquer rapaz, gostava de ouvir e tocar música, mas de uma forma descompromissada, tomando uma cerveja, saindo com os amigos, estando em evidência entre os jovens de minha idade. Os instrumentos de percussão que eu já sabia tocar desde os 12 anos eram como meus brinquedos de adolescente.

Eu vim dos subúrbios cariocas de Quintino e Cascadura, onde fui criado por uma família de portugueses, pessoas brancas que de forma alguma tinham o mesmo pensamento conectado à arte que minha família carnal tinha. Eles, como todos os pais que querem bem a seus filhos, me desincentivavam ao máximo para que eu não seguisse o caminho da arte, caminho esse que já era trilhado por meu avô e minha mãe em São Paulo, com o que atrasavam as contas, sofriam ordens de despejo e, às vezes, até passavam fome.

---

[50] Arquivo pessoal da Família Solano Trindade.

Nas férias escolares eu vinha do Rio de Janeiro para a cidade de Embu, a apenas 30 quilômetros do centro da capital paulista, onde o trabalho artístico de minha família dava origem à feira de artes e artesanato que fez com que o nome da cidade, décadas depois e por plebiscito popular, se tornasse “Embu das Artes”.

Embu era um lugar onde a tolerância contrastava com as batalhas entre o Governo e os revoltosos afrontados pelo AI-5 em São Paulo. Muita gente da Capital fugiu da perseguição dos militares, tanto vindos de dentro do país, como dos vizinhos, Argentina, Uruguai e Chile, também fustigados pela ditadura de seus países.

Todos achavam em Embu um ponto de descanso destas lutas.

Meu avô Solano Trindade chegou ali em 1960 com a trupe que pertencia ao TPB – Teatro Popular Brasileiro, e tomou conta de iniciar com força o movimento de artes no Embu.

As festas que meu avô dava poderiam durar um fim de semana inteiro e sempre compareciam importantes intelectuais de São Paulo. No repertório, as danças do Jongo Mineiro e Fluminense, do Maracatu do Recife, do Samba Carioca e do Samba de Roda da Bahia, do Coco de Alagoas e de Pernambuco, e muito mais.

O elenco do TPB não era composto somente por pessoas com formação artística; diferente disto, atraía donas de casa, profissionais liberais, famílias inteiras com seus jovens, os pais destes jovens e os pais dos pais deste jovens (o Teatro Popular Solano Trindade manteve esta qualidade) e, com isso, muita gente se tornou profissional da arte a partir deste trabalho.

Minha família ficava cada vez mais conhecida no Estado de São Paulo como referência no ensino e na formação de profissionais de dança e música, divulgando, explicando, ensinando e valorizando a cultura negra ancestral.

Meus professores no TPB foram o grande Ogan e percussionista mestre Bolinha (Durvaltércio Alves dos Santos, 1926-2003) e o violonista e cantor Borba da Casa Verde ou João Borba (1934-2015), ambos integrantes do TPB.

Mestre Bolinha era Ogan e também mestre de capoeira e fundou, com seu irmão, a primeira academia da cidade de São Paulo para o ensino desta arte marcial.

Como informa o mestre capoeirista Gleisson dos Santos:

> No final da década de 50, um alfaiate carioca auto intitulado Waldemar Paulista (não confundir com o homônimo de Salvador) ou Waldemar Angoleiro, auxiliado pelo seu irmão Durvaltércio Alves dos Santos (conhecido depois como Mestre Bolinha), abriu a primeira academia

> de fato, num casarão da Rua Bella Cintra (hoje demolido). (GLEISSON DOS SANTOS, 2012)[51]

Borba era cantor de sambas e samba-canções, tanto na noite como nos palcos de teatro de São Paulo, e ele e sua esposa eram participantes do TPB desde a chegada de Solano Trindade em São Paulo.

Com João Borba eu aprendi os primeiros acordes do violão, a primeira e a segunda de dó, e por aí vai, como se falava antigamente na música popular.

No caminho, eu atuava como auxiliar músico, tocando atabaque ou outros instrumentos de percussão nas aulas de minha mãe nos centros culturais, nas escolas e nas universidades. Eu também participava nas palestras que ela dava nas comemorações relativas ao Movimento Negro, às rodas de capoeira e às escolas de samba. Ela sempre me levava, em minha adolescência, aos lugares em que ela trabalhasse.

Meus colegas de rua, para fazer bullying, me deram o cargo de “ajudante de percussão”, mas tomei isso como se fosse uma função real, e sendo assistente nas aulas de dança de minha mãe, aprendi a ser artista e professor de arte, de forma vivida e seguindo os preceitos pregados por minha família carnal.

Meu legado incluiu estes mestres que eram não só os meus pais carnais, mas todo um grupo de professores não estabelecidos que me ensinavam a partir da convivência que tínhamos. Meus iniciadores me davam um instrumento qualquer para tocar, para que eu fosse sentindo os *grooves*, normalmente agogô ou ganzá. Fiquei muito feliz quando tive direito ao tamborim, depois ao pandeiro e, finalmente, ao atabaque. Assim como o aprendizado no instrumento, era obrigatório também aprender as danças do repertório. Nisso, eu não ia de muito boa vontade, já que os meus amigos zoavam, mas mesmo assim aprendi e durante muito tempo atuei em São Paulo e um pouco na Alemanha como professor de danças brasileiras.

Minha maior professora foi minha mãe, dona Raquel Trindade, mesmo não tendo um convívio cotidiano com ela, fora das férias escolares: nas vezes em que eu vinha a São Paulo e ao Embu, ela me levava para todos os encontros culturais de que participasse. O Restaurante Costa do Sol, que fica na rua Sete de Abril, no centro da cidade de São Paulo, era um destes espaços. Nas décadas de 1960 e 1970 este

---

[51] http://gleissondossantos.blogspot.com/2012/01/historia-da-capoeira-seculo-xviii-1702.html. Visita em junho de 2021.

restaurante fervilhava cultura e lá se encontravam os artistas que expunham na Feira da Praça da República.

Minha mãe, desta maneira, me ensinou a gostar de arte e de música e de lidar com os critérios acerca disto.

> Primeiro é importante que o bom caráter seja simbolizado por uma mulher. No folclore iorubá, as mulheres representam os dois extremos – amor, cuidado, devoção e beleza, versus fraqueza, deslealdade e falsidade. Só as mulheres podem simbolizar essa dualidade, de acordo com o conceito iorubá. (ALMEIDA, 2006, p. 19)

Então, deste jeito feminino, entendi os conceitos de beleza e estética e, principalmente, que não existe um “feio”, mas muitas perspectivas de beleza. Principalmente no que se refere às produções artísticas. E, da mesma forma, aprendi a entender e a gostar das mulheres como protagonistas na execução das ações referentes à arte negra, tanto eu as via como cantoras, dançarinas, costureiras, cozinheiras e ou organizadoras, assim como percussionistas. Sempre havia alguma mulher no ritmo do TPST, tocando surdo, ou qualquer outro instrumento.

A esta altura, em 1974 o Teatro Popular Brasileiro fora renomeado de Teatro Popular Solano Trindade por iniciativa de minha mãe, após o falecimento de meu avô.

Participei das aulas que minha mãe chamava de “palestras ilustradas”, e em parte deste trabalho ela falava de racismo, falava dos ritmos brasileiros, falava das lendas afro-brasileiras e, neste falar, as aulas também incluíam a prática dos movimentos propostos para esta ou aquela modalidade artística.

Dentre todos os trabalhos apresentados, o que mais fazia sucesso era o trabalho conectado com a cultura dos Orixás. As pessoas ficavam hipnotizadas quando ela os apresentava e, ao final, dançávamos e tocávamos para aqueles Orixás. E muitas destas aulas eram acompanhadas por Pai Kilombo, que seria meu futuro Babalorixá.

Era maravilhoso, principalmente para um jovem como eu, quando recebia um pequeno cachê pelo trabalho feito e também porque recebia muita atenção dos alunos, ávidos por conseguirem um pouco mais de conhecimento, sem saberem que eu não tinha muito.

Participei também das aulas que ela dava na Unicamp. Não era sempre, e só em alguns momentos pude acompanhá-la neste trabalho no DAC da Universidade de Campinas. Ela era professora de danças brasileiras, teatro negro, problemas brasileiros e literatura negra.

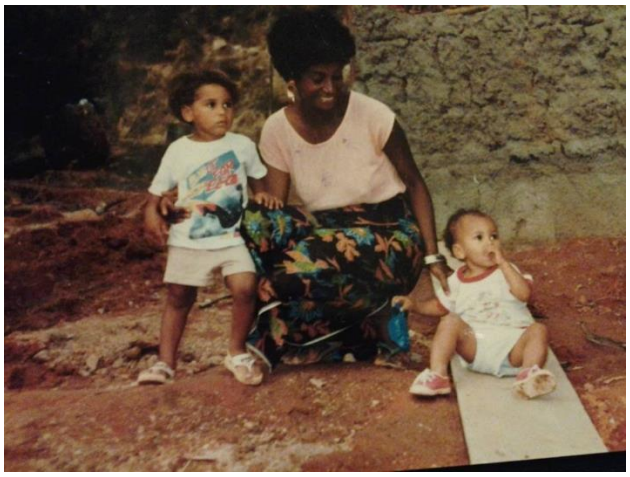
A sua insatisfação com o mundo acadêmico provocou nela o interesse de criar o grupo Urucungos Puítas e Quijengues, que se iniciou no momento em que ela veio a perceber que não havia pessoas negras na Graduação da Unicamp.

A professora Raquel Trindade, considerando que seu trabalho teria muito mais valia na comunidade, criou um curso de extensão de forma que atingisse a comunidade campineira por meio dos funcionários da própria Unicamp. O grupo iniciado nos anos 80 ainda existe nos dias de hoje e é fortíssimo na pesquisa, principalmente do samba de bumbo, ou samba rural paulista, manifestação cultural que apresenta o samba tradicional do Estado de São Paulo e representa as pessoas que são envolvidas com as plantações de cafezais e laranjais.

O Urucungos criou a possibilidade de ter sua própria sede e se mantém como ponto de cultura na cidade de Campinas.

No vídeo a seguir podemos assistir o Maracatu do Recife ensinado por Raquel Trindade e apresentado pelo Urucungos Puítas e Quijengues no SESC de Campinas: https://www.youtube.com/watch?v=d7YA2Y828BM

No Embu das Artes, Raquel manteve o trabalho de meu avô Solano, apresentando o mesmo repertório onde fosse convidada a se apresentar, mas, a partir da década de 80, já firmado como parte fundamental do movimento cultural da cidade de Embu das Artes, conseguiu em comodato por 50 anos um terreno cedido pela Prefeitura da cidade, propondo que o documento firmasse a possibilidade de que ali, naquele terreno, se desenvolvesse uma localidade onde as manifestações afro-brasileiras pudessem ser conhecidas e aproveitadas pela comunidade do entorno.



Raquel Trindade no terreno do TPST, e dois netos, o rapper e poeta (Zinho) Trindade e o percussionista e produtor musical Manoel Trindade (com os dedos na boca). [52]

[52] Acervo Família Solano Trindade.

Pavilhão do Teatro Popular Solano Trindade[53]

Em 2009, minha mãe e meu filho adotivo Marcelo Tomé, Mestre em Administração e professor de pós-Graduação em Relações Étnico-raciais, criaram o projeto "ICAB – Identidade Cultural Afro-Brasileira", para contribuir como ferramenta pedagógica, baseado na lei 10.639/03 e complementado pela lei 11.645/08, que trabalhou com as 53 escolas municipais de Embu das Artes, coordenadas pela Secretaria Municipal de Educação.

O que desde aquele ano temos feito pela cultura afro-brasileira pode ser realizado sobre o Candomblé, como registrei em meu livro **Oganilu – o caminho do Alabê**:

> Então, penso que parte da atividade educacional poderia ser mais fortemente apoiada pela inserção dos tambores como fator de comunicação entre o currículo educativo formal e os alunos, tanto os afrodescendentes como os vindos de outras origens étnicas.
> O ensinamento da tradição presente nos tambores religiosos, que antes serviam só para os rituais de culto, se for apoiado pelas Leis Federais 10.639/2003 e 11.645/2011, que obrigam a inclusão da cultura africana e indígena nos currículos escolares, possibilitaria aos alunos um melhor conhecimento de aspectos que mantiveram viva a cultura do Continente Negro.

[53] Criado em 1974 por minha mãe, Raquel Trindade, quando meu avô Solano Trindade faleceu e o Teatro Popular Brasileiro foi renomeado assim, em sua homenagem.

> A obrigatoriedade e abrangência das novas Leis de Diretrizes e Bases da Educação, que incluem danças, ritmos, folguedos, culinária, questões políticas, arquitetura e outros aspectos culturais, tornou mais possível o diálogo entre negros e outros grupos étnicos no período escolar.
> [...] Em virtude da existência desta legislação, tenho participado ativamente do *ICAB – Identidade Cultural Afro Brasileira*, um projeto criado e desenvolvido pela família Trindade com o aval da Unifesp – Universidade Federal de São Paulo e voltado aos professores da rede municipal da cidade de Embu das Artes.
> Em convênio com a Secretaria Municipal de Educação [...] desde 2009 têm sido oferecidas informações que partem do primeiro homem e passam pela colonização africana e brasileira, pela música na diáspora negra e pelo desenvolvimento do cotidiano na África atual, atendendo mais de 600 professores do *Projeto Mais Educação*, da Secretaria Municipal de Educação de Embu das Artes, atuando também nos HTPC – Horários de Trabalho Pedagógico Coletivo e nas reuniões pedagógicas das escolas daquela cidade.
> O *ICAB* atua diretamente nas escolas, no contato direto com os alunos do ensino fundamental, já tendo sido ministrado em quase todas as escolas do Município, mas a cidade de Embu das Artes faz parte de uma minoria ínfima, entre os municípios da Federação que apoiam e executam a LDB 10.639.
> [...] Nosso curso veio definindo com ênfase a formação do *Povo de Santo* a partir do primeiro ser humano, surgido no continente africano há 5 milhões de anos, da África Pré Colonial, do evento do escravismo e da viagem intercontinental como raiz e base da troca de culturas entre os vários povos africanos que foram expatriados de seu continente e amalgamados no *Candomblé*"[54].

Em 2018 minha mãe faleceu e, a partir daí, iniciei meu trabalho como Presidente do Teatro Popular Solano Trindade.

[54] TRINDADE, V., 2019, pp. 67 a 69.

03. OGANS

> É muito difícil dizer quem comanda quem. Eu prefiro ficar na dúvida. Não sei se é o Orixá que comanda o Rum, se o Rum conduz o Orixá, se trocam os papéis. Acho que é uma simbiose muito forte. É muito difícil. É igual àquela história da galinha com o ovo. (LUHNING apud DUARTE – 21.35 min - 2018)

Para ser Ogan o indivíduo precisa ser do sexo masculino, pois não existe Ogan do sexo feminino. O Ogan não incorpora com o chamado do tambor, ou não é Ogan, já que não incorporar é o fundamento principal da função.

Ogans do Jagun. Da esquerda para a direita: Onipodê Manoel, Omoloiê Vitor, Omolara Pequeno, Alabê Paulinho e Opotum William.[55]

Mas o Ogan, além de ter conhecimento de execução de seu instrumento, o atabaque, precisa conhecer as dinâmicas do que chamamos fenômeno de possessão ou incorporação, para garantir que a música seja exatamente a requerida, desde as

[55] Foto: Elis Trindade

suas características melódico-rítmicas até seu texto, conforme a identidade específica de cada Orixá a ser incorporado, e se for um Otum Alabê deve também saber cuidar (em todos os termos da palavra) do elegun e seu Orixá.

Isso implica, além de outras coisas, o conhecimento dos preceitos relativos a todos os Orixás cuidados pelo Ogan.

Conforme destaca o autor Julio Braga, referindo-se ao Ogan:

> Os etnólogos quase redefiniram as funções do ogã, colocando-o na categoria de elemento de pouco significado ritual e praticamente sem compromissos sagrados com o Candomblé ao qual pertence. (BRAGA, 2009, p. 34)

As funções do Ogan Otum Alabê definem e dizem muito da Religião dos Orixás, motivo pelo qual venho apresentá-lo neste projeto. O Ogan Otum Alabê pode e deve se ocupar e se responsabilizar por quase todas as funções de todos os outros Ogans, além de algumas que são responsabilidade do (ou da) chefe da Casa.

Ou seja: ele se envolve com solucionar todos os possíveis problemas ou situações relacionadas ao Terreiro.

Nesta lenda relatada pela Ialorixá Bárbara de Oiá, herdeira do Ilê Axé Jagun, e que registrei no meu livro **Oganilu, O Caminho do Alabê**, vemos como se iniciou o trabalho do Ogan enquanto músico de tambores, segundo a mitologia dos Orixás:

> Quando Odudua e Orummilá resolveram fechar o portal entre Orum e Aiê, só Exu podia ficar entre os dois mundos, dada a sua semelhança com o ser humano.
> Naqueles dias, todos os Orixás moravam juntos.
> Exu, um grande festeiro, tocava seus tambores todos os dias, deixando loucos os outros Orixás com sua bagunça diária.
> Os Orixás reclamaram e Exu se retirou do convívio entre eles.
> Passou um tempo e os outros Orixás quiseram festejar por algo e não havia ninguém para tocar, pois Exu, o tocador, havia saído daquele lugar.
> Fizeram oferendas e cantaram pela volta de Exu. Ele voltou, mas dizendo que não tocaria mais, pois designaria três pessoas do Aiê para fazer a função.
> Esses homens eram os Ogans, aqueles que tocam para o sagrado[56]. (BARBARA DE OIÁ apud TRINDADE, 2019, p. 145)

Mas o Ogan não é exclusivamente um músico, no sentido lato da palavra. O Ogan na religião afro-brasileira não é só o senhor do tambor. Ele tem esta como uma de suas principais ocupações no que se refere ao ritual, mas não é a única; é a que

[56] Transcrição de depoimento sobre oriki de Orixá, colhido junto à Ialorixá Bárbara de Oiá, herdeira do terreiro Ilê Axé Jagun, em Taboão da Serra, São Paulo, SP.

parece mais presente dentro da Comunidade de Santo e fora dela, mas quase nunca é uma função única.

Habitualmente as pessoas adotam o termo “músico” para quem executa instrumentos musicais de modo profissional ou amador, mas, no caso do Ogan, trata-se de alguém que, para praticar sua religiosidade e seguir os processos litúrgicos de sua religião, assume o ato de cantar e tocar os tambores, fazendo com que os Orixás possam se aproximar dos seres humanos.

Por meio da execução dos ritmos e convenções executados no instrumento, o Ogan poderá se comunicar e fazer a comunicação entre estes Orixás e o Povo de Santo, criando uma espécie de ponte de energia que conecta o mundo em que vivemos e o mundo onde eles vivem.

Quando toca o tambor, o Ogan quer invocar, conduzir e dialogar com os Orixás.

As coreografias provocadas por estes sons são danças divinizadas por nossa gente e repetem a movimentação que permite o voar da Deusa dos ventos, o estrondo do Deus do trovão, ou a cavalgada do Deus da caça em busca de sua presa. Tudo relativo ao cotidiano do axé.

Nada dentro do ritual propõe o Ogan no intuito de torná-lo igual ao conceito proposto ao músico que está fora da religião, como alguém que busca um conceito artístico ou de entretenimento. Por isso, o Ogan é, antes de tudo, um sacerdote.

Como afirma Gilmar Tavares, Ogan do Gantois em Salvador, Bahia:

> Os Ogans são sacerdotes responsáveis pela invocação do Orixá. Eles são responsáveis pelo toque, pelas oferendas, pelo cântico, tudo que é necessário para que o Orixá fique perto de nós. (Ogan Gilmar Tavares, apud DUARTE, 24.57 min, 2018)

Por outro lado, depois dos rituais religiosos há o momento de festejar, de se divertir, de se regozijar por todas as bênçãos recebidas, e neste momento novamente encontramos os cantos e os toques dos tambores, agora despreocupados e até excitados por bebidas alcoólicas ou outro tipo de droga, e neste momento encontramos o músico Ogan. Ele estará cantando e tocando um repertório para alegrar e divertir as pessoas. Aqui, ele, o Ogan é um músico no conceito mais comum de pessoa não religiosa, pondo seus tambores e voz a serviço da arte de musicar.

Neste projeto, como o Ogan é visto por mim, que busco estabelecer uma relação entre uma religião e uma Escola de Artes, ele será sempre um músico, pois tocar o tambor exige grande destreza e estudo para se desenvolver, sendo alguns destes

estudos previstos para o aprendizado de técnicas e fórmulas musicais, ainda que estas, na maioria das vezes, pouco tenham a ver com as técnicas aplicadas por um conservatório ou escola de música.

Já, para o Povo de Santo, ele é mais um sacerdote do que um músico, porque a sua função ali não é somente a de fazer música, nem entre as suas funções na Casa será, esta, considerada a mais importante. O principal trabalho do Ogan no Ilê é o de fazer com que sejam atendidas as necessidades comuns do cotidiano do Orixá: beber, comer, vestir e, finalmente, a execução dos instrumentos musicais nos rituais, “chamando” o Orixá para o corpo de seu fiel e, depois, “mandando-o embora”.

No âmbito de uma Escola de Artes, temos, no mínimo, uma ideia de quem se trata quando falamos do músico; então, precisamos perguntar aqui a razão do termo “sacerdote”.

Oficial e religiosamente falando, o Ogan é um cargo de sacerdócio no Candomblé, tendo a seu cargo a manutenção da liturgia e dos fundamentos, a condução do ritual e a apresentação pública do Orixá. Tanto que, assim como o Babalorixá, ele é chamado e titulado como “Pai”, e no Ilê ele tem o mesmo status do Pai de Santo no degrau hierárquico. O Babalorixá e a Ialorixá são, no Candomblé, os principais e mais reconhecidos sacerdotes, mas não são os únicos que detêm esta classificação.

O Ogan é sacerdote também, porque ele é o responsável pelos sacrifícios e preceitos de sua religião e por dirigir e, mesmo, propiciar os rituais de adoração nela praticados. O sacerdote do Candomblé obviamente não reza missa tomando o corpo e o sangue de Cristo representados pelo vinho e pelo pão, como na ritualística da Igreja Católica, mas desempenha as funções da regência espiritual, do aconselhamento aos fiéis e da manutenção das tradições religiosas, como o faz qualquer sacerdote, cada um dentro daquilo em que crê.

Estabelecendo uma analogia, simples semelhança, todos sabem que há o padre paroquial, o bispo, o arcebispo, o cardeal e o Papa, mas todos referem-se ao Papa, também, como Santo Padre, porque o padre, o bispo, o arcebispo, o cardeal e o Papa são, antes de tudo e independente de sua posição hierárquica na organização da Igreja, padres – ou sacerdotes.

Ademais, muitas das práticas ritualísticas da Religião dos Orixás já foram encontradas, embora de outra maneira, em outras religiões e outras épocas, e aqui

me refiro à música, à dança e mesmo aos sacrifícios de animais ou à adoção de vegetais específicos em oferta ao deus que se louva.

Para mencionarmos um paralelismo multimilenar, basta ler o terceiro Livro do **Antigo Testamento**, **Levítico**. Naquele tempo muito distante de nós, o sacerdote fazia o mesmo trabalho que fazem hoje os Babalorixás, Ialorixás e Ogans, imolando animais em sacrifício e oferecendo vegetais em honra de seu deus, cantando e entoando música em seu louvor.

Nos capítulos iniciais de **Levítico** descrevem-se os muito diferentes tipos de sacrifício, com variadas finalidades (expiação de erro ou pecado, pacificação, consagração, investidura no sacerdócio, etc.): caprinos, bovinos, ovinos e ou aves são sacrificados, ou espigas e trigo em farinha são oferecidos, cada qual minuciosamente descrito em seu tipo específico de sacrifício, com o sangue dos animais sacrificados sendo queimado no altar, pelo sacerdote.

Bastante semelhante, sob um ponto de vista cultual, com os rituais de sacrifício do Candomblé.

E são inumeráveis as passagens judaicas nas quais canta-se, toca-se e dança-se em louvor a Deus como se faz no Candomblé, às vezes sozinho, outras vezes com o grupo inteiro em coro.

No **Êxodo**, após o episódio do Mar Vermelho, “a profetisa Miriâm, irmã de Aarão, pegou o tamborim. As mulheres todas a seguiram, dançando e tocando os tamborins” (**Ex**, **15**: 20). Em consequência, dona Maria Margarida da Trindade, minha avó paterna, sempre afirmava, sendo ela presbiteriana, que se Miriâm cantava e Davi tocava pandeiro, ela também poderia dançar.

Motivo pelo qual seguiu sua religião e, mesmo assim, ensinou as danças afro-brasileiras dentro do Teatro Popular Brasileiro de meu avô Solano Trindade.

Quando Davi transportava a Arca da Aliança, em uma passagem de rara sacralidade, “David e a Casa de Israel dançavam com entusiasmo diante do SENHOR, ao som de todos os instrumentos de cipreste, das cítaras, das harpas, dos tamborins, dos sistros e dos címbalos”. (**2 Sm**, **6**: 5).

Já, mencionando os Levitas, num aspecto muito importante, pois estarei discutindo isto melhor quando analisar o Ogan Otum Alabê e suas formas de prover a segurança financeira sua e de sua família carnal no cotidiano, os Levitas eram a única tribo de Israel em que não deviam ter propriedades, sendo sustentados pela generosidade da comunidade de fiéis:

> "Os sacerdotes levitas, toda a tribo de Levi, não terão nem parte nem patrimônio com Israel: por alimento terão as oferendas consumidas do SENHOR, e seu patrimônio. O levita não terá patrimônio entre os seus irmãos: é o SENHOR o seu patrimônio, como ele lhes prometeu (...) pois é ele que o SENHOR, teu Deus, escolheu, com seus filhos, dentre todas as tribos, para que lá [no templo] permanecessem, todos os dias, oficiando em nome do SENHOR" (**Dt**, **18**: 1-2, 4-5).

A sociedade externa não reconhece o Ogan como fundamentador da Religião que pratica, pois o vê como somente percussionista, "alguém que se diverte muito no Candomblé". Já, a comunidade interna, termina confusa, por reconhecer nele um papel sacerdotal, além do de músico, mas muitas vezes o idealiza, vendo-o como alguém sem defeitos, excessivamente sério e com espiritualidade desenvolvida ao extremo.

Mas ele ali está sempre em movimento, como veremos no decorrer do trabalho de investigação que esta dissertação propõe. Por isso, escolhi o Opotum Bicudo.

Ele mostra a quem ler esta pesquisa o que é ser Ogan Otum Alabê, como nos fala Germano:

> A questão principal da pessoa ogã, não reside no que ela é, mas no que ela ainda está para ser dentro do culto. Uma vez feito como ogã, ele nunca deixará de ser ogã, mas poderá ampliar sua forma de existência na comunidade (GERMANO, 2017, p. 146)

Como o Ogan não incorpora o Orixá, ele, junto com o Babalorixá ou a Ialorixá tem de cuidar de todos os fiéis que possibilitam a visita dos Orixás ao terreiro, incluindo os próprios Babás ou Iás, que também recebem o santo[57]. É preciso que alguém esteja sempre "acordado", para ser o anfitrião do Orixá incorporado, para "abrir a Casa" em sua entrada e "fechá-la" no momento de sua saída.

E para isto atuam o Ogan e seu feminino, a Ekédi, que mesmo não tendo como função o tocar dos tambores é de grande importância no cuidar do Orixá na Terra.

Muitas nomenclaturas se referem às funções do Ogan dentro da Casa de Candomblé à qual ele pertence. O cargo de Ogan Axogun, por exemplo, cuida especificamente do sacrifício. Ele tem o que chamamos de "mão de faca" e aprende a imolar, limpar e separar as partes devidas à alimentação dos Orixás e do Povo de Santo, esticar os couros para serem preparados e tratados para cobrirem os atabaques, e muito mais. Já, o Ogan Colofé, se responsabiliza pelos cânticos e rezas

---

[57] Diz-se "receber o santo", para a incorporação da força da natureza chamada Orixá, ou espírito de ancestral, no corpo do médium capaz para isso.

litúrgicas e de festa, e o Ogan Alabê é o que chamamos na Escola de Música de “percussionista”, pois ele toca no momento dos rituais e das festas.

Também encontramos outras qualidades de Ogan que são responsáveis por funções diferentes da relação direta com a música. O cargo do Ogan Omoloiê, por exemplo, que é meu cargo no Jagun, estabelece-me como responsável pelos outros cargos da nossa Casa, mas já atuei como Axogun, como Oganilu e em outras funções que me eram pedidas na organização do cotidiano no Terreiro.

Antes do falecimento de meu Babalorixá eu me ocupava muito mais das obrigações do Axé, mas hoje, devido à minha idade no Santo, sou mais observador do que, propriamente, alguém que “põe a mão na massa”, já que não é comum que pessoas com minha idade no Santo frequentem tanto os Ilês sem viverem do Orixá.

Existe na tradição do povo religioso afrodescendente, ainda, outros nomes que não são comuns no Brasil, conforme nos apresenta Lima:

> Segundo Barbosa, na tradição ainda existente na África, o Alabê não possui essa função, e quem tem o cargo de entoar os cânticos da tradição yorubá é chamado de tebexê, iatebexê ou babatebexê. (LIMA, 2018, p. 22)

Apresentando esta nomenclatura, Lima mostra que o Tebexê e o Babatebexê serão o mesmo Ogan Colofé que se responsabilizaria pelos cantos do ritual, e isto inclui a Iatebexê, o seu feminino.

Na realidade, o Ogan atua em várias funções diferentes no culto, e nem todos têm poder ou disposição para acumular todas estas funções.

Além destes que apresentei acima, existem outros, que podem ou não ter funções diretas na casa, participando ou não dos eventos principais, e ainda outros que, por receberem títulos honoríficos, concedidos a pessoas consideradas importantes para a comunidade, passam também a ser Ogans.

Novamente citando meu livro:

> Existem também os Ogans que não tocam, mas que ficam para os rituais ou ajudam somente com a parte financeira, na divulgação e na busca de apoio para as festas ou coisas afins. Temos também pessoas que participam diretamente da vida no *Ilê*, mas não são frequentadores fixos das festas e rituais, apesar de manterem seus cargos, em virtude do contato direto com o *Babalorixá*. (TRINDADE, 2019, p. 147)

Ogans atuais do Ilê Axé Jagun. Embaixo: Pejigan Manoel, Ogan Thiago Sioni, Ogã Fabrício Omolara (Pequeno), Omoloiê Vitor da Trindade. Em cima: Ogã Felipe Opa Osí, Opotum William e seu filho Ruan.[58]

Oganilus[59] ou Huntós são termos que, como Alabês, também são adotados para definir os tocadores de tambor no Candomblé, manipulando os tambores Rumpi e Lê, e o Alabê, quase sempre sendo o mais velho Ogan no seu Ilê e no instrumento que conduz a orquestra tocando o tambor principal, o tambor Rum, que é o mais grave do trio de tambores.

Seus toques dirigem-se para um diálogo com o Orixá. Suas passagens[60] tocadas no tambor Rum contam a história dos Orixás. Cada uma das "dobras"[61] em seu diálogo com os Orixás mantém os mesmos signos contados de pai para filho, desde há muitos séculos. No exemplo abaixo, o Orixá Ogum faz sua dança e se movimenta de um lado para outro e no compasso vinte e cinco ele inicia um giro, depois outro e volta a dançar de um lado para outro. Este giro mostra a espada de Ogum em franco ataque e defesa, um momento de guerra, que é a representação deste Orixá na Terra.

---

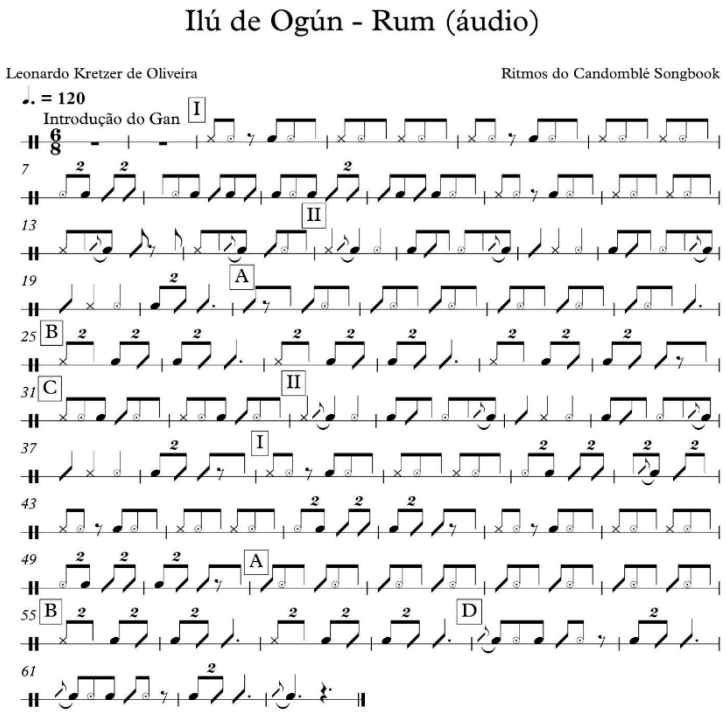
[58] Acervo Vitor da Trindade – Foto de Elis Trindade

[59] O termo "Oganilu" refere-se aos tocadores de atabaques, no Candomblé de Ketu.

[60] "Passagens" aqui se refere aos grupos de frases musicais usadas pelo tambor Rum e que dialogam com os Orixás.

[61] Diz-se "dobrar o Rum" para as "palavras" em forma de convenções executadas no tambor. As dobras são frases obrigatórias que conduzem o movimento dos Orixás. Um grupo de dobras torna-se uma "passagem", ou seja, uma sequência exata de movimentos. Dobrar o Rum para o Orixá é seguir estas passagens para um Orixá específico.

A transcrição desta passagem para reverenciar o Orixá Ogum foi feita pelo etnomusicólogo Leonardo Kretzer[62]:



Discute-se muito sobre a improvisação executada pelos Alabês no tambor Rum, mas, em nossa Casa, a improvisação em si não é tão bem-vinda como o conhecimento adquirido pelo Alabê na apresentação das repetições que seus ancestrais já faziam.

Ou seja, o melhor Alabê é o que melhor assimilou e guardou as dobras tradicionais que vão “trazer” o Orixá no lugar certo e hora certa, definidos pela cantiga e pela convenção ou dobra, apresentando os graves, gravíssimos e estalos causados pelo aguidavi e pela mão livre, que estarão trabalhando em conjunto com os aguidavis tocados pelos tambores Rumpi e Lê.

A ideia que define a partitura imaginária do Alabê não é apresentar o maior ou o menor número de notas e, sim, ter o maior domínio possível sobre o diálogo entre a cantiga, o tambor e os Orixás, ou seja, conhecer as regras e falas melódicas que mantêm a tradição e, podemos pensar assim, se aplica aos fonemas das línguas trazidas do continente africano em sua semelhança com os toques apresentados em seu falar.

[62] KRETZER, 2020, p. 80.

Também é fundamental que os fiéis, na roda de dança, respondam vocal e coreograficamente às informações trazidas por este diálogo. Como esta informação é esperada pela roda, quando o Alabê não a apresenta põe a casa em constrangimento perante à Comunidade de Santo.

O termo Alabê**,** como disse**,** refere-se ao Ogan chefe dos tambores, o condutor do tambor Rum. Deste Ogan chefe, diz-se ser o “Alabê da Casa”, como referência a alguém que detém um conhecimento especial.

Como nos informa Ebomi Cici:

> A pessoa que pega o Rum, ela tem que conhecer o Rum desde pequeno porque ele tem uma grande responsabilidade. Outrora a pessoa que pegava o Rum tinha que ser “feita” pra pegar o Rum, não era qualquer pessoa. Porque o Rum é o tambor principal, é a cabeça do Pai de Santo. Ele tá sempre guardado. Não é qualquer pessoa que vem da rua que pode chegar e tocar (EBOMI CICI, apud DUARTE, 24.01 min, 2018)

As notas percutidas pelo Alabê projetam uma comunicação direta entre o tambor e o Orixá, em grupos de notas com pensamento melódico, que existem já há muito tempo e conduzem os movimentos da dança que firmam o axé. Por meio desta coreografia**,** e em conjunto com a música em geral**,** apresentam-se os fundamentos de ritual propostos para aquele momento.

O Ogan não pode incorporar o Orixá, ou seja, não pode ter o direito à mediunidade, porque, por exemplo, no caso do Alabê, ele será quem**,** por meio das notas extraídas de seu instrumento, possibilitará a incorporação do Orixá no corpo da pessoa habilitada para isso. Esses sons executados por ele em determinados momentos do ritual propõem vibrações que conectam as energias entre a entidade espiritual e o seu receptor. Conforme informa Trindade:

> A pessoa escolhida para ser *Ogan* é uma pessoa comum, que tem muitos atributos; um deles, e o principal, será o fato de não ter o dom de incorporar o *Orixá*, tornando-se, assim, pessoa fundamental no cuidado daqueles que têm o dom de incorporar. (TRINDADE, 2019, p. 147)

Se o Alabê também fosse passível da incorporação com o soar dessas notas, ele também poderia, como se diz da forma popular, “receber o Santo”, deixando, assim, o atabaque vazio.

Na realidade, nos Candomblés mais tradicionais é de certa forma antiético alguém que recebe o Santo tocar o tambor, o que pode acontecer livremente em outros e, mais comumente, em centros de Umbanda.

Não é qualquer homem que pode receber o cargo de Ogan. Esta pessoa terá que ser, de preferência, apontado pelo Orixá e confirmado pelos ritos de iniciação. Assim, este Ogan será de Omulu, ou de Oxalá, ou de Oxóssi, mesmo que o Orixá de cabeça deste Ogan seja outro. Por exemplo, eu, mesmo, que tenho como Orixá de cabeça Oxalufan, fui apontado e levantado por Omulu no dia de um dos Olubajés de nossa Casa; sou, por isso, Ogan de Omulu.

No meu livro **Oganilu, O Caminho do Alabê**, apresento um capítulo com detalhes de minha chegada ao Candomblé:

> Em dado momento da festa o *Orixá Obaluaiê* veio dançar perto de onde eu estava sentado, em uma espécie de arquibancada. Logo em seguida, os *Ogans* da casa trouxeram uma cadeira, sentaram-me nela e dançaram comigo com a cadeira nos ombros. Eu ali, sentado na cadeira, fiquei ao mesmo tempo maravilhado e constrangido por tão grande honra. Ainda sem entender o que estava acontecendo, voltei para meu lugar e a festa teve continuidade. (TRINDADE, 2019, p. 99)

Mas também pode ser que o Ogan seja escolhido em uma consulta ao jogo de búzios e, daí, o Ogan será Ogan do Orixá da Casa.

Existe toda uma reverência ao cargo de Ogan, quando se fala de intensos sentimentos sociais. Aos Ogans Alabês ou Oganilus, ou aos outros cargos de Ogan, são oferecidos lugares especiais, como, por exemplo, sua cadeira, que nasce no dia de sua iniciação e de como esta cadeira deve ser “alimentada” e receber os fundamentos de axé. Assim como os atabaques da casa, o Ogan também recebe destaque especial no momento de ajeum[63]; consequentemente, recebe afago e interesse especial das mulheres do axé e das que visitam o Candomblé, pois os Ogans são vistos como personalidades especiais.

Almeida informa que:

> O Ogã é um especialista que domina determinados conhecimentos específicos, é portador de saberes especiais que conferem prestígio e o torna objeto de fortes sentimentos sociais. Torna-se ogã por consagração, por tradição. Para alcançar tal posto é preciso passar por ritos de iniciação e de confirmação. Boa parte de suas qualidades são inatas (ALMEIDA, 2013, p. 10)

---

[63] Ajeum: momento de refeição espiritual comunitária, onde todos comem dos axés emanados pelo Orixá homenageado.

Alguns são, mesmo, vistos como superastros do roque, como Pejigan Bessem, Ney de Oxóssi, Gamo da Paixão, Ogan Bambala e outros. Mas nem tudo são flores para aqueles Ogans responsáveis por tocar os tambores na música sacra afro-brasileira, como diz Barros:

> Antes de ser escolhido como Alagbê ou filho de santo no candomblé, todos participam do processo iniciático como Abian, que significa iniciante. É aquele que está dando os primeiros passos no candomblé e vai fazer tudo que for possível dentro do terreiro, desde limpar o chão, lavar o banheiro, jogar o lixo fora, lavar os pratos, colocar a mesa do almoço, servir comida durante as festas e estar sempre pronto para qualquer tarefa que seja solicitada. (BARROS, 2017, p. 47)

Além da música e da coreografia, ele, o Ogan Alabê, deve entender e conhecer as regras de possessão ou incorporação do Orixá pelo elegun, conhecer a coreografia de cada Orixá, conhecer as folhas pertencentes a este, as suas ferramentas de axé e muito mais.

Ao Ogan multiplicam-se funções, pois ele precisa estar atento e alerta a todos os movimentos que acontecem durante as festas e no ritual, portando-se como um soldado em prontidão disposto a resolver qualquer situação que possa atrapalhar o andamento destes. Ao mesmo tempo, este Ogan estará em árduo e constante trabalho para que tudo seja perfeito em relação às tradições religiosas que acontecem no local. Ao Ogan cabe até decidir se os convivas estão bem assentados, se comeram e beberam satisfatoriamente, se um carro estaciona fora do lugar ou na porta do vizinho, e se os convivas estão seguindo as regras de comportamento vigentes na casa.

Quanto a influência e musicalidade, na minha visão o músico instrumentista Ogan Alabê é a principal referência no que concerne ao legado produzido na reprodução da musicalidade afrodescendente, dentro do repertório brasileiro.

A definição de musicalidade afrodescendente diz sobre a música da diáspora africana, que ficou explícita para as três Américas, a do Norte, a do Sul e a Central. O ponto de encontro destas, falando de figuras rítmicas, melódicas e, mesmo, da palavra diáspora em si, está também nas religiões dos descendentes de escravizados que cultuam a Santeria em Cuba ou o Vodu no Haiti, e cantam e tocam o soul e o jazz nos EUA, já que os estadunidenses, em sua musicalidade afrodescendente, descendem dos spirituals e gospels da diáspora negra.

Isso, sem falar de outras religiões surgidas a partir do sincretismo com as culturas africanas em nosso país, que por si só já estavam sincretizadas a partir de suas diferentes línguas e povos dentro do continente africano pré-colonização, e que nas Américas se somaram às culturas dos povos autóctones e a cultura dos colonizadores, criando por exemplo a Festa de Caboclos, onde a presença do indígena brasileiro e de trabalhadores como marinheiros e boiadeiros é muito comum.

Nas Américas, os Candomblés e Umbandas vêm se encontrando em Candombes (Uruguai), em Boleros (Cuba), em Reggaes (Jamaica) e na música Gospel (EUA), todas enraizadas nas religiões africanas.

