

Da escravidão discursiva aos orikis em sala de aula: Mito e música sacra de matriz africana na Poética do Candombeiro

Professora Dra. Elisabete Nascimento¹
UFRJ/UCAM

Resumo:

*Muitas têm sido as estratégias de descristalizar os sentidos autoritários, que “inventaram” e “prescreveram” o negro como mercadoria, como peça e como coisa. Neste sentido, o trabalho busca investigar a Poética do Candombeiro como uma dessas estratégias capazes de abolir a escravidão discursiva relacionada às contribuições de matriz africana. Música sacra e mito serão investigados como componentes dos Orikis, base da referida Poética. É hipótese desta abordagem que a Poética do Candombeiro engendre estratégias contrárias à idéia de subalternidade “prescrita” à(s) identidade(s) brasileira(s). Nesta direção, serão operacionalizados questionamentos sobre os orikis: na análise do conto **O entalhador de Xapanã**, da escritora Elisabete Nascimento e na análise da música sacra do oriki do Rei do Olubajé, do antropólogo José Flavio Pessoa de Barros. Buscar-se-á comprovar que: da escravidão discursiva aos orikis em sala de aula, é possível perceber o mosaico de referencialidades da cultura brasileira, as contradições dos processos identitários, bem como promover renegociações identitárias transformando a escola em território de emancipação e devir.*

Palavras-chave: Mito, Música sacra, Orikis, Identidade, Escola.

INTRODUÇÃO

Negro. Adj. (...) 5- Sujo- encardido, preto; (...) 7-Muito triste, lúgubre; (...) 8-Melancólico, funesto; (...) 9- Maldito, sinistro; (...)10-Perverso, nefando; (...) 12-P. ext. escravo²

A lei 10639/2003, que torna obrigatório o ensino de História e das contribuições da cultura de matriz africana nas escolas brasileiras, tem gerado inúmeros debates sobre novas estratégias de se promover práticas identitárias em sala de aula. Mesmo sendo direcionada ao ensino da história do negro e de sua contribuição, o ensino que a lei determina não se restringe à disciplina de História, e nem se restringe ao conteúdo específico desta disciplina, mas acredita-se que a produção do conhecimento relacionada à contribuição do negro seja matéria para toda e qualquer disciplina onde o homem seja a grande questão a ser incessantemente formulada. Nesta direção, cabe a este trabalho investigar as estratégias interdiscursivas, em especial, no tocante à Música Sacra e aos orikis como estratégias de ressignificação e de práticas identitárias em sala de aula. Buscar-se-á investigar se ainda há algum tipo de escravidão discursiva relacionada ao negro ou às suas contribuições. Aliás, a epígrafe acima ilustra o argumento de que ainda persistem formas sofisticadas de escravidão discursiva relacionada ao negro, principalmente se levarmos em conta que das doze definições apresentadas pelo dicionário Aurélio, as selecionadas ainda dão conta da estereotipia que continua a definir o negro como componente exótico, pejorativo e estereotipado. O estereótipo, neste aspecto figura como um componente inalterável, um padrão cristalizado de significado.

Partindo-se da premissa de que as contribuições de matriz africana continuam a ser enunciadas como componentes exóticos e/ou passivo, e negativo da cultura brasileira, cabe a esta investigação refletir: qual o papel dos orikis em sala de aula? E que estratégias são operacionalizadas por estes orikis como base da poética do candombeiro? Como se caracteriza tal

¹ Elisabete Nascimento. Professora Doutora pela UFRJ. Docente UCAM nos cursos de Letras e Direito. (elisabetenascimento@hotmail.com)

² FERREIRA, A. B. de H. (s/d) p. 968

poética? E o que estes Orikis, a música sacra e mito têm a ver com estratégias contrárias à idéia de subalternidade ainda atrelada ao negro bem como à sua contribuição cultural?

