

# **AWÁ KORIN – NÓS CANTAMOS: UM ESTUDO DO REPERTÓRIO DOS CANTOS DE PROSPERIDADE NO CANDOMBLÉ DE MATRIZ IJEXÁ**

Radamir Lira  
radamir@terra.com.br  
PPG em Etnomusicologia da UFBA

## **Resumo**

As diferentes interpretações que as muitas formas de culturas dão ao seu sistema de crenças são particulares e intransferíveis. Arelada aos muitos conceitos básicos que legitimam a prática religiosa, encontra-se a maneira como as construções sociais manipulam os símbolos e os utiliza para escrever o ethos de seu povo. Na formação da identidade e cultura nacionais, figuram aspectos de religiosidade fundidos a partir de antigas tradições do continente africano, introduzidos no Brasil pelas muitas etnias escravizadas, e aqui chamados corriqueiramente de candomblé. Em sua ritualística, de acordo com o modelo de culto *ijexá*, figuram ritmos e canções que ordenam seus aspectos religiosos, de acordo com a sua funcionalidade. Existem cantigas para ofertar, para colher, para iniciação, entre outras. Nas cerimônias festivas, o *xirê*, as divindades são reverenciadas e convidadas a possuir os seus adeptos. Acompanhando o desenvolvimento desse ritual, verifica-se a consecução de um repertório de canções que retrata e revive os mitos afro-descendentes. Em cima desse aspecto, este trabalho se inscreve com o objetivo de discutir as interpretações da “compilação” musical do conjunto de canções reconhecidas como pertencentes ao “ciclo de prosperidade” e executadas durante o ritual do *xirê*.

**Palavras-chaves:** candomblé, ciclo de canções, etnomusicologia

## **Abstract**

*The different interpretations that different cultures give to their system of beliefs are particular and untransferable. The way of how the social builds manipulate the symbols and use them to write the "ethos" of their people is associated to many basic concepts which legitimate the religious practice. On the building of national identity and culture, there are some aspects of religiosity fused from old African traditions, inserted in Brazil by several different slaved people, that here are trivially named "candomblé". On its ritual, according to the style of "Ijexá" cult, rhythm and songs organize their religious aspects by*

*their functionality. There are songs to offer, to harvest and also for the initiation process among others. On festive ceremonies, the "xirê", every divinities are revered and invited to possess their adepts' bodies. Accompanying the development of this ritual, it can be checked the form of a repertory of songs that portray and revive the afro-descending myths. Concious about this aspect, this paper is subscribed which aim is discuss the interpretations of the musical "compilation" of known songs collection as belongings to the "prosperity cicle" and performed during the ritual of "xirê".*

**Keywords:** *candomblé, song cycles, ethnomusicology*

### **Onde tudo começou**

Este trabalho se inscreve como uma apresentação preliminar das pesquisas em curso para o Mestrado dos Programas de Pós-graduação em Etnomusicologia da Universidade Federal da Bahia.

O tema em estudo gira em torno da maneira como os adeptos do candomblé, ligados à casa Ilê Axé Kalé Bokun, cuja identidade ritual é de matriz ijexá, interpretam os conceitos expressos nas canções ritualísticas ligadas ao cerimonial público, por eles denominado de ADARRUM ORIXÁ, ou simplesmente RUM ORIXÁ.

O candomblé aqui retratado é a religião dos orixás formada na Bahia, no decorrer dos séculos XVIII e XIX, a partir de tradições de povos iorubás. Sua origem aponta para os ajuntamentos de ex-escravos e afro-descendentes nas confrarias religiosas, especialmente aquelas desenvolvidas em Salvador, sob o controle rigoroso da Igreja Católica e da presidência da província, separando as etnias africanas, para melhor contribuir com a organização e domínio sobre aquele contingente. Destacadamente, na *Irmandade do Bom Jesus dos Martírios dos Crioulos Naturais da Bahia*, fundada nas cercanias da Igreja de Nossa Senhora da Barroquinha, reunia-se uma grande quantidade de africanos e afro-descendentes de origem nagô, como eram conhecidos os povos das regiões que compreendiam os territórios onde hoje se situam as república do Benin e da Nigéria e que, naquela época consistia no Império Iorubá, cujas cidades de *Oyó, Keto, Ijebu, Egbá, Ifé, Oxobô, Ilexá*, entre outras, abasteceram a economia escravocrata brasileira.

Nesse contexto, várias instituições africanas foram re-interpretadas, especialmente aquelas ligadas ao fervor religioso. Recriaram-se aspectos do culto ancestral iorubano, com

suas peculiaridades, classes sacerdotais e devocionais. Esse ajuntamento situava-se onde hoje é a Rua Visconde de Itaparica, próxima à Igreja da Barroquinha.