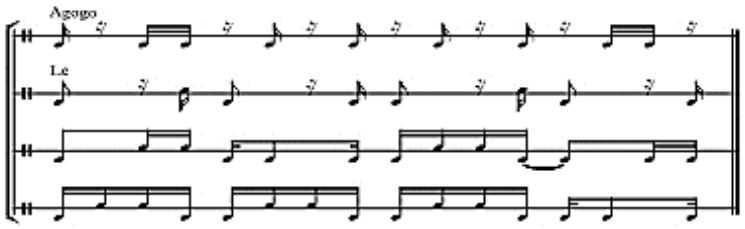
Esta musicalidade fundamenta toda uma gama de ritmos, folguedos, encontros religiosos, motivos, ritmos e textos musicais. A música e os textos, por exemplo, dos Tincoãs, trio de músicos formado na Bahia entre os anos 1960 e 1970, que usavam muito do ijexá, do samba de caboclo e do samba de roda do Recôncavo Baiano, como podemos ouvir em **Promessa do Gantois** (RCA 1975) no disco Os Tincoãs[64], ou como no caso do **Ogum Akorô**, do disco Fogueira Doce (MM RIGHTS 2017), de Mateus Aleluia, último componente ainda vivo do trio, e que tem o texto, a melodia e o ritmo advindos do Candomblé.

É bom reparar que, além do texto, Aleluia repete em sua mão direita o toque do agogô do vassi de Ogum, servindo de guia para o atabaque que o acompanha, como podemos observar no link:
https://www.youtube.com/watch?v=UZ0BnlOTK2M

Ainda podemos encontrar estas influências, de forma indireta, na música de João Gilberto, em que, em “Tintim por tintim”, a melodia repete novamente a voz do agogô no samba Cabila ou Cabula, ritmo tocado na Festa dos Caboclos dos Candomblés e que deve ser tocado em andamento moderato.

[64] https://www.youtube.com/watch?v=RhVSze2fsVI

SAMBA CABULA



O samba **O Sino da Igrejinha,** gravado no álbum “Festa de Umbanda” (RCA 1974), de Martinho da Vila, é uma cantiga de Exu no jeito da Umbanda como se vê no vídeo indicado no rodapé desta página[65].

Lenine, Chico César, Baden Powell e muitos outros compositores, músicos e artistas, trazem o samba em suas muitas vertentes, e também o Jongo, o Coco e muitos outros ritmos que têm sua raiz no Candomblé, também servindo de referências.

As mesmas levadas que se assentam nos dias de hoje no Funk Carioca, por exemplo, cabem no Maculelê e na cantiga de caboclos e boiadeiros, sonorizando o ritmo do Congo de Oro.

E não faltarão exemplos, como o “Congo Samba Soul Cabula”[66] um enredo sarcástico de Edenal Rodrigues, sob interpretação de Noriel Vilela (1936-1975), “Só o Ôme”[67], “brincando” com Exu:

https://www.youtube.com/watch?v=tZEAinXmEDY

O texto da canção informa:

Ah mô fio,
do jeito que suncê tá,
só o ôme
é que pode lhe ajudar,

em um jogo de palavras referido a alguém que não pagou uma “dívida” ao espírito ancestral, que, neste caso, é alguém que vive entre o mundo dos mortos e

[65] https://www.youtube.com/watch?v=t-UKAWQ_-EM
[66] Este samba, na gravação original, mostra uma grande miscelânea de ritmos e arranjos que aproximam os ritmos afro-cubanos, e os ritmos brasileiros do Iê iê iê, do Soul e um pouco do Candomblé.
[67] LP Eis o Ôme – Discos Copacabana, 1969 – Rio de Janeiro

comumente nos visita através de seus “cavalos de santo”[68], que apesar do nome não é como o outro Exu, aquele que tem o Ogó ou pênis como ferramenta, e que é o Orixá propriamente dito.

Aquele Exu na Umbanda aparece com vários nomes brasileiros como Tranca-Rua, Do Lodo, Dama da Noite, e se encontra mais próximo dos Caboclos e Boiadeiros.

Os Exus Lonan, Bara Lonan, Elebara, que podemos comparar de uma forma grosseira com Oguns, são mais próximos da linha de Orixás ligados ao povo de Ketu e Angola.

Voltando à música cantada por Noriel, o personagem vai pagar a dívida, mas o Exu Ancestral lembra a este que ele é um mau caráter:

Tem sido mau filho,
mau marido,
inda puxa-saco de patrão.

Mas, mesmo assim, Exu resolve ajudá-lo em suas mazelas e oferece uma receita:

Suncê compra garrafa de marafo
Marafo que eu vai dizê o nome
Meia noite suncê na encruziada
Destampa a garrafa e chama o ômi

Da mesma forma, ainda que por outras vias, usando um fraseado do tambor, paralelo ao texto cantado por ele mesmo, o Ogan conta uma história da tradição africana antropofagizada[69] pela história afro-brasileira e traz de uma forma complexa a manutenção e divulgação da integridade cultural do Candomblé, que se tornou a mais importante referência histórica do povo afrodescendente aqui no Brasil.

Já encontrei afirmações que colocam o Ogan como um cargo criado para que os homens tivessem alguma função no candomblé, pois, segundo esta afirmação, em seu início o Candomblé se organizou sendo cultuado somente por mulheres, como informa Fernando de Oxaguian:

> O culto nigeriano de Orixá, chamado de Candomblé no Brasil, foi organizado por mulheres para mulheres. Antigamente, nas primeiras

---

[68] “Cavalo de Santo” se refere ao indivíduo que é “cavalgado” pelo espírito, na cultura umbandista

[69] “Só a antropofagia nos une, socialmente, economicamente, filosoficamente. Única lei no mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, todos os coletivismos. De todas as religiões, de todos os tratados de paz. Tupi or not Tupi, that is the question. Contra todas as catequeses, contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem, lei do antropófago”. **Manifesto Antropofágico**, Oswald de Andrade, 1928, disponível em https://www.todamateria.com.br/movimento-antropofagico/, visita em abril de 2020.

> casas de Candomblé, os homens não entravam nas rodas de dança para os Orixás. Mesmo os que se tornavam Babalorixás tinham uma conduta diferente quanto à roda de dança. Desta forma, a participação dos homens era puramente circunstancial. Daí, ter-se que inserir no culto vários cargos para homens, como, por exemplo, os cargos de Ogans. (FERNANDO DE OXAGUIAN apud TRINDADE, 2019, p. 146)

Ainda que eu não possa afirmar qual das sugestões que apresentei traduza a verdadeira origem do Ogan, devo continuar este trabalho na busca da tradução para o mundo leigo, mostrando o virtuoso músico, que é o Otum Alabê, mesmo que o sentido do termo “virtuose” seja muito mais importante para quem vê a música a partir de um pensamento europeizado.

Seguiremos, então, caminhando dentro da visão que organiza este projeto, que é o diálogo com uma Escola de Música e seus interesses, ou seja, vemos aqui o Ogan não somente como sacerdote e, sim, como músico.

O Ogan Otum Alabê, para a Escola de Música, é antes de tudo um virtuoso. O que quero dizer com “virtuoso”, neste contexto, é que para obter este conhecimento, para se obter este cargo, tem-se que atravessar muitas horas de estudo e treino, aqui falando só da parte musical, para que se possa dialogar através do tambor com as entidades religiosas, com os notáveis da religião, com cada momento na sequência exata pedida pela tradição, além de seguir preceitos e etiqueta definidos desde antes das colônias e que se repetem até os dias de hoje dentro ou fora do Terreiro ao qual o Ogan Otum pertence, ele, que passou muito tempo para obter este conhecimento, tempo de estudos e de prática.

São sons e ritmos que formam signos comunicativos que dialogam ao mesmo tempo com o Orixá, com o médium incorporado e com a comunidade religiosa.

Como informa Cardoso, 2008:

> Através de minhas idas e vindas a casas distintas pude confirmar minha hipótese de que no Candomblé os atabaques são usados como forma de comunicação. Mesmo percebendo que a depender de algumas casas haja dialetos próprios, existe uma linguagem presente. A repetição de determinadas organizações sonoras associadas a comportamentos específicos demonstra que a relação entre estes não é obra do acaso. (CARDOSO, 2008, p. 24)

Para desenvolver este virtuosismo não existe uma escola organizada, mas métodos de troca de conhecimentos entre os iniciantes e seus mestres que, entremeando conversas durante os vários encontros de quem acaba vivendo o Candomblé diariamente, narram seus conhecimentos e anseios e acabam se

tornando profissionais ou, no mínimo, amadores avançados, mas com grande conhecimento no instrumento que lhes é designado.

A pessoa Ogan é alguém que vive dilemas comuns a qualquer ser humano, mas para mim estes dilemas se tornam especiais porque trazem muitas perguntas e respostas que são fundamentais para o entendimento etnomusicológico de sua religião, das profissões que ela propõe e de sua musicalidade.

O Ogan confronta sua própria Comunidade de Santo por seus conhecimentos e poderes, que equivalem aos do sacerdote principal, mas sem reivindicar este posto no Ilê.

Ele nasceu ali e ali se tornou um profissional a partir do axé, a partir de seu terreiro: um músico-sacerdote e sacerdote-músico.

04. OPOTUM WILLIAM, O OGAN OTUM ALABÊ

> As células rítmicas são fórmulas de pensamento filosófico sonoro, filosófico musical, cuja densidade atravessa o tempo e a geografia... e somente os homens e mulheres tambor-educados e criados dentro de uma filosofia de um sistema de pensamento musical fundamentado nas civilizações africanas são portadores do conhecimento dessas estruturas de pensar musical. (SALLOMA SALOMÃO – banca virtual de qualificação desta pesquisa – 9 min., 07/2020).

Esta conceituação do doutor em Antropologia Salloma Jovino Salomão traduz bastante do significado do que é o Ogan Otum Alabê.

Ele geralmente nasce espiritualmente como abian e cresce como homem-tambor, ele vive o cotidiano do Candomblé, come sua comida como alimentação de seu crescimento desde criança: o acarajé, o acará, o omalá ou o caruru fazem parte do seu menu trivial.

Ele brinca de Ogan em seus jogos de criança, ele conhece os meios e planos para se tornar um Ogan. Quando ele assume seu cargo na Casa, ele é um homem que tem todas as referências de um militar de alta patente e muito condecorado ou, mesmo, de um mestre ou doutor em sua profissão. Ele toca nos rituais e após eles, nos sambas de roda, nas festas de aniversário, nas rodas comunitárias. Em todos estes lugares se vê a presença do Ogan como músico instrumentista ou, como de modo preconceituoso diz a Ordem dos Músicos do Brasil, como “ritmista”.

O Ogan Otum Alabê é um sacerdote e um músico que se tornou profissional, porque na maioria das vezes ele vive exclusivamente do que recebe como honorários por seus serviços no tambor.

O Ogan profissional se estabelece e performa na Religião dos Orixás.

É óbvio que ele poderá agir em outros espaços religiosos ou não, mas o que fundamenta a profissão é a relação direta com o Candomblé e suas ramificações. O Ogan Otum Alabê traz na sua musicalidade uma história que teve início com seus antepassados no continente africano e veio para o Brasil em rituais tratados como animistas, mas que eram divinação dos Orixás, que são forças da natureza, ou dos Inquices, que são os antepassados, isto dependendo da região do continente africano de que se originaram, o que possibilitou a formação e criação do Candomblé no Brasil

pelos povos heterogêneos e multiétnicos que foram trazidos escravizados para o nosso país.

O Otum Alabê é a segunda figura mais importante da Casa, ao menos no Jagun. Ele se posiciona ao lado do Babalorixá ou, no nosso caso, da Ialorixá, que depois do falecimento do Pai Kilombo tem a regência deste Ilê.

Ele recebe as mesmas honras e tem mais ou menos os mesmos deveres no ritual. A música que fundamenta as rezas, os banhos rituais, a hora de comer ou beber, o sacrifício das oferendas e quase todas as ações que acontecem numa Casa de Santo, devem ser organizadas a partir do trabalho do Babalorixá em parceria com o Ogan Otum Alabê.

O Ogan Otum Alabê dedica ao Candomblé tempo e energia muito superior em grau àquele tempo que ele poderia investir em outro tipo de trabalho, quase sempre investindo todo o dia e boa parte da noite em cada ritual.

O Ogan Otum Alabê é o principal Ogan da Casa do Candomblé. Ele é o “faz tudo” no mundo da Nação Ketu. É o que conhece os preceitos de iniciação com todos os detalhes que o ritual exige, como as cantigas, os movimentos pertencentes a cada Orixá e as muitas outras importantes funções no cotidiano da Religião dos Orixás.

Como nos informa Passos:

> Aprender os diversos elementos que constituem os fundamentos é tão importante quanto aprender a tocar e cantar, umas das atribuições principais dos Alagbês no Gantois. Claro, que temos pessoas que escolhem ficar em lados opostos “neste jogo”, se é que posso assim chamar, cuidando apenas de atribuições específicas, enquanto outros cuidam de vários tipos de obrigações internas. (PASSOS DE BARROS, 2017, p. 51)

Ele se empenha em estar a maior parte de sua vida dentro do Ilê, muitas vezes tendo este lugar como moradia, ou simplesmente vivendo em uma das casas que compõem a pequena vila que se torna a Casa de Candomblé, que reúne a casa do Babalorixá, a casa de seus filhos carnais e ou espirituais e suas famílias e, como no caso do Jagun, a casa da família do Opotum Bicudo.

William Eduardo da Costa, o Opotum Bicudo, nasceu no dia cinco de março de 1985. Sua mãe, dona Maria Helena da Cruz Oliveira, nessa época era frequentadora assídua da casa, hoje nem tanto, mas ela é filha do Babalorixá Manoel Kilombo e é uma das primeiras Filhas de Santo da casa, iniciada na época de sua fundação na década de 1970.

Era casada com João Luis da Costa, o pai de Bicudo, e considerava seu pai carnal, Pai Kilombo, como a pessoa que referenciava sua vida.

William nasceu no Jagun. Já na adolescência, quando saía de casa sempre passava pelo seu avô Manoel Kilombo e um dia, ao vê-lo segurar um frango entre os joelhos para fazer um ebó e percebendo que não havia ninguém para ajudá-lo a resolver o dia a dia de sua casa, resolveu deixar de ser um jovem “baladeiro” e se inseriu como abian para apoiá-lo no desenvolvimento das coisas do Santo.

Deste dia em diante, faltava muito pouco para que se tornasse quem ele é hoje: o Ogan Otum Alabê do Ilê Axé Jagum.

Em um dos espaços construídos pelo próprio Ilê, Bicudo reside com sua família: dois filhos pequenos, Ruan e Inaê, e sua esposa Iá Mayé.

> Sou da casa, do Ilê Axé Jagun, onde eu nasci... onde a gente nasce dentro de uma Casa de Candomblé é tudo mais fácil né? Que a gente tá no cotidiano ouvindo...E (pausa) Meu posto lá no Ilê Axé Jagun é Opòótum, responsável por muitas coisas dentro do axé, como orô... como várias coisas e eu não identifico meu posto só para tal função, eu sou um severino dentro da minha casa e tenho satisfação disso. E (pausa) hoje estou com dezesseis anos iniciados dentro do Candomblé. (OPOTUM WILLIAM, 2020)

Morar dentro do Ilê, para quem é de fora, pode parecer escolha pessoal muito ruim, pode parecer uma opção que venha ocasionar exploração profissional, quase como trabalho escravo, mas faz total sentido para a profissão do Otum Alabê, que precisa estar no local para todas as eventualidades que podem vir a acontecer antes, durante ou depois do ritual e das festas. Como cobrir este tempo, se não houver alguém que possa cuidar de outrem incorporado? Quem, senão um morador do local, poderia estar tão presente o tempo inteiro, de um jeito que possa fazer com que situações imprevistas e seus problemas sejam solucionados?

Nas festas e eventos em que o público pode adentrar livremente na casa, as ações do Opotum William chegam a ser cinematográficas. Ora podemos vê-lo dobrando o tambor Rum, ora o vemos nos outros tambores, ora ele está na cozinha do Ilê ou no salão superior, observando se as mesas estão sendo postas com elegância pelas pessoas responsáveis pelo ajeum, e se foi posta e organizada a mesa dos notáveis e Ogans visitantes, ora está na rua vendo algum problema a tratar com a vizinhança e por vezes vamos vê-lo carregando a ferramenta de algum Orixá ou dançando com ele.

É como as ações que ele pratica antes da festa e nos rituais internos, quando o vemos lavando bichos, separando e rezando folhas, construindo espaços individuais dos Orixás, limpando o chão, pintando a parede.

Parece incansável.

O Opotum estará passando de mesa em mesa no momento do ajeum para ver se todos foram servidos, se estão satisfeitos, se os Ogans visitantes receberam a "mesa de honra" que lhes é devida e se estão se divertindo, como se ele fosse dono de um restaurante chique e quisesse que todos os clientes se sentissem agraciados pela sua simpatia, para que voltassem sempre.

O Opotum deve entrar no Xirê, para que a condução de algum momento do axé seja apresentado na forma que foi solicitada pelo Babá ou pela Ialorixá, distribuir a pipoca do Olubajé, o acarajé da Oiá, o ipeté de Oxum, o acaçá de Oxalá ou aluá.

Importa é dizer que esta pessoa dificilmente vai estar parada durante uma festa ou ritual, pois aqui ou ali, no tambor ou na cozinha, a figura laboriosa do Opotum é fundamental e presente.

O olho do Opotum precisa estar também aberto para a chegada de um conviva importante, quando ele deve "dobrar o Rum" para que esta pessoa se sinta bem recebida. Antigamente, esta dobra era feita pelos três tambores, mas hoje nota-se apenas uma queda da intensidade dos tambores Pi e Lê, enquanto o Rum executa as boas-vindas. Esquecer este detalhe é motivo de chochação[70] do visitante sobre a Casa.

O Opotum Bicudo sempre está em movimento, visitando casas parceiras, organizando Candomblés em Casas que não têm bons Ogans, ou mesmo que estão iniciando e ainda nem têm Ogans.

É impressionante como o Opotum investe todo o tempo de sua vida para o Candomblé. Mesmo quando não está diretamente ligado a algum ritual, se vê William ao telefone conversando com amigos do Santo, ou organizando algum próximo Candomblé para ter, no mínimo, um Candomblé por mês, porque agora ele definiu a profissão como principal, e não tem mais corrido atrás de empregos e, sim, buscado opções de estar sempre em alguma Casa, tocando ou cuidando, pois assim garante

[70] "Chochar" é como se diz quando se fala mal de uma casa ou frequentador desta. Este falar mal representa a forma de ensinar o como é o certo em sua própria casa. No caso: "Fui na casa de fulano e o Ogan nem ao menos dobrou o Rum na minha entrada, me conhecendo como pessoa importante no Candomblé*".*

a sua sobrevivência. Às vezes, até indo de avião para outros Estados do Brasil. A família também se empenha nisto. A esposa e os filhos estão sempre prontos para saírem e apoiá-lo além de vê-lo tocar seja lá onde for.

O movimento familiar e profissional de Bicudo repete o processo dos contadores de histórias africanas ou dos atores dos vários tipos de espetáculos do mundo mambembe ou de teatro de rua. As roupas muito bem lavadas e passadas são fundamentais, sempre respeitando as cores do festejado. É um evento de rigores, onde um sapato branco manchado ou o erro em uma roupa ou conta de pescoço, mostra desconhecimento e despreparo do Ogan e seu séquito.

A chegada da família do Opotum nos espaços em que são convidados ou contratados é digna de ser vista, pois é com grande felicidade e respeito que o Babalorixá ou Ialorixá anfitriões os recebem. Houvesse um tapete vermelho, seria estendido: todos os da Casa devem reverenciar o recém-chegado, na ordem hierárquica de cima para baixo, representada pela idade no axé, devem lhe prestar as homenagens conforme os protocolos e, depois, servir algum tipo de guloseima ou café para mostrar que a Casa sabe receber.

Depois trocam-se as vestimentas para as de trabalho e, então, inicia-se o processo de preparação da festa, que pode durar até uma semana conforme o combinado entre o dono da casa e William. Enquanto se movimentam durante a semana ou dia, são várias as questões que são expostas pelo Opotum, como se deve cortar, como se deve cantar, como o Iaô[71] deveria ter feito para cumprimentá-lo; ao invés disso, aquilo, ou, ao invés daquilo, isso aqui, ou mesmo qual comida e forma de preparo é a correta, dentro da tradição familiar.

Neste vivo convívio muitas coisas são ditas e perguntadas, quase sempre da forma delicada de se perguntar no Candomblé, que não permite a indagação, ou o questionamento, mas o diálogo corrente onde a dúvida é explanada e, se possível, respondida. Podendo-se ouvir muitas vezes frases ou ver expressões que indicam: isso não é coisa que lhe interesse!

Durante o último dia, na apresentação do Orixá, o Opotum meio que conduz todo o evento, dizendo o que deve vir primeiro, ou quem, saindo do atabaque para conduzir

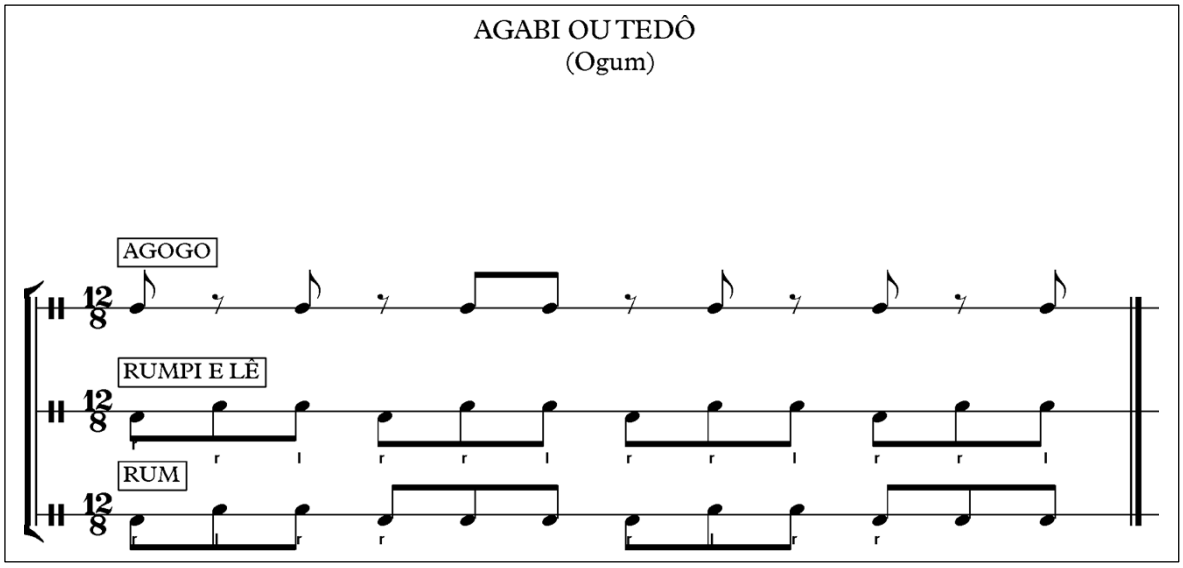
[71] Termo que indica pessoa que tem a capacidade de receber em seu corpo uma entidade espiritual, também se referindo ao noviço do Candomblé.

o movimento certo da dança conforme o seu lugar coreográfico dentro da cantiga, fazendo o papel da Ekédi que assumiu ou deverá assumir a Casa.

No relatório de saída a campo, que está entre os Apêndices, registro de forma mais detalhada um destes eventos.

Devo mencionar também o Ogan Rubens José da Silva, Ogan Rubinho[72], que foi o primeiro Ogan Otum Alabê do Jagun. O primeiro, com todas as funções que o nome traz. Quando ele faleceu, William ainda era muito pequeno. Rubinho foi meu Babá-kekerê, meu pai pequeno, aquele que cuidou da minha educação no Santo. Ele participou da minha feitura e foi quem me ensinou os primeiros toques de tambor, que foram os toques de Congo e Barravento.

A seguir, a partitura de um dos ritmos que se tocava muito na época de Rubinho e hoje já não se toca mais para o Orixá Ogum. É uma levada chamada agabi, que trago de minha memória e deve ser tocada em tempo de marcha:



[72] Ogan Otum Alabê Rubinho, Rubens José da Silva já faleceu há alguns anos. Nem seus irmão nem filhos sabem de sua data de nascimento ou morte.

Ilê Axé Jagun, nos anos 80. À frente, Pai Kilombo e Ekédi Mãe Julia. Rum por Pai Rubinho, Rumpi por Ogan Marco e Lê por Xangozinho. [73]

Acredito que brevemente o Opotum William abrirá sua própria Casa junto com sua esposa e filhos e o Pejigan Manoel assumirá seu lugar no seguimento do Jagun, junto com sua irmã carnal Ialorixá Barbara de Oiá.

Manoel Pejigan, próximo Opotum de nossa casa e sucessor de William, é filho carnal de Pai Kilombo e está cada vez mais assumindo seu lugar na Casa. Manoel também mora no Ilê e é “feito” na Casa, sendo que desde a infância participa dos rituais.

Presos de suas próprias circunstâncias, as profissões que se tornaram mais comuns aos Ogans são os empregos de guarda de segurança, servente de pedreiro, ajudante de cozinha, etc.

Bicudo sempre conseguia emprego como segurança ou guarda patrimonial em shopping centers a partir de companhias especializadas em segurança. Eram empregos em que ele não durava muito tempo, por mais que fosse bom. Bicudo dizia que era o melhor atirador do grupo de seguranças e já o vi várias vezes usando ternos que representam essa profissão. Mas seu amor pelo Orixá é realmente impressionante, e dificilmente o vi recusar alguma função no Ilê porque estaria em dia de trabalho na firma contratante.

[73] Foto: Mãe Nitinha.

Mesmo assim, estas são algumas das profissões que possibilitam que estes indivíduos possam ter tempo livre e hábil para cumprir suas funções no Candomblé e, de certa forma, apoiam a manutenção de sua sobrevivência carnal.

É muito pequeno o número de Ogans, até a geração atual, que tenham formação universitária ou tenham conseguido ultrapassar muito mais que o ensino fundamental. E um dos pontos que determinam isto é a intolerância religiosa no ambiente escolar da escola pública, que permite o *bullying* aos alunos no ambiente, acarretando situações de total desrespeito a uma criança ou adolescente que venha à sala de aula trajando os paramentos da religião afrodescendente. Para piorar, muitas vezes estes procedimentos violentos acontecem a partir de diretores, professores ou funcionários das escolas, principalmente quando se tratam de pessoas advindas de religiões neopentecostais.

Creio que desde as últimas três décadas é que se ouve falar abertamente do Povo de Santo como “pessoas normais”, pois até há muito pouco tempo nós, pessoas negras, éramos *a priori* incluídos entre os marginais, criminosos ou algo assim. Isto tem permitido, de algum tempo para cá, o enfrentamento desta situação, a partir de pais e professores progressistas que deem atenção especial a estes eventos ainda comuns na escola pública.

Atualmente muita gente fala que é “do Santo” e se sente lisonjeada por ser de axé, inclusive havendo pessoas que nem são, mas se vangloriam como se o fossem, muito mais pelo glamour intelectual do que propriamente pela fé, glamour que veio depois dos discursos musicais da “baianidade nagô”, como diz a poesia de Evandro Rodrigues cantada pela Banda Mel (Continental Discos, 1992).

Todos estes fatores acabaram possibilitando que o Ogan tivesse mais respeitabilidade e trabalho no Candomblé, e também na música de mercado.

Outro fator que aproximou o Ogan do público comum foram as leis de Cotas na Universidade, quando mais pessoas negras foram admitidas nas faculdades e também nos processos acadêmicos, não só trazendo benefícios para o Povo de Santo, que estava alijado deste processo, mas a toda a comunidade negra, pois mais projetos de pesquisa ligados à ancestralidade religiosa afro-brasileira apareceram nas teses e dissertações de pós-graduação. Antes disso, não se ouvia nem ao menos falar do Ogan nas ruas de nossas cidades, somente dentro das Casas de Santo, mesmo porque o Povo de Santo ainda vivia no segredo e tinha medo de se expor, por causa das perseguições das autoridades, que nunca deixaram de existir.

Então, este importante cidadão, músico e sacerdote praticamente não existia na nossa sociedade. Muitas vezes, quando falo ou converso sobre os Ogans, tenho que informar de que ou quem se trata, com as pessoas pensando, na maioria das vezes, que me refiro ao Orixá Ogum.

Opotum William está determinado a manter vivo todo o aprendizado ensinado por Pai Kilombo, e o mesmo empenho encontramos em Bárbara de Oiá e seus filhos: a tradição vai ser mantida na Casa, mesmo que com algumas pinceladas de contemporaneidade, a partir da Ialorixá que tem formação universitária e tenta trazer certa modernidade para o Ilê mas é incisiva quanto à necessidade de manter o Candomblé na forma que Pai Kilombo legou, no tocante a fundamentos e liturgias.

Não se jogam búzios por computador no Jagun, mas há casos, por exemplo, de processos de cura e ajuda através da internet, quando algum de seus filhos espirituais tem um problema e está distante demais. Aí, vemos Bárbara e William trabalhando juntos e dentro do Ilê, em rezas e processos variados de busca de soluções para resolver o problema deste irmão distante, podendo ser desde ebós ou boris, ou outro tipo de trabalho espiritual necessário.

Também são marcadas festas e reuniões através do WhatsApp, e pagamentos e outros eventos financeiros são feitos por transações bancárias por meio da rede. Mas o fundamento de tudo é mantido. As regras e dogmas de Pai Kilombo, no que se refere às atuações da liturgia, são repetidas fielmente, às vezes aparecendo uma ou duas levadas com variações incomuns nos atabaques, um modernismo ou outro em alguma cantiga, mas as sequências e representações buscam ser imutáveis.

Nos links indicados no rodapé desta página é possível ver o Opotum Bicudo tocando a hamunha (ou vamunha) [74].

[74] https://youtu.be/z3w4WfwdcyQ e https://youtu.be/82vXw6ykRP4

05. ATABAQUES

> Um atabaque é apenas um atabaque. A partir do momento que ele passa pelo fundamento ele deixa de ser um mero instrumento e passa a ser um objeto muito importante dentro do culto do Orixá, porque é através da percussão e do canto que a gente invoca, que a gente convida e atrai os Orixás aqui pra Terra. (GILMAR BAMBARÉ, apud DUARTE, 2019)

Para descrever melhor a música tocada nos rituais e festas do Candomblé, temos que conhecer seus instrumentos, sendo o principal, entre estes, o atabaque. Ebomi Cici, importante senhora no Candomblé, nos informa que:

> A origem do atabaque é fon e quem toca este tambor tem o nome de Huntó[75]. (EBOMI CICI apud DUARTE, 2019).

São três os atabaques no Candomblé de Ketu. Rum, o tambor principal; Rumpi ou Pi, o tambor médio, que dialoga com os outros dois tambores; e Lê, o tambor mais agudo que mantém a marcação ou ritmo base. Em muitos casos vamos encontrar mais tambores, mas no que concerne à maioria dos rituais brasileiros estes serão sempre em número de três, mesmo em algumas manifestações culturais não sempre religiosas, mas que têm fundamentos dentro da religião afrodescendente.

Os tambores Rum, Rumpi e Lê. [76]

[75] Aqui Ebomi Cici (2019) informa mais um nome importante que é dado aos tocadores de tambor: Huntó, ou “aquele que toca o tambor Rum”.

[76] https://www.flickr.com/photos/willmarxs/452461565, visita em julho de 2021.

Como Trindade apresenta:

> O atabaque segue a trilogia ou a trindade entre os tambores africanos, como os tambores *Kenkeni*, *Sangban* e *Dundum*, dos ritmos *Malinke*; *Ya*, *Itotele* e *Okonkolo*, nos tambores *Batás* da Santeria *Iorubá*; *Grande*, *Meião*, *Crivador*, no Tambor de Mina Jêge; *Ilu*, *Tambu* e *Candongueiro*, no *Jongo Bantu*. (TRINDADE, 2019, p. 132)

O atabaque é um dos vários membranofones que encontraremos nas culturas afrodescendentes, e podem ser confeccionados com modos de afinação por corda, cravilhas ou cravelhas (ou, simplesmente, cravos), ou de afinação por parafusos, que são os menos tradicionais e mais comuns.

Há também outros tipos de atabaques, como os feitos de madeira maciça, mas estes são raríssimos de ver nos Candomblés. Só conheço usando este tipo de atabaque o Ilê Odé Loreci, em Embu das Artes, e, também na mesma cidade, no Ilê do Babalaô Adailson Jacobina[77].

Sobre os atabaques, Barros informa:

> Sobre a construção dos atabaques, é importante a escolha de uma madeira de boa qualidade. Se antigamente os instrumentos eram feitos por madeira maciça de troncos inteiros, escavados, hoje estão sendo feitos por tiras coladas e pregadas, técnica inspirada na construção de barris de madeira e, em alguns casos, presas com um aro de ferro que fixa o corpo do atabaque. Geralmente as medidas dos atabaques variam, porém, as mais usadas são: o Hun com 110 centímetros de altura e boca de 15, Hunpi, 90 centímetros de altura e boca de 13, e Lê, com altura de 70 centímetros e boca de 12. (BARROS, 2017, p. 45)

Os atabaques são fabricados por artesãos consagrados aos Orixás e normalmente estas pessoas são confirmados como Ogans. Isto, nos casos em que o feitio é artesanal, embora possa ser industrializado. No primeiro caso, em que os atabaques eram feitos especialmente por Ogans confirmados como *luthiers*, era costume dar-lhes um nome, nome que receberiam em seus batizados ou na primeira vez que lhes fossem oferecidos sacrifícios. Eles deviam pertencer a um Orixá e o nome que recebiam aludiam a este Orixá.

Ebomi Cici informa que:

> O Orixá que mora no atabaque se chama Aiangalou; o culto dele foi esquecido no Brasil, mas em Cuba é muito vivo – (EBOMI CICI apud DUARTE) – 2019 38:15 min.

---

[77] Sacerdote de Ifá, Deus da adivinhação nos cultos afro-brasileiros.

Na nossa Casa não se fala mais nos nomes dos atabaques. Como já estamos na segunda geração de Ogans, seguindo de pais para filhos, não temos esta memória, mas existem Candomblés que ainda conservam este hábito.

Conta o Ogan Gilmar Tavares:

> Bom! O processo de iniciação não pode ser revelado, né? Mas os atabaques, eles são recolhidos. Assim como nós, eles têm o Orixá específico de cada um deles, eles têm um nome e tal, mas é um processo interno. (OGAN GILMAR TAVARES, apud DUARTE, 2018)

É melhor para o axé da Casa que os atabaques sejam os mesmos desde seus primórdios, mas nem sempre as Casas conseguem manter esta conservação, tendo seus atabaques trocados, no tempo devido, por outros mais novos.

São vários os tipos de construção para fazer os atabaques, e eles seguem uma fórmula antiga em seus desenhos e formas.

Como Carneiro relata:

> No tempo de Manuel Querino havia várias espécies de Atabaque, pequenos Batas e grandes Illus, afora os grandes atabaques de Guerra Bata-Cotos, que desempenharam grande papel nos levantes de escravos da Bahia nos começos do século XIX, o que determinou a proibição expressa de sua importação desde 1835 (CARNEIRO, 1991, p.74)

Vejamos alguns destes.

Os atabaques de corda são entrelaçados por estas e do centro para baixo são colocados pedaços de madeira entre o corpo do atabaque e a amarração de cordas no círculo de ferro, que fica por fora do corpo do atabaque. Estes pedaços de madeira, ou cunhas, devem ser pressionados para baixo com um martelo ou porrete, esticando a pele para que se proceda sua afinação.

Trio de atabaques de corda – Hélio Atabaque Artesanal[78]

Este não é um dos melhores sistemas quando o atabaque não é maciço (isto é, feito de uma só peça de tronco escavado), pois a cada vez que se aperta as cordas tende-se a quebrar o corpo do instrumento ou deslocar suas tábuas do formato original. Por outro lado, este é o mais comum entre os atabaques.

Os atabaques do Jagun, em sua primeira versão, foram confeccionados desta maneira, e dava muito trabalho mantê-los inteiros depois de tanto tempo de uso. A cada ano precisávamos reforçar e reformar os atabaques.

Por isso, mudamos para o sistema de cravilhas. Os atabaques são os mesmos, mas agora forçamos um quarteto de cravilhas que são giradas para afinar, retesando a pele, e fazendo-a relaxar, ao fim de tudo. Também pode-se martelar com um peso ou malho a cabeça das cravilhas. Este processo é feito na hora em que iniciamos e, inversamente, ao terminarmos os rituais, ou seja, é adequado desafiná-los ao terminar tudo, para que a pele se mantenha intacta, ao invés de ser pressionada sem cessar. Os atabaques estão há muito tempo em nossa Casa. Desde antes de minha iniciação, há mais de trinta anos.

O atabaque de cravos, ou cravilhas, é, o que se pode ver na imagem a seguir, esticado por uma corda que se amarra diretamente ao ferro da pele e se afina afundando e também girando esta cravilha e, assim, esticando a pele. É um sistema parecido com os tambores Kpanlogo, de Gana. A afinação é duradoura, mas não se

[78] Foto retirada do site: https://br.pinterest.com/pin/605734218604380127/, visita em abril de 2020

deve deixar o instrumento afinado quando há muita mudança de temperatura ou umidade, pois prejudica a pele.

Atabaque de cravilha no Ilê Axé Jagun,
com Pejigan Manoel, Omoloiê Vitor e Opotum William.[79]

Os atabaques de parafuso são os mais fáceis de encontrar e sua manutenção e afinação se aproxima mais do que ocorre com as congas cubanas.

Podem ser encontrados de várias qualidades e preços, mas nos dias de hoje encontramos cada vez mais *luthiers* que constroem estes instrumentos fazendo com que as fábricas, que normalmente fabricam em série, tenham mais dificuldade de produzir e vender este tipo de atabaque e, por isso, dificilmente vamos encontrar qualidade de material e fabricação.

Acredito que, em futuro bem próximo, a procura por este tipo de atabaque venha a ser nula, falando especialmente dos parafusos mas, também, dos corpos deste tipo de atabaque.

[79] Acervo particular. Foto de Ialorixá Bárbara de Oiá, 2017.

Trio com parafusos de qualidade – Fábrica de atabaque TG[80]

O melhor *luthier* de atabaques atualmente em São Paulo, na minha opinião**,** é o Mestre Luís Poeira[81], do Instituto Tambor.

Mestre Poeira, como é conhecido, produz seus instrumentos em sua própria moradia e, nos dias de hoje, tem três ajudantes que cuidam com ele da arte de fazer tambor. Poeira não é feito de Santo e nem faz parte da Religião dos Orixás, apesar de sua convivência com muitos Ogans e Ilês de São Paulo e do Brasil.

Além de os tambores serem extremamente bonitos e muitas vezes personalizados, sua qualidade sonora é excepcional, tanto os de corda como os de parafuso. O Instituto Tambor fica na Vila Sônia, zona Sudoeste da capital paulista. Os tambores são feitos por encomenda e normalmente demoram de três a seis meses para ser entregues. Seus instrumentos são encomendados por artistas e Ogans de

---

[80] Foto tirada do Facebook da Fábrica TG, disponível em https://www.facebook.com/TG. Atabaques/?tn-str=k*F, visita em abril de 2020

[81] Para visualizar Mestre Luis Poeira na construção de um atabaque, visite: https://www.youtube.com/watch?v=8PHC-4dx5cA, visita em abril de 2020

todo o Brasil, permitindo que Mestre Poeira enverede por outros tambores, como os ilus[82] pernambucanos e as congas cubanas.

Mestre Poeira iniciou consertando tambores e depois passou a reformar e personalizar os tambores que chegavam com algum problema em seu atelier. Desde a alguns anos passou a construí-los, sendo hoje muito difícil conseguir um instrumento rapidamente. Ou se compra algum dos que estão em exposição ou se espera bastante para uma encomenda especial.

Existem várias formas de se construir atabaques em sua originalidade, e aqui encontramos uma das possibilidades em Lima:

> Outra diferença está ligada à organologia (construção) dos tambores. A respeito do processo básico referente ao material usado para se fazerem os "corpos" dos tambores em África, usavam-se troncos de árvores que eram previamente escolhidas e assim cavadas internamente, produzindo então uma estrutura de madeira inteiriça (esse processo era utilizado tanto nos tambores batás, quanto nos tambores que seriam os antepassados dos atabaques. (LIMA, 2018, p. 31)

O atabaque vem sendo construído no Brasil desde a Colônia, mas apesar da concepção do instrumento ser inspirada no modelo africano, eles não vieram em seus primórdios do Continente Negro, mas tiveram que ser repensados aqui, pois em geral não era possível aos escravizados trazerem objetos para as colônias.

Então, o atabaque brasileiro é uma remodelação dos instrumentos africanos.

Como lembra Angela Lühning:

> Sempre surge a pergunta se os tambores presentes nas Américas vieram da África, como muitas vezes é afirmado e até ensinado. É importante ressaltar que os tambores não vieram prontos da África, nem poderiam ter sido trazidos nas condições extremas do tráfico das pessoas escravizadas. (LÜHNING, 2013, apud PASSOS, p. 44)

Então, como vieram então esses tambores a aparecer no Brasil? De onde saíram estes modelos de instrumento, similares ao que havia no continente africano?

Lühning responde:

> Os tambores foram trazidos como ideia na cabeça destas pessoas, como expressão da memória viva e da identidade de diferentes grupos étnicos suplantados para as Américas. Assim, eles se tornaram quase um patrimônio imaterial desses grupos, aqui reconstruídos conforme as múltiplas experiências dos seus construtores, se transformando em

[82] Um tipo de tambor afro-brasileiro, sobretudo na região nordeste do Brasil. Normalmente tocado com as mãos, é em geral construído sobre uma base de madeira em forma de cruz e afinado por meio de hastes de ferro.

> um novo patrimônio imaterial das culturas latino-americanas (LÜHNING, 2013, apud PASSOS DE BARROS, 2017, p. 44)

E com Lima complementamos o pensamento da autora, quando este afirma que:

> Devido a questões de economia, os materiais empregados na confecção de ambos os tambores “batás e atabaques” deixaram de ser usados troncos maciços para serem usadas ripas de madeiras recicladas de barris ou barricas (vinho, azeitonas, cereais, etc.) (LIMA 2018, p. 31)

Diferentemente do Brasil, vários instrumentos que desapareceram para nós, principalmente os ligados especificamente à cultura Nagô, ainda existem nos rituais cubanos de Santeria. Mesmo sendo em número de três tambores, mais o agogô, a clave e o abê, os instrumentos cubanos, que Iá se chamam Yá, Okonkolo e Itotelê, são chamados batás e têm formas de tocar e desenho diferentes de nossos instrumentos.

> Em Cuba, os batás, tambores sagrados da Santería, foram preservados nos últimos duzentos anos de modo análogo a como são tocados, na Nigéria e no Benin, por ocasião dos rituais para os orixás Xangô e Oiá e para os eguns (ancestrais divinizados). E não somente continuam vivos no contexto das festas da Santería, como foram também incorporados à música popular, estando presentes nas gravações de cantores famosos como Célia Cruz e grupos como Irakere, Papines, etc. Já no Brasil, os batás existiram na primeira metade do século XX como parte da música ritual do Xangô e do Candomblé, porém nunca foram incorporados à música popular e hoje praticamente sumiram de circulação também como instrumentos sagrados. (CARVALHO, 2003, p. 10)

Os atabaques são percutidos no Candomblé Ketu por duas varetas que podem ser de goiabeira ou araçazeiro, chamadas de oguidavis ou aguidavis, e às vezes vamos ouvir também a palavra atoris, que em alguns Candomblés se referem também às varas usadas por Oxaguian, o Oxalá novo, na luta em sua cidade africana chamada Ejibô, Elegibô ou Oxogbô.