OS ORIKIS EM SALA DE AULA

As rebuscadas estratégias de manutenção de um *ethos* e a luta por inserção social, complicada em uma sociedade hierárquica, são também reflexões instigadoras que as cerimônias religiosas podem impor aos que pretendem decodificar a sociedade brasileira. (BARROS, J. F.P.1999: p. 20)

O oriki é uma palavra de origem Yorubá, que se constitui de Ori- que significa cabeça e de ki, que significa saudar. São, neste aspecto, poemas e versos que saúdam o orixá³. O oriki é um eixo paradigmático que suscita uma memória ancestral relativa à origem e aos feitos de um orixá e/ou de pessoas ilustres de sua linhagem ou ,ainda, de grande importância para a coesão do povo. É em torno dos orikis que as narrativas são encenadas como base da poética do candombeiro. Este é compreendido como narrativas míticas, a música e a dança para o tambor. Segundo Nei Lopes, o termo Candombeiro tem sua origem na palavra candombe, do quimbundo Kiandombe; que significa batuque e dança dos negros. Pode ser também uma variação de candomblé, este seria um híbrido formado de candombe, canto e dança para o tambor e mais a palavra de origem yorubá Ilê, que significa casa, ou seja, Candomblé são as celebrações de canto e dança em uma casa, ou ainda a casa onde ocorrem estas celebrações poético-sagradas.

O candombeiro é aqui proposto como uma poética porque articula uma série de estratégias intersemióticas, intercomunicantes e interdiscursivas, onde predominam o imaginário e a efabulação, base das produções literárias, inclusive do Patrimônio Ocidental. A referida poética muito se assemelha a várias formulações poéticas ocidentais e amplia muitos conceitos literários, tais como o de melopéia⁴ porque através das linhas melódicas evoca uma memória e a adesão do grupo a esta, e esta o coesiona, por sua vez; a fanopéia⁵ porque os objetos são portadores de memória assim como a acionam pela imagético, e de logopéia⁶, porque permite infináveis associações, evocações quer intelectuais e/ou emocionais do *ethos* compartilhado por esta mesma poética.

Mito e música sacra de matriz africana na Poética do Candombeiro

O mito cumpre a função fabular e mnemônica de refundar a sociedade de matriz africana e a abstração da(s) identidades. A função de cada um e dos objetos, a rede semiológica em torno da qual o candomblé, se configura como um universo semiológico é o de zelar pelo não apagamento dos marcadores identitários nas epopéias míticas, o que permite a reconstrução, as interpretações e reinterpretações epocais – alargando o conceito de história. (NASCIMENTO, E. 2007: p. 16)

A poética do candombeiro é um híbrido interdiscursivo porque aciona a linguagem da música, da poesia oral, guarda uma estreita ligação com a epopéia⁷ e a saga⁸, uma vez que diz respeito à saga de linhagens através das história de reis e de famílias nobres, seja através de narrativas épicas

³ A palavra Orixá é formada de ori que significa cabeça, e xá que significa senhor, ou seja, orixá é o senhor da cabeça, o senhor que rege a cabeça de um iniciado no candomblé. Já o Orikí, como já referido, é a louvação para um determinado Orixá.

⁴ Melopéia: “do grego *melopoiós*, composição de canções. Designava, primitivamente, a arte de compor melodias. Hoje em dia, pode referir à peça musical que serve de acompanhamento à recitação de poemas, ou equivaler a “musicalidade”. Por vezes, é empregada também no sentido de ritmo. (MOISÉS, M. 1978: p. 323)

⁵ Fanopéia: “consiste em projetar o objeto fixo ou em movimento na imaginação visual.” (IBIDEM: p. 316)

⁶ Logopéia: do grego *logopoeía*, criação de palavras.” Designa a arte de combinar as palavras a fim de sugerir a idéia de beleza pela forma e pelo conteúdo “(IBID: p. 316)

⁷ A palavra remonta a palavra épica, e segundo o dicionário de termos literários. Do grego *epikós*, palavra, narrativa, poema, recitação. (MOISÉS, M: p. 181)