Organizado pelas africanas *Iyanassô*, *Iyá Akalá* e *Iyá Adetá*, de acordo com Carneiro (1986), ou *Iyalussô Danadana*, *Iyanassô Akalá* e *Iya Detá*, como apontou Verger (2002: 28-30), o terreiro erguido por aquelas africanas era conhecido por *Iyá Omi Axé Airá Intilê*, e que mais tarde passou a se chamar *Ilê Axé Ìyá Nasò Oká*, hoje conhecida como *Casa Branca*. Entre os componentes dessa sociedade, encontrava-se uma africana conhecida como *Tia Júlia Bukan*, cuja origem aponta para as terras de *Ilexá*, na Nigéria.

Com a dispersão dessa comunidade religiosa ocorrida ainda no século XIX, Tia Júlia fundou com seus seguidores uma nova comunidade onde hoje é o bairro do Tororó, em Salvador, desenvolvendo o culto sob a matriz *Ijexá*, como passou a ser conhecido o culto desenvolvido sob os moldes religiosos de sua terra natal. No início do século XX, *Severiano do Ijexá*, filho-de-santo de *Tia Gerônima*, uma africana oriunda da comunidade do Tororó, ergueu uma das mais tradicionais casas de culto, que ainda segue o modelo religioso praticado por aquelas africanas, no bairro de Plataforma, em Salvador. Oficialmente foi criada como *Sociedade Beneficente Cruz Santa de São Miguel*, mas ficou conhecida pela comunidade afro-descendente, pelos iniciados e por admiradores por *Ilê Axé Kalê Bokún*. Hoje, a administração religiosa e civil dessa Casa compete à filha de santo de pai Severiano, *Íyá Estelita Lima Calmom*, filha de africanos, atualmente com oitenta e quatro anos. Do desdobramento da Casa Le Bokún surge a Sociedade Cultural e Beneficente *Ilê Ewá Olo-dumare*, organização sob a responsabilidade da *Íya Valdete Maria Ferreira Britto*, também descendente de africanos e que foi, há trinta anos, iniciada por *Ìyá Estelita*.

### **Música, mito e símbolo – a imersão no mundo musical**

No corpo das manifestações religiosas de uma Casa de Candomblé, encontra-se um grande elenco de ritmos, melodias e canções expressas durante a consecução dos rituais. São os *adurás* (rezas), os *ofós* (encantamentos), os *orikís* (exaltações) e os *oríns* (cantigas). Canta-se para tudo, especialmente nas cerimônias públicas. Nessas expressões de religiosidade, os orixás são convidados a possuir os corpos dos iniciados. Cada um responde a um estímulo melódico e rítmico. No corpo desse repertório, aparecem cantigas que versam sobre a sua estória, sobre os feitos míticos. Assim, as cantigas em língua africana falam de amores, guerras, prosperidade, inquietações, riquezas, padrões de comportamento, caça e

pesca, colheita, culminando em um repertório que faz alusão à paz. Compondo esse arsenal melódico, ritmos como *adarrun*, *vássi*, *aguerê*, *adabi* (ou *agabi*), *korin ewê*, *opanijé*, *sató*, *alujá*, *hamunya* (ou *avamunha*), *bravum*, *ilú*, *ijexá*, e *ibin* municionam a desenvolvimento dos rituais, executados diretamente sobre os tambores sagrados.

O conjunto de cantos e ritmos, constitui-se como um dos agrupamentos de simbolização religiosa que permaneceu culturalmente como herança da economia escravocrata. Esse processo serve para validar os sistemas de crenças que compõe o imaginário do universo afro-brasileiro, especialmente aquele ligado à expressão *ijexá*, construindo uma congruência entre o modo de vida do devoto e a metafísica própria da religião. A ordenação dessas experiências obedece a um ajustamento cósmico determinado pelo universo pensênico do grupo ao qual o devoto está vinculado. Essa manifestação do mundo simbólico é apreendida de maneira imperceptível pelo neófito, levando-o a repetição de padrões comportamentais que o tornarão mais socialmente aceito.

Os sistemas simbólicos induzem o crente a certo conjunto de disposições que emprestam um caráter crônico ao fluxo das atividades cotidianas e na maneira como as experiências vão compor o repertório vivencial desse devoto (Geertz, 1989: 107). No *candomblé*, a iniciação é longa e a aquisição das linguagens corporo-gestual e oral é proporcionada de acordo com o grau iniciático, que corresponde ao tempo de iniciação. Dentre esses aspectos, o aprendizado das cantigas é, talvez, considerado o mais delicado no âmbito das expressões rituais públicas. Tudo é cantado ritualisticamente no *candomblé*, mesmo que não seja acompanhado por um dos conjuntos de membranófonos, no caso da expressão *ijexá*. O aprendizado do vasto repertório leva anos e a rapidez com que se domina esse elenco de cantos garante ao iniciado destaque na comunidade.