Barros estipula assim as medidas dos aguidavis:

> Eles têm que ter em média de 30 ou 35 centímetros de comprimento, sendo raspados e depois colocados para secar e, em seguida, nas pontas, ele são enrolados com cordão ou fita crepe para que tenham uma maior durabilidade (BARROS, 2017, p. 46)

No Jagun preparávamos os aguidavis no fogo, para que eles tivessem melhor flexibilidade e menor probabilidade de se quebrar. Descascávamos os galhos, acendíamos um fogo de fogueira ou em uma latinha e ficávamos passando cada

aguidavi sobre as chamas. Não usávamos as pontas envolvidas com esparadrapo ou linhas ou palha da costa[83]. Somente depois da influência da Internet e da proximidade dos Ogans baianos é que se passou a usar este tipo de material na ponta dos nossos aguidavis.

Em relação à execução destes instrumentos, acho que posso dizer que os toques de hoje, em muitas Casas daqui de São Paulo, seguem a mesma fórmula musical do Candomblé da Casa Branca em Salvador, a mesma forma e mais ou menos o mesmo sotaque, tendo como referência para esta afirmação o sotaque que tocamos no Ilê Axé Jagun e nossos aparentados espirituais. Às vezes se percebe uma mudança sutil e outras mais berrantes nas respostas e perguntas, o que em muitos casos para os mais velhos parece estar fora do lugar, mas basicamente é a mesma coisa.

Sobre os tambores Lê e Rumpi, é importante saber que eles têm uma ordem de entrada na música, que é depois da chamada do tambor Rum com um sinal (padrão ou convenção), e que também iniciam trazendo uma convenção, trazendo consigo o xequerê (quando é tocado no Ilê), que apresento ao final deste capítulo, e o coro de vozes de resposta.

Como nos informa Candemil:

> Nos anos de 2017 e 2018, realizei muitas visitas aos rituais públicos das casas mais tradicionais de Salvador, como, por exemplo, no Engenho Velho da Casa Branca, no Ilê Axê Opô Afonjá, no Gantois e na Casa de Oxumarê. Nesses quatro terreiros foi observado que, na maioria das vezes, logo depois de entoar a próxima cantiga, o alabê introduz o toque fazendo uma “chamada” no atabaque rum, entrando em seguida os demais atabaques e o gã. (CANDEMIL, 2017, p. 3)

O tambor Rum é, como sabemos, o tambor principal e o direito à execução deste tambor é dedicado àqueles que já conseguiram o status de especialistas no manusear dos tambores.

Segundo Lima:

> O Rum “costuraria” o ritmo, na função de interligar o que ocorre no ritual, fazendo determinadas marcações e auxiliando a dança dos Orixás e suas evoluções. (LIMA, 2018, p. 26)

---

[83] Palha da costa é a fibra de ráfia conhecida como iko pelo Povo de Santo. É extraída de uma palmeira chamada Igí-Ògòrò pelo povo africano e que, no Brasil, recebe o nome de jupati, cujo nome científico é *Raphia vinífera*. Wikipedia, https://pt.wikipedia.org/wiki/ Palha-da-costa, visita em abril de 2018.

Especificamente sobre o tambor Rum, temos esta informação, trazida por Benites em Passos de Barros:

> O maior dos três atabaques utilizado é o mais destacado, não só pelo seu tamanho, mas pelo que ele realiza. Ele é o solista, marcando os passos da dança com repiques e floreios. Só os mais experientes podem tocá-lo e, na escala do aprendizado, ele é último a ser percutido por quem deseja aprender a tocar, porque deve conhecer os momentos para os repiques que irão permitir que o Orixá, dançando, realize as variações nos movimentos que lembrarão as ondulações das águas de Oxum, as lutas e a agilidade de Ogum e Xangô, o ato da caça de Oxóssi, o ninar da criança de Nanã, a extensão e beleza do arco-íris de Oxumaré, o balançar das folhas, ao dançar com uma perna só, de Osaniín ou o pilar do inhame por Oxaguian. Os atributos míticos dos Orixás são revelados desta forma (BENITES, 2001, apud BARROS, 2017, p. 74)

Alguns autores afirmam que o Rum improvisa sobre os outros tambores, mas nos lugares em que estive, não tenho visto isso. Excetuando-se o caso de apresentações folclóricas, o atabaque Rum se mantém num mesmo padrão, independente da distância geográfica ou ritualística entre um Terreiro e outro. Geralmente, quando uma variação muito exótica aparece, é por falta de conhecimento do Ogan que o está tocando.

Como informa Casari:

> O rum, que é responsável por esse correspondente musical, opera dentro de um repertório de frases pré estabelecido. Não cabe a ele improvisar, ou seja, tocar desvinculado da dança e do ritual que está sendo realizado, apenas variar dentro dos limites da dança e da cerimônia. (CASARI, 2009, p. 32)

Em outro testemunho apresentado vemos diferente apresentação sobre o mesmo tambor em suas funções, nesta afirmação de um dos entrevistados de Lima:

> Sobre a sua percepção da função do Rum no ritual, Fiuza diz que o toque deve ser mais compreendido do que explicado, porque sua estrutura é feita de frases soltas e de seus complementos (improvisos) e a interação entre os outros dois tambores que sustentariam a base rítmica. (FIUZA, apud LIMA, 2018, p. 26)

Fiuza afirma que o tambor Rum é improvisado, como também podemos encontrar em Barros. Porém, na minha visão, como na de vários outros Ogans, o tambor Rum traz frases organizadas e predefinidas desde os tempos antigos.

Estas frases são muito mais assemelhadas a melodias sobre uma harmonia organizada pelos outros dois instrumentos, incluindo-se neste grupo a voz, que tem frases melódicas de desenhos curtos e repetidos, fazendo com que em muitos casos

haja muito mais evolução em termo de notas a partir do tambor Rum, do que das linhas melódicas apresentadas pelos cantos de ritual.

Isto não quer dizer que o Ogan nunca improvise, mas que seus fundamentos musicais são repetições do que lhe foi passado pela observação de seus antecessores na própria Casa e na visita a outros Ilês.

CABAÇAS

Outro instrumento importante é o trio de cabaças, que por costume só são tocadas nos rituais fúnebres.

Cabaças.[84]

Nestes dias os atabaques são proibidos de tocar, dependendo da Casa só voltando a tocar depois da passagem do “estado de luto”, que pode chegar a durar mais de ano. Neste caso, os atabaques devem sair do seu peji[85] e ficarem guardados, e na sua volta deve-se providenciar suas devidas oferendas rituais, antes de tocá-los novamente.

No vídeo sugerido no rodapé desta página[86] pode-se ouvir e ver parte deste toque com cabaças. As cabaças aqui são tocadas durante uma cerimônia em nossa Casa e foi-me permitido, pela Ialorixá que dirige a Casa, apresentar parte da cerimônia nesta dissertação. Devo informar que não pude me estender mais na geração deste

[84] https://umbandauthis.blogspot.com/2018/03/os-misterios-e-poderes-das-cabacas.html, visita em agosto de 2021.
[85] O termo “peji” se refere ao assentamento.
[86] https://youtu.be/Z8-2GoSreKw

vídeo, pois isto desrespeitaria e ofenderia as regras de conduta na Casa, como Ogan e pesquisador.

Os vasos também podem ser usados nestes rituais e devem ser tocados usando-se abanadores de palha como baquetas, mas há muito não vejo e nem ouço falar deste tipo de instrumentação[87].

Vasos ou Udus[88]

Por fim, menciono o xequerê, um instrumento que nem sempre é encontrado nos Candomblés, já que não é fundamento, mas que tem efeito ruidoso devido ao encontro do corpo da cabaça com os fios de conta com os quais são envolvidos.

Xequerê ou Sékeré [89]

[87] Em texto da internet, PRANDI diz que: “Os atabaques são substituídos por um pote de cerâmica, que produz um som abafado, com uso de leques de palha e por duas cabaças emborcadas em alguidares com água, e tocadas com aguidavis”. http://ilealaketuasebabaonanlayo.blogspot.com/p/axexe.html, visita em agosto de 2021.

[88] http://artdrum.com/UDU_CLAYTONES.HTM, visita em julho de 2021.

[89] http://www.todosinstrumentosmusicais.com.br/fotos-do-instrumento-xequere.html, visita em julho de 2021.

06. AGOGÔ

> Tá o silêncio; aí você vê tocar um som no agogô[90]. Esteja onde você estiver, todo mundo vai ficar junto do agogô. Que que se subentende? Agogô é um sinal, é um relógio. (EBOMI CICI apud DUARTE, 2019 - 16.46)

O agogô, ou gan, é um instrumento fundamental na Orquestra dos Orixás.

Para nós, a melhor apresentação deste instrumento, no ritual do Jagun, é contando da sua importância como instrumento que acaba sendo o condutor, ou o maestro: é ele quem determina o andamento e também qual ritmo é pedido pela cantiga para o Orixá, e também é usado para pedir silêncio ou atenção no momento de alguma fala do Ogan, do Babalorixá ou da Ialorixá.

Como diz o pesquisador nigeriano Adegoryoye Olowole Adeyeye em um artigo sobre este instrumento:

> Agogo is a traditional musical instrument of the idiophone family of an African origin. It is a musical instrument that could be made out of diverse metals like brass, iron and bronze, among others. This musical instrument comes in diverse shapes and sizes and it is used for diverse purposes in different African communities, as well as in the diaspora. (ADEYEYE, 2020, p. 1)

O agogô é um instrumento em formato de duas campânulas, sem o badalo do sino, com afinação aguda e que serve como referência para os tambores, principalmente para o tambor Rum. As duas campânulas se apresentam em alturas diferentes, mais ou menos uma oitava distantes. Já o gan, diversamente, só tem uma

---

[90] Agogô. Um termo usado pelos povos Yoruba-, Igala- e Edo da Nigéria para um sino golpeado sem badalo. O agogô Yoruba pode ser único ou duplo, é golpeado com uma vara de metal, e pode ser usado em conjuntos, geralmente com tambores, para acompanhar danças sociais ou cerimônias. Os Igala fazem distinção entre o agogô (também conhecido como ogege ou ugege) e o grande enu cerimonial. O agogô, geralmente simples (exceto perto da fronteira de Igbo, onde se encontram sinos duplos), é usado para sinalizar ou para acompanhar a música e a dança. O enu é feito de uma placa curvada, soldada para dar uma seção transversal oval, e é 68 cm a 83 cm de altura e 55 a 68 cm de largura; Pode ser simples ou dupla, com câmaras sobrepostas. Esses sinos cerimoniais estão associados a diferentes títulos, todos eles altos, no sistema de fabricação do rei, e eles normalmente são mantidos no santuário ancestral. Entre os Edo / Bini os termos elo (semelhante ao Igbo alo e Igala enu) e lagalogo também são usados. (SATOMI, in Laboratório de Estudos Etnomusicológicos, Universidade Federal da Paraíba, 2017).

campânula. São os únicos instrumentos que podem ser tocados no mesmo volume ou acima do tambor Rum, pois sem eles este tambor poderia perder sua volta das frases de dobra para o *groove* em si.

Barros diz sobre o agogô:

> A função do agogô na orquestra de instrumentos é a de iniciar e, sendo o instrumento de tom mais agudo, seu papel poderia ser comparado ao de um "regente", pois sem ele não haveria a mesma coesão entre os participantes. Todos os músicos são guiados pelo seu som agudo e perceptível por todos. (BARROS, 2017, p. 47)

O agogô responde diretamente à cantiga apresentada, é o primeiro instrumento ouvido no Jagun e a partir dele é que se ouvem, em seguida, o tambor Rum, sendo que somente após a segunda volta da canção é que vamos ouvir a entrada dos outros instrumentos.

O agogô como que acompanha a mão direita dos Ogans, no caso dos destros, e suas frases firmam a marcação de cada ritmo. Por costume, ele é o primeiro instrumento a ser desenvolvido pelos iniciantes, mas depois de se entender sua localização no movimento musical geral, fica muito fácil compreender e executar os outros instrumentos.

Antigamente os toques metálicos de agogô eram soados na enxada, no enxadão ou em outras ferramentas de trabalho, feitas de ferro e usadas pelos escravizados, como o Ogan Bangbala nos disse pessoalmente, a mim, a Mestre Aderbal Ashogun e ao Ogan Márcio, no Festival Percurso de 2019[91], quando plantamos o baobá do Espaço Cita[92], que é ilustrado pela foto a seguir.

---

[91] O Festival Percurso ocorre anualmente na região do Campo Limpo, na Zona Sul da cidade de São Paulo, apresentando artistas da comunidade negra e periférica.

[92] Espaço Cultural na região do Campo Limpo, na Zona Sul de São Paulo.

Ogan Marcio Bento tocando enxada, Vitor da Trindade tocando Lê, Aderbal Ashogun, Filho carnal de Mãe Beata de Iemanjá (1931/2017), tocando Rumpi e Raniere Santos (filho carnal de Mestre Moa do Catendê) tocando Rum. [93]

Ao contrário do que acontece no Continente Africano, o agogô, ou gan, é um instrumento que vem cada vez mais sendo tocado no Brasil, podendo ser encontrado na capoeira, na escola de samba (aí, com até quatro campânulas), nos blocos afro e também na moderna música popular brasileira. Mas na Nigéria pode se ouvir que este instrumento corre risco de extinção, pois não interessa às indústrias de instrumentos. No continente africano ele ainda segue o modelo tradicional e, na maioria das vezes, é feito por artesãos ferreiros, como nos informa Adeyeye:

> Agogo, despite being one important traditional musical instrument with an important role to play in most traditional music ensemble is feared to face extinction soon if care is not taken. The reason behind this is not farfetched, this is due to the fact that there are less manufacturers of the musical instrument which is commonly made by our local blacksmiths. (ADEYEYE, 2020, p. 2)

A luthieria dos agogôs é passada de pai para filho, localizando pela forma e desenho do instrumento a sua procedência e importância. A geração atual de crianças que poderiam futuramente assumir esta luthieria prefere buscar empregos e carreiras que estejam mais alinhados com o mundo ocidental contemporâneo, buscando as profissões que podem oferecer melhores remunerações e mais próximas aos desejos de consumo da nossa sociedade. Isto não é muito diferente no Brasil, mas a vantagem, em nosso país, se é que podemos dizer assim, é que este instrumento já

[93] Acervo Aderbal Ashogun

está sendo fabricado por pequenas e grandes indústrias, inclusive por algumas multinacionais como Pearl, LP, Meinl e outras.

> The knowledge is usually pass down to their children and young artisans who are not so ready to go on with the trade as result of wanting to be educated and employed into a white collar job. (ADEYEYE, 2020, p. 2)

Pode-se afirmar que o agogô, ou gan, é um instrumento diretamente atribuído ao Orixá Ogum, pois é feito de ferro fundido. Por isso, sua ação atribui grande respeitabilidade. Além de ser instrumento de acompanhamento, também pode ser um instrumento que, por sua voz mais alta que a dos outros, pede silêncio entre o Povo de Santo para uma chamada de reunião ou qualquer atividade coletiva, que é sinalizada pelo instrumento.

Como informa o etnomusicólogo e compositor ganês J. H. K. Nketia:

> Some are used where appropriate as signals for attracting attention, assembling people, or creating an atmosphere (especially during religious rites and ceremonies). They maybe also used for transmitting verbal messages or for reinforcing verbal communication, for making the movements of special personalities such as Priests and persons undergoing sacred initiations, or for emphasizing the movements of a dancer or a character in a traditional drama. They also use it for scaring birds away from newly ploughed fields, or for marking the movements of cattle and other animals. (NKETIA, 1974, apud ADEYEYE, 2020, p. 1)

Sendo o ferro a principal ferramenta e elemento de Ogum, assim como suas armas, atribui-se ao Orixá Ogum a origem do agogô, ou gan:

> Ademiluyi Elizabeth (1991) mentioned and instrument of the gong family called “Laalo” which is played by the Osogun during the Olojo festival in Ile-Ife. He pointed out the fact that it is an instrument associated with the Ogun deity and that it is a gong with pendulum, this makes it different from the normal gong. The instrument is in pairs joined together by string. Laalo is used to accompany Ogum songs rendered during ritual performances at Ogun shrines.” (ADEMILUYI, 1991, apud ADEYEYE, 2020, p. 2)

Mas o verdadeiro instrumento dedicado a Ogum é outro, em nossa religião, inclusive fundamental para a chamada do Orixá em dias de sua festa: o cadacorô, que é fundamental em todas as festas para este Orixá.

O cadacorô deve ser executado após ser chamado junto com o tambor Rum, atuando como o principal incentivador da vinda do Orixá à Terra e também para distribuição do axé de Ogum sobre os presentes.

Um cadacorô. [94]

Ele é tocado perto da cabeça do elegun enquanto ele (ou ela) ainda não está incorporado, e rapidamente o Orixá atende ao chamado e em seguida o cadacorô volta, trazendo o Orixá para a roda, vindo um Ogan tocando o instrumento e, em seguida, o Orixá e todo o séquito que deve acompanhá-lo.

Diferente do agogô, as duas peças do cadacorô apresentam a mesma altura melódica e devem ser tocadas no entrechoque entre cada uma das peças, não se usando baquetas. Ele tem mais ou menos a mesma função do adjá (outro instrumento da família dos gans, que veremos a seguir): trazer e manter o Orixá na Terra, principalmente nas festas consagradas a Ogum. O cadacorô também pode ser usado para marcar o ritmo, mas deve ser adotado exclusivamente para o Orixá Ogum. O Oguê, que é feito com os chifres de animais ofertados, tem mais ou menos a mesma função e é tocado para o Orixá Oxóssi.

Adeyeye (2020) diz que existe uma sacralidade na construção do agogô: além de ser desenvolvido e fabricado seguindo princípios transmitidos por cultura oral, o agogô teria que receber a permissão dos deuses para que pudesse ser fabricado, e acredito eu, deve ser “alimentado”, como os atabaques.

Ele também informa que, devido à invasão das religiões cristãs e muçulmanas em seu país, houve uma mudança destes critérios e o agogô passou a não precisar mais da permissão dos sacerdotes antigos para ser elaborado.

No vídeo indicado no rodapé desta página podemos assistir ao Opotum Bicudo na execução deste instrumento[95].

---

[94] Cadacorô ou alacorô – Foto Wikipedia, visita em agosto de 2020
[95] https://www.youtube.com/watch?v=08UvPPzAIIQ

O adjá, que é mais um dos instrumentos musicais que se assemelham ao agogô, é também um par ou trio de campânulas feito com folhas de alumínio, que propõe um som seco e agudo, quase sem nenhum harmônico e com volume relativamente baixo.

Um adjá. [96]

Suas campânulas soam em uníssono, sem nenhuma variação melódica. Sua função nunca é exata e exclusivamente musical, mas também a de trazer e manter em Aiê o Orixá, isto é, propiciar a vinda do Orixá para a Terra e sua permanência, quando soado próximo do ouvido do elegun e mantido ressonando durante as orações e cantigas: seu som se mistura às vozes, de tão imperceptível, mas, segundo se acredita, para o Orixá ele está ali e é isto o que importa.

Geralmente ele é empunhado pela Ialorixá, Babalorixá ou Ekédi da casa, ou por algum visitante ilustre que venha a ser padrinho de um recém-iniciado.

Diz-se “padrinho”, porque é quem vai “tirar o nome”[97] do Orixá. Depois de o nome ser “tirado”, este instrumento volta para a mão do povo da Casa e ali deve permanecer.

[96] Foto Wikipedia. Visita em agosto de 2020.

[97] “Tirar o nome” é o momento que o iniciado incorporado grita para a audiência seu nome de “renascido” na Religião dos Orixás.

07. A MÚSICA DO OTUM ALABÊ

O discurso do Opotum Bicudo, que soa através de suas cantigas e dos toques do atabaque, precisa trazer, como os “griots”[98], a vivência de nossos antepassados e dos Orixás para o momento de ritual. Ele canta a luta de Ogum em várias de suas guerras, quando faz soar o grave de seu atabaque e o Orixá responde brandindo a sua espada, como que fazendo rolar cabeças e corpos pelo chão, como se narra em seu oriki:

Ogum, tendo água em casa, lava-se com sangue.

No som da cáscara[99], ele convida o mesmo Ogum a guerrear rente ao chão, como se o cansaço o fizesse tocar a Terra com os joelhos e, ainda assim, continuar guerreando, e em *slaps*[100] de aguidavi levanta novamente o Orixá, que continuará guerreando até que lhe sejam ofertadas cantigas de sossego.

O Orixá incorporado, ao ouvir estes sons interrompe a sua dança básica e pára. Marcando o chão, gira para um lado e depois para o outro, dá um salto e depois retorna ao movimento que apresentava antes da convenção.

Da mesma forma, o Ogan pede no som do tambor que Xangô distribua seus raios de impiedosa vingança e separa a sensualidade da violência, quando toca para a Orixá Oiá.

Não é um movimento improvisado, não é aleatório, é padronizado e organizado, sabe-se lá por quem ou desde quando, mas é muito difícil ir-se a um lugar onde a dança de Ogum ocorra diferente, sendo que devo esclarecer que é necessário haver conhecimento sobre o repertório, de forma que somente em um momento destas canções é que estas movimentações são permitidas ou desejáveis.

Por isso, insisto em dizer que o Otum é um virtuoso, pois para que se entendam todas as localidades musicais que cada Orixá individualmente retém, um movimento, um som, uma entrada ou uma saída, um salto ou um giro, tudo isso é feito por meio do conhecimento adquirido pela mão e pela voz do Otum.

---

[98] O termo “griot” se refere a mestres e contadores de histórias da cultura Malinke e de certa forma se relaciona, no mundo acadêmico, a outros mestres como são os “djelis” e “sobas”.

[99] Tocar com o aguidavi no corpo do instrumento. Este toque pode ser conhecido também como matraca.

[100] Som estalado no centro do tambor

Por isso, quando se vai ao Candomblé e encontra-se um Ogan que de fato tem experiência, se vê tantas vezes o Orixá incorporado vir abraçar e agradecer a este Alabê.

O virtuosismo é disputado entre os novos Ogans das Casas e os visitantes, com muitos estando interessados em mostrar seus conhecimentos pessoais, ao procurar tocar cada vez mais forte e rápido. Em muitos lugares que observei, isto não tem sido recebido com tanta alegria pelos mais velhos. Claro que, ao mesmo tempo, isto intercambia muitos diferentes conhecimentos, mas para os mais velhos é extremamente perturbador. É como o encontro de velhos jazzistas frente a uma banda Heavy Metal.

Na realidade, quando se toca com força além do comum, ou se sai improvisando aleatoriamente, esquecendo-se o tradicional, é possível que os Orixás não se movimentem conforme sua coreografia, podendo até mesmo parar de dançar. Como já disse, isto é muito desagradável para quem toca e motivo de chacota durante o ajeum, onde todos podem rir do acontecimento ou, mesmo, estabelecerem discórdia por isso.

Então, o melhor é obedecer à forma ancestral: pouco volume no Rumpi e no Lê, para que se sobressaiam os toques do Rum, com velocidade moderada ou presto, da cantiga. Mesmo no caso do alujá, ritmo tocado para Xangô, o prestíssimo não é muito bem-vindo, apesar do crescendo necessário para este ritmo.

Para o africano antes da colonização, assim como para nós, o Povo de Santo, a música e a dança, ao invés de serem unicamente uma arte abstrata refletem também as ações naturais, como nascer ou morrer. Para cozinhar, para rezar, para comer, para a sedução, para o amor, para os sacrifícios rituais, para tudo é necessário uma canção ou um acompanhamento musical, seja com tambores, vozes, flautas, koras[101], balafons[102] ou m'biras[103], com somente o bater de palmas das mãos ou vários outros instrumentos, quase sempre acompanhada pelos movimentos corporais em danças que os ritmos apoiam.

---

[101] Espécie de harpa, feita de cabaça e madeira, antigamente tangidas por cordas de tripa animal, mas hoje usando cordas de nylon. Tange-se com as duas mãos e usando parte dos braços como abafadores, conseguindo, assim, volume e melodia nos fundamentos deste instrumento.

[102] Xilofone construído com cabaças como caixas de ressonância e tocados com baquetas revestidas com gomas de borracha ou tripa de animal.

[103] M'biras, sanzas ou kalimbas são lamelofones construídos sobre uma caixa acústica de madeira ou cabaças.

Em um relato de Albert Schweizer, este teólogo e médico alemão fala sobre sua residência no Gabão no início do Século XX, em carta ao filósofo e psicólogo Carl Stumpf, diretor da entidade que mantinha o melhor equipamento fonográfico da época no país, e sobre a importância de anotar os cantos de trabalho naquele país.

Como, citando Schweizer, nos informa o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto:

> Neste país há antigas e belíssimas cantigas de remadores. Parecem-se com motetos e são constituídas de interessantíssimos contrapontos. Está mais do que na hora de gravar estas músicas, pois os jovens só aprendem a cantar hinos cristãos com os missionários. Além disso, os barcos a motor estão fazendo desaparecer os barcos a remo, onde 20 remadores em pé cantavam, por vezes dias e noites a fio, para que pudessem manter o ritmo de suas remadas. O fim dos barcos a remo significa: fim das cantigas de remadores. (SCHWEIZER, apud PINTO, 2001, p. 260)

O trabalho na cana, o descanso na senzala, as propostas de casamento, aqui no Brasil estes eventos, quando ligados às pessoas negras, se mantinham na música, principalmente no que se referia às questões religiosas.

Como diz Tiago de Oliveira Pinto:

> No candomblé, por exemplo, as vestimentas e as chamadas ferramentas são signos essenciais da entidade divina, o orixá, mas é no movimento que se expressa a sua natureza fundamental. Assim, a dança serve de apoio à incorporação dos orixás em seus médiuns, quando se apresentam aos espectadores presentes. (PINTO, 2001, p. 232)

A dança e o canto são vivos fundamentadores do ritual. Temos raros momentos dentro da liturgia em que os tambores e a dança não estão presentes, mas, mesmo assim, nestes momentos haverá outro instrumento menor e a cantiga estará ali. E assim é nos rituais do Candomblé, onde tudo o que é feito é preciso que seja acompanhado de, no mínimo, uma canção.

Como nos diz Vasconcelos:

> A música está presente, de alguma forma, em quase todas as dimensões dessa forma de experiência religiosa. (VASCONCELOS, 2010, p. 19)

A música no Candomblé é definidora da vida cotidiana do Povo de Santo. Define a alvorada e o toque de recolher, define a hora e as folhas do banho, e o momento do ajeum, onde todos devem comer. Tudo deve ter uma canção definidora, com o risco da perda do axé pela ação realizada, se as coisas tiverem que ser feitas no silêncio.

> No candomblé, os cantos religiosos (ou cantigas) e os toques de acompanhamento possuem o poder dinâmico do som, como agente condutor do axé, a “força que torna possível a existência dinâmica”, pois eles transmitem o poder de ação para mobilizar a atividade ritual (BÉHAGUE, 1999, apud VASCONCELOS, 2010, p. 41).

No Candomblé, é importante que a execução da música preferencialmente seja de forma ruidosa, procurando sempre estar acompanhada de gritos de saudação ao Orixá em sua chegada, em sua permanência e em sua saída.

Por costume, o Orixá prefere que as saudações e os cânticos não venham num volume mais moderado; assim, quanto mais forte a intensidade das vozes, é melhor para o aproveitamento do momento e mais axé estará no local.

Mal e mal comparando, nas igrejas nova-iorquinas encontramos algo parecido com a fragosidade do Candomblé nas cantigas gospel-spirituals dos evangélicos estadunidenses. Quando apresentada em suas igrejas, a música tocada e cantada pelos corais negros, grandemente influenciados pela música africana, apresentam uma intensidade que pode ser semelhante aos cultos afro-brasileiros.

No Povo de Santo, a cultura e o ritual do Candomblé, das feituras ao sacrifício, da festa aos muitos outros eventos do Ilê, não acontecem sem o musicar.

Diferentemente dos cultos nos EUA, não existe o sermão, e nem devemos adotar como linha de raciocínio o mesmo ponto de vista direcionado ao entendimento da música sacra ocidental, ou mesmo relativo à música não sacra, principalmente quando temos que pensar nestas categorias musicais como objetos de pesquisa.

Citando Cardoso:

> O etnomusicólogo deve usar a fala e a escrita para traduzir determinados aspectos musicais, mas fala, escrita e música são sistemas diferentes. Portanto, o etnomusicólogo, ao lançar mão dessas linguagens, utiliza-se de realidades distintas para explicar o mesmo objeto físico, o que naturalmente conduz a uma ressignificação do objeto. (CARDOSO, 2018, p. 93)

Então, se escrevo ou falo da música do Candomblé, de certa forma já estarei cometendo um deslize, pois isto deveria ser feito de forma cantada, para seguir realmente a proposta de estar se expressando no idioma próprio.

Podemos considerar a música dos Orixás como tendo sido intensa influenciadora da música brasileira, mas muito mais pelos tambores Angola do que pelos tambores de Ketu, que influenciaram mais a música popular de Cuba.

O samba e suas ramificações, o Maracatu e muito da música nordestina e sulina atual, se aproximam muito mais do Congo de Oro, do Barravento e da Cabila, do que podemos comparar aos ritmos tocados no axé Nagô, como o agueré, o ilu ou o opanijé, que somente nas últimas décadas têm aparecido na música baiana ou na Axé Music.

Como nos apresenta Carvalho:

> A tradição da música ritual é comparável no Brasil com a tradição ritual iorubá na Nigéria, que é a mesma tradição ritual que existe em Cuba e em Trinidad. Por outro lado, quando passamos para a música popular (entendida, num sentido amplo, como a produção dos músicos populares que se apresentam no espaço público) e pensamos na sua disposição, não para expropriar ou canibalizar, mas para inspirar-se e abrir-se a esta influência e gerar algo novo no qual este cristal esteja de alguma forma reconhecível e diferente significativamente dos seus equivalentes na experiência da diáspora, o Brasil já não tem esta abertura que parece ter. Um fechamento, já mencionado, seria a ausência do timeline, presente na música sagrada afro-brasileira e também nas músicas, sagrada e popular, de Cuba e da Nigéria. Outro, seria a não incorporação de certos procedimentos melódicos iorubás na composição de melodias populares. Apesar da amplitude e riqueza do repertório sagrado, em nenhum momento a música popular recebeu influências dessas formas melódicas. (CARVALHO, 2003, p. 12)

Meu objeto nesta pesquisa é o Opotum Alabê, o Ogan que tem como ferramenta principal a música do Jagun; portanto, os ritmos Ketu são os que direcionam este trabalho. Trago os ritmos do ritual, mas principalmente um diálogo que poderá mostrar como funciona a música para o profissional Otum Ogan Alabê, permitindo uma análise etnomusicológica para os estudiosos da área.

Sem a música o Candomblé é uma outra coisa, e sem o Alabê não há música. É claro que a falta de um Ogan não impede o Candomblé de funcionar, mas o nível de energia proporcionado pela música deste profissional, e o vazio gerado pelo silêncio no acompanhar das rezas, são detalhes que não podem deixar de ser notados e assinalados.

Para o Povo de Santo, de qualquer posto hierárquico, a música é o fundamento. Na música são encontrados os textos iniciadores e perpetuadores que permitem e relevam ações entre as gentes do Santo. Por isso, o fundamento da profissão de Ogan é reverenciar os Orixás por meio dos sons e de tocar em busca do axé.

Vendo do ponto de vista da música, o Ogan será sempre e antes de tudo um músico do sistema ritualístico, dificilmente podendo ser um artista isolado quando dentro do Terreiro de Candomblé.

Como informa Vasconcelos:

> Com uma forma de organização sonora que perde a maior parte de seu sentido se extraída de seu contexto, a música do candomblé precisa ser entendida como um elemento ritual, com suas especificidades musicológicas, mas sempre ligadas às suas significações religiosas. (VASCONCELOS, 2010, p. 11)

E Cardoso segue afirmando que:

> A manifestação musical pode não apenas se apresentar ligada a outras nações humanas, mas, sim, estar extremamente ligada com estas (CARDOSO, 2006, p. 83),

referindo-se à importância da música em vários grupos étnicos africanos e de como esta música fundamenta suas vidas.

A música é um veículo que encontramos em todos os lugares da religião afrodescendente, no Candomblé, na Umbanda ou em outras manifestações. No Candomblé, ela está presente em quase todas as ações ligadas à liturgia.

Segundo Cardoso:

> No Candomblé a música sempre cumpre o papel de comunicar, ela é um código com fins dialógicos (CARDOSO, 2008, p. 46)

Vamos, então, conversar um pouco sobre a música e a musicalidade do Otum Alabê, que vai nos apresentar um pouco de seu repertório.

A história do afrodescendente, contada através das memórias, pela tradição oral mantém vivas as melodias, os signos e os ritmos das muitas religiosidades africanas que se transformaram no Candomblé e que, até os dias de hoje, são aprendidos, assimilados e repetidos pelo Otum Alabê, para a incorporação do Orixá no (ou na) Iaô.

Como diz Carvalho:

> Enquanto a maioria dos discursos ideológicos ocidentais sobre tradições culturais enfatiza a fluidez, a mudança, o dinamismo, a fusão, a abertura, a incorporação e a mistura, o cânone simbólico das religiões afro americanas tradicionais enfatiza a preservação, a raiz, a permanência, às vezes com tal força a ponto de chegar aos limites do suicídio cultural. (CARVALHO, 2003, p. 8)

Os toques são preservados desde os tempos de muito antes da escravidão colonial brasileira, e não posso nem mesmo afirmar que de alguma forma seus nomes

tradicionais mudaram, pois estes *grooves*[104], canções e *breaks*[105] têm uma função e localização especial que é preciso ser internalizada pelo músico, para que seja executada como se fosse escrita em partitura com muito pouco e, às vezes, nenhum direito à improvisação. Porque quase sempre a improvisação é mal recebida, quando executado pelo Alabê. Um virtuoso do Candomblé, que antes de tudo deve ter em sua memória os sons tradicionais conservados a partir de suas raízes milenares, seguindo e respeitando com exatidão as retóricas africanas e fundamentando o cancioneiro canônico afrodescendente, é muito mais valorizado e respeitado dentro da Comunidade de Santo.

Como Carvalho define:

> Essa capacidade da repetição, sempre precisamente igual e sempre surpreendentemente renovada, desses cantos, aparece como um verdadeiro escudo, uma barreira contra o tempo humano dos eventos. A canção aparece como imutável: se mudou no passado, não deveria ter mudado; já não muda no presente e não deverá mudar no futuro. (CARVALHO, 2003, p. 9)

Mas o que ele destaca não é exclusivo do povo do Candomblé, nem ao menos dos religiosos afrodescendentes, no que se refere a diáspora africana, pois muitos outros povos e etnias de outros continentes repetem estas peculiares características, no interesse de manter seus ritos tradicionais.

Como ensina Carvalho:

> São muitas as tradições musicais e religiosas no mundo que vivem esse dilema agonístico entre o suicídio cultural e a resistência tenaz, face ao drama da disseminação forçada. A situação da tradição iorubá nas Américas se parece, em parte, ao dilema dos tibetanos no exílio, no seu exercício doloroso de ter que escrever, pela primeira vez e em condições precárias, um gigantesco corpus de sermões budistas usados nas várias seitas organizadas no Tibete, que haviam sido preservados ao longo de mais de mil anos exclusivamente pela memória. (CARVALHO, 2003, p. 8)

A relação com o colonizador obrigou várias nações a modificarem suas tradições, para que sobrevivessem às investidas guerreiras da Europa e do Cristianismo, no que se refere às religiosidades destes povos, assim como algumas de suas tradições profanas, com o que, muito se perdeu de suas culturas.

---

[104] “Sulco”, em inglês. Para o mundo dos músicos, um padrão contínuo que conduz o ritmo da música: *groove* do reggae, *groove* do samba, etc.

[105] Do inglês “parada”, referindo-se a um padrão criado para ser diferenciador de situações na peça musical apresentada.

Mas, numa luta comum de manutenção destas tradições, muitos se postaram em guarda, defendendo-se e tendo como arma a obrigatoriedade, para os mais novos, de preservarem os padrões implantados por seus antepassados, sob o risco de perderem para sempre algumas de suas mais importantes referências culturais.

Como exemplo, podemos mencionar no Brasil e na cultura negra a perda de referências sobre as culturas do povo muçulmano que fora escravizado, que após a Guerra dos Malês[106] simplesmente desapareceram da linguagem musical, levando com isso os batás e outros tambores, assim como seus referenciais de canção, canção esta, que pode muito bem ser ouvida hoje em dia, acompanhadas pelos seus respectivos tambores na música afro-cubana.

A música do Ogan é fundamental para o incorporar do médium pelo Orixá. Este fator explica a necessidade do conhecimento do toque do tambor de uma forma tão profunda e elaborada, pelo Otum Alabê. Errar o tambor, ou desrespeitar o rigor das manipulações exatas, pode, além de mostrar falta de conhecimento ou imprecisão do músico, impossibilitar esta função fundamental do ritual da Religião dos Orixás.

Isto, porque, por meio da vibração dos tambores, somada às cantigas tradicionais e, principalmente, às melodias executadas para os deuses do Orum, o mundo dos Orixás, e para o Aiê, o mundo do ser humano, o religioso que tem mediunidade recebe em seu corpo a força da natureza que é o Orixá.

Como diz Pierre Verger:

> Inicialmente a pessoa parece não mais suportar os sons que percebe, leva as mãos aos ouvidos como para se proteger, oscila, perde o equilíbrio, algumas vezes volta-se sobre si mesma e cai, enfim sobre o solo, agitada por tremores e, frequentemente mesmo, por sobressaltos violentos. (VERGER, 1993, p. 44)

Verger nos descreve aqui o momento em que o Orixá incorpora-se ao seu médium, que, em meio à dança, recebe esta transmissão apoiada pela música, em uma onda que retira o incorporado de sua “normalidade” humana e o leva a outro plano energético, em que ele ou ela se torna outro ou outra, dependendo, não, do gênero do médium, mas do gênero do Orixá ao qual “a cabeça” do médium pertence; por consequência, também o corpo que será “montado”, ou Cavalo de Santo, para adotar aqui um termo muito mais usado na Umbanda do que, propriamente, no Candomblé.

---

[106] Revolta de escravos, principalmente muçulmanos, ocorrida em 1835 na Bahia.

Quer dizer, tanto o homem pode receber um Orixá feminino, quanto uma mulher pode receber um masculino.

A música do ritual em nossa Casa segue uma forma de apresentação que instala uma sequência que começa no orin, a cantiga, pela voz do Ogan, do Babalorixá ou Ialorixá ou, ainda, de alguém convidado pela casa, seguida pelo agogô, ou gan, que formula o *groove* pedido, seguido de uma frase ou convenção do tambor Rum, que convida os cantos de resposta em conjunto com os tambores Rumpi e Lê, que também trazem uma espécie de convenção antes de entrarem com o ritmo propriamente dito.

Esta forma se mantém em várias Casas que visitei, mas já deparei com Casas que começam de forma diferente da nossa. Mas, mesmo na nossa Casa, por exemplo, o agogô às vezes não está presente, por não ter quem o execute, ou é executado por um iniciante e, neste caso, quem inicia é o tambor Rum, pois o iniciante pode entrar "atravessado" na melodia.

A canção, ou orin, fundamenta no Candomblé a relação das pessoas e os preceitos e formas que se relacionam com o arquétipo do seu Orixá: o que se deve comer, o que se deve beber, como se comportar dentro e fora da Casa de Santo.

Como acontece com o tambor, a canção também procura se manter como era na sua raiz original, num esforço enorme para manter-se a tradição através da forma e da tentativa de não perder a sua língua originária.

> A batalha contra o desgaste linguístico provocado pelo tempo se manifesta na vigilância severa dos pais de santo ao corrigir o modo de cantar dos membros de sua casa. Manifesta-se também nas acusações, por parte de membros das casas mais tradicionais, do modo deformado de cantar e pronunciar as letras das toadas predominante nas casas de menor prestígio. Um dos sinais de uma casa que detém o poder dos orixás é o grau de preservação da língua iorubá nos cantos e nas invocações utilizadas. (CARVALHO, 2003, p. 3)

A movimentação feita pelo Orixá pode variar em cada canção. Indicado pela canção, o tambor apresenta padrões que criam situações em que o Orixá incorporado vai apresentar coreografias que se relacionam tanto ao momento de trazer axé, como à ideia de estar entre nuvens, sob ou sobre o mar, voando ou guerreando, conforme o Orixá que se apresenta.

Pode se dizer, mesmo, que o tambor é recurso coreográfico, o que expõe a enorme sofisticação da habilidade musical do Ogan Otum Alabê.

Da mesma forma, a canção vai estar presente em quase todas as ocasiões e eventos da Religião dos Orixás. Em quase todos os momentos ela será executada, como podemos ver em Nogueira:

> No Candomblé, como na África ancestral, canta-se para a vida e para a morte, para os vivos e para os mortos. Canta-se para o trabalho e a comida que mata a fome. Canta-se para reavivar a fé, porque cantar é celebração e reiteração da identidade. Mas também se canta pelo simples ócio. Canta-se pela liberdade. E, porque isso merece ser cantado, canta-se para que se mantenha sempre vivo o sonho (PRANDI, 2005, apud NOGUEIRA, 2008, p. 33)

A canção, então, é o Candomblé, e à sua execução pelo Ogan Otum Alabê soma-se aos outros processos musicais trazidos por e para este músico. Ele reafirma no cantar a sua importância no ritual como contador da história de seus ancestrais, oferecendo referência ao povo brasileiro e reafirmando seu lugar como descendente de uma civilização que partiu do continente negro e sobreviveu culturalmente, em meio a tudo.

Como nos diz Nogueira:

> Pode-se vislumbrar que a palavra cantada, nas comunidades-terreiro é o que as remete à África ancestral. A linguagem movimenta o corpo, que faz com que as divindades atravessem o Atlântico. A linguagem agrega, vincula, eleva. Trata-se de um movimento de manutenção e reelaboração de um afro-brasileiro. (NOGUEIRA, 2008, p. 34)

As melodias da música do Candomblé são repetições sonoras ligadas à própria língua africana, principalmente quando se fala nas línguas de raiz iorubá. Suas sonoridades, texturas, contornos e motivos, mesmo nas notas mais longas, refletem este desenho.

Como informa Pierre Verger:

> O elemento melódico das músicas africanas destaca-se no decorrer das cerimônias privadas, no momento dos sacrifícios, oferendas e louvores dirigidos às divindades diante dos pejis. São cantos sem acompanhamento de tambores, ficando o ritmo ligeiramente marcado por palmas. A melodia é rigorosamente submetida às acentuações tonais da linguagem yorubá. (VERGER, 1993, p. 72)

Geralmente, estas melodias se iniciam no contratempo ou em anacruses, muito raramente caindo na cabeça de tempo, o que a torna complexa de decorar e de escrever nos termos da escrita musical de origem europeia, pois, para nós, que vemos a música a partir do Ocidente, a música dos Candomblés parece desconectada uma coisa da outra, quando se fala de ritmo e melodia.

Como nos informa Angela Lühning:

> Porque não é qualquer encaixe. Só que, para quem não conhece o repertório muitas vezes parece tudo igual, até perceber que tem várias estruturas rítmicas e só tem um jeito certo. Você tem duas partes assimetricamente distribuídas nestes padrões rítmicos; então, você está deslocado, mas, ao mesmo tempo, eu acho que nenhuma pessoa que não seja exatamente do grupo dos músicos vai perceber isso. (LÜHNING apud DUARTE, 2018, 17:35)

Por isso, sempre existiu tanta dificuldade em ler e escrever as cantigas e os ritmos do Candomblé usando as técnicas comuns da escrita musical. Mesmo porque estas melodias podem encontrar variações notáveis conforme as Casas em que as ouvimos, e aqui falamos de melodia, ritmo e até, mesmo, de textos. Os jovens do século XXI conseguiram uma forma bem explícita que é o uso da partitura acompanhando o vídeo da execução, como apresenta:

https://www.youtube.com/watch?v=oBbk0RQmn84[107]

É importante frisar que, de alguma forma, o tambor é o harmonizador das vozes. Pois o lugar em que esta melodia é aplicada tem que se sobrepor ao som dos três tambores e ao coro de vozes, sendo que a sonoridade vindo da pele animal que cobre o tambor é o que dá a tonalidade de quem está cantando.