⁸ Norueguês arcaico: saga, história. Mesclando fatos verídicos, folclóricos e imaginários, relatam a história de reis...” (1978: p. 469)

em prosa ou em verso, numa linguagem imantada. Os cantos, a dança, a música, as histórias sagradas transportam para o social a esfera sagrada, e com já referido, aciona uma memória e a atualiza no sentido de demonstrar a contribuição do negro para o imaginário brasileiro. A referida poética não é um somatório dos orikis, dos mitos, e/ou da música, que constituiriam apenas a mitologia de matriz africana, mas este repertório transcende aos domínios do sagrado e encontra-se interpenetrado com diferentes contribuições outras e de diferentes matrizes culturais. Herda-se a maneira de viver e de organizar o mundo dos ancestrais, sua visão de mundo, o *ethos* que dá coesão a essa mesma memória, ainda que a linguagem não seja de uso para a comunicação, ela é usada para tornar viva a memória da ancestralidade. Logo, o candomblé não se restringe aos cultos realizados em um determinado espaço, mas cumpre-se como uma poética, porque é aqui entendido como a ficcionalização das práticas do candombeiro. É através das diferentes estratégias, tais como o canto, a dança, a música, os orikis, os mitos que o sagrado e histórico vão se intercambiando, bem como são intercambiados os processos identitários que desse universo compartilham. Mais que trocas simbólicas, trocam-se conteúdos sociais, políticos, no sentido do exercício do poder em uma sociedade hierarquizada e de origem escravocrata. O ensino dos orikis em sala de aula põe em evidência o conhecimento da visão de mundo trazida pelos escravos para o Brasil e as reelaborações por que passaram tais contribuições em função das condições históricas do Brasil escravista. E é a vivência religiosa que permite a permanência dos laços identitários de matriz africana, e por extensão são fonte de resistência aos entraves gerados pelo modo de produção que faz do negro uma “peça”, uma mercadoria dessa engrenagem, que tentou apagar e proibir a linguagem imantada do candomblé. É essa linguagem imantada que permite a manutenção de um modelo de autodefesa dos grupos marginalizados, de novos laços identitários na música com o jongo, o samba, na dança com o jongo, a capoeira, na poesia com os orikis... Mais que trocas simbólicas, há trocas sociais fomentadas pelas trocas simbólicas.

O conto abaixo da escritora Elisabete Nascimento é uma narrativa que ficcionaliza o mito de Xapanã, e em seguida apresentam-se duas canções que saúdam o Oriki de Omolu

O entalhador de Xapanã⁹

Eu procurava as perguntas precisas para aquelas estranhas formas que eu dava aos entalhes. Estes são respostas, vozes esculpidas, em cada traço meu. *Mas qual a pergunta?* Sim, eu fui narrando esculturas, porque o menor vestígio de arte é narração. Esta, no início, é confusa porque minha forma de entalhar é distorcida e as histórias se misturam aos mitos. Fui esculpindo, superando a dor dos tortos ossos e das chagas intermitentemente entreabertas. Na época, a varíola era somente uma das muitas que tive, no entanto, não a mais temível das pestes como a que me entortou a alma de aleijadinho, a porfíria. Todo o meu corpo fora esculpido por males desconhecidos, fiquei brocado como um tecido craquelê, texto até então desconhecido. Fui igualmente deformando e chagando os senhores de colônia em cedro e pedra-sabão. O que mais me torturava era lembrar as palavras da mamãe a lançar-me tamanho castigo, justo ela que me presenteou com o mais belo estilete para que eu seguisse as habilidades que dela herdei, o meu único e belo estilete de escultor, o meu xaxará¹⁰. Com ele esculpi catedrais barrocas, mas mamãe esperava que eu esculpisse o nosso povo. Ela não conseguia ver em minhas obras a voz a entoar louvores do Orum¹¹. Pensava que eu ignorava a sua vinda de Benguela. Com o meu xaxará e as mãos deformadas, eu ergui catedrais sincréticas em minas, verdadeiras minas de encantamentos e mistérios, os mesmos que vos apresento. Tentei presentear segredos compartilhados e incrustados nas pedras mineiras de meu codinome aleijado. Construí uma vila rica usando seus minérios, esculpi

⁹ Trecho extraído do livro de contos *Exu no Paço Imperial*. (NASCIMENTO, E. 2007: pp.27-29)

¹⁰ Céto de Omolu.