À voz saindo, pode-se dizer “de cabeça”, quando o Alabê inicia a chamada, assim como do coro de resposta. O conjunto, durante as festas, mantém durante muitas horas a intensidade dos cantos em forte, somando-se a isto o agravante em relação ao cansaço físico que não parece incomodar as pessoas que passam horas e horas cantando e dançando, mesmo nem sempre estando com seus corpos sendo ocupados pelos Orixás.

Ao mesmo tempo, ouvem-se vozes de saudação em brados em fortíssimo, que são incentivo e reverência aos Orixás incorporados, propondo nestes contextos uma técnica especial aplicada pelos Oganilus e pelo coro, dedicada a este lugar da música sacra afro-brasileira, o que mereceria, ou melhor, necessitaria um estudo especial para o estudo destas frequências, resistência corporal e velocidade.

Apesar deste trabalho ser voltado para os ritmos da Nação Ketu, que na maioria do tempo são as fórmulas rítmicas tocadas em nossa Casa, falarei *en passant* sobre alguns dos ritmos de outra nação, a Nação Angola. Mesmo por que, na nossa Casa e

---

[107] CARDOSO 2006, apud KRETZER, 2020, p. 160.

em muitas outras tocamos em nossos Candomblés mais de uma Nação e, então, apresento aqui alguns destes ritmos. Para tanto, a melhor época para se falar disto é o dia da Festa de Caboclo, que acontece todo ano no Jagun no dia primeiro de Maio, e também a festa de Exus, que acontece em final de janeiro ou fevereiro. Nestes eventos são tocados ritmos como Cabila ou Cabula, Ijexá, Congo e Barravento, desde o Xirê, ou roda de abertura, até o final da festa.

A festa de Caboclo no Jagun é uma das mais importantes, porque ela também coincidia com a festa de aniversário do Babalorixá Kilombo, que infelizmente deixou o Aiê em janeiro de 2020. Nesta festa, excepcionalmente praticamos estes ritmos, pois, embora não façam parte do fundamento especificamente Ketu, são ritmos que costumam ser tocados dentro da dinâmica cultual do Jagun na Festa de Exus e de Caboclo, razão pela qual o Ogan Otum Alabê precisa também dominá-los.

A Festa de Caboclo é uma das festas em que encontramos mais Ogans visitantes na Casa. Alguns são velhos parceiros, como o Ogan Thiago Sioni, o Ogan Moisés (filho de Rubinho, meu Baba-kekerê[108]), o Ogan Bara de Exu, o Ogan Peba de Oxóssi e muitos outros que vêm aprender e, ao mesmo tempo, trazer ensinamentos para o Jagun.

É uma festa em que os Orixás não se apresentam, e em seu lugar manifestam-se os espíritos dos indígenas brasileiros, de boiadeiros e de outros trabalhadores que podem ou não ter sido escravizados. Os instrumentos são tocados com as mãos e estes caboclos e boiadeiros, quando incorporados, bebem ritualmente e fumam cigarros e charutos.

A Festa de Exus tem dinâmica análoga, não havendo incorporação do Orixá Exu, mas, sim, do que se costuma chamar “espíritos de esquerda”, entidades que foram definidas como vinda dos planos inferiores do mundo espiritual que vêm ao Aiê para auxiliarem os seres humanos.

Nestes dois casos, o da Festa de Caboclos e o da Festa de Exu, as cantigas não são entoadas menos em línguas africanas, mas principal e quase que exclusivamente em português, e por vezes incluindo termos indígenas como jurema, aruá e outras, que se confundem com calunga, ajucá e ajudá, da língua dos povos bantos, e expressões e termos retirados do catolicismo popular, como Jesus Cristo e cálix,

[108] Pai Pequeno: aquele que tem obrigação de passar os ensinamentos ao iniciado.

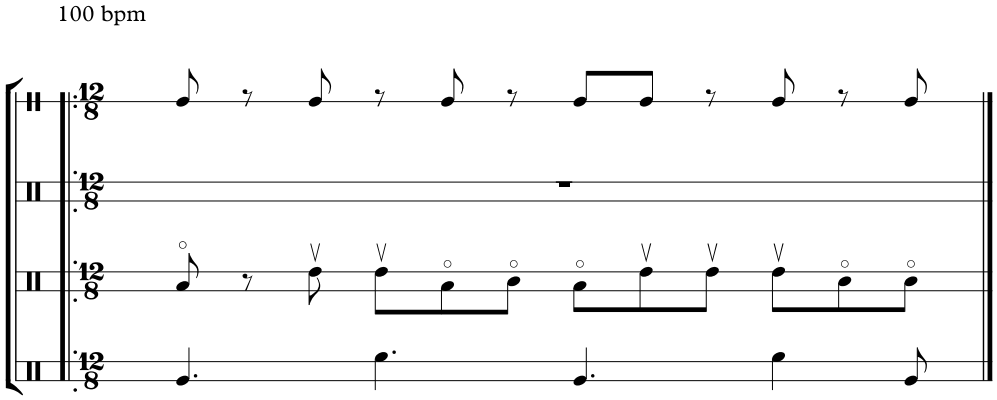
mostrando todas as influências possíveis do solo brasileiro sobre as africanidades de uma Casa de Candomblé.

Abaixo apresento alguns destes ritmos fundamentais no Candomblé de Caboclo e também na Nação Angola. O Samba Cabula, ou Cabila, é o ritmo que é raiz do samba de roda, do samba enredo e das muitas outras ramificações do ritmo que ficou famoso como “Funk Carioca”.

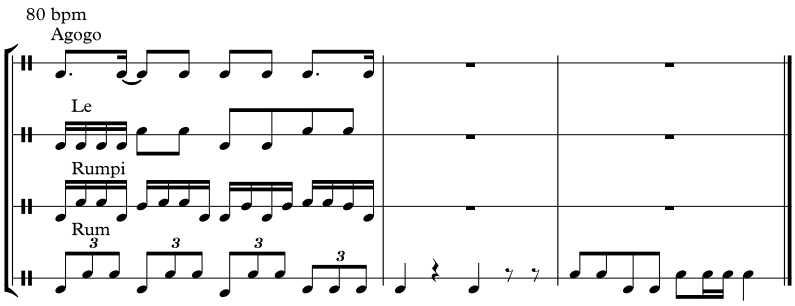
Este ritmo é considerado como pertencente principalmente à Orixá Oiá, ou Iansan, ou, como se chama na Angola, Matamba. O Congo de Oro também é muito importante, por sua influência no mundo do samba, do jongo, no batuque e, mais modernamente, no funk carioca ou “batidão”. É considerado como ritmo do Orixá Oxossi, ou mutalambo, como é chamado na Angola. O Barravento é um ritmo bem rápido e influencia os ritmos ligados ao Tambor de Crioula ou ao Maculelê. Seu principal Orixá é Xangô, ou Zaze, para o povo de Angola.

O Ogan Rubinho propunha sempre três toques diferentes para os atabaques, com o Rum fazendo as dobras, o Lê fazendo a base até o final, sem modificações, e o Rumpi fazendo uma espécie de acompanhamento contrapontístico com o Rum.

BARRAVENTO



CONGO



08. O APRENDIZADO MUSICAL DO OTUM ALABÊ

> Em cenários como o candomblé, o congado e as escolas de samba, quem ensina é a vivência ritual, não há uma figura centralizadora do ato de ensinar. Aprende-se sem alguém estar necessariamente ensinando, aprende-se "por osmose". (CASARI, 2009, p. 36)

O Opotum William e Gael, filho de Bárbara de Oiá[109]

Chegamos em um assunto bastante complexo, que é o do aprendizado dos ritmos do Candomblé.

Pensar no conservatório como o espaço para aprender os toques dos Orixás não é impossível, é até de certa forma bem facinho, como se diz hoje em dia. Mas então teremos outras dificuldades, pois as regras de aprendizado entre um lugar e outro são completamente diferentes. Não haverá partituras, não haverá muitas perguntas e os pontos principais de interesse vão divergir em quase todas as buscas entre um aluno interessado na música dos Orixás e, outro, que vá aprender a ser Ogan. Perguntas

---

Foto: Bárbara de Oiá – Acervo Ilê Axé Jagun

como: “qual o nome deste toque? para qual Orixá? onde fica o um?”, que são comuns nos momentos em que estamos dando este tipo de aula no conservatório ou na oficina de música, são consideradas inúteis dentro do Terreiro.

De fato, não se faz nem se responde a este tipo de pergunta.

Como diz Casari:

> Apresentar os toques, nomeá-los e dizer a quais divindades estão relacionados, seria desnecessário em se tratando de pessoas familiarizadas com o universo litúrgico e ritualístico do candomblé. (CASARI, 2009, p. 12)

Então, primeiro temos que separar a ideia de Escola de Música e de aprendizado do Ogan, e, aí, tentar mostrar as variadas formas possíveis de se ensinar música dentro do Terreiro e como isso se desenvolve até que o indivíduo se torne um Ogan Otum Alabê, ainda que eu pense que nos dias de hoje seja fundamental o aprendizado da música dos Orixás também nos Conservatórios e na Universidade, razão pela qual cada vez mais estejamos nos empenhando em divulgar estes conhecimentos, para que eles sejam reconhecidos fora da Religião dos Orixás.

Pois quanto mais gente estiver familiarizada com os toques, mais teremos pessoas reconhecendo a importância da música dos Orixás dentro da comunidade e da musicalidade brasileira, gerando popularidade e reconhecimento. Também, assim, estaremos mais aptos para nos defendermos da intolerância religiosa que ora incomoda a tantos Terreiros em todo o País.

> O aprendizado dos toques de candomblé dentro de uma escola de música e, consequentemente, acessível ao público em geral, marca a popularização de um saber acerca de uma religião, e de uma prática cultural, que até pouco tempo era perseguida, fazendo parte de um mundo subterrâneo. Além disso, o aprendizado dos toques é praticamente limitado aos iniciados, pois se trata de música ritual. (CASARI, 2009 p. 13)

A expectativa de existência de um método de aprendizado, como é comum em nossa sociedade eurocentrada, com um professor postado à frente do aluno tentando fazer com que ele repita seus processos e entender o que consta em um currículo educacional, com processos e métodos análogos aos praticados em outras disciplinas não musicais, não existe no Ilê.

Terei, então, de tentar demonstrar, por meio de minhas observações, assim como a partir do ponto de vista de outros pesquisadores que estudaram o assunto,

que o ritual do Candomblé tem seu próprio processo de educação musical e que nem sempre isso se aproxima do método que em geral é utilizado nas Escolas de Música.

Como nos traz Casari:

> Os processos de aprendizagem dessas músicas não implicam somente um domínio técnico, mas também a interiorização das representações sociais que lhe conferem sentido como expressão cultural. (CASARI, 2009, p. 29)

Conhecer os ritmos e as cantigas não é suficiente na pedagogia êmica dos Orixás. É preciso conhecer a história e os fundamentos, para que se compreenda aquilo que leva a se tornar música, e é preciso conhecer a coreografia dos Orixás, assim como todos os outros fundamentos litúrgicos com a maior profundidade possível. Principalmente porque em nenhum lugar a música entra aleatoriamente no ritual. Não é só tocar um instrumento ou cantar uma cantiga, e não se pode e não se deve nem pensá-los separadamente.

As sonoridades religiosas do Candomblé podem não fazer sentido nenhum se a ouvirmos ou vê-las separadamente, já que uma cantiga é sempre ligada a um fundamento.

> Interpretando-se a música do candomblé como parte de um ritual, onde mensagens são vinculadas por uma multiplicidade de canais sensoriais, o processo de ensino e aprendizagem dos toques fora de seu contexto é um processo de mediação cultural. (CASARI, 2009, p. 38)

Mas a eficiência do resultado desses processos é vista facilmente quando o Alabê apresenta seu conhecimento, durante uma apresentação sua com os tambores, em momentos de grande virtuosismo em termos de técnica, resistência e velocidade.

Vemos ali que toda sonoridade desenvolvida a partir da observação do mestre funciona com excelência, nos momentos de aprendizagem, observando e processando interna e externamente o desenvolvimento do seu próprio conhecimento, durante muitos anos, sem que aquele mestre obrigatoriamente tivesse que se dirigir ao aluno como ocorreria em um processo individual, mas de uma forma em que todos os alunos, se podemos chamar assim, fossem descobrindo em si mesmos sua melhor prática, pois, para ser um mestre de tambores, foi necessário muito tempo de observação, interesse e prática no instrumento e na religião.

Como nos informa Passos:

> Na prática, é assim que acontece como um quebra-cabeças de ritos e segredos, que muitos dos próprios iniciados não conseguem acompanhar dentro da sua religião, devido a vários fatores externos ou de ordem pessoal, o que interfere nesse processo de aprendizagem que requer muito tempo e presença no terreiro. (BARROS, 2017, p. 51)

O Alabê, ainda que execute movimentos de certo modo padronizados, tem sua interpretação própria na execução de seus instrumentos, o que dá a cada Casa um sotaque especial, ou uma individualidade, dentro do todo do Candomblé. Enquanto aprendiz, ele descobre seu próprio jeito de prosseguir com o legado oferecido pelos professores. Não é uma aula, mas uma atividade que propõe a posse de um legado pelo aprendiz. A técnica, a prática e teoria do instrumento ou da voz, são passados como por uma conexão *bluetooth*, em que dois corpos se alinham no espaço e se deixam entranhar de seus conhecimentos.

Como nos informa Casari:

> Para adensarmos a discussão a respeito de práticas de educação musical, sejam elas escolares ou não, ou ainda vinculadas a um ritual, devemos entendê-las como espaços de criação e recriação de significados, ou seja, como uma prática cultural. Para tanto, a música deve ser vista além de suas tecnicalidades, e ensino e aprendizagem de música devem ser entendidos além da transmissão e aquisição de competências técnicas. (CASARI, 2009, p. 11)

A escola de música do Candomblé não está nem perto do que pensamos, ao nos referirmos a uma escola de música. Não existe um método ou uma estratégia de ensino, nem um plano de aula organizado. O que não quer dizer que o aprendiz de Ogan aprende sua profissão de forma caótica; ao contrário, tudo de alguma forma respeita leis e diretrizes determinadas pelos antepassados.

Como nos informa Lima:

> O aprendizado não possui acuidade técnica formal (como se fazem os toques, quais as mãos a serem usadas: “direita/esquerda”, tipos de toques: “abertos, fechados, longos ou curtos” e etc.) ou mesmo de leitura musical escrita, focando-se mais na observação e memorização dos toques e suas relações com as cantigas. (LIMA, 2018, p. 25)

Como os antigos “griots” africanos, o Otum Alabê recebe de seus antecessores o conhecimento cotidianamente, observando e participando de todos os momentos em que este mestre trabalha.

Como informa Barros:

> Pensar neste processo é refletir quanto o poder da palavra na religião do candomblé vira uma metodologia que está ligada diretamente com a transmissão oral do conhecimento. A tradição (Axé) pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração de uma pessoa (Egbomí) para outra (Iaô). (BARROS, 2017, p. 93)

Quando este mestre está tocando, ou desempenhando qualquer outra função no terreiro, lá está o aprendiz. E isto assim se dá desde muito pequeno, pois a criança que vive no Candomblé costuma ser informalmente iniciada antes dos oito anos. Gael, por exemplo, filho de Barbara de Oiá, já é “feito de Santo” desde bebê. Antes de aprender a falar ou andar já é iniciado na religião e, enquanto está no colo como em foto anterior, já brinca de tocar com seu aguidavi nos tambores da casa.

> O processo de ensino e aprendizagem dos atabaques no terreiro do candomblé em alguns casos acontece muito diferentemente da educação formal, sendo bem antes das crianças nascerem. É comum as filhas de santo grávidas participarem de atividades relacionadas às festas, com isso a criança já está inserida no candomblé antes mesmo de nascer e com seu processo de aprendizagem já iniciado antes mesmo de saber para qual caminho dentro da religião ele ou ela irá seguir. (BARROS, 2017, p. 54)

Isso faz com que a criança cresça com os olhos naquele ofício. Assim como outras crianças de fora da comunidade religiosa afrodescendente sonham em ser médico, policial ou vendedor, como seus pais ou outros referenciais, a criança no Candomblé sonha em ser Babalorixá, Ogan ou Ialorixá. Crescer no Candomblé pode significar que esta criança vai acumular axé, que aqui, neste caso, significa conhecimento e know-how específico para receber um cargo importante no Terreiro.

> Aprender os ritmos do candomblé significa mais do que adquirir competências técnico-musicais, significa aprender a ser um Alagbê, pois, no mito de origem, os ritmos desempenhavam um papel central na identidade candomblecista. A partir destas articulações, interpreto as situações e processos de ensino e aprendizagem musical como situações culturais enredadas por uma teia de significados. (BARROS, 2017, p. 100)

O aprendizado da música no Candomblé inclui, além de tocar um instrumento, cantar uma cantiga, dançar uma dança ou, ainda, outras funções em que seja necessário a introdução do corpo-música-fundamento, que entra para a criança como brincadeira desde o momento que ela, entre outras crianças, vai tocar em uma lata de

óleo ou leite em pó, em um balde, e brincar de sacrifício ou brincar de fazer o jogo de búzios até o momento que esta acompanha o mestre.

O divertido de assistir às brincadeiras infantis, tendo como o tema o Povo de Santo, é que no decorrer do jogo nenhuma das crianças no Candomblé quer ser "o cliente"[110]. Todos querem ser Babalorixá, ou Ialorixá, Ekédi ou Ogan, Orixá encarnado, Iaô, vale até ser o cabrito a ser sacrificado ou outro animal importante – mas cliente é, mesmo, a última opção. Isso demonstra que o cliente é um elemento necessário, no Candomblé, mas tem no degrau hierárquico a última posição, lugar que se inverte quando esta pessoa passa a ser um abian e, futuramente, a receber alguns dos cargos de honra do Ilê.

No vídeo a seguir, vemos as crianças "sacrificando um boi", nas proximidades da Festa de Caboclo Sete Cruzeiros. Aqui se compreende que, além do cantar e tocar, todas as outras funções no cuidado para o Orixá fazem parte do aprendizado:

https://youtu.be/rKIgnMJ3i_c. (Visita em junho de 2021)

A presença da criança é fundamental para a continuidade da religião e a transmissão oral de conhecimentos, inclusive os associados à música: sem ela o Candomblé não mantém o processo de rotatividade de suas gentes. E estas crianças têm que ser elas com os seus brinquedos.

Obviamente não se pede, na Religião dos Orixás, que as crianças levem o Candomblé a sério com o mesmo pensamento de um adulto e, por isso, às vezes as vemos correndo e gritando durante os rituais, principalmente nos dias de festa. Mesmo quando há repreensões dadas às crianças pelos adultos, são ensinamentos que têm a ver com aspectos rituais, como quando um adulto diz: "parem de correr, crianças, o Santo está comendo". Assim, a criança aprende que no momento em que o Orixá está comendo deve-se preservar o respeito e a reverência àquele Orixá.

Citando novamente Iuri Passos:

> Eu, enquanto membro da comunidade, percebo a dificuldade que ocorre quando permanecemos muito tempo sem ter as festas no terreiro, pois sem as festas as crianças não têm motivação para toda essa brincadeira que estimula seu aprendizado espontâneo, sendo que o processo que acontece naturalmente começa a ficar falho. No terreiro não tem um tempo pré-determinado para que a criança aprenda um conteúdo, como o tempo de estudo de um aluno, quando

[110] O termo "cliente", aqui, refere-se a quem, não sendo do "Povo de Santo", busca beneficiar-se do Candomblé, seja por meio do jogo de búzios para orientação pessoal, seja pela realização de rituais de propiciação ou agradecimento.

> está inserido no contexto escolar para adquirir certos conhecimentos. (BARROS, 2017, p. 56)

É claro que existe o momento de “passar o tambor”, do passo a passo do tocar o instrumento, de contar como chamam os toques, para diferenciá-los uns dos outros, de ensinar como encourar um instrumento, de como se deve prepará-lo para o ritual ou para a festa-ritual. Mas este momento não tem uma organização temporal: em tal dia fazemos isto, em tal dia fazemos aquilo. Ocorre de modo natural, quando de uma situação ritualística. Neste momento é que se pega a mão do aprendiz, que se explica: aqui se toca este ou aquele ritmo, esta ou aquela sonoridade. Como, por exemplo, uma mudança no seguir de uma melodia, em que o tambor precisa fazer algum ato especial, uma “dobra” diferenciada. Isso acontece depois do noviço já ter grande conhecimento do tambor em suas rítmicas específicas.

Conforme nos informa Lima:

> É de responsabilidade do Ogã mais experiente da casa convidar o futuro Ogã para tocar nas festas e cultos. Às vezes pode ser que esse Ogã não esteja totalmente “formado”, contudo é incentivado para tocar os instrumentos iniciáticos “rumpi” e “lê” durante o rito, com o intuito de aquisição de experiência. (LIMA, 2018, p. 32)

Por costume, este processo de aprendizagem começa em muitas casas com os toques sem o uso do aguidavi, e de preferência com o aprendizado do agogô antes dos tambores, só depois avançando para o conhecimento do Lê, do Rumpi e do Rum. Quando se toca o agogô e se padroniza a forma certa de entrar e informar o padrão condizente com a melodia, aí se é capaz de chegar gradativamente até o tambor Rum, enquanto apresenta a cantiga. Ou seja, irá tocar no tambor o ritmo exato, assim como executará as convenções necessárias ao que propõe o texto musical.

Conforme nos informa o Ogan Elton:

> Questionado sobre a sequência a ser seguida no aprendizado dos instrumentos que fazem parte da orquestra ritual do Candomblé, Elton indica que o Gã é o primeiro a ser aprendido, pois é por meio dele que se aprende a base rítmica ou base musical, já que é o Gã quem orienta os atabaques a tocarem os pontos. Gã também pode ser traduzido como “chefe”. (ELTON, apud LIMA, 2018, p. 23)

Os primeiros ritmos costumam ser, por exemplo, ritmos menos complexos, como as bases do ijexá ou do congo, ritmos que apresentei antes.

Como nos diz Casari:

> Pude perceber algumas estratégias de apresentação dos toques por parte do Mestre, que serão mais bem analisadas adiante. Percebi que, com os alunos recém-chegados, como era o meu caso, ele trabalha inicialmente os toques da nação angola, nos quais os atabaques são percutidos somente com as mãos. Quando lhe perguntei a razão da preferência por iniciar o estudo dos ritmos de candomblé pelos toques angola, ele me disse que considerava esses toques mais fáceis de serem assimilados justamente por serem tocados com as mãos e, não, com os aguidavis, como a maioria dos toques da nação quetu. (CASARI, 2009, p. 34)

Casari complementa:

> Por outro lado, uma das dificuldades dos toques da nação angola é justamente o fato de que cada atabaque executa um desenho rítmico diverso, o que, se tecnicamente pode ser mais simples, musicalmente é mais complexo (CASARI, 2009, p. 35)

Obviamente, esse processo de ensinar não é o mesmo que vamos encontrar dentro do aprendizado do Ilê, onde este tipo de pergunta não seria feita. A dúvida de Casari, referindo-se ao método aplicado, é de certa forma ofensiva, pois a dúvida sobre a forma pela qual o mestre está ensinando mostra falta de confiança no professor e uma certa ousadia do aluno.

Então, contrariamente, o aprendiz de Alabê dentro do terreiro também pode ser iniciado tendo o aguidavi como ponto de partida, e noutro momento Casari explica que:

> Trata-se de uma estratégia de começar por aquilo que é mais fácil, a mais comum nas técnicas pedagógicas. Numa socialização dentro do universo religioso do candomblé, essa estratégia não faz sentido e o frequentador de um terreiro da nação quetu que se inicie no aprendizado dos tambores estará desde o início em contato com os aguidavis. (CASARI, 2009, p. 34)

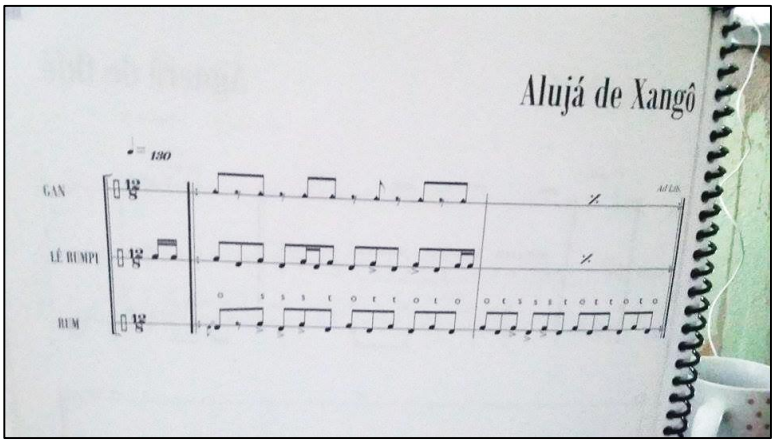
Não considero os toques de Angola mais ou menos complexos; eles são, sim, melhores definidores da manipulação no que nos referimos aos graves, médios e agudos. Os padrões organizados para os toques de Angola são menos complexos quando falamos, por exemplo, nas polirritimias propostas pelos toques para o Orixá Oxumarê, nos toques da família Nagô. Mas, mesmo assim, é acreditar que o simples para muitos não é complicado. Por exemplo, é o caso de que, se não conhecemos as nuances de um toque Ijexá em sua diferenciação para Oxum, Oxalá e Logunedé, que é gritante para os instrumentistas dos Orixás, para o leigo pode parecer tudo igual, dando impressão de monotonia e ausência de motivos musicais.

O bonito, nos toques de Angola, são os aproveitamentos das pausas de cada instrumento, que são preenchidas pelos sons dos outros, preferencialmente por poucas notas de cada instrumento, quase que completando cada compasso com as várias possibilidades oferecidas pelas notas apresentadas pelos tambores Rum, Rumpi e Lê. Isso permite que todos possam tocar durante horas, o que é fundamental para uma casa que, por exemplo, em dia de culto terá somente três Ogans.

O progresso nos instrumentos tocados com a mão livre podem ser mais evidentes e mais fáceis de visualizar, conforme percebemos e aprendemos os toques de cada tambor.

Como os toques no Rumpi e no Lê são diferenciados, é preciso conhecer cada um de forma gradativa. Primeiro, iniciaríamos com o que se toca no Lê, que é o mais básico; depois, seguiríamos para o Rumpi, que é o que faz a intermediação entre a base e a movimentação do Rum, ou seja, é um tambor que de certa forma não propõe uma base estática; finalmente, chegaríamos ao tambor Rum, este com um ensinamento de longo prazo, em relação aos outros.

Como no do alujá de Xangô, visto na partitura abaixo[111]:



O aprendizado do tambor não deve ser, de forma alguma, solitário. Quando se aprende o atabaque tem-se, sempre, que estar ao mesmo tempo trabalhando a cantiga junto com o aprendizado do instrumento, porque a cantiga é, para quem está aprendendo, muito difícil de ser cantada quando se está executando um atabaque ou um agogô. Fazer este aprendizado de forma separada torna o futuro do aprendiz muito complicado em termos musicais.

[111] OLIVEIRA, VICENTE E SOUZA, 2008, p. 52

Como nos informa novamente Casari:

> Levando-se em conta que a música de candomblé está vinculada a um ritual que lhe confere sentido, ensiná-la fora desse contexto ritual exige uma série de adaptações, ou ainda traduções dessa música, de modo que ela seja compreendida fora de seu contexto ritual, isto porque o fazer musical no candomblé compreende várias ações, como dançar e cantar e não apenas tocar. (CASARI, 2009, p. 12)

Quando se chega às bases de acompanhamento ainda não se aprende a dobrar o Rum e, sim, a acompanhá-lo. Acompanhar é fácil, diriam alguns, mas é ao contrário: seguir os padrões do Rum meio que tira os outros tambores do *groove* comum, em uma espécie de atração fatal causada pelos movimento dos graves e estalos, o que faz com que no começo pareça que estamos sendo jogados em um buraco rítmico.

A cantiga também parece que está algo fora do lugar, para quem é iniciante; principalmente quando não é “do Santo”, com o aprendiz ficando completamente distraído pelos sons do Rum e fatalmente aumentando ou diminuindo o andamento, ou mesmo errando e trocando o ritmo proposto. E também vamos encontrar situações em que há necessidade de mudança do ritmo, que muda completamente no meio da cantiga e, em casos assim, não perceber e continuar no mesmo ritmo é tão ruim quanto trocar o andamento ou errar a levada.

Neste relato de um de seus entrevistados, trazemos um testemunho de Lima dizendo que:

> Fiuza iniciou-se nos tambores rituais executando o Lê, atabaque mais agudo, fazendo a sequência do menor (Lê) para o maior (Rum), seu instrumento atual no Candomblé (LIMA, 2018, p. 26)

Quando se passa desta fase, o aprendiz já está pelos nove ou dez anos de idade e já começa a fazer suas primeiras tentativas sobre o tambor Rum, sempre sob vigília de seu mestre, que, ao mesmo tempo em que autoriza, impede.

Nos vídeos indicados a seguir, Ruan e Artur estão em suas primeiras tentativas de erros e acertos, mas já são convidados a tocar no ritual (ambos estão agora, em 2021, com 12 anos de idade):

https://youtu.be/ZSGrRQRFjms

https://youtu.be/KaISqloKbRg

Trata-se de um sistema que aguça o interesse e a curiosidade sobre o tambor.

Ruan e Artur vão para o Rum com um orgulho imenso nos olhos e nos movimentos, ainda que o Opotum Bicudo esteja de olho no desenvolvimento dos dois e não deixe que eles andem mais rápido do que o necessário, como todo bom professor. Mais tarde, o pequeno Alabê geralmente assume o tambor como parte de sua vida entre os 15 e 18 anos, quando pode se tornar um Oganilu oficialmente, perto dos 18 anos de idade.

Sobre o aprendizado da canção no Candomblé, fundamental no processo musical e teológico-litúrgico na Religião dos Orixás, Nogueira (2008) nos remete às formas de memorização que, como rezas, devem ser decoradas de forma integral e, dessa forma, evitarem-se as formas de separar a melodia da canção durante a vivência no axé.

Todos devem cantar em uníssono, respondendo na maioria das vezes às perguntas musicais feitas pelo Otum Alabê. Não há um processo de abrir vozes e, quando isto acontece, é bastante mal visto, podendo até a pessoa receber uma repreensão direta ao cometer o que é visto como afronta à comunidade.

A noção é a de que estamos todos em um mesmo lugar de reverência ao Orixá, e a individualidade deve estar em outro plano. O Ogan, ou o Babalorixá, não são os “frente de palco”, mas a referência e memória principal da cantiga que está no arquivo deste repertório imenso de letras e melodias que parecem sair do nada e chegam em enxurradas seguindo os preceitos de cada ritual, onde pelo menos dez músicas são cantadas para cada uma das diferentes ações que devem ser executadas naquele momento.

Abaixo, resumo em poucos pontos o que o pesquisador Nogueira definiu como a melhor forma de entender e processar as cantigas dos Orixás, dizendo que:

> “Os diversos e diferentes mecanismos utilizados funcionam como verdadeiras técnicas mnemônicas e certamente colaboraram para a manutenção de uma textualidade autenticamente africana no Brasil:
> 1. É proibido assoviar: Esta proibição está ligada, principalmente, a três divindades do panteão iorubá: Oxumarê, Ossaim e Obaluaiê. Segundo o Povo de Santo, essas divindades se aborreceriam com o som do assovio. Uma análise linguística do assovio evidencia que o fato de não se dever assoviar evita a execução apenas da melodia.
> 2. Não se pode cantarolar: trata-se de uma proibição complementar à do assovio. O improviso não é bem aceito e constitui desrespeito ao sagrado. O ato de cantarolar é desarmônico e pode fazer as forças vibrarem sem o devido equilíbrio. A cada vez é preciso cantar com os fonemas exatos da letra.
> 3. A importância do ritmo: percebe-se entre os membros das comunidades-terreiro do Candomblé Queto a valorização do ritmo. Diz-se que as pessoas sem ritmo não sabem cantar, não tiveram bons

> professores e nem respeitam seus mais velhos. Aqueles que cantam com ritmo têm mais prestígio dentre seus pares.
> 4. A força da devoção: o maior de todos os recursos contra o declínio é a própria devoção, e o amor pelos Orixás se manifesta no amor pelos seus cantos, rezas e louvações, pelo prazer que traz a sua audição e a execução de seus ritmos (NOGUEIRA, 2008, p. 37)

Esta curta lista nos permite compreender que a canção no Candomblé é, antes de tudo, regida por uma partitura invisível que mantém seus padrões melódicos e rítmicos de forma que se crie o menor número possível de variações e se aproxime o mais possível de sua raiz africana, como nos informa Carvalho:

> Enfatiza-se assim a busca de precisão e da unidade indissolúvel do canto como letra e melodia, de modo a repetir exatamente cada fonema com sua altura, inflexão e giro melódico precisos, para que a memória do canto e da língua iorubá não se perca e ambos se mantenham conectados. (CARVALHO, 2003, p. 3)

A música no Candomblé, desta forma, torna-se uma espécie de texto santo não escrito, através de seus cantos contando o gênese e tudo o mais que se refere aos relatos ancestrais da comunidade afro-brasileira. Com isso, gerando um espelho de orgulho e autoestima para esta comunidade, que passa a ter uma história a partir dos conceitos de sua própria história etnológica, ao invés do reflexo sob a égide de uma outra cultura, que a teria vencido e submetido em guerras.

O que propõe uma outra realidade filosófica e antropológica, ou seja, uma nova pesquisa especial para este direcionamento.

09. A PROFISSÃO DE OGAN

A profissão de Ogan só foi reconhecida a partir do ano de 2013 no Catálogo de Ocupações Brasileiras, exatamente o ano que me propus a entender se era possível defini-la como profissão, visto que a questão da remuneração, que é fator determinante no entendimento do termo “profissional”, é extremamente confusa quando se relaciona ao Ogan, se pensarmos o Terreiro de Candomblé como “ambiente de trabalho” e os Babalorixás ou Ialorixás como “empregadores”.

Como informa Oliveira de Almeida:

> No início de 2013, no Distrito Federal, foi anunciada a regulamentação profissional dos ogãs de religiões de matrizes africanas, tais como candomblé e umbanda. Por meio de uma parceria formada pelas secretarias de Cultura e de Igualdade Racial do DF, a Federação Brasiliense de Umbanda e Candomblé e a Ordem dos Músicos de Brasília (OMB-DF), foi dado início à oficialização do trabalho desses instrumentistas. A partir desse momento seria possível ter o registro de músicos profissionais, além de outras garantias trabalhistas. (OLIVEIRA DE ALMEIDA, 2013, p. 10)

Existe, por isso, muita complexidade no fato de o Ogan estar aprisionado entre uma ideologia que atribui antagonismo entre haver remuneração e religião, por uma das duas ser extremamente objetiva e, a outra, espiritual, uma forma de pensar que tem raízes no pensamento de que o artista, o músico e o profissional das áreas humanas em geral têm menos valor, não só financeiro, mas também moral, na relação com as profissões mais convencionais, como as do médico, do advogado e do engenheiro, consideradas profissões que possuem relevância maior.

Ainda que muitos músicos e artistas cada vez mais tenham nos dias de hoje alcançado o terceiro grau na formação escolar, este problema relacionado à não formação dos Ogans acaba acarretando, além da baixa autoestima desses profissionais, em muitos casos também a dificuldade de sobrevivência, pois a firmeza trazida por ele ao “acreditar no seu próprio trabalho” só existe dentro do Ilê.

Fora dele, este profissional não é bem reconhecido.

Como afirmo em meu livro:

> Ocorre que devido ao fato de os *Ilês* por costume se localizarem em comunidades de baixa renda, onde a educação é de difícil alcance e qualidade duvidosa, mesmo com as leis de cotas raciais ou com a legislação de valorização da cultura afro-brasileira nas escolas isso não tem se alterado substancialmente, razão pela qual predomina o

> semianalfabetismo. Assim, é comum os *Ogans* não terem educação formal e, em decorrência, só conseguirem empregos de mais baixa qualificação, como ajudantes de pedreiro ou seguranças. (TRINDADE, 2019, p. 149)

Esta é situação muito comum aos Ogans, que têm de estar sempre se dedicando a trabalhos paralelos que gerem o aporte financeiro que sustente seu trabalho como Ogan, além do fato de não se "segurarem em seus empregos", o que lhes acarreta grande dificuldade de manter estável o sustento de si e suas famílias.

Como diz Oliveira de Almeida se referindo à profissionalização do Ogan:

> Em torno dessa regulamentação existe uma grande discussão sobre fidelidade e transitoriedade, remuneração ou não remuneração pelos serviços religiosos prestados pelos ogãs, e que não é, obviamente, exclusiva do Distrito Federal. (ALMEIDA, 2013, p. 10)

Almeida nos informa com isso que, ainda hoje, no ano de 2020, a discussão sobre pagar ou não pagar, receber ou não receber remuneração, ainda direciona o trabalho do Ogan, estabelecendo polêmicas relativas ao direito e ao dever de receber pagamento pelo trabalho feito. Quer dizer, muitas vezes o Ogan sente vergonha de receber o que poderíamos chamar de cachê, assim como muitas vezes quem os emprega no Ilê acham injusto pagar ao Ogan pelo seu trabalho.

Como nos afirmou o próprio Opotum Bicudo em entrevista, falando de um Candomblé que se recusou a pagar-lhe:

> Aí eu te respondo... Meu... Você vai lá tocar o Candomblé... vem um monte de pessoas e mal intencionadas, não que o Orixá não repele, mas o olho e a língua é a pior coisa que existe...então a gente também faz parte desta troca de energia... A gente, quando vai na casa de uma pessoa...então, esta pessoa... se ela não tem, ela tem que dar um agrado...porque no antigo... até os Ogans de casa (referindo-se aos Ogans em nossa Casa) ele... o Pai tinha isso (referindo-se a nosso Babalorixá, Pai Kilombo)... o Pai colocava um pratinho na frente do atabaque, um prato de ágate... colocava na frente do atabaque... e os filhos iam lá... passavam uma nota no corpo e colocavam no pratinho...[112]

Neste procedimento, de uma pequena ajuda de custo vinda dos fiéis que deixavam um valor, embora ínfimo, para os Ogans, havia a valorização daquele profissional pelos fiéis que deixavam a contribuição, e mesmo do Babalorixá, que oferecia alimentação e uma pequeníssima ajuda de custo.

---

[112] Parte da entrevista com o Opotum William Eduardo (Bicudo) – Entrevista 1 – 2019

Era costume que alguém, em geral do sexo feminino, secasse constantemente o suor dos Ogans, havia também o costume de colocar o dinheiro dentro do bolso do Ogan enquanto este tocava o atabaque, geralmente de quem estivesse tocando o tambor Rum.

Testemunhei um comportamento parecido em minha visita à um ritual Sufi na cidade de Lahore, no Paquistão, entre o público que assistia e os tocadores de dhol[113]. Depois dos músicos praticarem alguns giros, enquanto tocavam o tambor, as pessoas da assistência vinham e colocavam dinheiro nas roupas destes, enquanto outros se preocupavam em passar-lhes um lenço no rosto ou no pescoço. A diferença é que, no Paquistão, o culto era proibido ao sexo feminino; então, estes movimentos eram feitos de homem para homens.

Hoje, o Ogan vive num tempo e local que está entre o cotidiano da sociedade comum e a vida no Santo, onde em um ele busca se encaixar dentro de suas possibilidades econômicas e, no outro, estará tratando da sua e da espiritualidade de outrem, sendo que, para si, a valorização desta última, que é o que movimenta a sua vida em termos de potencialidades humanas, é o que o satisfaz como ser humano, mas nem sempre lhe proporciona o alimento do corpo como o faz no tocante ao espírito.

O trabalho como Ogan profissional se inicia por volta dos 16 ou 18 anos e segue até uma faixa etária que se estende dos 28 aos 35 anos[114]. Então, ele exerce a sua atuação como Ogan como um hobby, digamos assim, e as outras possibilidades profissionais como “oficiais”.

Mas na maioria das vezes este sistema funciona de forma inversa, ou nem funciona.

Como registro em meu livro:

> Em um dolorido drama humano que se repete em todas as Regiões brasileiras, é difícil reconhecer esse tempo dispensado que ocasiona a pobreza, pelo excesso de trabalho em cuidar das entidades e dos fiéis, e a hesitação entre seguir o coração e a fé ou atender às necessidades materiais da existência objetiva. (TRINDADE, 2019, p. 151)

---

[113] Dhol – Instrumento feito de barricas usado pelos percussionistas religiosos no Paquistão

[114] Este processo tem sido por mim observado durante a minha vida como Ogan, em que, tendo sido confirmado já com a idade avançada e com profissão definida, nunca me tornei um Ogan Profissional, mas um músico dos tambores, ou percussionista.

O Ogan jamais dispensa um “toque”, uma festa, um dia de ritual, para trocar por um dia de trabalho na profissão que ele adotou como “oficial”, e com certeza ele deixa de ir ao emprego formal para cumprir suas obrigações no Santo. E digo com certeza, porque é quase infalível este procedimento que o levará a ser demitido de vários empregos diferentes, até que ele finalmente assuma que, mal ou bem pago, a sua profissão principal é a de Ogan, e que ele deve e pode viver somente de seu trabalho dentro do Candomblé.

Como nos traz o Ogan Leonardo Tagun:

> Eu deixo de fazer qualquer outra coisa para estar louvando meus Orixás. (OGAN LEONARDO TAGUN apud DUARTE – 03.41 – 2019*)*

O orgulho pessoal de ser Ogan, somado aos conhecimentos que ele adquiriu, que incluem desde a sua musicalidade até seu conhecimento dos fundamentos do Santo, o torna um liberal e autônomo, que infelizmente só foi reconhecido fora do Candomblé em nossa década, enquanto a timidez de receber pagamento por esta profissão acarreta a busca de outros trabalhos ainda mais desvalorizados pela nossa sociedade, o que consequentemente causa um desinteresse muito grande em investir naquilo que é tratado como profissão oficial, mas que, na realidade, em termos de investimento pessoal é muito menos que um hobby, pois além de não bancar realmente as despesas, ainda é feito com enorme desprazer.

Então, até se chegar no lugar em que o Ogan é bem remunerado dentro dos seus, não se sabe bem onde ele é amador e onde é profissional.

> Pessoas orgulhosas de si, principalmente devido à seu status de Ogan, que no *Candomblé* é da mais alta hierarquia, terminam se mostrando extremamente instáveis nos empregos formais, além de não trocarem de forma alguma suas obrigações no *Ilê* pelas obrigações organizadas do emprego que tenham, faltando ao serviço em quase todas as situações em que escutam o chamado dos *Orixás.* (TRINDADE, 2019, p. 150)

Pensemos sobre como seriam importantes e fundamentais estes homens em suas cidades e países, no Continente Negro pré-colonial, assim como foram importantes, durante a longa dinâmica de escravização, na manutenção de suas referências culturais nas Américas.

Pessoas que tinham o projeto de acumular conhecimento para contarem as histórias de seus antigos reis e familiares para os jovens e pessoas que não tinham

oportunidade de ir mais longe, ou, mesmo, de tratar dos ferimentos da alma e do corpo por meio do seu conhecimento das rezas e de tudo o mais da Religião dos Orixás.

Assim, nos pergunta Barros:

> Mas, diante disso, como é ser um Alagbê no candomblé hoje em dia, em pleno século XXI? É importante fazer essa reflexão porque, para muitas pessoas do candomblé, as coisas estão continuando como sempre, sem nenhuma mudança. (BARROS, 2018, p. 55)

O Ogan, em 2021, mantém-se cuidando do seu povo, do seu Orixá, do seu Ilê, mas não se pode dizer que não houve mudança. Na realidade, houve, principalmente no que se refere ao público que frequenta o Candomblé hoje em dia, tanto o povo que assiste, como o que é assistido. E é preciso lembrar as mudanças apresentadas em 2002 durante a direção do Ministério da Cultura por Gilberto Passos Gil Moreira, que incluiu os mestres populares como profissionais que deviam ter regularizadas suas profissões e receberem prêmios por isso.

Como afirmam Josciene Santos, Luiza Peixoto, Renata Machado e Simone Braz, pesquisadoras do grupo Políticas Culturais no Brasil: Itinerários, Atualidades e Desafios Contemporâneos, da Universidade Federal da Bahia:

> A partir de 2002, o Brasil, através do Ministério da Cultura, sob o comando de Gilberto Gil e, depois, de Juca Ferreira, iniciou uma virada na forma de gerir a cultura, dando especial atenção à diversidade de suas expressões culturais. (SANTOS, PEIXOTO, MACHADO, BRAZ, apud RUBIM (Org.), 2010)

A partir daí, os Mestres Populares, como os Ogans, os Pais de Santo, os Capitães de Marujada, os Mestres de Bateria e outros líderes comunitários, todos passaram a ser mais visíveis e respeitados pelas comunidades de fora de suas agências e até mesmo serem premiados com medalhas de honra nacionais, como no caso de meu avô Solano Trindade, de Abdias Nascimento, de minha mãe Raquel Trindade, de Paulo Dias e de outras pessoas que pesquisavam ou trabalhavam na cultura popular sem ao menos serem notados pela sociedade brasileira mais comum.

Numa profissão não reconhecida, nunca foram discutidos termos como aposentadoria, rescisão ou quaisquer outros benefícios trabalhistas. Uma das dúvidas apresentadas pelo meu Orientador para este projeto foi a questão que se refere ao fato de a maioria dos Ogans ativos nas Casas de Candomblé terem entre 18 e 35 anos. É uma pergunta não muito difícil de ser respondida. Muitos dos Ogans que chegaram aos 35 anos de idade param porque seus motivos e realidades vitais se

tornaram outras. Acredito que isto ocorra pela questão que inicia este parágrafo, porque quando se chega na maioria das vezes a idades superiores a 35 anos é extremamente difícil para os Ogans se sustentarem a si e a suas famílias apenas com os ganhos da sua profissão nos cuidados ao Orixá. É claro que há exceções, e como importante exemplo tive a oportunidade de conhecer pessoalmente Luiz Angelo da Silva, o Ogan Bambala ou Bangbala, nascido em 1919, que em 2021 completou 102 anos de vida ainda tocando.

Infelizmente, nem os Candomblés podem remunerá-los de forma digna, nem se mantém o mesmo nível de respeito e honra que precederam os nossos tempos no que se refere aos profissionais dos tambores religiosos.

Inclusive, muito pouco se falando dos antigos, com estes acabando por cair muitas vezes no total esquecimento.

Ogans como Mestre Erenilton (1943-2014)[115], Ogan da Casa de Oxumarê e fundador do Bloco Afoxé Korin Efan em Salvador, ou João da Baiana (1887-1974), que instalou a dúvida sobre ser ou não um dos compositores do primeiro samba gravado no Brasil (“Pelo Telefone”) e foi conhecido pela sua destreza na execução do prato e faca, muito usado até hoje nas rodas do samba depois dos rituais, o que criou grande confusão quando um filho de Caetano Veloso se apresentou na live do pai e o prato e faca foi tomado como “instrumentação de improviso” por uma revista de música famosa.

Sendo assim, João da Baiana e outros grandes Alabês nem tão conhecidos depois da idade adulta não passaram suas velhices como tocadores no Candomblé, por terem que correr atrás de sua sobrevivência. Além do mais, para ser Ogan no nível do Opotum Bicudo, são necessárias força física e energia que só os jovens têm.

Por isso posso dizer que o Ogan também é um atleta, pelo menos em nossa Casa.

O Ogan mais velho, hoje em dia, não tem mais tempo e nem energia para lutar contra a corrente socialmente valorizada das profissões mais apreciadas no mercado de trabalho e também não consegue deixar de desgastar-se ao extremo em atividades profissionais exercidas como “bico” e que não têm sentido algum em sua vida. Daí, a

[115] Erenilton Bispo dos Santos (1943-2014), disponível em https://www.facebook.com/watch/?v=18721977 53058922, visita em maio de 2021.

vida do Santo e outros fundamentos do Candomblé, que exigem muito tempo das práticas deste Ogan, acabam sendo abandonados.

Quando ele alcança uma certa idade, tem que deixar de ser Ogan para ser pai de família ou funcionário, ou certamente não poderá mais manter sua integridade pessoal e familiar, tendo que deixar esposas e filhos devido às próprias proposições sugeridas pela propaganda mercadológica que diz que o ser humano vale pelo seu poder aquisitivo. Depois dos 35 anos, em geral o Ogan, ainda que tenha sua fé preservada de modo integral, provavelmente estará fora do Candomblé para que possa sobreviver de forma digna pelo que é proposto em nossa sociedade. Hoje em dia existem muitas casas de Candomblé que não têm Ogans responsáveis pelos ilês. Nestas casas os Ogans assumem outras funções, como axoguns, por exemplo, mas não sabem tocar tambores.

Ainda não está consolidado um projeto de aposentadoria, ou um projeto de pecúlio organizado, ainda que seja pelos fiéis, para cuidar e manter a velhice dos Ogans músico-sacerdotes. Daí, uma das possibilidades mais encontradas por estes mestres é a migração para as profissões como a de músico percussionista.

Na profissão de músico, em que ele toca tambor e ou canta, ele estará na mesma linha de produção proposta pelo que é pedido dentro do Candomblé. Exemplo deste personagem é José Silva dos Santos, Mestre Sapopemba (1947), que está vivendo sua religiosidade dividido entre a divulgação de seu disco Gbó, pelo Selo Sesc (2019), e seu caminho pelas estradas, como caminhoneiro.

A profissão de Ogan encontra-se como método de trabalho de forma mais amável com a profissão de artista. Afinal, o Ogan, sendo músico, ao tocar em uma banda estará fazendo quase a mesma coisa que no ritual, e ainda sem a preocupação de seguir os preceitos religiosos e, neste caso, é um dos únicos casos em que ele poderá trocar o religioso pelo profano sem sofrimento, porque a profissão de músico é atraente tanto pelo vetor financeiro como pelo prazer proporcionado na execução de um instrumento.

Vários percussionistas brasileiros ficaram famosos no meio musical e se tornaram referências para a juventude que se iniciou mais ou menos na década de 1960, a partir de Naná Vasconcelos (1944-2016) como nossa estrela maior, que foi fundamental no reconhecimento do percussionista popular como músico no contexto da música mundial, até Carlinhos Brown (1962-), já na proposta de ter como referência principal de seu repertório a música dos Orixás, tanto nas influências afro-

brasileiras como nas afro-cubanas. Brown é o criador da Timbalada, um grupo de percussionistas que responde ao processo de aprendizado da musicalidade religiosa e tem como objetivo manter a raiz afro-brasileira que é o Candomblé, embora saindo à rua para festejar seus Orixás de forma profana.

Depois dele vieram Gabriel (Gabi) Guedes, Yuri Passos, Vovô do Ilê, Fernando Alabê, Ito Alves, Egimar Alves, Lumumba, Dinho Nascimento e muitos outros que saíram do ou entraram para o Candomblé e, daí, se iniciaram na música porque eram do Santo.

Mas, como já registrei, as obrigações do Ogan, em benefício do ritual a que ele pertence, vão muito além do exercício de sua competência musical, já que a ele competem várias atividades do Ilê.

O Ogan profissional tem que trabalhar muito e dispensar muitas horas de seu dia dedicado à Religião dos Orixás. Vamos, por exemplo, pensar no sacrifício de um boi, que deve ter somado a si um ou vários cabritos, que devem ser descarnados, destripados e separados em partes especiais que deverão ser oferecidas aos Orixás e aos convivas; depois, o couro e a pele destes animais devem ser tratados para esperar os próximos tambores ou para servirem para outras coisas da Casa.

A ida à floresta em busca das folhas pode levar um dia inteiro, dependendo de a qual tipo de situação ritual estas folhas devem servir, e estas folhas têm de serem colhidas ou cortadas obedecendo às cantigas referentes ao Orixá das folhas, tendo cada folha seu Orixá e sua respectiva cantiga. Nos dias de hoje, pode ser que se encontrem pessoas que não fazem questão deste tipo de ritual para poderem ganhar tempo, mas assim procedem os mais velhos e assim se deveria fazer.

Por isso é que, quando falamos na profissão de Ogan, não é justo pensarmos somente no músico, pois estaríamos minimizando o trabalho deste indivíduo.

Tocar o tambor é apenas uma das obrigações a que o Ogan se dedica e, como todas as outras, esta requer um aprendizado lento, para se reconhecer todos os erros e acertos de cada função, como não pegar uma folha errada, ou trazer uma folha certa e manuseá-la ou cantar para ela de forma que a folha tenha o efeito desejado. Assim como o cuidado em não tirar um pedaço do animal oferecido ao Orixá e cortar no sentido errado, ou esquecer de cantar ou tocar a cantiga certa do sacrifício, esquecer de rezar para os tambores, deixar de reverenciar alguém importante na Comunidade de Santo que adentra a festa, todas estas são falhas consideradas graves no mundo dos Ogans e em sua função sacerdotal.

10. OS ORIXÁS DO CANDOMBLÉ

> A festa vai começar. O ritmo da *Vamunha* (ritmo de abertura do ritual e também de despedida de muitos *Orixás*) traz os *Orixás* para o centro do *Ilê*. Suas quatro estações, que é a forma como alguns Ogans nominam as variações executadas pelo tambor *Rum neste ritmo*, convidam e preparam o povo para mais um dia de festa. Ali, no círculo formado pelos fiéis, os *Orixás* visitarão o *Aiê* e trarão a dança que vai curar, que vai abrir caminhos, que vai derrubar rixas na família, que vai trazer emprego e trabalho. (TRINDADE, 2019, p. 107)[116]

Orixás e suas ferramentas [117]

Para falar dos Orixás, além de outras fontes, pensei em perguntar a eleguns do Ilê Axé Jagun e de outros Ilês como eles mesmos visualizam e descrevem seus Orixás. O Orixá a partir de seu filho, ou seu “cavalo”, como se diz na Umbanda. O elegun falando de seu Orixá incorporador e de seu Orixá como influenciador do seu cotidiano. Somado estes depoimentos, indico vídeos na rede com testemunhos de importantes Babalorixás e Ialorixás.

---

[116] Ritmo da Vamunha, ou Hamunha – https://www.youtube.com/watch?v=oMWUBbVV7kE
[117] Ilustrações de minha filha carnal Maria Trindade, extraídas de TRINDADE, V., 2019.

Os Orixás, são como nós, o Povo de Santo, chamamos os deuses africanos dentro do pensamento religioso a partir dos povos da família da nação Nagô. Em outras famílias, esses deuses podem se chamar Voduns ou Inquices, se falamos dos jejes e bantus, e provavelmente devem existir outros nomes no que se chamam Religiões Tradicionais em África, nos dias de hoje.

Como Verger define:

> O Orixá é uma força pura, axé imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles. Esse ser escolhido pelo Orixá, um de seus descendentes, pode ser chamado de Elegun, aquele que tem o privilégio de ser montado, gun, por ele. (VERGER, 1993, p. 18)

A palavra Orixá define o dono do ori, ou o seu guia. Ori, para o Povo de Santo, pode se referir à cabeça em um todo, mas também pode ser somente um ponto específico no cérebro que comanda todo o corpo humano.

A antropóloga francesa Claude Lépine esclarece:

> De acordo com a concepção nagô, a pessoa humana consiste uma conjunção de elementos, o primeiro dos quais é o corpo, que os mitos descrevem como tendo sido moldado por Deus no barro primordial. O segundo é o princípio da vida, o èmí, sopro, respiração, que anima a matéria e cria a diferença entre um corpo vivo e um corpo morto; èmí tem sido traduzido por espírito, ou alma. O terceiro, chamado orí, ou cabeça, é responsável pela consciência, pelos sentidos, pela inteligência. O orí é constituído por uma parcela de uma substância ancestral que varia segundo os indivíduos (LEPINE, 1981, apud GERMANO, 2017, p. 138).

Os Orixás representam no Candomblé o próprio ser humano, por meio de seus arquétipos, em comum com os judeus e cristãos, para os quais o ser humano foi criado à semelhança de Deus. Os nossos Orixás também têm semelhança com todos os homens e mulheres da nossa dimensão astral. A diferença é que estes não são seres intocáveis, como é comum se pensar sobre deuses, e se tornam ainda mais palpáveis a partir da incorporação em corpos humanos ao quais os Orixás se agregam durante os rituais e festas da Comunidade de Santo.

O Orixá é individual, quer dizer, ele define uma pessoa a partir dela própria: a personalidade, a anatomia, a fala e o tipo cultural desta pessoa são relacionados ao seu próprio Orixá. Ele referencia a pessoa guerreira, a coquete, a vencedora, a inocente e a violenta, sem que isto dependa do gênero da pessoa, muito menos de sua sexualidade, porque o homem de Oxum pode ser coquete, a mulher de Xangô,

violenta, e o gênero da pessoa incorporada poderá ter sido amalgamado por um Orixá homem ou mulher.

É claro que isto não se apresenta de forma exata e não é absoluto, como a maioria das coisas do Candomblé também não o são. Por exemplo, quando se analisa o adjuntó, que, como já expliquei, é o segundo Orixá de cada indivíduo, vemos que pode ser completamente diferente daquele e, que na maioria das vezes, isto acarreta um equilíbrio para a regência do primeiro Orixá.

Quero dizer, com isso, que o arquétipo violento de um filho de Xangô, ou Ogum, pode ser atenuado por um adjuntó de Oxalá, o Orixá da paz e da criação.

O arquétipo individual dos Filhos de Santo costuma apresentar mais de uma possibilidade e, às vezes, mais de duas.

Como nos apresenta Verger:

> Africanos e não africanos têm em comum tendências inatas e um comportamento geral correspondente àquele de um Orixá. Como a virilidade devastadora de Xangô, a feminilidade elegante e coquete de Oxum, a sensualidade desenfreada de Yansan-Oyá, a calma benevolente de Nanan Buruku, a vivacidade e a independência de Oxossi, o masoquismo e o desejo de expiação de Omulu, etc. (VERGER, 1993, p. 34)

Para identificar a afinidade da pessoa, sua personalidade e sua humanidade com estes arquétipos, é preciso jogar o jogo de búzios. É ele quem pode nos informar quem é que está conduzindo nosso ori e, a partir daí, poderemos, com o conhecimento obtido, conhecer nossos melhores caminhos e possibilidades, assim como nossas quizilas[118].

Como nos traz Vasconcelos:

> Quando se depara com o panteão dos múltiplos deuses e deusas (os orixás) encontra-se frente a uma grande variedade de arquétipos que alicerçam visões de mundo e explicações de singularidades pessoais, através de um sistema de concepções míticas, das quais um canal privilegiado de expressão são as interpretações dos sacerdotes, auxiliadas por um complicado método divinatório, o conhecido “jogo de búzios” ou erindilogun. (VASCONCELOS, 2010, p. 20)

---

[118] Quizilas são regras pessoais de dieta e comportamento que o praticante de Candomblé deve adotar e praticar rigorosamente em seu cotidiano, no tocante a tipos de comida e cor de roupas, entre outros aspectos. Por exemplo, um fiel de Oxalá não deve comer caramujos (escargot, em francês, ou igbin, em língua africana), que são animais de Oxalá, bem como deve usar branco, que é a cor do seu Orixá.

É preciso relembrar que os Orixás têm variações na forma de serem em suas próprias individualidades, sendo diferenciados dentro de sua força-pessoa, como Oxaguian e Oxalufan, o Oxalá Ancião ou Jovem guerreiro da paz, ou Oxum e Oxum Apará, que são a Coquete e a Coquete guerreira.

Isto também se reflete, por exemplo, quando o Orixá se apresenta em diferentes elementos ou quando, por sua função relativa a uma possível vida como um antepassado humano, como Ogum Onirê, Ogum, o rei de Irê, ou Ogum Alacorô, referente à coroa que é portada e apresentada na dança deste Orixá.

Como comenta Verger:

> Como veremos, diz-se que há doze Xangôs, sete Oguns, dezesseis Oxalás (na África eles seriam cento e cinquenta e quatro), tendo, cada um, suas características particulares. Eles são, segundo os casos, jovens ou velhos, amáveis ou ranzinzas, pacíficos ou guerreiros, benevolentes ou não. (VERGER, 1993, p. 34)

Os Orixás vieram para as Américas durante o processo de escravidão e aqui se instalaram, tendo sido, assim, uma estrela guia para os povos escravizados e para nós, negros, hoje. No continente africano os Orixás tinham ligações com suas relações geográficas e familiares. Cada reino ou país tinha seu Orixá particular, que cuidava dos pedidos em forma de rezas feitas pelos fiéis africanos.

Tais Orixás se mantiveram presentes nos rituais do Candomblé, mantendo, como já disse, os procedimentos litúrgicos e cultuais que eram praticados em África sob múltiplas formas de religiosidade.

Como apresenta Vasconcelos:

> Os orixás formaram, então, um conjunto de divindades cuja importância nas concepções e práticas da religião é primordial. Seu panteão “na América é constituído de cerca de uma vintena de orixás e, tanto no Brasil como em Cuba, cada orixá, com poucas exceções, é celebrado em todo o país” (PRANDI, 2001, apud VASCONCELOS, 2010, p. 39)

No Brasil, estes Orixás se mantiveram em suas características e abraçaram todos os descendentes de escravizados desde o início das colônias. Como já informei antes, o nome dado às cerimônias dedicadas a estes Orixás pode não ser o mesmo que usamos aqui, mas tratamos dos mesmos rituais.

Os Orixás mais cultuados no Ilê Axé Jagun são, em ordem do Xirê, Exu, Ogum, Oxóssi, Omulu, Ossanha (ou Ossãe), Oxumarê, Logunedé, Nanan Buruku, Oiá (ou Iansan), Oxum, Euá, Iemanjá, Xangô, Oxaguian e Oxalufan. E também reverenciamos

os Orixás Tempo, por meio de Iroko, a árvore ancestral, e da bandeira assinaladora que está à porta de nosso Ilê.

Os Orixás podem se apresentar sob variadas formas representativas. Como elemento Fogo, que são Exu, Ogum, Iansan e Xangô; como elemento Terra, que são Obaluaiê, Ossanha, Oxossi e Iroko; como elemento Água, que são Oxum, Iemanjá e Nanan; e como elemento Ar, que são Oxumarê e Oxalá.

Os Orixás também são representados por forças da natureza, onde Xangô representa os raios; Iansan, a tempestade; Oxum, os rios; Iemanjá, o mar; Oxossi, as matas; Ossanha, as folhas; Ogum, o ferro; e, Nanan, a lama, ou o encontro da terra e da água.

Ainda podemos vê-los como formas humanas vitais. Oxossi, a caça; Xangô, a justiça; Ogum, a guerra; Omulu, a saúde; Ossaim, a cura pela ciência; Oxalá, a paz; Oxum, a sensualidade; Iansan, o empoderamento feminino; e muitas outras formas de se ver os Orixás.

Em outro ponto de vista, os Orixás podem ser vistos como espíritos de pessoas de grande importância, dentro de cada família, que se empenham após sua morte a cuidar de seus posteriores.

Como nos cita Pierre Verger:

> O poder, asé, do ancestral-orixá teria, após sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada. (VERGER, 1993, p.18)

Os Orixás também poderão ser fundamentais na história e na criação de um país ou uma civilização, ou um grande herói, alguém que seja fundamental no que se refere à tradição deste povo.

Como novamente nos apresenta Verger:

> O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. (VERGER, 2002, apud VASCONCELOS, 2010 p. 37).

Estes ancestrais, cuidando de suas famílias, retornam dos mortos e ocupam o corpo de suas gentes. Eles vêm e festejam, comem, bebem, dançam e, assim, trazem

consigo o axé, a energia vital, e a partir disso buscam manter a prosperidade, a paz e a saúde entre eles. Seja sob a forma de ancestral, seja como força da natureza, seja, ainda, como um herói, guerreiro ou sacerdote.

Os Orixás têm sua morada no Orum, que não é no céu, e nem exatamente em um lugar apontado e localizado. É em algum espaço e tempo paralelo ao nosso, mas contíguo, mesmo porque, se fosse muito distante, eles não ouviriam o chamado do tambor para que pudessem incorporar em seus eleguns.

A despeito do que Verger registra:

> A ideia de que Orun, além, está situado embaixo da terra é comprovada quando o sangue dos animais sacrificados é derramado no ojubó, que é um buraco cavado na terra em frente ao local consagrado ao deus, e os olhares se voltam para o chão e não ao céu. (VERGER, 1993, p. 22),

para mim este local pode não ser exatamente embaixo da terra e pode ser em cima, ao lado, em qualquer lugar. Por exemplo, quando oferecemos algo a Oxum, isto deve ser colocado nas águas, assim como para Iemanjá; já, para Xangô, as oferendas devem ser colocadas sobre uma grande pedra e, para Ogum, deve estar preferencialmente sobre os dormentes, entre trilhos ferroviários.

Nas cantigas e nas festas os olhares e vivas são voltados para cima, assim como as pontas dos dedos das mãos. Por isso, penso que o Orum não está em nenhum lugar exato, mas é móvel e depende sobre qual elemento o Orixá louvado influencia.

O conceito de divisão do Candomblé em Nações facilita o entendimento para vários grupos de sua própria ancestralidade. Obviamente, no Brasil, não é só um grupo étnico que decide estar no Candomblé Ketu ou no Candomblé Angola, pois misturamos as localidades possíveis a cada situação, de acordo com o que foi possível encontrar dentro de nossas regiões geográficas.

Normalmente ninguém decide, antes, se vai se iniciar no Candomblé tal, da Nação qual, pois isto é destinado. Daí, muitas vezes a pessoa refazer sua feitura, escolhendo uma Nação diferente daquela a que se filiara ao ser iniciado na vida espiritual. O importante, então, não é a Nação à qual se pertence, ou a relação com a história étnica da pessoa, pois acredita-se que é o próprio Orixá que aproximará a pessoa do Candomblé, por meio de necessidades corporais ou espirituais a serem bem atendidas, em benefício da pessoa ou de quem com ele convive.

Como nos apresenta Vasconcelos:

> Nesse jogo de espelhos das identidades, uma das estratégias dos grupos de africanos e descendentes foi a agremiação em torno de nações, ressignificando os sentidos originais dessas formas de identidade coletivas. Esse processo foi importantíssimo ao plasmar as religiões afro-brasileiras e perpassa sua historicidade até os dias de hoje. (VASCONCELOS. 2010, p. 27)

Quero com isto dizer que o conceito de Nação não define nada mais além da necessidade de conhecer qual é a forma de culto a ser utilizada por este fiel e qual será sua linha de aprendizado, não existindo “melhor” ou “pior” entre elas.

Como nos define Vasconcelos:

> Portanto, de social e político a religioso – e, como veremos posteriormente, de religioso-étnico a religioso-universal –, o conceito de nação formula, estrutura e caracteriza as diferentes formas de culto e suas liturgias. (VASCONCELOS, 2010, p.28)

Na realidade, as diferenças de culto entre as Nações do Candomblé hoje em dia não são muito explícitas e, se não nos esforçarmos, teremos dificuldade em perceber estas diferenças além da questão dos idiomas africanos cantados pelos textos das rezas, em que, aí, sim, as distinções podem ser gritantes.

Em outras palavras, não se nota muita diferença entre as Nações Fon, Jeje e Ketu, exceto no que toca às cantigas de origem Bantu, as quais, além de terem ritmos musicais e textos totalmente diferentes do Nagô, também adotam outros nomes para os Orixás e têm outras saudações para eles.

Os Orixás no Brasil se encontraram e se sincretizaram, devido à necessidade de se manterem em segredo contra as proibições legais do culto às divindades “oficiais”, como os santos católicos. Segundo minha mãe carnal, a Ialorixá Raquel Trindade (1936-2018), professora de Cultura e Teatro Negros na Universidade de Campinas, reconhecida como “memória viva da cultura afro-brasileira”, era comum durante as festas, quando chegava o dono dos escravizados, que as pessoas trocassem suas saudações aos Orixás por nomes de santos católicos: “viva São Gerônimo”, em vez de “Kaô Kabiecile”, para Xangô; “viva São Lázaro”, em vez de “Atotô Ajuberó”, para Omulu; ou “viva São Jorge”, em vez de “Ogunhê” para Ogum; e ”viva Santa Bárbara”, em vez de “Eparrei Oiá”, para Iansan.

“Tanto resistência como rendição”, como já cantou o compositor Gilberto Gil, na canção “De Bob Marley a Bob Dylan, um samba provocação”[119]. Era realmente uma

[119] Álbum GILBERTO GIL, The Eternal God of Change, Warner Music, 1993

busca de conciliar o direito de se livrar de chicotadas, ou mesmo da fogueira, com o de cultuar suas ancestralidades da forma que lhes convinha, ainda que os santos católicos nada tivessem a ver com o arquétipo do Orixá apresentado.

Como nos demonstra Verger:

> Pode parecer estranho à primeira vista, que Xangô, Deus do Trovão, violento e viril, tenha sido comparado à São Jerônimo, representado por um ancião calvo e inclinado sobre velhos livros, mas que é frequentemente acompanhado por um leão docilmente deitado a seus pés. E como o leão é um símbolo de realeza entre os yorubás, São Jerônimo foi comparado a Xango, o terceiro soberano dessa nação. (VERGER, 1993, p. 26)

Outra forma de ver este evento é o fato de podermos notar entre os nomes das embarcações que raptavam os futuros escravizados, que tinham sempre seus nomes dedicados a santos católicos, como a Virgem Maria ou São José, o grande padroeiro dos comerciantes de escravos, pedindo que, assim, durante a travessia, esses santos protegessem as almas e os corpos da tripulação. Depois, estes mesmos santos precisariam ser lembrados para a proteção do culto dos escravizados: ao mesmo tempo que gerava a possibilidade de ludibriar seus senhores, possibilitava uma aproximação destes mesmos senhores aos credos africanos:

> Esses mesmos santos que haviam protegido os interesses dos negreiros e a vida de uma parte dos negros transportados, tiveram o bom senso de realizar, em seguida, um exame de consciência do qual resultou uma troca de posição: passaram a proteger os escravos, ajudando-os a mistificar os seus senhores. (VERGER, 1993, p. 25)

As músicas para os Orixás, assim como suas características principais, são diferenciadas individualmente, ainda que haja alguns ritmos comuns entre vários deles, principalmente no que se refere aos grupos Nagôs. A canção virá respeitando a Nação a que este Orixá pertence, assim como seus textos, que deverão trazer o idioma cantado desde o mais remoto ancestral desta divindade.

Há no Candomblé momentos em que as melodias são acompanhadas pelos atabaques, mas também outros, menos numerosos, ouvindo-se apenas o agogô e o bater de palmas.

Como Verger explica:

> O elemento melódico das músicas africanas destaca-se no decorrer das cerimônias privadas, no momento dos sacrifícios, das oferendas e louvores dirigidos às divindades diante dos Pejis. São cantos sem acompanhamento de tambores, ficando o ritmo ligeiramente apoiado

> por palmas. A melodia é rigorosamente submetida às acentuações tonais da linguagem yorubá. (VERGER, 1993, p. 72)

Então, isto é o que para mim se trata quando se fala dos Orixás do Candomblé, os deuses que são reflexos de arquétipos, com defeitos e virtudes, e também são a explicação, para nós, do Candomblé, do que se trata a nossa estadia terrena, nossa filosofia, nossa ciência. Para o Povo de Santo, tudo o que desenvolvemos como seres humanos são emanações das energias que recebemos de nosso ori e, consequentemente, de nossa ancestralidade.

Deste ponto em diante apresento alguns dos Orixás em seus traços peculiares, seguindo o tempo e ordem do Xirê praticado no Ilê Axé Jagun.

EXU

Laroiê Exu![120] é a saudação deste Orixá, conhecido como Legbá entre os Fon, e Aluvaíá, entre os Angola. Segunda-feira é o dia de reverenciá-lo e fazer oferendas para que ele traga uma boa semana de trabalho e realizações; em outras palavras, para que Exu “abra” os caminhos.

Exu representa a inovação e a mudança. O caos e a organização são fatores da existência regidos por este Orixá, que tanto cuida de um, como de outro, desorganizando para criar o caos ou, o caos, para organizar. Este é o princípio deste Orixá: a dualidade, os dois lados de tudo, os pontos de vista antagônicos.

Exu é o “Devora tudo”, o símbolo da antropofagia, ao engolir o conhecimento e transformá-lo em produto. Não existem restrições a Exu; o processo de troca é seu assentamento, o que quer dizer que, se existe bem ou mal, na reflexão deste Orixá tudo é relativo ao que foi oferecido, ao que foi aceito e ao que foi negociado.

O comércio fundamenta e é fundamentado por Exu. Exu sempre vai procurar apresentar o melhor resultado, frente ao melhor pagamento. O que se pede é o que se recebe, e vem junto com todas as consequências e ferramentas[121] do pedido, para que sejam feitos os cuidados e a manutenção constante do resultado, desta forma impedindo que o que se obteve se deteriore e inverta sua funcionalidade, quando “o feitiço se voltaria contra o feiticeiro”, como se diz.

---

[120] Salve, Exu! Meu respeito ao mensageiro!

[121] O termo “ferramentas”, no Candomblé, se refere a variados materiais e objetos acessórios utilizados na formulação do pedido ao Orixá, sendo seguidos específicos procedimentos rituais e entoadas determinadas cantigas.

Exu é terra e é fogo[122]. Ele rege as esquinas e as encruzilhadas, as dúvidas que enfrentamos na vida e os momentos em que paramos para pensar.

Como diz Verger:

> Exu pode fazer coisas extraordinárias que se exprimem no seu oriki: Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro. É numa peneira que ele transporta o azeite que compra no mercado, e o azeite não escorre desta estranha vasilha. Ele matou um pássaro ontem com uma pedra que atirou hoje. Se ele se zanga, pisa nesta pedra e ela começa a sangrar. (VERGER, 1981, p. 78)

Exu não faz nada de graça e, por isso, é o dono da prosperidade. E ele também é o Orixá que faz a cobrança por outros Orixás, tanto que, se for feito uma oferenda a qualquer Orixá, é de bom tom oferecer, primeiro, um pouco desta mesma oferenda a Exu, para que ele confira a sua validade e sirva de intermediário para que o outro Orixá aceite de bom grado o que lhe foi oferecido.

> Exu mantinha-se sempre a postos guardando a casa de Oxalá. Armado de um ogó, poderoso porrete, afastava os indesejáveis e punia quem tentasse burlar sua vigilância. Exu trabalhava demais e ali fez sua casa, ali na encruzilhada. Ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa. Exu ficou rico e poderoso. Ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu. (PRANDI, 2001, p. 41)

Diz-se também que Exu seria comparável ao Diabo, mas suas funções como divindades diferem e talvez esta associação tenha sido gerada pela representação do Orixá por meio de sua ferramenta, o ogó, que representa um pênis ereto.

Como também podemos ver em Verger:

> Ele é representado por um montículo de terra em forma de homem acocorado, ornado com um falo de tamanho respeitável. Esse detalhe deu motivo a observações escandalizadas, ou divertidas, de numerosos viajantes antigos, e fizeram-no passar erradamente pelo deus da fornicação. Esse falo nada mais é do que a afirmação de seu caráter truculento, atrevido e sem vergonha, e de seu desejo de chocar o decoro. (VERGER, 1981, p. 78)

Em geral as pessoas de Exu são pouco vaidosas nas vestimentas e na apresentação, e também são de humor e espírito muito inconstantes, podendo ser muito simpáticas ou extremamente desagradáveis, dependendo da relação que têm entre os seus.

---

[122] Embora ele seja, por princípio, de fogo, há quem afirme ele ser, ao mesmo tempo, de terra.

> Pessoas que têm a arte de inspirar confiança e dela abusar, mas que apresentam, em contrapartida, a faculdade de inteligente compreensão dos problemas dos outros e de dar ponderados conselhos, com tanto mais zelo quanto maior a recompensa esperada. (VERGER, 1981, p.80)

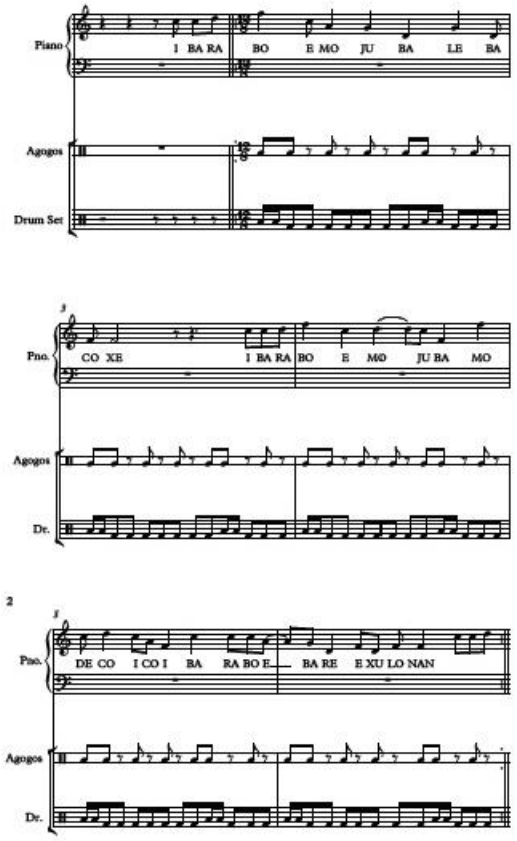
As pessoas de Exu são guerreiras e contestadoras de tudo o que já está estabelecido, o que por vezes as torna muito desagradáveis no convívio. Algumas fazem isto com alegria e mais leveza de espírito, mas outras não conseguem conter sua inconveniência.

O Opotum Bicudo nos apresenta dois ritmos dedicados a este Orixá, que são:

Oyê (80bpm) – Exu Ibarabô (Keto) e Ijexá (100 bpm) – Exu Anan[123].

Junto com uma sumária descrição dos Orixás, apresentarei a seguir pautas de algumas cantigas de Orixá, retiradas de meu livro **Oganilu – O caminho do Alabê**[124]:

Ibarabô Exu



[123] https://www.youtube.com/watch?v=CcslDd-pIuw
[124] TRINDADE, V. I., 2019, pp. 110 a 127

OGUM

Ogunhê![125] ou Ogum Iê é a saudação para reverenciar Ogum, que é chamado Roxemucumbi na Angola e Gu, entre os Fon e Jeje.

Ogum é um grande guerreiro, e trabalhador por gosto e convicção. Ama a inquietude do trabalho e da guerra. É um construtor e, ao mesmo tempo, um destruidor. Parece que define em si a necessidade de não parar, de não haver descanso. Seu elemento principal é o fogo, sua única forma mutante e sua referência é o ferro, que só é mutável através do fogo.

> Ogum pegou a areia preta e a transformou em ferro. O ferro era a substância mais dura que ele conhecia, mas era maleável quando estava quente. Ogum forjou primeiro uma tenaz, um alicate para retirar o ferro quente do fogo. E, assim, era mais fácil manejar a pasta incandescente. (PRANDI, 2001, p. 96)

As ferramentas e armas de Ogum são aquelas com as quais podemos lavrar, colher e também matar. A morte faz parte do trabalho de Ogum, mas não as escolhas sobre a vida, sendo este um direito de Nanan Buruku e de Iku, a deusa da morte e da vida. A espada de Ogum pode ceifar, mas não pode fazer escolhas. Isso acontece porque a fúria de Ogum é cega e desmedida, não procurando um alvo específico, mas qualquer pessoa ou objeto que esteja ao alcance de sua lâmina.

Ogum trabalha sob a terra, de preferência onde os seres humanos não tenham possibilidade de contato. Pois este contato pode levar o Orixá à desconcentração de seus fazeres e pôr o visitante em grande perigo.

> Os lugares consagrados a Ogum ficam ao ar livre, na entrada dos palácios dos reis e nos mercados. Estão presentes também na entrada dos templos de outros Orixás. São geralmente pedras em forma de bigorna, colocadas perto de uma grande árvore. (VERGER, 1981, p. 87)

As pessoas de Ogum são extremamente simpáticas, bonitas, confusas, violentas, impacientes, guerreiras e trabalhadoras. É tão fácil agradá-las como desagradá-las. São muito crédulas e respeitosas dos anciãos e também defensoras dos direitos das pessoas. Só se atrapalham muito com suas próprias escolhas e direitos.

---

[125] Ogum sobrevive!

Minha Irmã de Santo Cleusa de Ogum enviou-me o seguinte áudio:

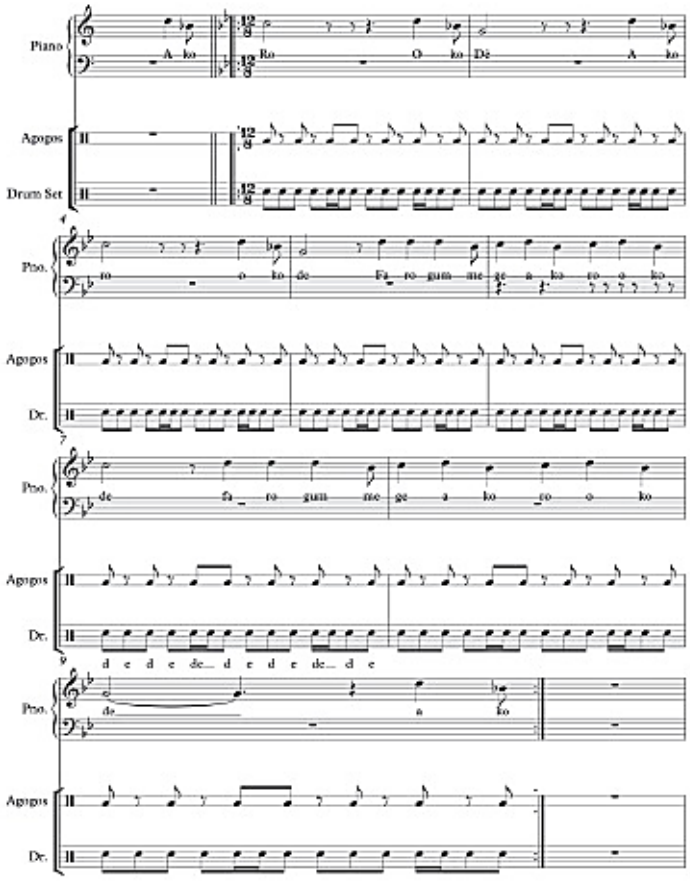
Boa tarde, Ogan Vitor, sua benção! Tudo bom, Ogan? Como o senhor já sabe, meu nome é Cleusa. Sou Dofona de Ogum. É... O que dizer de Ogum na minha vida? Ogum é meu ar né? O abrir dos olhos da manhã. Antes de conhecer o Candomblé, antes de conhecer o Orixá, eu vivia num quartinho feito de uma colcha e a cobertura era um plástico preto. Depois, eu fiz o Orixá. Entrei sem conhecimento. Não conhecia nada, Ogum me levou. E as coisas na minha vida só melhoraram. Tem seus altos e baixos, sim, mas depois que eu comecei a ser lessé Orixá, eu consegui realizar vários sonhos. Eu no dia 02 de junho fiz 47 anos de santo, fui iniciada na casa de Carlinhos de Iansan (Jagun Yá Gereje) e dois anos depois fui para o Ilê Jagun, na casa de Pai Kilombo, e lá estou até hoje, né? Na verdade, eu nunca saí de lá. Mesmo com a partida dele eu continuo filha do Jagun. Ogum é vida, é caminhos, né? Os médicos me desenganaram, dizendo que eu não ia engravidar e o Orixá me deu sua palavra que eu ia ter os meus filhos, tanto é, que tenho dois. E até hoje, quando ponho meu joelho no chão e minha cabeça no chão, eu só tenho que agradecer a Ogum, a Iansan, a Omulu, a Oxossi e a Pai Kilombo por tudo que eu tenho na minha vida hoje. É difícil resumir isto em poucas palavras, porque eu tenho muitas histórias, né, e eu só tenho que agradecer, gratidão eterna a meu Pai Ogum. Esse Orixá, todo mundo fala que ele é da guerra; não, ele é amor, ele é alegria, ele é felicidade, ele é saúde, ele é a minha vida. (Dofona Cleusa de Ogum, junho de 2021)

A dofona[126] de Ogum Cleusa de Jesus Gomes é uma das mais antigas Filhas de Santo de Pai Kilombo, como ela mesmo informa, estando há mais de quarenta anos na Casa.

Na partitura abaixo apresento um dos toques de Ogum, que pode ser ouvido no link indicado no rodapé, apresentado pelo Opotum Bicudo[127].

[126] O termo “dofona” indica a mulher mais velha do seu grupo de iniciação.
[127] https://www.youtube.com/watch?v=9FYtDzwLU9w, visitado em 01/08/2021

Akoro Okode



Em um vídeo, a Casa de Pérsio de Ayrá apresenta vários ritmos tocados para o Orixá Ogum: Manulê Pôsso Dakaiá (ritmo hamunha, Ketu), Onibo Bo Nito Gun O (ritmo agueré, Ketu), Aindá Kodo Xirê Idá (ritmo tedô, cuba ou agabi, de Angola) e Ogum Onirê Mopoté Orum (ritmo ijexá), indicados no rodapé desta página[128].

OXOSSI

A saudação de Oxossi é Okê Arô![129]

Oxossi é o grande caçador do Povo de Santo, aquele que se encarrega do cuidado da alimentação e do sustento do Povo de Santo. A importância de Oxossi no continente africano teria sido muito maior do que sua relevância no continente americano, principalmente quando nos referimos aos dias de hoje. O ato de caçar passou a ter outra conotação em nossos tempos, em que os deveres de proteção à

[128] https://www.youtube.com/watch?v=4hZMekB3ibU
[129] O rei que fala mais!

fauna são organizadores de vários grupos que cultivam as ideologias e políticas associadas à ecologia e à sustentabilidade.

Comer carne animal tornou-se ponto de dúvida na nossa literatura e mídia, e até mesmo o sacrifício ritual se tornou um problema, até passível de processo judiciário e discussões parlamentares. Então, hoje o Orixá tende para uma nova representação daquilo que chamamos “caça”. E partimos, então, para a pesquisa, o aprofundamento, a demanda – e o resultado pode ser uma dissertação ou uma tese de doutoramento, que é a presa conquistada.