¹¹ Céu, o firmamento.

mistérios de ângulos entortados. E todo mistério é resposta a perguntas ainda não encontradas.

Tempos depois, descobri porquê ela havia me lançado o castigo da doença em forma de flor. Eu pisoteei suas flores brancas, ela me disse que as flores curam, e que elas devem estar entre nós sem que a pisoteemos já que estes seres delicados possuem alma singela. Ela ainda me dizia que as flores nos curam, elas possuem todos os remédios de que necessitamos. Sem entender bem aquelas palavras, mal sabia eu que aquelas flores esmagadas por minha desobediência fariam parte de minha vida e estariam impregnadas na minha pele para sempre. Aos nove anos, a varíola estourou pipocas por todo o meu corpo, tornei-me tristonho e tímido. Desesperado, fui consultar um adivinho, este me prescreveu muito inhame e vinho de palma para purificar o sangue e esfriar as feridas. Daquele dia em diante tive de aprender a viver vulnerável a tantas doenças, levei a vida desregrada, minha mãe me abandonou tamanha a minha feiúra, mas uma bela mulher, a mãe de todas as cabeças, me adotou, curou minhas chagas com água do mar e ervas refrescantes, enquanto minha mãe, que fornecera a lama para esculpir a humanidade, me abandonou... Aliás, é dela que vem o meu raro dom. Já a minha mãe adotiva Iemanjá¹², apelidada de Sobá¹³, tinha o corpo de uma imensa Vênus capaz de gerar e nutrir muitos filhos e abandonados como eu. Enquanto uma me amaldiçoou com as chagas, a outra me cobrira com suas pérolas, transformando-me no senhor das pétalas, Jeholu¹⁴. Fiquei vaidoso e sedutor. Um traje de ráfia enigmático e misterioso adornava meu másculo corpo. Iemanjá ficava orgulhosa de mim. Dissera-me lindas palavras: *não podes fugir do teu odu¹⁵, teu destino é usar o xaxará para alento dos teus admiradores, sua mãe não te abandonou, apenas permitiu que você brilhasse como senhor e guardião das mazelas da humanidade que ela criou. Será, por dádiva de tua mãe, detentor dos rituais de encantamento e curas nas artes que esculpes. Entalharás o próprio destino. Ela te deu veneno e remédio para que você encante e embeleze a vida dos homens.*

Desde então, minha talhadeira em forma de xaxará foi instrumento para tal empenho. Eu sou Antonio Francisco, cujo sobrenome é herança de além-mar, Lisboa. Agosto de 1730 ou de 38 é o ano do meu nascimento. Quando fiquei cego na velhice recebi uma aparição de mim mesmo, Xapanã¹⁶, o mistério revelado na pergunta: eu era filho de Xapanã, também chamado de Omulu. Éramos ambos aleijadinhos? Nossas histórias se misturaram? Era eu um sincretismo barroco de Omulu? O que eu deveria narrar ou de fato narrei? A essa altura eu já não conseguia adaptar o formão aos meus atrofiados membros para entalhar a nossa história que conto a vocês. Sobá me fez lançar um outro olhar sobre a minha própria história e a perceber outros caminhos naquelas formas de perceber os sentidos do meu abandono.

Canções ao Oriki de Omolu

<i>Onilè àwa lese òrìsà</i>	A Senhor da terra está entre nós
<i>Opé ire onilè wà a lese òrìsà Opé ire</i>	Que cultuamos Orixá,
<i>E Kòlòbó e Kòlòbó sín sín sín sín</i>	agradecemos felizes pelo senhor da terra
<i>Kòlòbó</i>	estar entre nós que cultuamos Orixá,
<i>E Kòlòbó e Kòlòbó sín sín sín sín</i>	agradecemos felizes.

¹² Orixá feminino, rainha do mar, em sua origem reinava sobre as águas doces.

¹³ Qualidade de Iemanjá.

¹⁴ Senhor das Pérolas, denominação atribuída a Omolu.

¹⁵ Espécie de signo que rege uma pessoa, ou o mesmo que destino.

¹⁶ Outro nome de Omolu, o mesmo que Obaluaiê.

Kólòbó

Em sua pequena cabaça¹⁷

Ele traz remédios para
livrar-nos das

Doenças.

Omolu pè olóre a àwúre e

Omolu te pedimos Senhor
da boa sorte,

Kú àbò

que use seus
remédios(sortilégios)

Omolu pè olóre a àwre e

para nos trazer boa sorte

*Kú àbò*¹⁸

Seja bem-vindo.

O que se percebe no conto é a tensão que se estabelece entre mito e realidade. Dados biográficos de Aleijadinho são mesclados à narrativa mítica do Orixá Xapanã, também codominado Omolu, Jeholu, e Obaluaê. O narrador confuso inicia a narrativa com os questionamentos, ou melhor, tentando encontrar a pergunta que pudesse responder sobre a estranha forma de entalhar sua arte. A angústia se apresenta como uma espécie de questionamento sobre a sua própria condição de aleijado, do personagem histórico Antônio Francisco Lisboa, e o mito de Omolu, orixá das doenças e das curas, o mesmo que Xapanã. Como se pode observar, os questionamentos do narrador encontram-se respondidos, em parte, pela invocação da cantiga ao senhor da terra e senhor da boa sorte, Omolu. Mas o próprio conto, no final da narrativa aponta para esta explicação, ou seja, a de que Xapanã é “deformado” não porque teria recebido um castigo de sua mãe Nana, mas porque o seu mito é o de ser o Senhor guardião das mazelas e das curas. É a ele que os Orixis devem ser invocados quando diante de uma mazela. A narrativa aponta para um espaço construído do entrelaçamento de muitos matizes identitários da matriz africana que constroem o *ethos* brasileiro, base dos processos de identificação de das identidades da complexa identidade brasileira.

O candomblé, do nosso ponto de vista, é o resultado da reelaboração de diversas culturas africanas, produto de várias afiliações, existindo portanto, vários candomblés(Angola, Congo, Efan etc.) BARROS, J. F.P.1999: p. 17)

No Brasil, Estado de origem escravocrata, o candomblé representou desde sua formação como tal, representou um foco de resistência dos negros pela manutenção do *ethos* de matriz africana. A igreja, e o Estado trataram de sufocar, ou melhor, tentar sufocar as diferentes manifestações litúrgicas dos afro-descendentes. Neste aspecto, a Música sacra e o mito evocam a memória da ancestralidade componente central do *ethos* de matriz africana.

O Estão nação em que se formará o Brasil, portador de uma memória narrada, compartilhada e/ou inventada, o será através de seus mitos de fundação, do seu hino, de seus feitos heróicos no passado imemorial, seja pela língua de unidade nacional, assim como cada Oriki, ou sinais diacríticos das culturas de matriz africana (quartinhas, instrumentos musicais, sinais, imposição das mãos, posição do corpo...) são encenados em sinal de uma memória ancestral.

Neste cenário, o candomblé, como o referido mosaico de referencialidades, é um hipertexto pois é tecido do entrelaçamento de muitas vozes poéticas, onde sons, narrativas míticas faladas, cantadas, encenadas e dançadas, os gestos, as danças, os instrumentos musicais, a música, os objetos-símbolo vão compor o que este trabalho propõe como Poética do Candombeiro. Muitas têm sido as estratégias de descristalizar os sentidos autoritários, que “inventaram” e “prescreveram” o

¹⁷ Fruto do cabaceiro, que quando seco é utilizado para vários fins: instrumento musical, recipiente onde são colocadas oferendas.

¹⁸ Trecho extraído do livro *O Banquete do rei do Olubajé*. (Barros, J.F.P. de 2005: p. 104)

negro como mercadoria, como peça e como coisa. A Poética do candombeiro seria uma dessas estratégias, ou um conjunto de estratégias intersemióticas de referência do *ethos* de matriz africana.