Oxossi vive nas matas e este é seu principal elemento, a terra e suas árvores, que podem ser moradia, oferecem os frutos e nos protegem das intempéries. Ele também se associa a Ossaim, o farmacêutico, e também a Ogum, o fazedor de armas, que fundamentam o caçador.

A seguir apresento testemunho de Jonathan de Oxossi, enviado a mim por WhatsApp.

Jonathan de Oxossi é filho espiritual de Bárbara de Oiá e ebomi[130] do Ilê Axé Jagun, razão por que pertence hoje a outro Ilê, e, neste depoimento, traz sua reflexão sobre o que o Orixá Oxossi representa para ele:

> *Me perguntaram o que Oxossi significa pra mim. Oxossi é tudo pra mim! Mas meu eu antigo não sabia que era tudo. Hoje, sei o impacto e importância que é tudo. Fui aprendendo com o tempo, com as coisas que aconteciam ao meu redor, o que era tudo, entrei um uma casa que a fé se faz presente. O Ilê Axé Jagun, Casa onde vi a fé se manifestar, onde em um momento triste e não legal de minha vida fui acolhido por minha mãe e meu avô Kilombo, que com o tempo conheci o real e verdadeiro sentido de fé e até hoje aprendo sobre isso tudo, ainda mais nesse momento tão delicado que estamos passando e que peço que passe logo essa pandemia, para podermos louvar nossos deuses novamente. E, como dizia, hoje posso dizer o que o Orixá é para mim, hoje sei explicar o tudo: meu amigo, meu companheiro, meu pai, meu alimento, meu repouso, meu ar. Entre várias e várias palavras para tentar falar sobre o que é para mim esse deus, Oxossi me acolheu em seu mais puro amor. Oxossi me ensina a amar, a ser um bom pai, um bom filho, um bom irmão, uma boa pessoa para o comunidade. Oxossi me representa no Orun e hoje na terra eu represento Oxossi. Oxossi é minha vida, Oxossi é meu lar, hoje eu vivo Oxossi e ele me vive. Sou um templo de Oxossi na terra, eu sou*

[130] Pessoa que já cumpriu sete anos de Santo e pode abrir a sua própria Casa.

Oxossi e Oxossi sou eu, e aprendi que não posso ser só eu, o eu é fraco, frágil, falho e limitado. Aprendi com Oxossi a ser nós. O nós é forte é ilimitado é certeiro, é indestrutível. Eu sou nós e que ele possa sempre nos proteger e nos alimentar. Que Oxossi seja por nós, sempre.
Arole[131]*.*
Jonathan Melchior, 9 de maio de 2021

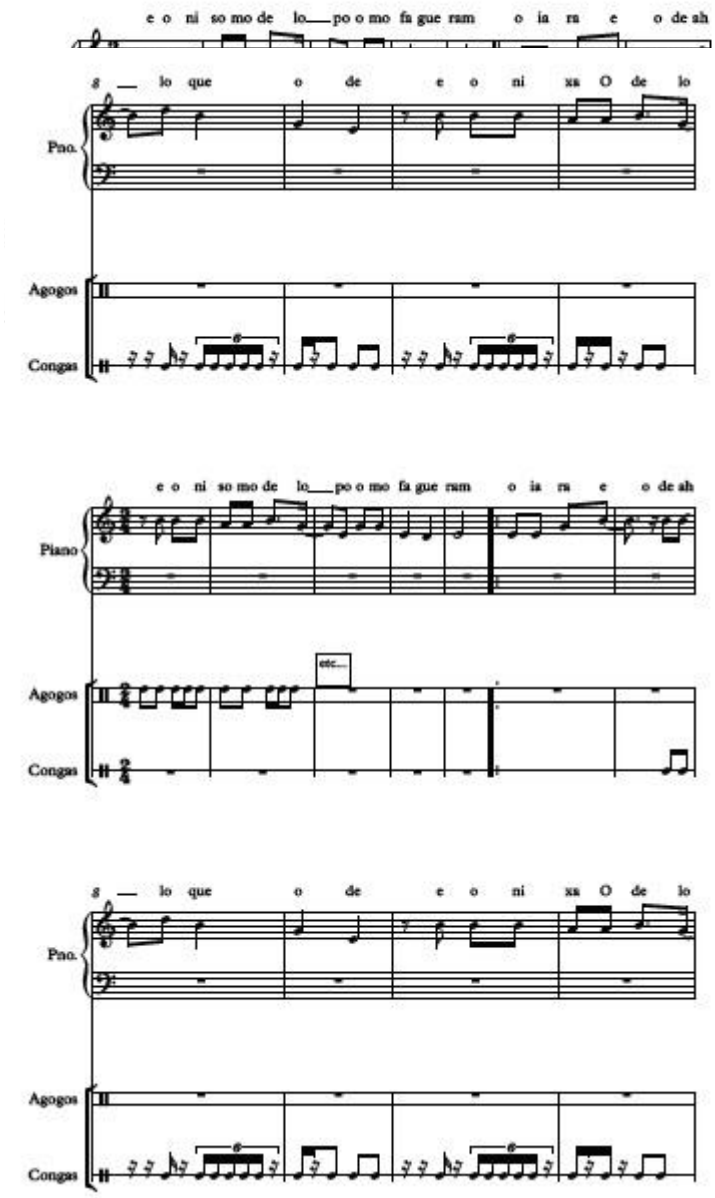
Oxossi é pouco cultuado no continente africano e, segundo Verger (1981, p. 113), encontra-se quase extinto em África. Mas ao contrário, segundo o mesmo autor, é fortemente cultuado no Novo Mundo.

Oxossi é o segundo Orixá de Pai Kilombo e de muita importância dentro do Ilê Axé Jagun, razão por que em todas as festas tem o seu ritmo tocado em homenagem ao nosso fundador e patrono.

A seguir apresento a partitura do ritmo aguerê de Oxóssi, cuja execução, por Opotum Bicudo, pode ser vista no vídeo indicado pelo link situado no rodapé desta página[132].

[131] Saudação a Oxossi.
[132] https://www.youtube.com/watch?v=eqibFWOlAVI

Aguerê



Em outro vídeo, acessível por um link no rodapé desta página[133], o Tata[134] Pérsio de Ayrá apresenta o toque e a dança de Oxóssi com os toques aguerê e oiê, finalizando com o Rum para Oxossi no ritmo vassi:

OMULU / OBALUAIÊ

Atotô![135]

[133] https://www.youtube.com/watch?v=80APmgblAx4 – Visita em agosto de 2021
[134] O mesmo que Baba, para as pessoas Bantu, da Angola.
[135] Silêncio.

Esta, é a saudação para Obaluaiê, ou Omulu.

Sobre Omulu ou Obaluaiê, podemos dizer que ele é o médico entre os Orixás.

Omulu passou por uma doença terrível, provavelmente a varíola, que lhe deformou a pele do rosto e do corpo, e por isso, além do xaxará[136] suas vestimentas de palha da costa lhe cobrem todo o corpo.

O Jagun é uma das qualidades de Omulu, é o Omulu guerreiro, o Omulu lutador. Omulu também tem outros nomes, dependendo da sua localidade e Nação: Obaluaiê, para os Fon, Sapatá, para os Jejes, e Kavungo, na Angola.

As pessoas de Omulu são guerreiras, mas soturnas e tristes, talvez devido aos problemas que seu Orixá teria passado com suas enfermidades.

Jagun, como dizemos no Candomblé, é uma das qualidades de Omulu. Orixá de cabeça de nosso Babalorixá, Jagun foi o regente espiritual de nossa Casa enquanto Pai Kilombo esteve vivo. Também é o patrono do Ilê Axé Jagun e suas armas são o símbolo de nosso brasão, de nossa Casa.

Jagun foi guerreiro nas hordas de Oxaguian e é considerado um Orixá Funfun, daqueles que se vestem de branco. É considerado também como um guerreiro de Oxalá, portando uma lança de ferro e um escudo ao mesmo tempo que dança o opanijé, um ritual de cura. É um Orixá da nação Fon, mas como guerreiro também se tornou nas terras de Oxóssi um soldado e cidadão dos povos Ketu.

> Jagun, assim como Ogum e Oxossi, é um grande caçador, Um grande guerreiro que se veste de branco e usa obiokô. Jagun é um Orixá exclusivo do Axé Efon, mas por ser andarilho seu culto migrou para as terras de Jeje Mahi e Ketu, onde é cultuado dentro dos preceitos. (FERNANDO DE OXAGUIAN, 2014, pdf)[137]

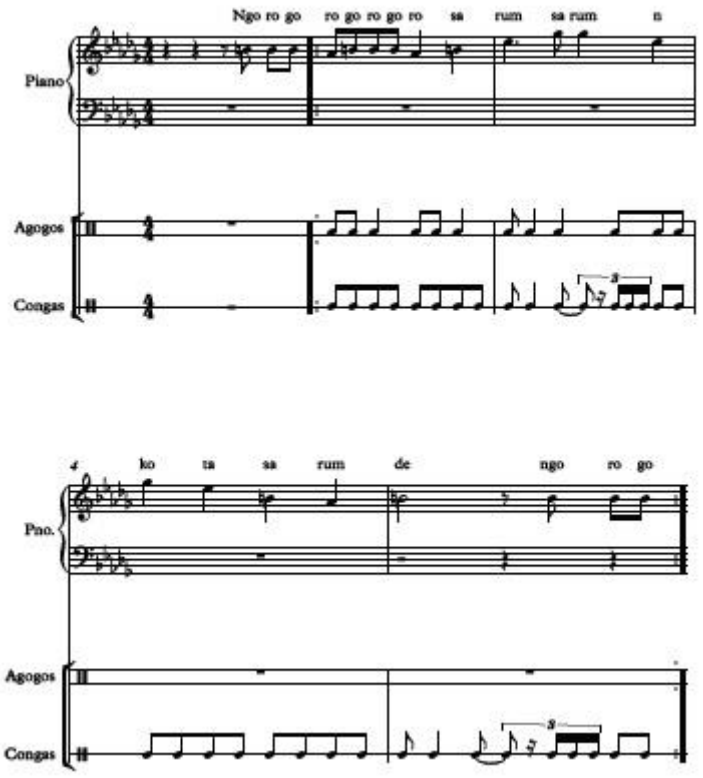
Em vídeo acessível por link indicado no rodapé, Mãe Regina de Oxossi dá um depoimento sobre Obaluaiê[138].

Ngoro sarrum é uma cantiga para Omulu e no vídeo indicado no rodapé desta página se pode conhecê-la[139].

---

[136] Ferramenta de palha usada por Omolu para afastar as enfermidades.
[137] https://ocandomble.com/2014/12/30/jagun-orixa-guerreiro/ (visita em junho de 2021)
[138] https://www.youtube.com/watch?v=tzlw3R95p34, visitado em agosto de 2021.
[139] https://www.youtube.com/watch?v=NzT_9-MQQ84

Ngoro Sarrum[140]



OSSAIM

A saudação de Ossaim é Ewe Assá Ó![141]

Ossaim é o Orixá da cura pelas folhas, o grande conhecedor da farmacêutica. Como Oxossi, ele vive nas matas. Na Angola, seu nome é Katendê. Dizem que foi ele quem hipnotizou Oxossi com o sumo de suas folhas e fez com que Oxossi se apaixonasse e morasse com ele. Ossaim tem um filho chamado Remédio e é ele quem tem o poder e o direito de curar através das folhas de seu pai.

O arquétipo das pessoas de Ossaim nos é descrito por Verger:

> Pessoas de caráter equilibrado, capazes de controlar seus sentimentos e emoções. Daqueles que não deixam suas antipatias e simpatias intervirem nas suas decisões ou influenciarem as suas opiniões sobre as pessoas ou acontecimentos. (VERGER, 1993, p. 124)

Depoimento de Jonathan de Ossaim, sobre seu próprio Orixá:

---

[140] Andamento: 60 bpm
[141] Cada folha é uma surpresa!

Sou Jonathan de Ossaim, Dofono de Ossaim. Sou filho do Terreiro Ilê Axé Jagum. Meu orixá pra mim é tudo, o ar que eu respiro, e foi com ele que eu já sorri e já chorei. Ossaim nunca deixou eu perder a minha fé, o santo que me dá tudo conforme o meu merecimento, nada eu seria sem esse grande senhor da medicina das ervas, o médico, o curandeiro, o erveiro, o senhor da sabedoria das ervas, o santo que vive isolado no mato e prefere o sossego e a tranquilidade da mata. Ossaim, que encanta e desencanta. Antes de tirar uma folha devemos pedir licença a esse Orixá, porque sem a permissão dele nada acontece. Aquela folha foi arrancada em vão. No meu entendimento, tudo é sagrado: a folha é sagrada, a água é sagrada, devemos respeitar e pedir permissão por aquela vida que a gente está tirando da árvore e da natureza.

O ritmo mais importante para Ossaim é o aguerê de Ossaim, ou awo, quase como o de Oxossi, mas tocado de forma mais lenta e marcada, como se pode verificar em um vídeo indicado no rodapé desta página[142].

OXUMARÊ

A saudação de Oxumarê é Aroboboi[143].

Oxumarê é o Orixá da riqueza, do arco-íris, da beleza e do movimento na Terra. Ele é representado pela cobra e, com isso, significa a capacidade de renovação e o nascer das cinzas. Verger informa que Oxumarê é dono de tudo o que é alongado, como o cordão umbilical. Quando engole a própria cauda, Oxumarê representa o infinito e o início e o fim sobre si mesmo. Oxumarê é ao mesmo tempo macho e fêmea. Para o povo Fon ele se chama Dan, para o Jeje Bessem.

Segundo Verger:

> Oxumarê é a serpente arco-íris, suas funções são múltiplas. Diz-se que ele é um servidor de Xangô e que seu trabalho consiste em recolher as águas caídas sobre à [sic] terra e devolvê-las de volta às nuvens. (VERGER, 1993, p. 206)

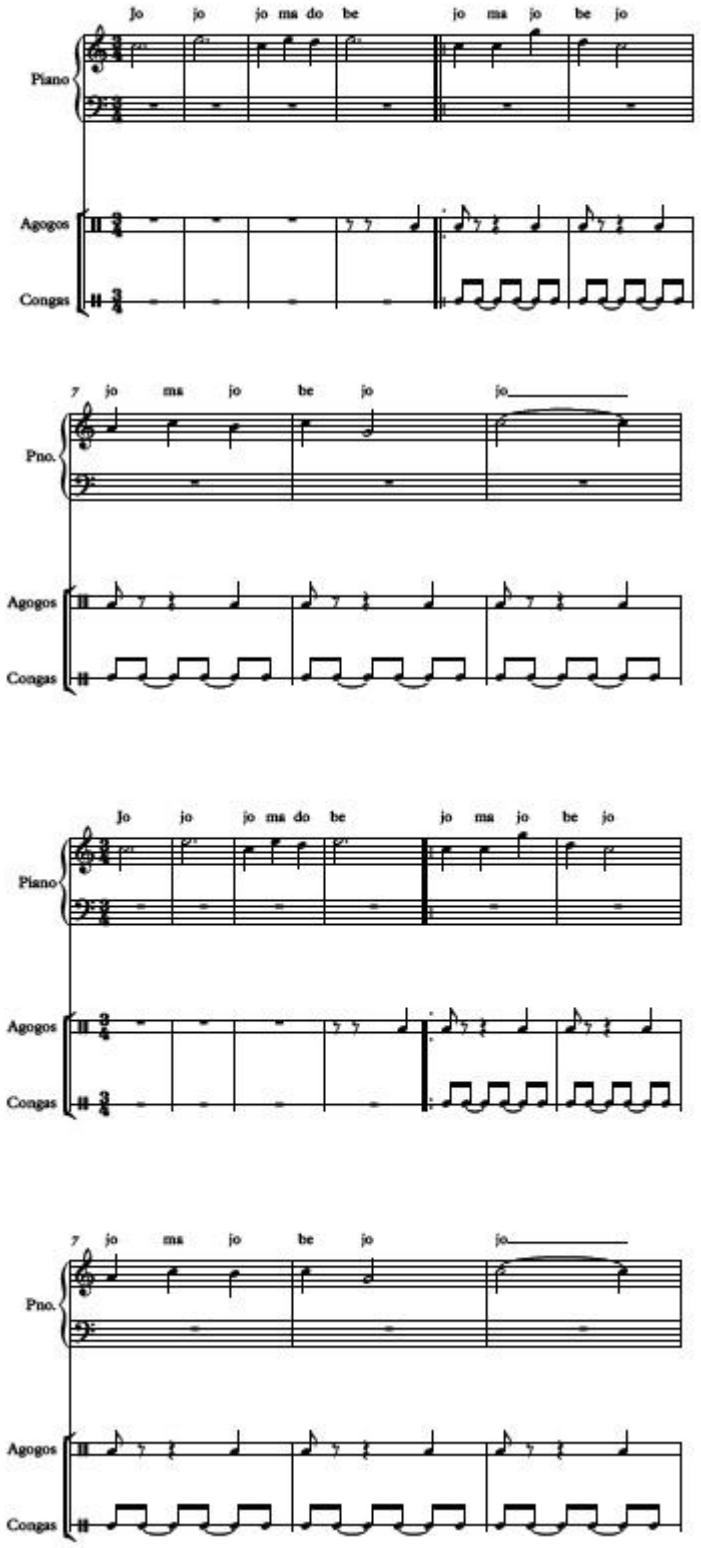
As pessoas de Oxumarê costumam ficar ricas, quando bem assentadas, são ótimos negociantes e dificilmente desistem de algum propósito antes de alcançá-los.

---

[142] https://www.youtube.com/watch?v=WzIF3KlNkRw[142] VISITA EM AGOSTO DE 2021
[143] Salve o senhor dos ciclos!

O ritmo dedicado à Oxumarê é o Sató, que apresento na partitura a seguir e pode ser conhecido em vídeo pelo link no rodapé desta página[144].

Jomadobe



[144] https://www.youtube.com/watch?v=ExCU_ECo11A

Em outro Rum para Oxumarê, disponível no link do rodapé desta página[145], vemos a representação de Dan, a cobra, em um momento da dança do elegun. Já, no link imediatamente seguinte[146], indicado nesta página, podemos assistir a um depoimento de Mãe Regina de Oxum sobre Oxumarê.

LOGUNEDÉ

Loogum![147]

Logunedé é filho dos Orixás Oxum e Oxossi, sendo, então e ao mesmo tempo, água e terra. Seu domínio também é a floresta e a caça, por Oxossi, e as águas doces dos rios e a sensualidade objetiva e riqueza, por Oxum, podendo ser capaz de viver nas matas, assim como nas águas.

No Jeje seu nome é Mawi e, na Angola, Agué.

As pessoas de Logunedé são muito bonitas e sensuais, elegantes como Oxóssi e atraentes como Oxum.

Abaixo, trago o depoimento de Vinicius de Logum:

Bom dia, meu pai! A sua benção! Como o senhor está? Vou falar aqui um pouquinho do que o senhor me pediu. Logunedé, para mim, é a coisa mais importante na minha vida, né? Para mim ele é meu pai, meu Deus, meu melhor amigo, meu marido, meu irmão, meu filho, meu tudo. Tudo que defina tudo ele é meu tudo, né? É meu ar que eu respiro, ele é tudo para mim na minha vida. Ele é minha fortaleza, ele é minha pele, ele é quem me sustenta e representa essa imensidão de tudo que é de bom no mundo, para mim é esse denominado ser. Um grande ser, é esse encantado da natureza. Um Orixá que não aceita injustiça. Qualquer coisa que eu veja de errado, seja quem for, uma pessoa que eu não conheça, que eu veja que injustiça, para mim é uma desonra eu não tentar ajudar, eu não tentar distorcer este lado negativo da história, porque é uma energia que me instrui, que me governa, que me eleva espiritualmente, fisicamente e socialmente. Um Orixá da alegria, da prosperidade, da caça gorda, da floresta, da fauna. Então, ele só representa coisas boas naqueles que acreditam que respeitam, que cuidam dessa energia tão amada tão vasta. Muita gente não sabe quem é Logunedé, mas Logunedé é um príncipe, ele é guerreiro, ele é caçador.

[145] https://www.youtube.com/watch?v=0vkM6njLY0c
[146] https://www.youtube.com/watch?v=Zr5wZBvcneY
[147] Salve Logun!

Ele não é o menininho que as pessoas falam, que veste e rosa e dourado. Ele é um santo próprio, distinto, ele tem orô[148] *próprio, ele tem ferramenta própria. Por mais que lembre muito o pai e a mãe dele, Oxum e Oxóssi, ele é um santo próprio. Ele tem cantiga de orô própria, ele tem cantiga de Rum própria, ele tem comidas próprias, que são comidas secas. Ele tem várias coisas deles, que não foram herdadas de pai nem de mãe, é dele. Então, muita gente não conhece este culto, muita gente não sabe o que falar por quê. Antigamente já era difícil. Este Orixá não é um Orixá de bacia, que a gente vai na feira e encontra várias bacias ali cheias e a gente leva por qualquer preço. Não, esse santo é um santo melindroso. Para fazer obrigação tem que saber fazer, porque ele em si já traz a energia, um axé que, se você não souber cuidar, não pode ser muito bom, para aquele lugar onde está sendo feita esta obrigação. E é um Orixá que representa muita gente. (Iaô VINICIUS DE LOGUNEDÉ, em junho de 2021).*

O principal ritmo de Logunedé é o ijexá, que também é o nome da Nação de sua mãe e pode ser conhecido no vídeo mencionado no rodapé desta página[149].

NANAN

Saluba Nanan![150]

Buruku ou Brukung, dependendo da região em que se encontra, Nanan é a água e a terra em seu elemento, na mistura dos dois, a vida e a morte. O Orixá Oxalá, seu marido, fez do barro os primeiros seres humanos, e Nanan os espera na lama para que eles deixem o Aiê e possam ir viver no Orum.

Mãe de Obaluaiê, Oxumarê e Euá. O termo Nanan, para os Fon, e Ewe, em algumas regiões, se refere a uma pessoa idosa e respeitável. Nos cultos para este Orixá não é permitida a entrada do Axogun[151] nem de sua ferramenta, o obé, ou faca. Os sacrifícios para Nanan são feitos somente por mulheres e usando um outro tipo de corte, para os animais que lhe são oferecidos.

---

[148] Ritual de iniciação.
[149] https://www.youtube.com/watch?v=p11804HgYpY
[150] Salve a senhora do Poço! Salve Nanan!
[151] Ogan que é responsável pela faca de Ogum e cuida dos cortes dos animais, quando dos sacrifícios.

Pierre Verger afirma que Nanan, e também Obaluaiê, antecedem à Idade do Ferro, que chega com Odudua, o Deus supremo, através de Ogum, sendo este um dos motivos de se usarem somente utensílios de madeira em seu ritual.

A seguir, o testemunho da Ialorixá Nair Kull:

Saluba, minha Iá Nanan Buruku, amada Orixá que reinou no meu ori faz 53 anos e que acrescentou ao meu nome de batismo Nair (de origem árabe) o de Iá, Sunsum, após meu renascimento. Sincretizada com Senhora Santana e a senhora dos lagos e da lama, o bodum[152] *que originou a vida na terra. Suas filhas (em África) realizam a cada três anos uma peregrinação que dura treze meses na floresta, e de lá só voltam as que realmente são escolhidas por sua bondade. Nanan Buruku nos traz em sua essência a sabedoria que é revelada pela serenidade, calma e ponderação com que nossas decisões são tomadas. Sua ferramenta é o ebiri*[153]*, feito de palha e búzios, e em suas oferendas não se usa o obé, pois ela antecede a sua origem (Ialorixá Nair Kull, junho de 2021)*

Nair Kull é uma senhora branca que descende dos povos árabes e há muito tempo se dedica a cuidar de seus filhos através da Nação Angola, tendo seus igbás[154] sobre uma quartinha de água, mas usando algumas nomenclaturas dos Orixás de Ketu.

Além do testemunho de Nair Kull, podemos ver um depoimento de Mãe Regina de Oxossi sobre Nanan Buruku, em vídeo acessível por link no rodapé desta página[155], e, no link imediatamente seguinte[156], podemos conhecer o ritmo igbin, também tocado para Oxalá.

OIÁ / IANSAN

Sua saudação é Eparrei Oiá![157]

A deusa Oiá é um Orixá famoso por ser guerreira e abrir caminhos para as mulheres no dia a dia. Iansan, ao mesmo tempo é o búfalo, furioso e passando por

---

[152] Mau odor, cheiro ruim.
[153] A ferramenta de Nanan.
[154] Material de assentamento do Orixá.
[155] https://www.youtube.com/watch?v=dJJGlivBkPk
[156] https://www.youtube.com/watch?v=Cpgqa_6JHKM
[157] Salve, Senhora dos Nove Espaços do Orum!

cima dos obstáculos e, por outro lado, a borboleta frágil e esvoaçante na sua dança sensual.

É um Orixá do fogo, rainha dos raios e dona da tempestade.

Sua dança apresenta um voo conduzido pelo vento e seus pés parecem não tocar o chão em seus movimentos. Ela foi mulher de Xangô e de Ogum, os grandes guerreiros, e foi capaz de lutar ao lado deles em suas guerras e até mesmo vencê-los em batalhas.

É o Orixá que representa o feminismo – ou “mulherismo” negro, que se coloca diferente do feminismo europeu em suas reivindicações.

Seu nome na Angola é Matamba.

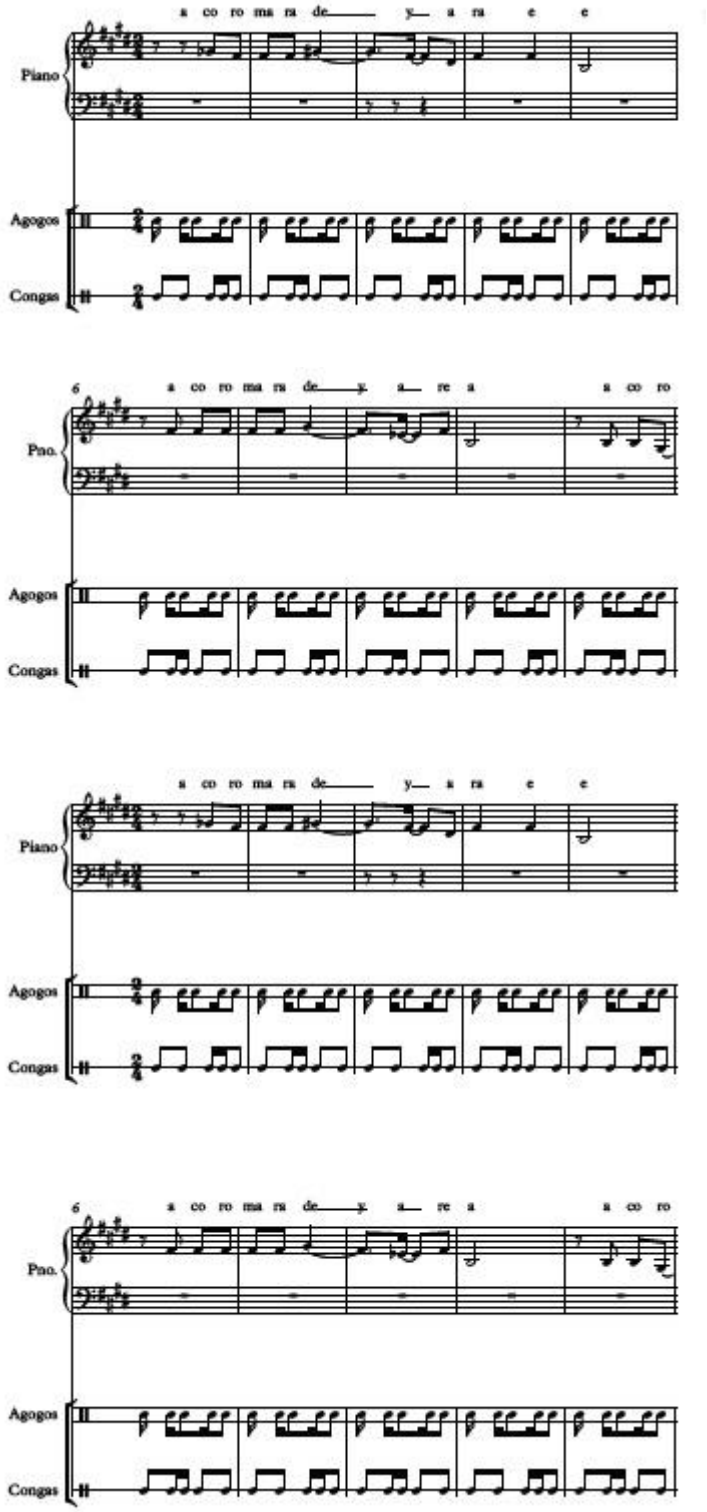
A Ialorixá Barbara de Oiá diz sobre seu Orixá que:

> *Oiá, Iansan, Santa Bárbara, cada um tem seu deus. Para mim, meu deus é Oiá, meu deus é Iansan, meu deus é Santa Bárbara, meu deus é o vento. Iansan é o ar que eu respiro, quando eu fecho os olhos é a ela que agradeço as boas e más horas. E, na verdade, tudo que eu faço na vida é para o Orixá. Consequentemente, para Iansan, para meu Orixá que é Oiá. Iansan é a borboleta, o búfalo, o vento, o vendaval, o raio. É a Natureza. (Ialorixá Bárbara de Oiá, junho de 2021)*

A seguir podemos ver uma partitura de Oiá, que pode ser conhecida em vídeo pelo link indicado no rodapé desta página[158], em apresentação do Opotum Bicudo.

[158] https://www.youtube.com/watch?v=XhUzG_qSvVg

Acorô


a co ro ma ra de y a ra e e
Piano
Agogos
Congas
6
a co ro ma ra de y a re a a co ro
Pno.
Agogos
Congas
a co ro ma ra de y a ra e e
Piano
Agogos
Congas
6
a co ro ma ra de y a re a a co ro
Pno.
Agogos
Congas

OXUM

Sua saudação é Aiê iê ô![159]

É uma deusa muito importante do panteão dos Orixás: assim como Iemanjá, seu nome é muito conhecido e chamado entre as Iabás. Seu culto no Brasil e em Cuba é muito disseminado, e suas características são muito cobiçadas entre os seus fiéis.

Oxum é a doçura, a coqueteria e a riqueza, pois o ouro é um dos seus elementos. Mas também é uma guerreira aguerrida como Oiá e uma grande feminista.

> Quando todos os Orixás chegaram na terra, organizaram reuniões onde as mulheres não eram admitidas. Oxum ficou aborrecida por ser posta de lado e não poder participar das rodas de deliberações. Para se vingar tonou as mulheres estéreis e impediu que as atividades desenvolvidas pelos deuses chegassem a resultados favoráveis. Desesperados, os Orixás dirigiram-se a Olodumarê e explicaram que as coisas iam mal na terra. Olodumarê explicou que sem a presença de Oxum e do seu poder sobre a fecundidade, nenhum empreendimento poderia dar certo. (VERGER, 1993, p.174)

Oxum é a Orixá das águas dos rios e da cachoeira. Sua dança muito sensual repete o movimento das correntezas e suas pulseiras de metal repicam o bater da queda das águas sobre as pedras.

Seu nome na Angola é Dandalunda.

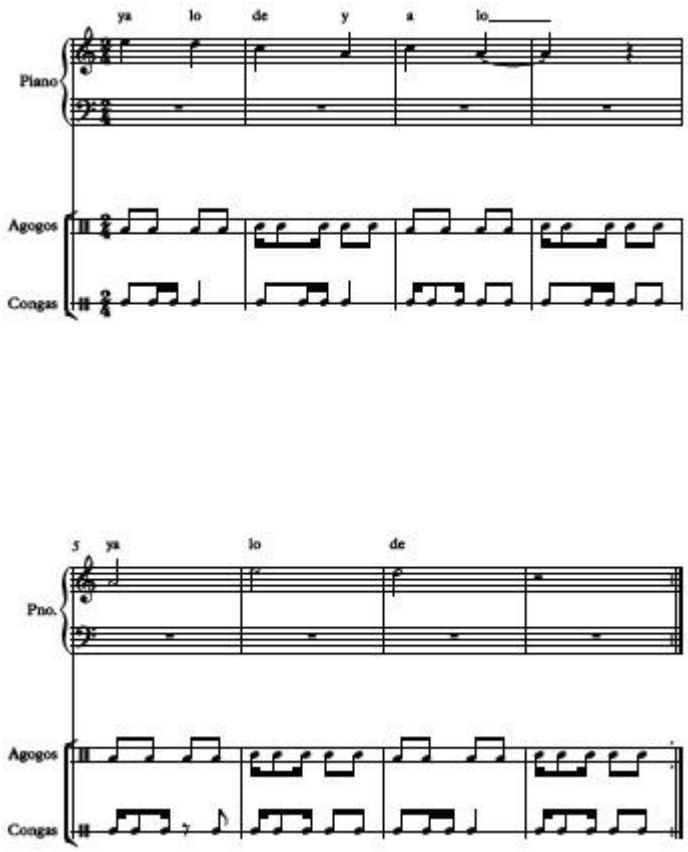
A partitura a seguir apresenta Oxum Yalodê, cuja partitura está a seguir e a apresentação em vídeo pode ser conhecida pelo link do rodapé desta página[160].

---

[159] Salve Senhora! Salve a Mãe!

[160] https://www.youtube.com/watch?v=KmirgvS0HAs

Yalodê



EUÁ

Sua saudação é Irróo ou Ri ró[161].

Euá é um Orixá que rarissimamente se cultua no Brasil. Refere-se a uma guerreira de extrema beleza e quem tem grande poder sobre os jogos de adivinhação. É guerreira, também tem a cobra como ferramenta e seu elemento é a água.

Najara de Euá fala sobre seu Orixá em link sugerido no rodapé[162] e, em outro vídeo, apresenta o ritmo Sató[163].

IEMANJÁ

Sua saudação é Odô iá![164]

---

[161] Doce, gentil, branda.
[162] https://www.youtube.com/watch?v=3RiG0UtfhG0
[163] https://www.youtube.com/watch?v=dUZ4DhfPaWs
[164] Amada Senhora das águas

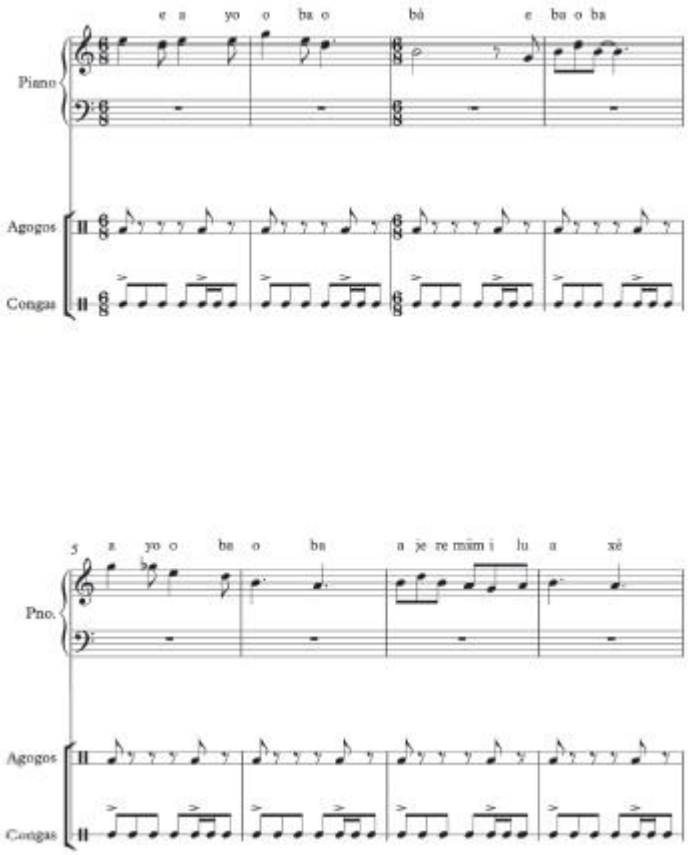
Iemanjá é a deusa da água salgada. É a mais respeitada entre as deusas do panteão afro-brasileiro, talvez por ser mãe dos heróis Xangô e Ogum, padroeiro dos guerreiros e a quem se pede por justiça e valentia, extremamente necessários para o povo afrodescendente e sua história de muitas lutas carregadas de violências e desigualdades.

Iemanjá, segundo Verger, tem seu nome derivado de Iêiê omo ejá (“Mãe, cujos filhos são peixes”).

Dia 2 de fevereiro na Bahia é a festa deste Orixá, e é uma das maiores festas da comunidade negra em todo o Brasil. A festa reúne milhares de pessoas que vão levar presentes acompanhados de seus pedidos e entregues ao mar por uma embarcação construída para isto.

Vemos seu ritmo no vídeo que está sugerido no rodapé desta página[165].

Ayo



[165] https://www.youtube.com/watch?v=uY6tTZ_cxWk

XANGÔ

Sua saudação é Kawô kabiecile![166]

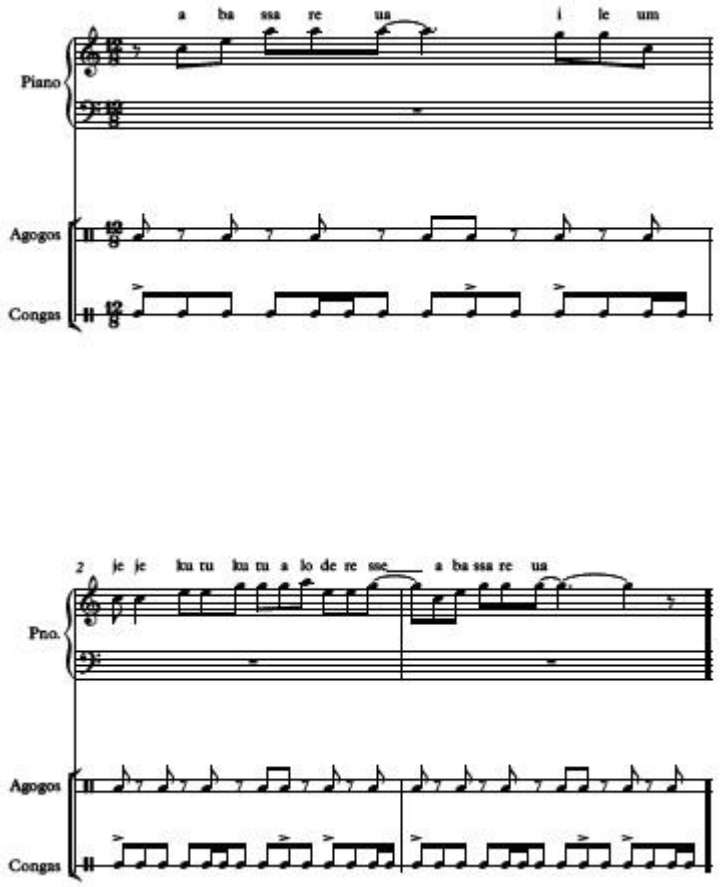
Xangô é o Orixá da Justiça.

O Orixá tem o fogo como elemento e carrega em suas mãos o oxê, o machado de dois gumes que simboliza o equilíbrio dos elementos e também a justiça.

Xangô é rei de Oió, um dos países que compunham o império iorubá, e foi casado com Oxum, Iansan e Oiá.

Seu ritmo é mostrado abaixo em partitura e, no rodapé, em link para vídeo[167].

Abassaraeua



[166] Salve o Rei!

[167] https://www.youtube.com/watch?v=SzSwsW0Z18c

OXALÁ

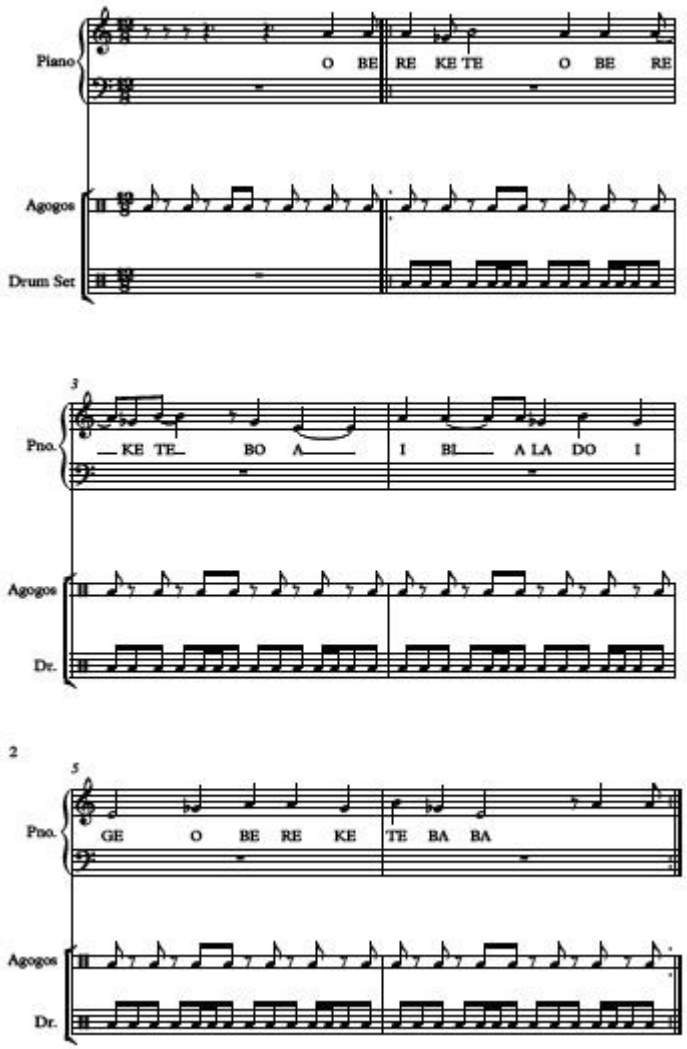
Sua saudação é Epá Babá![168]

Oxalá é o Orixá da paz, da calmaria, da paciência e da perseverança. É representado pelo igbin, o caramujo, e tudo para este Orixá deve ser feito de forma lenta.

Também é considerado um sábio, por ser o mais velho entre os Orixás e também um dos responsáveis pela criação dos seres humanos.

Opotum William nos traz Oxalá em sua cantigas, como se pode ver nos vídeos indicados pelos links no rodapé desta página[169]:

Oberekete (Oxalufan)

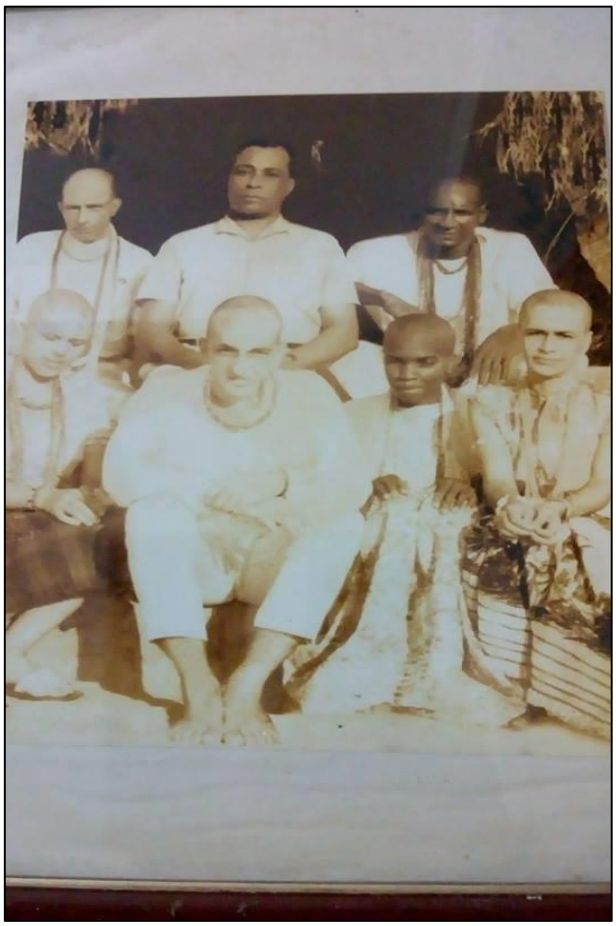


[168] O Pai chegou!

[169] https://www.youtube.com/watch?v=6amdp7yW5yM e https://www.youtube.com/watch?v=gIfAEPXksz8

11. FAMÍLIA ILÊ AXÉ JAGUN

A Família Jagun tem início na feitura de Pai Kilombo pelas mãos do respeitadíssimo Babalorixá João Alves Torres Filho, conhecido como Joãozinho da Goméia. Joãozinho fundou nos anos 1940 seu Ilê em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, e era famoso por ser incentivador da cultura afro-brasileira e também por ter sido o primeiro Babalorixá assumido como homossexual, a comandar um Candomblé no Brasil.



No fundo ao centro, Joãozinho da Goméia e, à sua direita, Pai Kilombo. [170]

Como relata Bezerra, falando de Joãozinho da Goméia:

> Nascido em Inhambupe, no interior da Bahia, João iniciou sua trajetória religiosa em 1931, após buscar cura para uma doença, e levou a dança dos Orixás aos teatros de Salvador. Anos mais tarde, já

[170] Foto exposta na parede do Ilê Axé Jagun: Acervo da Casa

> instalado em Caxias, se tornou um dos mais importantes babalorixás. (BEZERRA, apud CRUZ, 2019) [171]

De seus muitos filhos de santo, Joãozinho da Goméia iniciou Manoel Firmino da Cruz (1929-2020) que recebeu a digina[172] Kilombo. Este Babalorixá iniciou seu terreiro em 1975, conhecido até hoje como Ilê Axé Jagun, que a partir daqui chamarei apenas de Jagun.

O número exato de pessoas iniciadas com Pai Kilombo não é sabido, mas pode ultrapassar mais de mil pessoas em todos os seus anos de cuidados espirituais.

No início, o Jagun foi auxiliado em sua formação, segundo Mãe Julia, que é a Ekédi mais velha da Casa e tem hoje cinquenta anos de Santo, por Regina Célia dos Santos Magalhães (1906-2006), a Ialorixá Toloquê, iniciada aos dez anos de idade por Joãozinho e que pode ter sido mãe criadeira de Pai Kilombo.

No vídeo indicado no rodapé desta página[173] assistimos à comemoração dos sessenta anos de Santo de Mãe Toloquê:

Pai Kilombo, em seus mais de 60 anos como Babalorixá e chefe do Jagun, iniciou um número muito grande de pessoas na Religião dos Orixás, e também cuidou de muitas outras que vinham de outros Pais de Santo para procurar sua sabedoria e conhecimento e cuidarem de si e de seus filhos próprios.

Pai Kilombo tinha 26 filhos carnais, sendo o mais novo o Miguel, atualmente com 10 anos, Maysa, com 18 anos e o Pejigan[174] Manoel, com 20 anos. Estes três são filhos do último casamento, com dona Dina, que deixou o Candomblé e agora frequenta a religião cristã protestante.

Do casamento anterior de Pai Kilombo com a Ialorixá Mãe Eloísa de Oxum vieram as Ialorixás Barbara de Oiá, Agbainjena[175] Najara de Euá e Egbé Anaruana.

Dos filhos anteriores ao casamento com a Ialorixá Eloísa, destaco a Ialorixá Marilena, que é a mãe carnal do Opotum Bicudo.

---

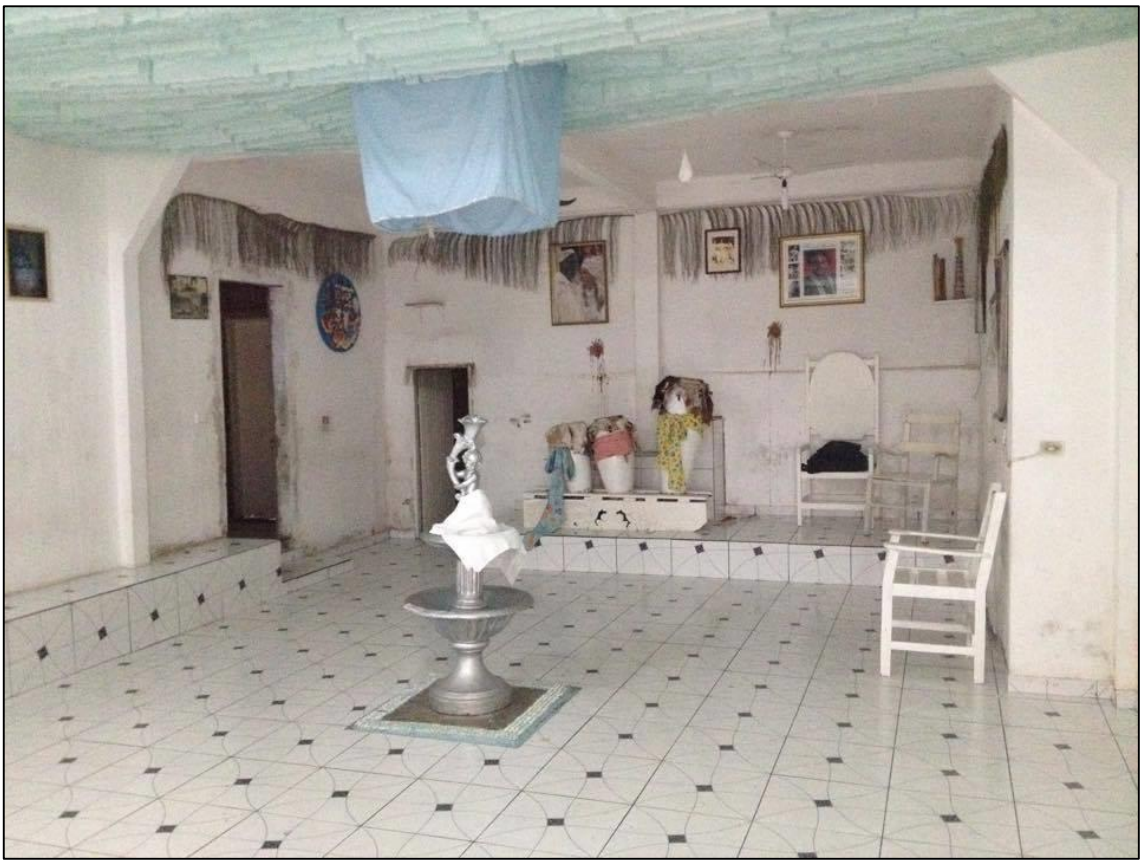
[171] https://extra.globo.com/noticias/rio/atila-bezerra-estreia-em-caxias-no-espetaculo-joaozinho-da-gomeia-de-filho-do-tempo-rei-do-candomble-23756817.html, visita em junho de 2021

[172] O termo “digina” refere-se a um nome espiritual que é recebido quando da iniciação e pode ser utilizado fora do Ilê. Todavia, há quem não o use fora do Terreiro, como ocorria com minha mãe, Raquel Trindade, que tinha a digina Bossuidá.

[173] https://www.youtube.com/watch?v=CQXVQa-Vd_U

[174] Ogan encarregado de cuidar do peji.

[175] Termo que indica a pessoa encarregada de toda a preparação do Olubajé e de tudo o que se relaciona ao Orixá Omulu.



Terreiro do Ilê Axé Jagun (antes de reforma) [176]

Uma festa famosa e importante na Casa é o Olubajé, que acontece no mês de agosto, homenageia o Orixá dono da Casa e é conhecida como o Banquete do Rei, quando o Omulu Jagun distribui saúde a todos os presentes. Em uma festa destas, fui levantado[177] como Ogan muitos anos atrás.

Pai Kilombo incorporava quatro entidades fundamentais para o Ilê. Omulu Jagun, seu Orixá de Cabeça[178], o Caboclo Sete-Cruzeiros, que chefiava a festa do 01 de maio, e o Exu Galo Preto, que atendia à Comunidade de Santo às terças-feiras, solucionando pequenos e grandes problemas que eram trazidos a ele.

Na festa de Oxóssi Pai Kilombo também recebia o Orixá Oxóssi, seu adjuntó.

Mesmo após o falecimento do Babalorixá, em todas as festas da Casa tocamos o aguerê e o opanijé, respectivamente ritmos tocados para Oxossi e Omulu em

---

[176] Foto de Vítor da Trindade (acervo do autor).

[177] A expressão “levantar” ou “ser suspenso” indica o momento em que um homem é escolhido para ser Ogan: o Orixá incorporado vai até ele e o convida para caminhar no axé, após o que os Ogans da Casa o sentam em uma cadeira, o levantam sentado e o apresentam à Casa e seus atabaques.

[178] Orixá de Cabeça se refere ao primeiro Orixá, o qual rege a maioria das dinâmicas pessoais.

homenagem ao Pai Kilombo, sendo que, no momento em que estes ritmos iniciam, todos na Casa devem se curvar como honraria para o ancestral.

Pai Kilombo era pessoa de personalidade muito forte e de grande força física. Antes de ficar muito doente, já perto de seu falecimento, podíamos vê-lo se movimentando pela Casa em velocidade e presteza maior que a de muitos dos seus jovens filhos de Santo. Ia constantemente à praia levar os materiais necessários para seus ebós e, da mesma forma, voltava com o carro cheio de materiais que terminava encontrando lá (pedras, troços de trilhos de trem, folhas, água do mar, conchas, etc.).

Ia ao mato buscar folhas medicinais, subia e descia as escadas do Jagun, sabia de cor milhares de cantigas e fórmulas mágicas de cura e de retirada dos materiais e folhas, e fui testemunha ocular e auxiliar de muitas das suas idas e vindas dentro do Ilê e em suas viagens atrás de folhas e outros recursos ritualísticos.

Pai Kilombo era muito apaixonado pelo que fazia e exigia o mesmo de seus seguidores e discípulos. Devo confessar que eu não era um dos seus melhores alunos, talvez devido ao fato de que sempre havia coisas no meu mundo profissional que me afastavam dos seus ensinamentos, mas enquanto estava perto eu aproveitava muito quando me tornava seu motorista, seu pegador de folha, seu cavador de buracos por raízes ou outras coisas que poderiam se encontrar nas inúmeras matas que exploramos.

Outra característica muito importante do meu Babalorixá era seu amor profundo às tradições e fundamentos. O seu desapego da vaidade comum aos Babalorixás, em relação às vestimentas e demonstrações de poder, era notório. Pai Kilombo sempre tinha os ouvidos abertos para ouvir se usávamos a forma certa para dizer o que queríamos dizer, o que, de certa forma, é raro em um Babalorixá; geralmente, devido ao próprio cargo, os chefes de Casa não são democráticos na hora de decisões e preferem ser autoritários: eles decidem e resolvem.

A importante festa do Olubajé, ainda com a participação de Pai Kilombo, pode ser vista nos vídeos indicados no rodapé desta página[179].

---

[179] https://www.youtube.com/watch?v=U6McER31-jE,
https://www.youtube.com/watch?v=AnCL6h4JX8c,
https://www.youtube.com/watch?v=ol9RCRBIYx0 e
https://www.youtube.com/watch?v=U6McER31-jE

Omoloiê Vitor e Pai Kilombo[180]

O Candomblé em São Paulo não pode ser considerado como uma imitação do Candomblé baiano, mas uma ramificação desta agência criadora, através de várias implicações culturais causadas pela migração desta para os centros mais urbanos do país, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo.

Os Candomblés na cidade de São Paulo começaram a crescer a partir da década de 1960 e uma das mais importantes referências nesta formação cultural é a figura de João Alves de Torres Filho, Joãozinho da Goméia, meu avô no Santo.

Conforme informa Prandi:

> Dos meados dos anos 50 até o começo dos anos 60, Joãozinho da Goméia, que, havia muitos anos, transferira sua roça de Salvador para Caxias, no Rio de Janeiro, visitava constantemente São Paulo onde era amigo de influentes líderes umbandistas. Muitos dos primeiros personagens do candomblé de São Paulo foram por ele iniciados ("feitos", na linguagem-de-santo). (PRANDI, 1990, p. 3)

Nosso território cultural segue os preceitos da Nação Ketu, mostrando que o Jagun passou por uma mudança de escolhas rituais. Este processo pode ter ocorrido

[180] Foto: Elis Trindade – Festa de Caboclo, no Jagun

por várias razões, como o interesse por mais respeitabilidade social e intelectual, devido ao credo de que as culturas Nagôs seriam superiores às culturas bantus, por exemplo, como foi visto atrás.

Mas a razão da escolha de Pai Kilombo por sua passagem para Ketu foi um problema de saúde, quando teve que pedir a mão[181] de Mãe Ana de Ogum sobre sua cabeça, e ela o fez nos rituais de sua própria casa, o Ilê Axé Oju Onirê, já que o Babalorixá Joãozinho da Goméia havia falecido em 1971.

> Tirar a mão de vume ou de vumbe, como se diz. Nessa cerimônia, o sacerdote que substitui o falecido passa a ser o novo pai ou mãe de santo do órfão. A filiação anterior era por "feitura", por iniciação, esta segunda é por adoção, por "obrigação". (PRANDI, 1990, p.8)

O Jagun, então, assumiu na sua bandeira imaginária as cores do povo Ketu, e todos os nossos rituais assim o procederam. Nossos cantos, nossos ritmos musicais e nossos fundamentos assumiram os povos iorubás ao invés dos bantus, e os Orixás, ao invés dos Inquices.

Da Angola de Joãozinho preservamos a Festa do Caboclo e a Festa dos Exus, reverenciando o Exu Galo Preto de Pai Kilombo, que atendia à comunidade do Jagun todas as terças-feiras.

Muitos Babalorixás estiveram em dúvida sobre se deveriam ou não seguir o caminho da Umbanda em São Paulo quando do falecimento de Joãozinho da Goméia, pois julgava-se que a população do Estado paulista estivesse mais próxima dos sincretismos próprios desta religião.

Independente disto, o Candomblé cresceu muito e se tornou tão popular quanto a Umbanda e, nos dias de hoje, ainda mais que ela.

> A despeito de o candomblé nunca ter, antes dos anos 60, se constituído significativamente como religião organizada em São Paulo, e apesar de se acreditar que a umbanda, no conjunto das tradições afro-brasileiras, era a expressão religiosa mais propriamente adequada e coerente com a sociedade industrial da grande metrópole do Sudeste, o candomblé veio a ser atualmente uma alternativa importante no quadro das religiões populares que disputam o mercado religioso em São Paulo. (PRANDI, apud PRANDI, p. 2, 1990).

---

[181] A expressão “pedir a mão sobre a cabeça” se refere a receber apoio espiritual de um Babalorixá ou uma Ialorixá (como foi neste caso), algo que não deve ser feito por alguém mais jovem ou de menos conhecimento de quem pede.

No início da formação do Candomblé paulista muitos Pais de Santos saíram de suas Nações e da Umbanda para seguirem o caminho dos mais afamados do Candomblé Baiano, tendo por principal referência Mãe Menininha do Gantois (Maria Escolástica da Conceição, 1894-1986):

> Em 19 de março de 1971, aos 57 anos de idade, morreu no Hospital das Clínicas de São Paulo, Joãozinho da Goméia. Ocorreu então uma reviravolta de nações no candomblé em São Paulo. O angola entrou em baixa, e o queto se impôs, começando o período de predomínio desse candomblé nagô da Bahia, com grandes disputas sobre tradição, origem e legitimidade, tanto entre o povo-de-santo, quanto entre antropólogos (DANTAS, 1988). Era a época do prestígio do Gantois de Mãe Menininha, e Baiano, então reconhecidamente adotado por esta mãe-de-santo, cantada em prosa e verso, passou a ser pai-de-santo de muitos filhos feitos por Joãozinho da Goméia, além de outros iniciados em outras casas e nações. (PRANDI, 1990, p. 6)

Até chegou-se a levantar dúvidas sobre a feitura de Joãozinho, na busca do descrédito da cultura Angola em relação à cultura Nagô:

> Esse processo de refiliações a terreiros e famílias-de-santo (LIMA, 1977) e de maior reconhecimento pela sociedade exterior à religião conta com fontes de ganho de prestígio que são definidas e oferecidas, muitas vezes, aos terreiros e aos adeptos, exatamente pela sociedade laica: o conhecimento acadêmico com suas fontes escritas e suas instituições de ensino culto, o mercado livreiro e discográfico, a formação de imagens públicas pela mídia eletrônica, além de mecanismos oficiais de atribuição de importância patrimonial a aspectos também da cultura popular, como os órgãos governamentais de tombamento e preservação compulsória. (PRANDI, 1990, p. 3)

Quer dizer: na realidade, a veracidade dos preceitos, a originalidade das ancestralidades e o axé por conhecimento e antiguidade, teriam que passar pelo crivo de fatores externos à própria religião. Os fundamentos que não passassem nos crivos das fontes externas, ou não tivessem agradado à opinião da imprensa e da mídia da época, podiam perder em respeitabilidade.

Não mudou muito, nos dias de hoje.

Segundo Prandi (1990), o primeiro Ilê paulista foi fundado em Santos. O Jagun foi fundado quatro anos depois do falecimento de Joãozinho da Goméia e é, então, contemporâneo com os outros Ilês no Estado de São Paulo, nesta reviravolta de escolha de Nações.

O Jagun segue o pensamento arquitetônico quilombola, tendo várias casas pequenas de familiares carnais e espirituais que ora têm um, ora outro, filho (carnal ou espiritual) como morador.

Todos os espaços do terreno estão construídos, e a referência se aproxima dos cortiços antigos da Bahia e do Rio de Janeiro. Os processos de sobrevivência são coletivos e a organização e a economia solidária são as formas comuns de alinharem seus problemas e soluções.

Como nos informa Santos:

> Quanto ao espaço de moradia, a metade dos terreiros soteropolitanos possui uma contiguidade dos espaços sagrados e domésticos. Constatou-se, ainda, que em 36 terreiros existem unidades que podem ser classificadas como econômicas, pois servem de complemento para a renda do pai/mãe-de-santo, assim como constituem uma fonte de recursos para a realização das festas públicas. (SANTOS, 2008, apud SILVA, 2019, p. 7).

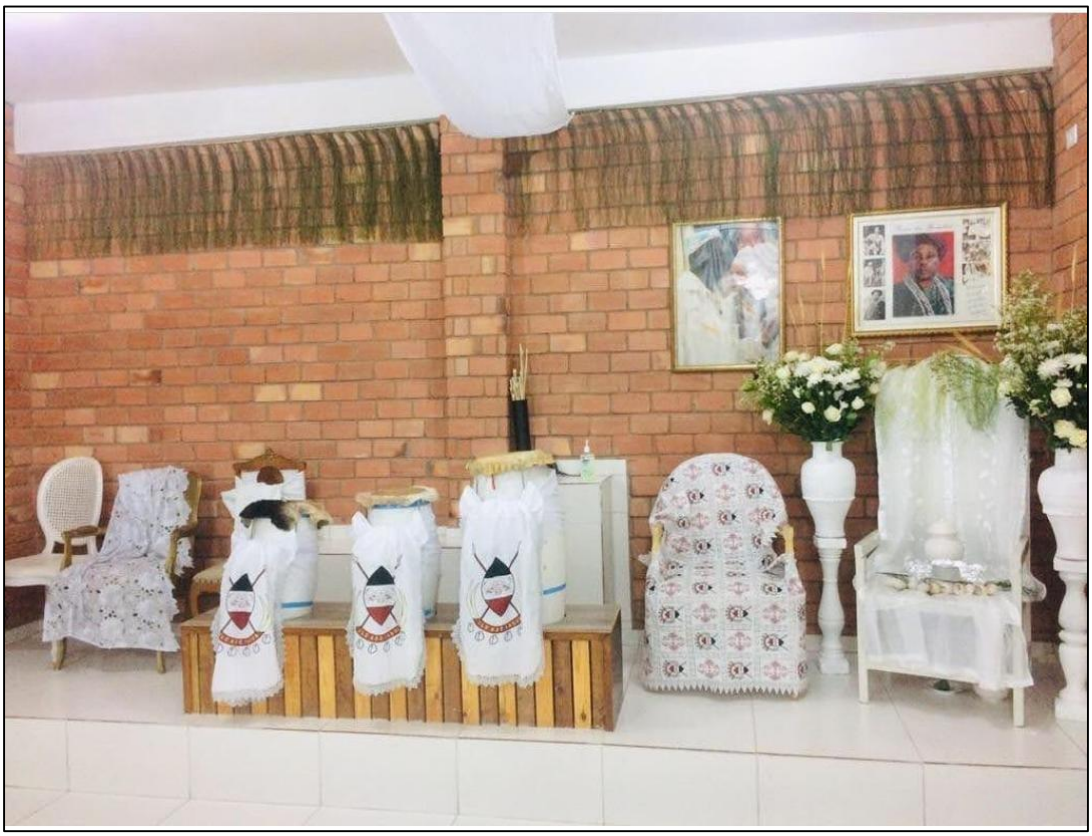
O salão de rituais do Jagun tem mais ou menos 200 metros quadrados e é composto por 3 quartos de Santo, sendo um para Oxalá, um para as iabás[182] e um pequeno espaço onde se fazem os rituais de cura, limpeza e feitura.

A cozinha da Casa, mais um quarto de múltiplas utilidades, a sala de jogar búzios de Barbara de Oiá e sua pequena residência, onde vive com sua esposa e seu filho Gael. A seguir, um quintal onde se encontram os assentamentos de Lonan[183], Exu, Ogum, Omulu e Ossaim.

Neste lugar também encontramos a Casa dos Ancestrais, logo abaixo da bandeira do Orixá Tempo. No andar de cima, em linha com a rua, há a casa da viúva de Pai Kilombo, a casa de Iá Ebe Naruana e, no que poderia ser o fundo desta casa, encontra-se a casa de Opotum Bicudo, o espaço de servir comidas e um pequeno espaço de convivência.

---

[182] Mulheres, seja no Orun, seja no Aiê
[183] Lonan é uma qualidade do Orixá Exu.



As cadeiras do Jagun, da direita para esquerda: Pai Kilombo, Ialorixá Barbara de Oiá, Ekédi Mãe Julia, Ekédi Mãe Eloisa e Omoloiê Pai Vitor.
No centro, os atabaques Rum, Pi e Lê.

O Jagun fica num bairro populoso repleto de casas de alvenaria, e não existe nos arredores lugar para a busca de folhas e outros materiais cedidos pela terra. Por isso, é necessário ir a lugares relativamente distantes para recolher este tipo de material.

O melhor lugar para se iniciar um Ilê deveria ser próximo à mata, mas as escolhas nem sempre são possíveis quando se trata da propriedade ou posse de terras para os afrodescendentes. Daí, é melhor ter um Ilê num bairro comum do que nenhum. Como solução, é preciso que se visite espaços na mata onde alguns rituais têm de ser feitos, como cachoeiras, córregos, rios, pedras e pedreiras.

Um exemplo é o Calaboca do Caboclo, quando o Jagun paga uma diária de um sítio amigo para festejar a preparação de uma de suas festas mais importantes, já que nesta festa se comemora o aniversário do Babalorixá e o Caboclo Sete Cruzeiros é incorporado por Pai Kilombo.

[184] Foto: Acervo Bárbara de Oiá.

> No Brasil, nas casas tradicionais de Ketu, existe um local sagrado na mata, onde são cultivadas ervas do culto e onde se faz oferendas e obrigações. Esses locais são preservados, e é proibida a entrada por qualquer outro motivo que não seja de fundo religioso. Devido à falta de espaço, principalmente nas grandes cidades, algumas Casas vão fazer suas obrigações em matas públicas. (ALMEIDA, 2006, p. 27)

Muitas vezes temos problemas com proprietários das terras onde se encontram essas matas ou com pessoas que se incomodam com nossos rituais. Em alguns momentos, grupos de religiões pentecostais, ativistas ecológicos ou outros, por causa de diferenças ideológicas acabam criando situações bem difíceis de se resolver no tocante à questão do ritual, ao som dos tambores ou, mesmo, quanto ao sacrifício dos animais.

A maioria de nossas rezas são cantadas em sua língua original no Jagun. Claro que há deformações das letras, que vieram de muito longe no tempo, mas, mesmo assim, e quase sempre sem saber a tradução, mas conhecendo a que se relaciona o tema, tentamos manter o canto segundo aprendemos com nossos mais velhos e imaginando ser o iorubá que este aprendeu com seu mestre, que foi aprendido com outro mestre, que por sua vez trouxe o legado de um ainda mais velho, até essa regressão alcançar temporalmente as mais remotas localidades no continente africano.

Como nos informa Nogueira:

> Uma comunidade-terreiro Keto (Iorubá), Jeje (Fon, ewe, mina) Efon (Iorubá) ou Angola (quicongo, quimbundo) procura evitar expressões cujos étimos não estejam ligados a origens etnolinguísticas do grupo social. Nas comunidades-terreiro mais antigas evita-se também o uso de expressões em português, principalmente nos cânticos, rezas e louvações. (NOGUEIRA, 2008, p. 83)

Assim como as rezas, também os ritmos do Jagun são tradicionalíssimos, sendo a Casa sempre muito visitada e reverenciada pelo Povo de Santo que a conhece e vem trocar conhecimentos e reverenciar a nossa Ialorixá, para, assim, confirmar na comunidade se ela é, ou não, apta para ter sido escolhida como a herdeira da Casa.

Da esquerda para a direita, atrás: Maysa, Jefferson, Opotum William, Ekédi Jussara, Ekédi Mãe Julia, e na frente, Ialorixá Egbé Anaruana, Pai Kilombo, Iaô Artur e Ogan Pai Vitor. [185]

Nossos toques e festas, como já disse antes, representam as famílias que trazem a nação Ketu na sua tradição. Seguimos também um pouco do axé Jeje, por virmos da família da Goméia, que, mesmo sendo Angola, tinha uma proximidade com o Candomblé da Casa Branca através do próprio Joãozinho, e ao sermos recebido por Ana de Ogum, chegamos de volta ao Ketu quase puro da Casa de Oxumarê de Salvador.

Ao mesmo tempo, dedicamos um dos nossos rituais à Festa dos Caboclos, onde saímos do pensamento Ketu e novamente retornamos à Nação Angola. Na realidade, isto já era o pensamento do próprio Joãozinho, mas também porque o Caboclo e sua legião são muito fortes em nosso Ilê.

As festas comuns são:

1. Pilão de Oxaguian e Águas de Oxalá – Dezembro / Janeiro
2. Ajodum Exu – Antes do Carnaval
3. Ajodum Ogum e Oxossi – Abril
4. Festa do Caboclo – Primeiro de maio
5. Olubajé (Omulu) – Agosto
6. Roda de Airá (Xangô) – Outubro
7. Ajodum Iabás – Novembro/ Dezembro

Os principais atores do Jagun, as pessoas que são vistas em todas as funções e que, se não moram ali, vêm de suas casas para infalivelmente estarem no Ilê, são:

1. Ialorixá Bárbara de Oiá (Mãe de Santo ou Ialorixá chefe da Casa)

[185] Foto Elis Trindade – Acervo do Autor

2. Ekédi Mãe Julia de Oxum (a pessoa mais velha da casa, uma das primeiras filhas de Pai Kilombo)
3. Opotum William (Ogan Otum Alabê da Casa)
4. Pejigan Babalaxé Manoel (Babalaxé[186] e filho carnal de Pai Kilombo)
5. Ialorixá Agbainjena Najara de Euá (ebomi e filha carnal de Pai Kilombo)
6. Iá Ebé Naruana (ebomi e filha carnal de Pai Kilombo)
7. Iá Maié Elisangela de Euá (Ialorixá e esposa de Bicudo)
8. Iaô Giovanna de Airá (ebomi filha de Elisangela)
9. Iaô Vinicius de Logunedé
10. Iaô Jonathan de Ossaim
11. Ogan Abian Pedro
12. Babalorixá Marquinhos de Oxóssi (Babalorixá feito por Bárbara)
13. Iaô Jonathan de Ogum
14. Iaô Nalanda de Oxaguian (irmã de Bárbara)
15. Iaô Gisele de Oxum (filha de Mãe Lindinha, neta carnal de Pai Kilombo)
16. Iaô Maria de Omulu
17. Iaô Tico de Airá
18. Ekédi Ketlyn
19. Dofona de Nanan
20. Dofona de Oxalá Lucilene (Iaô)

As crianças:

21. Iaô Ruan de Ogum (filho carnal de Bicudo)
22. Iaô Gael (filho de Bárbara de Oiá)
23. Inaê de Oxum (filha carnal de Bicudo)
24. Ana Luisa de Oxumarê (filha carnal de Naruana)
25. Daniel de Oxalufan
26. Artur de Oxaguian (filho carnal de Naruana)

Minha família carnal também participa das festividades e rituais, mas não de forma tão assídua.

Somos:

1. Ogan Alabê Omoloiê Pai Vitor (autor desta dissertação)
2. Ekédi Abian Elis Trindade (esposa do autor)
3. Iaô Dofono[187] Trindade de Ogum (filho carnal do autor)
4. Ogan Onipodê Manoel Trindade (filho carnal do autor)

As antigas regras e tradições do Candomblé, assim como sua hierarquia são levadas muito a sério no Jagun. Os mais velhos hierarquicamente devem sempre ser respeitados e reverenciados pelo seu conhecimento e tempo de Casa. Isso se faz seguindo a tradição iorubá, mas não acredito que seja diferente em outras Nações, já

[186] Babalaxé é termo que indica o responsável pelas coisas do Axé.
[187] Masculino de “dofona”.

que tem muito mais a ver com a forma de os negros ligados ao Candomblé se relacionarem com seus pais:

> Os iorubá geralmente respeitam e exigem respeito uns dos outros. Existe uma regra muito importante: o irmão mais novo não pode chamar o mais velho pelo nome. Deve dizer “meu irmão” ou “minha irmã”. Os pais também não podem ser chamados pelo nome. (ALMEIDA, 2006, p. 41)

Os mais novos devem sempre pedir as bênçãos do mais velho, que deve abençoar e também pedir a benção dos mais novos, em forma de respeito e humildade de poder dar e receber, independente do seu tempo de vida no axé. O cumprimento muda conforme a relação hierárquica: para os chefes da Casa e também para os Ogans mais velhos, os/as Iaôs devem deitar-se de bruços e esperar a autorização destes para que possam levantar-se e tomar suas bênçãos.

> A importância do cumprimento. Pela manhã, ao acordar, o filho tem a obrigação de cumprimentar os pais. Se for do sexo masculino, terá que se baixar no chão, e do feminino deverá se ajoelhar, e permanecer na posição até os pais lhe responderem o cumprimento. Há ainda um cumprimento específico para a tarde, outro para a noite. Existem pessoas que têm direito a um cumprimento especial, como fazendeiros, Babalawo, caçadores, ferreiros, e muitos outros. Todas as pessoas que estão trabalhando também são cumprimentadas por quem passa. (ALMEIDA, 2006, p. 41)

Isto, para as pessoas que vêm de comunidades distantes da vida no Santo, pode parecer complicado, pois as pessoas associam com questões ligadas ao escravagismo e coisas assim, mas a conotação deste momento é outra: é um momento em que o filho se submete ao conhecimento de seus pais e apresenta sua disposição de aprender, livre de críticas e com a maior reverência possível.

Como Almeida apresenta:

> No Brasil, nas casas de Ketu bem organizadas, que seguem os preceitos, os filhos, ao levantarem ou chegarem da rua, não podem falar com ninguém antes de saudar os Orixás e o pai ou mãe de santo; devem cumprimentar o pai de santo abaixados, e aguardar ordem para se levantar. Cada membro da casa deve ser saudado de acordo com seu cargo na hierarquia, e reinam o respeito e a obediência aos mais velhos. (ALMEIDA, 2006, p. 42)

É claro que não pode haver abuso destas leis e é necessário que o neófito perceba se está sendo abusado no seu iniciar, e se defender.

O Candomblé, assim como é no Jagun, deve de preferência se situar em uma propriedade do próprio chefe da Casa, razão por que não é bom ser em um espaço alugado, já que os axés, uma vez plantados no chão da casa, não devem mais ser retirados.

Para a aquisição do terreno, o dono do espaço trabalhará muito antes de fazer a compra, mas pode também receber doação dos próprios fiéis ou amigos para que o axé se inicie.

Esta dinâmica costuma acompanhar os processos de posse da terra que existiam no continente africano, como Almeida informa:

> O interessado em possuir um terreno fazia uma doação de obi[188], vinho de palma, etc., e a prefeitura ficava com uma parte, dividindo o restante com as pessoas importantes da rua onde se situava o terreno pretendido. A doação da terra era feita em cerimônia pública, para construção de uma casa ou uma plantação. O terreno não podia mais ser retomado, a menos que a pessoa cometesse uma falta grave contra os doadores. (ALMEIDA, 2006, p. 26)

[188] Noz de cola, usada para adivinhação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já informei, sou músico profissional há cerca de 50 anos e Ogan Omoloiê do Ilê Axé Jagun há 34. Meu cargo e título de Ogan Omoloiê é concedido aos Ogans encarregados de coordenar os outros cargos do terreiro, uma espécie de “gerente espiritual”, se quisermos fazer uma comparação com as profissões não religiosas.

Como músico, já participei de vários trabalhos de música popular, instrumental e canções. Tenho vários discos próprios gravados e uma carreira nacional e internacional como artista, professor e palestrante, sempre tendo como assunto a cultura afrodescendente e, especificamente, o Ogan Alabê.

Neste projeto de mestrado apresentei o meu testemunho e vivência, tanto no Candomblé como na arte, para falar desta agência religiosa afro-brasileira me revisando como Ogan e também me propondo a ser uma espécie de agente no que concerne à problemática relativa à profissão de Ogan.

Procurando buscar diálogos solucionadores tanto para a sociedade comum como para a sociedade de Santo, pesquisando uma possível compreensão do que significa a manutenção deste cargo de músico e, ao mesmo tempo, de sacerdote, viso incitar o interesse das Escolas de Música, do mercado da arte e de tudo o que está envolvido com a música brasileira.

A percepção da importância deste músico instrumentista, cantor e às vezes *luthier* de seus próprios instrumentos, poderá inserir na Academia, nos conservatórios, no mercado e na sociedade, essa musicalidade que nos soa tão desconhecida mesmo nos dias de hoje, onde a comunicação é imediata.

Mas nem sempre a palavra Ogan apresenta um completo desconhecido. Nas periferias das grandes cidades brasileiras, e para nós aqui, da cidade de São Paulo, encontraremos nos concertos de Hip Hop, que incluem os bailes Funk, os encontros de Slam e também o movimento de grafiteiros, ou nas manifestações musicais como a Noite dos Tambores, que reúne vários grupos da cidade no Capão Redondo, envolvidos com Maracatus, Candomblés e muito mais, ou o Jazz na Kombi, um veículo utilitário que leva equipamentos de som e apresenta vários grupos de jazz brasileiro em praças públicas e campos de futebol, ou o Festival Percursos, festival organizado pela Agência Solano Trindade, do Campo Limpo, que reúne mais de 10.000 pessoas por ano na região e traz artistas como Mano Brown, Chico César, Criolo, Záfrica Brasil,

Dinho Nascimento, As Capulanas, Clarianas, o rapper Trindade e eu mesmo, além de outros artistas e produtores culturais que de certa forma estão envolvidos com a religião dos Orixás em suas linguagens de texto, estilo ou, mesmo, fé.

Estas agências artísticas e culturais acontecem na periferia paulistana, “do lado de cá da ponte”, como os próprios moradores se dizem, em referência aos rios Pinheiros e Tietê como fronteiras que dividem a cidade de São Paulo com um abismo sociocultural, onde a população periférica não tem direito aos eventos centrais sem que tenha que passar por algum tipo de constrangimento causado principalmente pelas autoridades que protegem a propriedade de uns descuidando da integridade de outros.

Estranha ou coincidentemente, a Cidade Universitária da Universidade de São Paulo fica exatamente em uma destas fronteiras, dividindo estes dois espaços intelectuais e vivenciais. Então, nada mais simples, ao pensar na construção de um trabalho acadêmico da Escola de Comunicações e Artes voltado ao músico do Candomblé do que se referir, no que busquei descrever, na direção das agências que já são e estão envolvidas com o tema.

Como já faço, parte por osmose e voluntarismo deste grupo de ações em busca de um novo direcionamento intelectual, elaborei este trabalho dedicando minha linguagem àquele público, além da Academia.

Por esta razão iniciei este fechamento da dissertação falando de minha raiz periférica e também sobre uma comunidade periférica, como observador de dentro da Academia, trabalho que fiz buscando alcançar além dos portões da Universidade, dialogando com o público envolvido pela pesquisa e mantendo, após a conclusão da pesquisa, o contato direto entre o pesquisador e o pesquisado do estudante e objeto de estudo.

Em vez de uma pesquisa a partir de uma única inteligência, fui buscar e trouxe aqui uma troca de saberes onde todos, acredito, poderão ser beneficiários, seguindo os moldes democráticos propostos na primeira grande república brasileira, chamada Quilombo de Palmares.

Neste Quilombo, além das pessoas negras livres da escravização por terem fugido de seus sítios, encontravam-se indígenas (os donos originários da casa) e também pessoas brancas em fuga por razões variadas, como é comum ainda hoje nas favelas e comunidades mais pobres.

Acreditei, ao desenvolver este trabalho, que se a ciência não propusesse mudanças, estaríamos fazendo ao contrário do que propõe o ideograma Sankofa, do povo Adinkra em Gana, um dos povos que pertencem à família multiétnica que forma o Candomblé, representado por um pássaro pegando um ovo atrás de si, que denota que devemos voltar ao passado, entender o presente e, só assim, criar um futuro. O que também, por outras letras, é a proposta da atividade acadêmica.

Ideograma Sankofa[189]

Para mim, a conclusão deste projeto é como uma luz no fim do túnel. Túnel que cavei com as mãos, não para sair, para fugir de algum perigo ou prisão, mas para adentrar ainda mais profundamente no meu papel de herdeiro, e também do meu cargo de Ogan Omoloiê, somados à minha profissão de artista, que tanto tem me oferecido em todos estes anos de trabalho, que se complementa com minha formação como músico e, atualmente, etnomusicólogo.

Minha exploração se iniciou nas disciplinas introdutórias da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, entre elas o curso de Etnografia da Música Erudita Contemporânea, Criação e Produção.

As conversas e aulas que tivemos com o professor Marcos Câmara falando de música contemporânea e suas aplicações, foram da mais profunda importância na minha introdução à pós-Graduação.

Foi ali que perdi o medo de estar invadindo um mundo que não me era dado entrar. Marcos Câmara trazia nas suas discussões novidades que estavam latentes na minha vontade de fazer e compreender música ou, como disse Christopher Small, na minha opinião o principal guia desta disciplina, o ato de “musicar”, conceito que aprendi e se tornou um importante norte para minha pesquisa e, por consequência, para minha musicalidade.

Encontrei ali algo que sempre acreditei, mas não considerava tão fundamental, por não ter o costume de me aventurar fora dos padrões da Música Popular Brasileira.

---

[189] NASCIMENTO, 2008

Foi muito bom ter outra visão além da minha, que dizia que a música não era só o que se ouvia, não era só o que se tocava. A música estava em tudo, ainda que não houvesse som ou silêncio, ou ruído. As cores, o movimento, tudo se podia conectar a cada nota dada no decorrer de um show ou concerto, até o final na última nota que termina a apresentação, mas que continua na ida ao café, ao restaurante, no bater papo durante a viagem de volta para casa.

E o Candomblé, a musicalidade dos Ogans e a música ancestral africana são representativos dessa contemporaneidade. Quando tocamos para o sacrifício de um animal, quando estamos no carro indo para o axé ou voltando para casa, discutindo entre Ogans as cantigas que serão ou foram tocadas no ritual, quando sentamos no momento de descanso ou como quando vamos ao baile somente para nos divertir e estamos sempre procurando as sonoridades que são memórias dos orikis. Quando vemos as cantigas e toques trocados pelas iabacés[190], enquanto preparam os axés e organizam as comidas da festa.

Tudo é tocado, é cantado, e sempre sem uma preparação organizatória destas músicas. As vozes, os toques, os timbres, tudo já está organizado de dentro para fora. Pode-se até dizer que a música dos Orixás se inicia entre as panelas gigantes que preparam as comidas de Santo, assim como as de festa.

Na USP entendi o desenhar de um método, de uma forma que respeitasse as propostas e os processos organizatórios acadêmicos. Aprendi que posso escrever para um outro público e de uma outra forma. Havia regras a seguir e respeitar, não era aleatório como quando escrevi meu primeiro livro em 2019, quando tudo podia vir da forma que eu quisesse para o papel. Era preciso falar a língua da Academia, ainda que tenha sido com meu sotaque de homem das ruas e do Ilê.

Para isso, passei pelas aulas do meu orientador e mestre Alberto Tsuyoshi Ikeda, que, com muita objetividade, me abriu os olhos para a Metodologia da Pesquisa em Música. Não era apenas despejar palavras, mas buscar que estas palavras fossem esclarecedoras dos meus objetivos e justificativas na produção desta dissertação.

Ikeda foi cuidadoso e ao mesmo tempo respeitoso do meu desejo de falar na primeira pessoa, compreendendo que, se estava falando como personagem pesquisado e pesquisador, este seria o melhor caminho a seguir. Do Afro ao Brasileiro,

---

[190] Mulheres responsáveis pela preparação dos axés do Orixá e do alimento das pessoas no Candomblé.

Religião e Cultura Nacional, a terceira disciplina que cursei me levou de volta para casa.

O professor Vagner Gonçalves vinha num papo retíssimo falar das várias situações vividas por nós, gente do Candomblé, e que a gente imaginava que eram somente incômodos pessoais de nossos Ilês. Percebi nestas aulas que existe toda uma campanha em observação das questões ligadas à situação do negro no Brasil, Candomblé, racismo, intolerância religiosa, todos estes sendo problemas comuns nos dias de hoje, que muitas vezes hesitamos em discutir.

Vagner trouxe-nos um guia para entender todos os problemas relativos ao terrorismo religioso contra a comunidade negra. Defendidos por uma pessoa branca e extremamente envolvida com as religiões de cunho afrodescendente, esta disciplina fundamentada na Sociologia me levou a refletir a importância da discussão sobre os problemas raciais, para localizar o Ogan na sociedade.

As aulas de Música, Localidade e Marcadores Sociais da Diferença, com o professor Vagner na FFLCH, me levaram a um mundo completamente distante do meu cotidiano. As informações eram advindas dos clubes noturnos de Berlim e sobre a vivência LGBTQIA+. E nestas agências – palavra-conceito muito utilizada pelo doutor em Antropologia Social Gibran Teixeira Braga e que adotei como minha, também – se localizavam os blocos afro de São Paulo, e também a relação profunda do Candomblé com estas pessoas, a ponto de elas terem criado um socioleto, denominado Pajubá, com expressões-códigos como “mona”, “indaca” e “quendar”, que significam “mulher”, “língua” e “ir embora”, que nada mais eram que palavras retiradas do ritual e do glossário iorubá.

Daí, aprendi e concluí que o Candomblé também é um ponto de resistência que define questões de gênero e sexualidade, e que o Ogan está incluído nestas discussões, seja pela questão do feminino no tambor, assim como da própria sexualidade destes mestres da música.