Nesta poética, a palavra ocupa papel relevante, pois é ela que tem o poder de acessar a memória dos ancestrais. A palavra litúrgica e a música cumprem o papel de promover o Axé, princípio de ancestralidade. O som seja da palavra ou da música, acompanhado ou não de uma narrativa, aciona os processos mnemônicos como base das identificação e identidades. A Música, em especial, pode manifestar-se de diferentes maneiras, em função da finalidade a que se pretende: Os orikis são evocações poéticas, Orin os cantos de louvação, Adura são preces cantadas, Iba as saudações, e o encantamento das espécies vegetais o Ofó. Esta experiência se dá pelo sagrado, e a música sagrada e o palavra litúrgica vão compor uma poética do candombeiro.

É importante frisar, na perspectiva literária, que o conto ficcionaliza o oriki do orixá Xapanã, isto porque põe em tensão seus feitos míticos com a realidade, cujo personagem histórico, é Aleijadinho. Igualmente e por esta razão considera-se o conto como um hipertexto. Polifonia, heteronímicas, ressignificação, ressemantização, condensações, e deslocamentos e práticas identitárias são promovidos pelo ensino dos mitos e dos orikis em sala de aula como estratégias de abolição da escravidão do sentido.

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

Música e poética guardam ligações originárias na perspectiva ocidental, e na perspectiva da poética do candombeiro, guardam profundo vínculo com os ancestrais. O mito de xapanã ficcionalizado no conto e a louvação no Oriki de Omlu são narrados, cantados e encenados liturgicamente como um terreiro, território, espaço de múltiplas referencialidades. Todos os elementos que compõem liturgicamente a encenação são portadores de memória. Os instrumentos musicais, os músicos- alabês, o ritmo, a entonação, as danças, as comidas compõem, como já referido, um universo semiológico como um terreiro- mosaico de referencialidades de matriz africana. A língua Yorubana ainda que não seja falada pelos adeptos do candomblé, é uma língua de coesão de um *ethos* da referida matriz. A exegese das narrativas, a descrição dos rituais e a relação que se estabelece no interior do mito são de fundamental importância para a compreensão deste universo como o epicentro de construção de reelaborações mnêmicas do *ethos* de matriz africana. O modo como o próprio mito encena a memória africana, ou é operado pelos adeptos também vão construir infindáveis possibilidades do insólito ocorrer nesta poética que, aos poucos, vai descrystalizando sentidos autoritários, principalmente aqueles que ainda continuam a definir o negro como elemento pejorativo do imaginário brasileiro.

Nesta direção música sacra de matriz africana e o mito são componentes do Oriki do Rei do Olubajé, e como tal cumprem-se como Poética do candombeiro como uma possibilidade de descrystalizar o componente estereotipado relativo ao negro como elemento central das reflexões aqui propostas, quanto ao ensino sobre as contribuições do negro na formação cultural brasileira. Da escravidão discursiva aos orikis em sala de aula, é possível perceber o mosaico de referencialidades da cultura brasileira, as contradições dos processos identitários, bem como promover renegociações identitárias transformando a escola em território de emancipação e devir. O conto e os orikis são duas das muitas estratégias de descrystalização dos sentidos autoritários, que “inventaram” e “prescreveram” o negro como mercadoria, como peça e como coisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José Flavio Pessoa de. *A fogueira de Xangô, o orixá do fogo*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

----- O Banquete do Rei – Olubajé. *Uma introdução à musica sacra afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candombe*. Belo Horizonte: Mazza Edições; Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2005.

LOPES, Nei. *Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, s/d.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

NASCIMENTO, Elisabete. *Exu no Paço imperial*. Rio e Janeiro: Litteris, 2007.

----- *A Poética do Candombeiro: mito, história e memória de matriz africana*. Anais do III Encontro de Professores de Literatura de língua Portuguesa. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

PAUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Ao Paul: Cultrix, S/D.

RISÉRIO, Antonio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.