Finalmente, uma vez mais com o professor Ikeda, no curso Música Caipira e Enraizamento dei de cara com a cultura negra em uma localidade que, para mim, foi de grande surpresa. Mesmo conhecendo o Lundu, a Folia de Reis, a Congada e o Moçambique, nunca os havia relacionado com cultura regional e ou música caipira; para mim, eram exclusividade do povo afro-brasileiro, ainda que com influências cristãs, como acontece com muitas destas manifestações tradicionais.

Neste caminho de dois anos pela ECA-USP o que concluí é que, em primeiro lugar, este sacerdote e músico dos Orixás agrupa em torno de si vários fatores que estão no nosso dialogo contemporâneo, diálogo que discute, entre outras coisas, a formação cultural da nossa gente.

A vida e a obra do Otum Alabê se cruzam com os problemas trabalhistas, desorganizados pelas várias instituições que têm como princípio o escravagismo. Se cruza com a educação brasileira, que bate de frente com o interesse da formação de novos horizontes para a melhoria da cidadania das pessoas que não fazem parte do chamado grupo heterossexual, branco e do sexo masculino. Cruza-se com as questões referentes ao desrespeito que existe quanto às religiosidades não cristãs, e cruza-se com as propostas de decolonização da arte e da música mundial.

Quando ensino o toque dos tambores na Escola de Música, ou no Teatro Popular Solano Trindade, ou ainda nas minhas palestras e workshops fora do País, percebo que o encontro do meu aprendizado direto e intuitivo com minha família carnal, com o Conservatório musical e com a Faculdade de música, são tão fundamentais como são também o meu aprendizado para tocar os tambores Rum, Pi e Lê.

Quando estou tocando em uma banda ou orquestra, e toco um bolero me lembrando do alujá de Xangô, ou quando toco uma bossa nova e posso brincar com as dobras do Rum na Cabula ou no Congo, dialogando a execução de meu instrumento com as raízes da música afro-brasileiras a cada toque, a cada pegada do aguidavi, e passo, desta forma, a ouvir com mais carinho e atenção as performances dos Ogans Alabês e, consequentemente, os grandes músicos brasileiros que traziam esta influência ainda que de forma involuntária, reconheço de forma mais evidente o conhecimento do Ogan Otum Alabê sobre as dinâmicas litúrgicas e sobre os padrões musicais a cada cantiga, quando este apresenta seu conversar com o Orixá.

Nesta pesquisa pude estudar o Opotum Bicudo, um Ogan Otum Alabê que representa este cargo em todos os pontos de vista. Então, propus uma reflexão sobre os problemas pessoais, profissionais e sociais do Ogan Otum Alabê, no que toca ao seu trabalho como músico e, concomitantemente, como sacerdote, já que a preparação da dissertação levou a muita discussão sobre ser ele, ou não, um sacerdote, além de músico.

Nos aspectos conceituais desta dissertação não pude ser diretamente ajudado pelo próprio Opotum Bicudo, exceto como entrevistado, pois para ele nunca fora claro qual é exatamente a sua profissão: se trabalhador da construção civil, funcionário da

segurança patrimonial em uma empresa qualquer ou músico instrumentista, e nisto reside um dos núcleos de minha pesquisa: como enquadrar a pessoa do Ogan Otum Alabê em uma específica profissão na qual seu aspecto religioso ressalte, posto que sempre caminhará com o exercício da música que é central na religião que ele professa e pratica como músico-sacerdote?

É fundamental este enquadre profissional, para que se possa pensar em direito de remuneração e o que disto decorre, como os direitos trabalhistas e a aposentadoria.

Mesmo para mim, que sou músico profissional há mais de quarenta anos, e da Religião dos Orixás há mais de trinta, o Ogan Otum Alabê era uma incógnita profissional e espiritual. Assim, ao situar e estudar o Opotum Bicudo como músico e como sacerdote, pude ampliar o conhecimento sobre mim mesmo, pois, além de músico percussionista com expressão internacional, sou Oganilu em um Ilê, nele atuando, então, como músico e sacerdote a um tempo só.

Quanto ao aspecto musical, pouco há a ser dito, pois o reconhecimento público é imediato: basta ver o Ogan Alabê atuando como percussionista. Entretanto, quanto ao aspecto sacerdotal, muito há por caminhar ainda, se o que se pretende é obter, socialmente, este reconhecimento.

Embora a Classificação Brasileira de Ocupações especifique, na sua Categoria 2631, a de “Ministros de culto, missionários, teólogos e profissionais assemelhados”, funções como “Alabê”, “Babá-kekerê”, “Babalorixá”, “Ekédi”, “Huntó”, “Ialorixá” e “Pejigan”, todos sendo papéis do Candomblé que vimos nesta dissertação, ao lado de “Abade”, “Bispo”, “Padre”, “Pastor evangélico”, “Rabino” e “Roshi”, que estão entre as formas mais culturalmente aceitas como formas de sacerdócio, o Ogan Otum Alabê ainda não é reconhecido e nem bem percebido em sua faceta sacerdotal.

A elaboração destes textos levou-me à conclusão de que este mestre dos tambores fundamenta muito do que tocamos e cantamos em nosso tempo, tanto dentro quanto fora da Religião dos Orixás, mas que a dificuldade em estabelecer com clareza sua identidade profissional faz com ele não seja bem recebido no mercado de trabalho e termina gerando dificuldades de relacionamento com sua família carnal, com sua família de Santo, com o mercado profissional e com a sociedade em geral.

Concluí, também, que a performance do Ogan Otum Alabê poderá e deverá ser estudada pela Academia e pelas Escolas de Músicas, com vista a levantar e organizar material de desenvolvimento do trabalho com a percussão, quando poderão ser

estudadas as variadas técnicas que desenvolvem a resistência para tocar por horas e dias seguidos com grande intensidade, tanto com as mãos limpas quanto com aguidavis, e as formas de memorizar complexos padrões e variações para serem encaixados em melodias e ritmos e aplicados a fórmulas de compasso que em geral são pouco utilizadas no cotidiano, principalmente no tocante à música popular.

Razão, por que, ampliando o olhar, será também necessário registrar e estudar as coreografias em que estes recursos musicais serão aplicados, incluindo a elaboração de material didático que ensine como lidar com a construção e a manutenção de tambores variados, isto é, o aprendizado para estudar e entender em ponto máximo a musicalidade aplicada do Ogan Otum Alabê, o que não se limita à leitura de pentagramas ou à audição de arquivos sonoros e à esporádica visita a rituais da Religião dos Orixás.

É preciso aprofundamento e árdua investigação para a plena compreensão da imensa contribuição feita pelo músico-sacerdote Ogan Otum Alabê e sua música.

REFERÊNCIAS

ADEYEYE, Adegorioye Oluwole. **The fabrication of Agogo as a way to foster technical knowledge**. Department of Musical Technology, The Federal Polytechnic Ilaro, Ogum State, Nigeria, 2020, disponível em https://fpi2ndinterconf.federalpolyilaro.edu.ng/uploads/new_uploads/7221184.pdf.

ALMEIDA, Maria Inez Couto de. **Cultura Iorubá – Costumes e Tradições**. Projeto de Extensão Universitária da Universidade Estadual do Rio de Janeiro – Publicações Dialogarts, Sub-Reitoria de Extensão e Cultura, 2006.

BRAGA, Julio. **A Cadeira de Ogã e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro, Pallas, 2009.

BARROS, Iuri Ricardo Passos de. **O Alabê, Entre o Terreiro e o Mundo**. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2017.

CANDEMIL, Luciano da Silva. **Reconstrução das melodias do candomblé ketu nº 194 e 201 da Coleção Camargo Guarnieri, a partir do conceito de linha-guia**. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, 2020.

CARDOSO, Angelo Nonato Natale. **A Linguagem dos Tambores**. Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Tese de Doutorado em Etnomusicologia, Salvador, Bahia, 2006.

CARONE, Iraí; BENTO, Maria Aparecida Silva (org.) **Branqueamento e Branquitude no Brasil**. In Psicologia Social do Racismo – Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 2002.

CASARI, Isabela Cheer. **Aula de Tambor: Uma reflexão Sobre a Prática do Ogã**. Mestre Humberto, Programa de Pós-Graduação de Iniciação Científica – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CARNEIRO, Edson. **Negras e Negros Bantos – Notas de etnografia religiosa e de Folclore**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

CASTRO, Rafael y. **Recital Doutorado**. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=PdCujKrjaew, visita em maio de 2021.

CARVALHO, José Jorge de. **A Tradição Yorubá no Brasil: Um Cristal que se Oculta e Revela**. UNB, Departamento de Antropologia, Brasília, DF, 2003.

CRUZ, Cintia. **Joãozinho da Goméia no Teatro**. Entrevista ao ator Átila Cruz. Revista Extra, 2019, Rio de Janeiro. Disponível em https://extra.globo.com/noticias/rio/atila-bezerra-estreia-em-caxias-no-espetaculo-joaozinho-da-gomeia-de-filho-do-tempo-rei-do-candomble-23756817.html, visita em maio de 2021.

DUARTE, Henrique. **Orin – Música para os Orixás**. Documentário, Cine Brasil TV, 2018.

EUGÊNIO, Rodnei William. **A Memória Ancestral de Pai Pérsio de Xangô – Expansão e Consolidação do Candomblé Paulista**. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 2019.

FONSECA, Edilberto José de M. **O Toque da Campânula: Tipologia Preliminar das Linhas – Guia do Candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 2007.

GALDINO, Jefferson; TRINDADE, Raquel; REGINA FÉLIX, Sandra. **Os Orixás e a Natureza (3 vols.)**, São Paulo, Noovha America, 2012.

GERMANO, Pedro. **A constituição da Pessoa Ogã no Xangô Renovado de Pernambuco (Modelo Ilê Obá Akanju Omoloyá)**. REIA – Revista de Estudos e Investigações Antropológicas, Ano 4, vol. 4, PPGA, Recife, UFPE, 2017.

HOBSBAWN, E. J. Ernest – **Trocando Mitos por História**. Portal Geledés, 2011, disponível em https://www.geledes.org.br/trocando-mitos-por-historia-eric-hobsbawm/?gclid= CjwKCAiAsOmABhAwEiwAEBR0ZtjJtRGIpaRR9fhwOnU6X0sTZIyxWOc08nBgLR4cyHIFMF-iy0CXyBoCZsQQAvD_BwE, visita em janeiro de 2021.

HOBSBAWN, E. J. Ernest – **Invenção das Tradições** (Introdução). E-disciplinas USP, pdf 1997, disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4504477/mod_resource/content/1/HOBSBAWM%2C%20E.%20Inven%C3%A7%C3%A3o%20das%20tradi%C3%A7%C3%B5es.%20Introdu%C3%A7%C3%A3o.pdf, visita em janeiro de 2021.

LANDER, Edgardo (org.). **A Colonialidade do Saber – Eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas Latino Americanas**. Buenos Aires, 2005, disponível em http:// bibliotecavirtual.clacso.org.ar/, visita em abril de 2020.

LIMA, Ronaldo Batista de. **Atabaques do Candomblé e Batás da Santeria – Toques e Formação do Ogã**. Instituto de Artes IDA, Universidade de Brasília, UNB, Curso de Licenciatura em Música, Brasília, 2018.

LÜHNING, Angela. **Música: Coração do Candomblé**. Revista da USP, nº 124, São Paulo, 1990.

NOGUEIRA, Sidnei Barreto. **A Palavra Cantada em Comunidades-terreiro de Origem Iorubá no Brasil, da Melodia ao Sistema Tonal**. FFLCH/USP, São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Kiusam Regina de. **Candomblé de Ketu e Educação: Estratégias Para o Empoderamento da Mulher Negra**. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Leonardo Kretzer de. **Ao Ecoar do Rumpilé – Estrutura de Performances em Toques do Candomblé Ketu**. Licenciatura do Departamento de Música, Ceart, Udesc, Florianópolis, 2020, disponível em https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000084/00008402.pdf, visita em agosto de 2021.

OLIVEIRA, Lulla; VICENTE, Tania; DE SOUZA, Raul. **Ritmos do Candomblé** (songbook), Rio de Janeiro, Abbetira Artes e Produções, 2008.

PARÉS, Luis Nicolau. **The Formation of Candomblé – Vodun History and Ritual in Brasil**. University of North Carolina Press, EUA, 2013.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora**, Revista de Antropologia, vol. 44, nº 1, São Paulo, 2001, disponível em https:// www.revistas.usp.br/ra/article/view/27128, visita em maio de 2019.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Etnomusicologia: da música brasileira à música mundial**. São Paulo, Revista USP, nº 77, p. 6-11, março/maio, 2008.

PRANDI, Reginaldo. **Linhagem e Legitimidade no Candomblé Paulista**. Fapesp, São Paulo, 1990, disponível em http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/14/rbcs14_02.pdf , visita em abril de 2021.

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

REIS, Bira. **A Orquestra do Candomblé**. https://www.youtube.com/ watch?v= ftD8K_Ie6pE, visita em maio de 2021.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas Culturais no governo Lula**. Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2010.

SANTOS, Edison Luis dos. **Veredas da Informação em Culturas da Tradição Oral: A Esfera Encantada das Bibliotecas Vivas**. Tese de Doutorado Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-02102018-163618/publico/EdisonLuisdosSantos.pdf, visita em agosto de 2021.

SILVA, Alberto Costa e. **A Travessia do Atlântico Negro – A África no Brasil e o Brasil na África**. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n21/03.pdf, visita em outubro de 2018.

SILVA, Alberto da Costa e. **Um Rio Chamado Atlântico – A África no Brasil e o Brasil na África**. São Paulo, Nova Fronteira, 2011.

SILVA, Maria Alice Pereira da. **Candomblé**. Revista Vera Cidade, Ano IV, nº V, Outubro 2009.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda – Caminhos da Devoção Brasileira**. São Paulo, Selo Negro, 2005.

SMALL, Christopher. **O Caráter Social da Música**. (trad. CÂMARA DE CASTRO, Marcos), USP, 2019, disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/161905/mod_resource/content/1/O%20car%C3%A1ter%20social%20da%20m%C3%BAsica.pdf

SOUZA, V. I. T. **O Rap da Felicidade e o Rap do Silva – Música de Protesto?** Revista da Tulha, 167-193, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2020.

SOUZA, V. I. T. **O Ritual do Candomblé Refletido na Sala de Espetáculo** – **Troca de Ideias Sobre e Com o Texto. O Caráter Social da Música de Christopher Small** (1987). Revista da Tulha, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2020.

TRINDADE, Vitor da. **Oganilu – O Caminho do Alabê**. São Paulo, Independente, 2019.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. **Axé, Orixá, Xirê e Música: Estudo de Música e Performance no Candomblé Queto na Baixada Santista**. Campinas, Unicamp, Instituto de Artes, 2010.

VERGER, Pierre (Fatumbi). **Orixás – Os Deuses Yorubás na África e no Novo Mundo**. São Paulo, Corrupio, 1993.

APÊNDICES

LEVANTAMENTO DE CAMPO

PRIMEIRA SAÍDA A CAMPO

Opotum Bicudo, Chiquinho e Omoloiê Vitor [191]

No dia 25.08.2020 fomos a uma pequena festa de entrega de nome para um Iaô de Omulu na casa do Babalorixá Diogo de Iansan.

Normalmente, esta festa aconteceria durante o Olubajé, o banquete oferecido no mês de agosto ao Orixá Omulu/Obaluaiê, que é para trazer e manter a saúde da Comunidade de Santo daquele local.

O Olubajé é uma festa muito bonita e atrai muita gente, porque, além da saúde, também traz muita fartura. Infelizmente, no ano de 2020 estivemos em luta contra a violência mortal causada pela pandemia do novo coronavírus, que enlouqueceu a população de todo o mundo e obrigou as pessoas a se retirarem para suas casas, em recolhimento social.

Naquela semana, o Brasil atingia a marca de cem mil pessoas mortas pela doença. Ainda estávamos no quarto mês de recolhimento imposto pela pandemia, mas apesar disso a festa foi feita, com número reduzido de fiéis e a intenção de mantermos a necessária reverência de mais um abian decidido a tornar-se Iaô e,

[191] Foto: Elis Trindade

assim, festejarmos o nascimento de mais um corpo humano a tornar-se veículo para seu Orixá no Aiê.

SAINDO DO ILÊ AXÉ JAGUN.

O encontro era para se iniciar na porta do Jagun, em Taboão da Serra, para seguirmos em direção a Interlagos, extrema Zona Sul da capital paulista. Opotum William se atrasou, pois estava passando ebó[192] em outro Ilê nas cercanias de Embu e, na volta, encontrou dificuldade no trânsito. Devido ao atraso, em vez de seguirmos para o Jagun em meu carro, passamos por lá depois de combinarmos com o grupo e fomos diretamente para o local da festa, o Ilê Axé Aiyo Dele, de Diogo de Oiá, Filho de Santo da Ialorixá Bárbara de Oiá, onde esperaríamos a chegada do Opotum William Alabê, que conduziria a cerimônia.

Ao chegarmos, fomos recebidos como devem ser recebidos as pessoas que chegam no Ilê, passamos pela quartinha de água[193] e entramos na sala onde a festa iria acontecer. Como sou Ogan mais velho, os Filhos de Santo da Casa vieram me cumprimentar e pedir a bênção, segundo a etiqueta de nossa tradição. Etiqueta que demonstrou que, apesar de nova, a Casa conhecia os fundamentos ensinados pelo Jagun: Diogo é filho de Bárbara de Oiá desde que sua primeira Ialorixá passou a morar no Orum e há quinze anos é “feito no Santo”.

Enquanto tomávamos um café oferecido pelo dono da casa, aguardávamos o Opotum Bicudo.

Finalmente, Bicudo chegou com sua pequena comitiva e também recebeu os protocolos organizados para sua chegada e começamos a nos preparar para o início da festa, depois da demora necessária para que os corpos dos recém-chegados esfriasse da rua.

Para iniciar a festa, tocamos, como se deve, primeiro para o Orixá Exu, para que tudo desse certo na festa, e praticamos as oferendas que a rua pede, para que não sejam recebidos alguns possíveis indesejáveis.

“E bárabô E mojubá”[194]*,* cantou Bicudo enquanto dobrava o Rum.

---

[192] Ebó: ritual de limpeza espiritual

[193] Nos Ilês deve-se encontrar na passagem do portão uma quartinha de água, com a qual lavamos as sujeiras que trazemos do mundo profano.

[194] Tenho fé e peço licença para louvá-lo em minha casa.

No centro, tocando o Rumpi, o Babalorixá Chiquinho de Oxossi, que veio ajudar Bicudo, enquanto eu tocava o Lê e o pequeno Ruan, filho de William, tocava o gan.

No decorrer da festa, eu assumi o Rum, assim como o Ruan, em momentos em que Bicudo precisava apoiar o Babalorixá na condução dos Orixás ou da festa. Ainda nestes momentos o apoio era feito por gestos ou por uma possível mudança nos passos da dança, mantendo-se o Bicudo no comando da voz nos cantos.

Omoloiê Vitor, Ruan (filho de Bicudo), Chiquinho e Opotum William [195]

A festa seguiu com o Xirê como deve ser tocado, até que chegou a hora de *tirar o nome*[196] e o Babalorixá, para minha surpresa, escolheu-me para que eu fosse o padrinho daquele abian, que naquele momento se tornaria um Iaô de Omulu, o que é uma grande honra a quem recebe esta homenagem, em que o Babalorixá da Casa demonstra respeito e carinho para com quem passa a ser compadre da casa.

Segui os preceitos de dar o nome, dando algumas voltas pela sala com o Orixá até que este, depois de me sussurrar o nome por duas vezes, grita seu nome para a comunidade ali presente, o que é recebido com muitos gritos de viva, Atotô!, que é a saudação a Omulu, e muita festa em reverência ao Orixá.

Eu estava muito feliz com a honraria. Dancei com o Orixá a cantiga de batismo e devolvi o adjá ao Babalorixá, agradecendo pela honraria recebida.

---

[195] Ogans - Foto: Elis Trindade (Acervo do autor)

[196] Tirar o nome: quando o Orixá grita seu nome para a audiência, introduzindo-se como parte da comunidade

Iá Maié (à esquerda) conduzindo Omulu [197]

Voltei para o atabaque e seguimos dobrando o Rum para os Orixás que estavam na sala, inclusive o Orixá Exu, que resolveu chegar um pouco mais tarde. Em sua dobra de Rum, Exu abraçou os Ogans que estavam tocando, mostrando seu agradecimento e aprovação dos procedimentos da festa.

Depois dos toques para meu Orixá Oxalá, passei a dobrar o Rum, dobrando também para o Orixá Oxossi, com o ritmo aguerê, ritmo do adjuntó de meu Babalorixá e reverenciando a bandeira Jagun Toquei o opanijé, ritmo de Omulu, e finalmente toquei o alujá de Xangô, homenageando o Babalorixá da Casa, e fechamos com o paó[198] pelas mãos de William, finalizando a festa.

Depois, seguimos para a mesa posta para os Ogans, iniciando o ajeum que tinha arroz, frango assado, salada de maionese e farofa. Estava muito bom. Contamos histórias pessoais, rimos de passagens engraçadas do dia e cantamos para o ajodun[199] do Iaô, seu aniversário de nascimento para o Orixá, e seguimos, graças a todos os Orixás, de volta para nossa casa.

---

[197] Primeira entrada do Orixá – Foto: Elis Trindade (Acervo do autor)
[198] Paó: saudação em forma de palmas
[199] Festa de comemoração, podendo ser de aniversário.

A caminho de casa perguntei a William como foram os acertos em relação ao pagamento de seus serviços. Ele me explicou que não pedira nenhum valor pelo trabalho, mas que havia um combinado entre ele e o Babalorixá Diogo, que incluíam alguns eventos na casa do Babalorixá coordenados por William em troca da responsabilidade de Diogo pelas obrigações que William faria para seu Orixá no ano seguinte, quando o Babalorixá se responsabilizaria por todas as despesas, que no meu cálculo deveria estar entre dois e quatro mil reais, englobando a compra dos animais, dos paramentos, das comidas secas e a mão do Babalorixá responsável pelo oferecimento da cabeça do Ogan em obrigação.

Que provavelmente não poderia ser Diogo, por ser muito mais novo que Bicudo no Santo.

SEGUNDA SAÍDA A CAMPO

VISITA AO ILÊ DE ADAILSON JACOBINA:

Dia 08.09.2020 fomos à casa de Adailson Jacobina, Babalorixá que foi feito Ogan da Casa de Oxumarê.

Adailson é um dos raros casos de Ogan que se tornou Babalaô, que, tendo sido raspado como Ogan, ao se tornar adulto na religião abriu sua própria Casa e cuida de seus fiéis. Atualmente é Filho de Santo de dona Ana Maria Araújo Santos (1945), Mãe Ana de Ogum.

A idéia era conversar com o Ogan Robertinho Jaleci, irmão carnal do Otum Alabê Rubinho, meu Baba-kekerê, que já havia falecido.

Robertinho estava trabalhando como servente de pedreiro e construindo o segundo andar do Ilê de Jacobina. Aqui, chamaremos Robertinho de R e Adailson de AJ.

R - Meu nome é Roberto José da Silva, meu nome de Santo é Jaleci, sou Alabê da Casa de Jaime, neto de Acaraci e bisneto de Pai Kilombo. Que mais?

Entrevistador: O que você quiser falar...

R - Ah! Eu fui feito na primeira vez de Omulu, depois de cinco anos eu assentei Ogum.

Entrevistador: Sabe quanto tempo faz isto, irmão?

R - Uns 30 anos...

Entrevistador: 30? Não! 30 anos sou eu...Quando eu fiz...Eu já tenho 32... Quando eu fiz, você já estava feito há muito tempo... Então deve ser bem mais tempo que isso...

R - Calculei uns 30.

Entrevistador: Você calculou uns 30 (rindo)...

R - Tudo que eu calculo, eu calculo uns 30 (num jeito maroto de falar).

Entrevistador: Calculou mal (rindo). Acho que tu tá querendo é ficar mais jovem, Robertinho...

R - (Rindo muito) – Os caras falam... tu nunca passa de 30...

Entrevistador: Quem é mais velho no Santo? Você ou Rubinho?

R - Rubinho.

Entrevistador: Rubinho? Então, quando cheguei na casa você já era feito...

R - Não, não era feito

Entrevistador: Quando cheguei na casa?

R - Pai Kilombo?

Entrevistador: É

R - Não

Entrevistador: Ah, então sou mais velho que você...Então pode ser 30...

R - Acho que é isso mesmo. O Pai Kilombo, ele participou da minha feitura... A minha feitura... Eu fiquei recolhido quarenta dias...Acho que veio uns oito Pais de Santo para me fazer... Eu fiquei recolhido, eu reformei o quarto de Santo do Pai de Santo, o Roncó, o quarto do Exu... Lá parecia um queijo suíço... o roncó[200]... eu falei assim... Eu não vou recolher aqui... Para que? Para os ratos me levarem? (risos) Vou dar um jeito... compra o material que eu vou consertar... o roncó primeiro... depois que eu fui recolher.... Cê deitava assim e você caía... era assim (mostrando, num gesto com a mão, que o terreno era muito inclinado).

Entrevistador: Lá, lá, lá em casa?... Lá no pai?

R - Não... Lá no Itatuba...

Entrevistador: O pai tava lá em Itatuba antes?

R - Itatuba.. Não... Ele foi...

Entrevistador: Ah, ele foi lá na sua feitura

---

[200] Quarto reservado, câmara de recolhimento.

R - Foi ele, Acaraci, tinha mais outro Pai de Santo, que eu não conheço (resmungando). Para fazer meu Santo teve três. Três, para fazer meu Santo.

Entrevistador: Qual é seu Orixá, irmão?

R - Omulu

Entrevistador: O Santo de Pai Kilombo...Então, ele tinha que estar lá, né? E porque você não ficou colado na religião como seu irmão?

R - Por causa que... Você começa a participar... Por exemplo... No tempo da finada sua mãe ainda dava gosto... No tempo que eu conheci o Adailson ainda dava gosto... Na época que eu conheci Adailson... Eu e Rubinho... A gente não saía de casa no fim de semana... A gente ficava só esperando o carro chegar para ir...

Entrevistador: Peraí... Há quanto tempo você conhece Adailson?

(Risos de todos)

Entrevistador: Quanto tempo vocês se conhecem, Adailson?

AJ - Faz tempo... 40 anos, por aí...

Entrevistador: Caraaaca!

AJ - Eu conheço Rubinho há mais tempo que ele... (risos)

Entrevistador: Eu nunca juntei... Pô... Quer dizer que vocês já se conheciam, então? Ahn... Eu nunca juntei... Eu pensei (referindo-se a Adailson) que você chegou depois no Embu...

R - A gente se conhecia de antes...

AJ - Eu conheço Seu Kilombo da Olaria, ali, ó ...Antes de lá (referindo-se ao Jagun antes de sua atual localização).

Entrevistador: De antes de eu pensar em fazer Santo.

AJ - A gente já ia no boi dele, todo primeiro de maio... Nunca mudou a data... A gente ia lá... Era uma gandaia da *iari* (ininteligível). Depois ele foi pra ali... (No espaço atual do Jagun) Era um descampado... num tinha nada... Ali onde ele foi morar... era uma casa aqui... outra ali... Aí tinha uns matos... né, Roberto?

R - É...

AJ - Acabava as festas... o negão ficava imitando a Xuxa[201]... (risos)

Entrevistador: Ih... rindo... aí, é melhor não colocar na entrevista...

---

[201] Menção a Xuxa Meneghel, apresentadora da Rede Globo de Televisão, famosa nos anos 1980.

AJ - Não, não... era o maior...

Entrevistador: Eu tô zoando...

R - A gente se divertia...

AJ - A gente se divertia... Era uma alegria só...

Entrevistador: E tu é mais velho então que Rubinho? Porque...

AJ - Sou...

Entrevistador: É porque você nasceu, né?

AJ - É... nasci feito... praticamente...

Entrevistador: E você foi feito Ogan também?

AJ - Não... eu fui feito de Santo... quando eu nasci, né... Aí, minha mãe separou do meu pai, botou... dois anos depois para passar o São João... meu pai... conversaram lá... aí, quando ela voltou pra Salvador... que é de Ipiaú, né?... quando ela voltou pra Salvador... que ela tava em Salvador trabalhando que estava separada... que tava grávida... aí, quando ela descobriu a barriga, tentou me tirar de todo jeito... não conseguiu... aí voltou para o interior... aí, meu avô chamou a Mãe de Santo dele e mandou fazer o Santo dela... né... porque o... não vai escapar ninguém aí... porque o... menino... o feto... está muito inchado de tanta porcaria que ela tomou... e aí caiu pra dentro... e toma-lhe remédio... remédio, não... é... chá... essas coisas e aí... Fez o Santo dela com sete meses e eu tava na barriga...

Entrevistador: Tava, já, dentro...

AJ - Aí quando eu... passou um tempo... passou, passou... aí fui tomando as obrigação lá... Aí, quando eu vim conhecer o pessoal da Casa de Oxumarê, né... Falou... meu filho, ó... Você vai ficar na mesma história de uns e outros por aí... né... então... apresente a sua cabeça para Oxum... Vamos rasgar esta Oxum na cachoeira, entendeu... senão, o povo vai dizer que você não é feito. Vai falar que você é kossi[202], que nem essas história de muitos... de uns e outros famosos hoje... entendeu... muito famoso hoje... mas que a feitura... até hoje o povo tem dúvida... não sabe se é feito... ou se não é feito... citou até uns nomes... da época...

Entrevistador: É... inclusive Tia Ciata, no Rio de Janeiro, que é famosíssima, o pessoal diz que ela não é feita...

AJ - Seu João... né e coisa e tal...

---

[202] Ignoro o significado exato e a origem do termo, mas na entrevista entendi como “falso”.

Entrevistador: Seu João, meu avô no Santo?

AJ - Tem esta história também... tem essa história...

Entrevistador: Olha, que coisa...

AJ - Pra não ficar o dito pelo não dito...

R- É...

AJ - Vambora pra cachoeira, e vamos apresentar esta careca para Oxum... Vamos apresentar... mas como a gente não tira ninguém acordado... nós não tiramos... o Axé hoje não tira ninguém acordado... então vamos lhe fazer e vamos lhe dar o posto... O que tá faltando aqui na minha casa...

Entrevistador: Ahhhhh...

AJ - Aqui tá faltando tudo quanto é posto, que eu tô começando agora... Aqui não tenho ninguém feito ainda... então vou lhe dar um posto... você vai pegar este posto... e você pode continuar a fazer seu Candomblé... fazer seus Iaôs... Porque quando eu fui fazer o Santo, eu já tinha cinco Iaôs... quando eu fui rasgar o Oxum, eu já tinha cinco Iaôs feitos por causa da feitura da minha mãe... entendeu?...

Entrevistador: Entendi... Aí, te deram o posto de Ogan...

AJ - Aí me deram o posto de Ogan... Aí, eu peguei o posto de Ogan... saí feitinho de Santo... Tive pano, tive ibá[203], tive tudo...

A entrevista foi interrompida.

Robertinho ficou com medo de a massa de alvenaria secar e seguimos para o café com queijo e bolacha servidos por Adailson e feito por seu filho, João.

TERCEIRA SAÍDA A CAMPO

FESTA DE CABOCLO NA CASA DO OGAN CHIQUINHO

Chegamos na reza do Caboclo, bem atrasados. Bicudo regia as rezas, e em volta estava Ogan Chiquinho, a Ialorixá da Casa e o público.

Eles estavam na cabana do Caboclo e Bárbara de Oiá também estava presente.

Acabaram-se as rezas e fomos para o barracão. Era um barracão pequeno. Os Caboclos andavam pela casa e o povo conversava.

---

[203] Esta expressão significa que tudo foi feito como deveria ter sido feito.

Iniciou-se o toque, com Bicudo chamando a cantiga. Nos atabaques, Pejigan Manu no Rum, Ruan no Lê e um ogan da Casa no Rumpi; eu toquei agogô, enquanto Bicudo segurava o canto.

Os Caboclos dançaram e houve a distribuição das frutas do cesto do Caboclo, axé que podíamos levar para casa, guardar ou comer. Os Caboclos foram embora e fomos para o ajeum, com cabrito, carne assada de frango e bovino, salada, e bolo, de sobremesa.

Rimos bastante, conversamos sobre política, pandemia e Candomblé, e voltamos para casa levando Maé e as crianças, porque aquela noite o Bicudo e o Pejigan Manuel ainda fariam mais um Candomblé.

DEPOIMENTO DO OPOTUM WILLIAM ALABÊ (Bicudo):

Este encontro foi feito no Teatro Popular Solano Trindade na tarde do dia 12 de agosto de 2020.

No início pensei no depoimento como entrevista, onde eu faria perguntas que deveriam ser respondidas por Bicudo, mas a forma que foi acontecendo transformou-se numa autoapresentação do Opotum, com pequenas intervenções do entrevistador (eu, mesmo), mostrando um pouco da trajetória de William no Candomblé e sua forma de ver a religião.

Em momento oportuno talvez eu faça uma nova ou possível continuidade desta, mas não penso que seja algo extremamente necessário para complemento da pesquisa. Uma pena, sermos interrompidos por uma imprevista falta de espaço digital no celular em que foi gravado o depoimento.

Importante perceber como o fator da hierarquia é citado na fala de Bicudo. Também o conhecimento e o aprendizado dos toques não é citado em sua forma, querendo dizer, penso, que isto faz parte do corpo do Opotum, como seus braços e pernas, pois a música em momento algum ocupa um lugar diferenciado das outras ações, em sua vida cotidiana.

Percebe-se também o enlutar-se, no tom das palavras, ao falar do avô Pai Kilombo, pessoa que fundamentou sua vida como homem, como patriarca que foi e que era o companheiro do dia a dia de trabalho, conselheiro espiritual, amigo e finalmente avô.

Mesmo ao lembrar-se das broncas, como ele mesmo falou, eram lembranças muito carinhosas.

DEPOIMENTO:

Meu nome é William Eduardo da Costa, nasci no dia 05 de novembro de 1985. Filho de Maria Helena da Cruz Oliveira e João Luis da Costa (pai), e filho espiritual de meu avô carnal, que me criou também, Manoel Firmino da Cruz (pausa), uma grande peça na minha vida.

Sou da casa do Ilê Axé Jagun, aonde eu nasci... Quando a gente nasce dentro de uma Casa de Candomblé é tudo mais fácil, né? Que a gente está no cotidiano, ouvindo.. (pausa) Meu posto lá no Ilê Axé Jagun é Opotum, responsável por muitas coisas dentro do axé, como orô... como várias coisas e eu não identifico meu posto só para esta ou aquela função, eu sou um severino dentro da minha casa e tenho satisfação disso. E (pausa) hoje estou com dezesseis anos de iniciado dentro do Candomblé... É (pausa) hoje está muito fácil fazer Santo, iniciar Orixá, mas quando eu fui iniciar fiquei quatro anos como abian, aprendendo se era aquilo que eu queria, se era o Orixá mesmo que eu tinha que ter no momento da minha vida. Mesmo tendo nascido, não frequentei a Casa de Candomblé por muito tempo... Achei que depois de muito tempo vivendo na gandaia, era a melhor coisa... isso foi com dezesseis anos de idade... Aí, fui me encontrar vendo meu avô fazendo um ebó, né? ele pegou o frango (rindo), colocou no meio das pernas... e tava muito meio difícil, que meu avô já tava numa idade avançada... e a asa escapou... do frango... e eu parei... eu tava me arrumando pra ir para o Clube da Cidade... Parei, olhei, voltei pra trás, tirei minha roupa, sentei, e minha mãe falou... Que foi que você tem? Falei... eu preciso ajudar o vô (pausa), o vô tá sozinho... aí... naquele exato momento eu não fui, né? Aí, depois que acabou todas as coisas lá, bori, ebó que ele estava fazendo na cliente... Isso ele fez sozinho (chateado)... Ele pegou... daí, ele entrou na cozinha meio brabo, né? que fazer as coisas sozinho é muito ruim... Ihhh, eu perguntei para ele, pegando água no filtro... E ele... Falei... Dina? (esposa do Babalorixá Kilombo) Como se faz para entrar neste negócio... Ele deu um... ele fez uma... (sorrindo emocionado)... Ele tinha muito disso... Quando ele estava brabo... Ele fazia... ele fez assim Rannn... E tipo... aí ele saiu para fora... Aí eu falei... Ei, o pai... o vô é muito bravo... Ele... não... ele... Isso é normal... Dina (esposa do Babalorixá) falou assim: Eu não vou te aconselhar já pegar e fazer o Orixá. Primeiro, vê se é isso que você quer, ajuda seu vô... quer ajudar? Vai ter a Festa do Caboclo... Primeira função que eu participei dentro do Axé Jagun, por isso que eu amo o Caboclo, eu sou devoto

dele... Não, que eu não seja devoto do Orixá... sou devoto... mas... Caboclo é minha vida, é meu esteio, é meu sustento... É minha força maior dentro de mim. E ela falou: vai... aí, eu fui para o orô do boi, né ...todo ano Seu Sete Cruzeiro comia o boi e come ainda, né ... e pegou e Seu Sete Cruzeiro me suspendeu como Ogan do Axé. Foi muito bom... aprendi muito as coisas... no decorrer, vim aprendendo... tomava... é, tomava uns cascudos, né... porque não podia errar, né... tem muitas das coisas... não é que levar uma baixa ou esporro... alguma coisa do tipo fosse pra diminuir... e, sim, que por exemplo a asa não escapar do akikó[204]... não espirrasse ejé[205], no chão que traz negatividade, ou o bicho piasse, era muito ruim, né... para a pessoa que tava conduzindo o orô e pra todos ali. Isso foi muito bom pra mim... Não me diminuiu... meu pai sempre me deu bons ensinamentos... A saber entrar dentro de uma Casa de Candomblé e saber sair... Isso é muito importante e graças a Deus, hoje... Terminando minha história... Aí depois de quatro anos de correndo para aprender, ajudando meu vô em ebó, ajudando a montar ebó.... a.... fazer acaçá... tudo, essas coisas... a saber limpar um frango, cabrito, um boi... tudo... eu dou graças a Deus e a ele, e a ser abian (ter sido, no caso)... Tipo uma pessoa, hoje ela entra dentro do Candomblé, ela quer fazer Santo... ela tem que entender pelo menos a energia do Orixá... ver se é isso... que é muito fácil você... Você depois fica perdido... você não consegue se entrosar dentro da Casa de Candomblé e é muito difícil isso hoje... Mas espero ter contribuído muito...

Entrevistador: Não... não pára, não... tá bonito... tá bonita, a história...

William: Ah... Tá bonito?! E eu vim me iniciar em 2005... É... minha saída de Ogan... tudo... E hoje eu tô com 16 anos eu acho... Dezesseis anos, né? Que eu não sou muito de... de gravar, nem falar minha idade (no Santo)... Então... daí depois de muito tempo servindo meu vô... Meu vô... veio a ir pro Orum né!? No céu com Olodumarê, com os sagrados, e hoje Mãe Bárbara também sempre... sua benção, Iá!... Sempre muito devota ao Orixá, sempre joelho no chão... que é importante... ser humilde né?! Não só com os Orixás, mas com as pessoas também... E agora, sendo o braço... continuando sendo o braço direito dentro da casa, com a Mãe Bárbara... que a história não pára, né?... E muitas outras

[204] Akikó: galinha/frango
[205] Ejé: sangue

histórias boas como... Iniciação de Iaô... Eu sou uma pessoa que gosto de participar muito dentro do axé... É (pausa)... meu pai falava assim: Nossa! Não deveria ter feito você de Ogan... deveria ter feito você Iaô, que, aí, depois você iria virar um ebomi... ia deslanchar, né...

Entrevistador: Abrir uma casa...Atender o pessoal

William: É... mas nem é... tipo assim... Mãe Lindinha (Ialorixá da casa que depois de um tempo passou a frequentar uma Igreja Pentecostal que existe na mesma rua. A decepção com o Candomblé veio quando o Babalorixá se recusou a fazer um trabalho para firmar uma vontade de casamento, mesmo porque ele era pai carnal de Lindinha e o homem que a interessava, segundo as pessoas da casa, era um criminoso. Mãe Lindinha continua a visitar o Jagun nas festas, mas não frequenta mais os rituais). Era muito carregada (querendo dizer sobrecarregada) nas tarefas e... aí necessitava... de mais pessoas ali... Como ebomis... quem pudesse entrar dentro do Quarto de Santo, né... Que o Pai não deixava entrar Iaô dentro do Quarto de Santo... o pai era muito rígido com os ensinamentos, com os dogmas, com as hierarquias do Candomblé...

Entrevistador: Ele era pedra-noventa, né? Não tinha moleza...

William: Não tinha moleza com ele... Depois, com a idade ele foi ficando mais maleável... as coisas já aconteciam mais... Mas... quando o pai tinha aquela vitalidade de puxar a orelha... Era com ele mesmo... Tinha essa, não... não tinha moleza... o Santo dava... é... principalmente eu, Ogan... Pai nunca me chegou... agredir, nem nada... isso é muito importante dentro do Candomblé... mas... Oxóssi quando vinha... se eu errasse alguma coisa... tinha um quatro-quina[206] lá que... o quatro-quina piava... piava... piava mesmo... E essa é a história que eu vou levar sempre comigo... nunca foi... lembrando... nunca foi sempre mil maravilhas... tinha uns arranca-rabo ali, né...

Entrevistador: Tinha...eu mesmo assisti a uma meia dúzia...

(Risos)

William: Verdade! Tinha uns arranca-rabo... mas a gente... como a gente estava conversando hoje no carro... É... o mais novo... Ele tem por obrigação de abaixar, mesmo que o mais velho tivesse errado... Meu Pai... ele tinha muitas coisas que ele que... É... ele achava que era certo, mas se a gente falasse...

---

[206] Termo que, figurativamente, significa porrete, no sentido de disciplinar.

Entrevistador: O bicho pegava...

William: É... por exemplo... Pai, você tá errado!... Nunca... Tinha que ter um aval dele para pedir um conselho referente àquilo... não, que a pessoa perguntasse...

Entrevistador: Sim, sim... Se ele perguntasse, a gente podia responder... Se não, não pode, não...

William: Agora não... O novo quer, tá passando à frente do mais velho... aquele desrespeito, né... Não pode... não pode acontecer isto... Tá aqui o meu ebomi, o meu mais velho, Ogan Vitor... Sua benção, irmão...

Entrevistador responde conforme a tradição e William responde à resposta.

William: Hoje você vê muito isso... Você vê o mais novo sanguíneo... Vê o mais novo da Casa... e... eles querem ter opinião... não pode ter opinião dentro da Casa de Candomblé... Casa de Candomblé já foi formada e a gente não pode falar se está certo ou está errado, a não ser que o Babalorixá ou Ialorixá da Casa lhe dê a permissão, né? De você falar com ele ali no umtô[207]... no sigilo... porque nem olhar no olho do Pai de Santo você podia...

Entrevistador: Sentar abaixo, né... não podia sentar acima, nem na mesma linha...

William: Não podia... Essas coisas, irmão... Era muito desrespeito... A gente ia para a casa das pessoas... A gente tinha que procurar o nosso lugar... não precisava o Pai ficar falando... nosso cantinho... pegava uma esteira... alguma coisa do tipo e ficava ali no canto.

Infelizmente neste momento nossa entrevista é interrompida pela falta de espaço no celular e, devido ao tempo de Bicudo, tivemos que interromper seu depoimento.

Entrevista:

https://youtu.be/u0U52YjnBac

[207] Termo com o significado de “segredo”.