O estudo dos textos das canções influencia o entendimento por trás das muitas manifestações comportamentais dos indivíduos que são portadores do mesmo idioleto musical (Merriam, 1978:187). A percepção da necessidade da transmissão do conhecimento e a sua interrelação com as outras formas de experiências morais impressas no repertório vivencial do praticante, são visíveis porque o texto contido nas canções é possível linguagem para a exposição de modelos de conduta sócio-cultural, permitindo que informações relacionadas ao inconsciente e ao sentimento sejam verbalizadas em um contexto diferente do tempo cotidiano. Por outro lado, os textos dos ciclos de canções são veículos para a ação legal da cultura, validando as instituições sociais como a família, e revelando o ethos, permitindo uma visão política e social do povo (Merriam, *idem*:197). Mitologia, cosmogo-

nia, teologia, teogonia, lendas e "A História" da sociedade são impressões desnudadas pelos textos desses repertórios, possibilitando a veiculação dos processos de endoculturação e permitindo a construção da visão de mundo individual e comunitária.

A consecução desses ciclos fica por conta de especialistas musicais que tem nomeação e status próprio em cada matriz religiosa no candomblé. No caso da matriz Ijexá, esses músicos são chamados de *Ogã Alabê*.

As cantigas aparecem como principal elemento indutor do processo de simbolização ritual. Canta-se para acordar, para dormir, para iniciar, para colher, para cozinhar, para sair, para chegar e acima de tudo, comemorar.

Um mito relatado por Ìyá Valdete d'Ewá revela o quanto a música é importante para o reencontro do homem com o seu duplo mítico. Uma variante desse mito foi também coletada por Prandi (2001:526-528).. O mito conta a maneira como o universo foi criado e como os espaços sobrenaturais e cotidianos se sobrepunham, fazendo com que as divindades coabitassem o mesmo ambiente que os humanos. Como a relação entre os homens e os deuses era de bastante interação, o mito relata peripécias, farras, algazaras e muitas festas. Em dado momento, uma criança é a culpada pela separação entre os mundos, uma vez que ela suja o reino de Oxalá com lama. O orixá bastante irado separa as esferas e sopra a atmosfera para que nenhum contato entre as divindades e os homens pudesse ser refeito. Depois disso, conta-se que as outras divindades ficaram bastante saudosas e até depressivas. Olorum concede, então, que os orixás retomem o convívio com os homens, mas sob a condição de lhes tomar os corpos. Para isso, imbuiu Oxum de encontrar homens e mulheres que tivessem em suas cabeças "sopros de mistério", para que organizasse e marcasse esses corpos com o oxú, cone cerimonial utilizado durante as iniciações. Os orixás, guiados pela música dos atabaques e pelos cantos devocionais, poderiam retomar o contato com seus filhos, incorporando naqueles que Oxum preparou. O mito conta que, só assim, homens e orixás retomaram a alegria de viver, sempre ao sabor das canções e ritmos que até hoje são consecucionados durante os rituais do candomblé.

Nas festividades públicas um grande número de canções é executado para chamar os orixás aos corpos de seus devotos. Essas cerimônias apresentam momentos distintos e cada uma tem a sua função. O primeiro instante, que geralmente ocorre por volta das 16:00, caracteriza-se pelo agrado ao orixá *Exú*, pedindo proteção e paz para os instantes seguintes. O momento posterior, chamado de *xirê*, compreende um número de canções e ritmos definidos, construindo-se com o intuito de saudar os orixás e avisá-los que a festa já está co-

meçando. Geralmente, a execução do repertório compreende um número que vai de quatro a sete cantigas para cada orixá. Este repertório é próprio, e as canções nele contidas comumente não são rerepresentadas no momento posterior. No instante seguinte, são executadas as canções que chamam os orixás. Após a incorporação, segue-se o *adarrum orixá*. O ritual se processa a partir daí com os iniciados já manifestados com seus orixá. As cantigas sobre os mais variados temas são executadas, proporcionando a recriação do tempo mítico que compõe a expressão religiosa e o retorno à África ancestral.

É durante o rum, que o orixá vai reencontrar, através das canções, dos ritmos e do gestual que lhe são dedicados, condições para "contar" sua "história". De dezesseis a vinte e um orixás podem ser saudados durante as festividades e cada um detém o seu repertório próprio, que pode ser classificado como canções de guerra, de intrigas, de amor, de traições, de brigas domésticas, de paz. O número de execuções durante esse ritual varia de 21 a 200, de acordo com a comemoração.

A condução musical é executada pelo conjunto de atabaques, tambores de uma só pele em número de três e com tamanhos distintos, denominados na maioria das casas por rum (o maior tambor), rumpi (o tambor médio) e rum-lé (o menor tambor). A essa construção instrumental são acrescentados o gan, campânulas metálicas, e o xequerê, espécie de cabaça recoberta por uma teia de contas. Nas casas Ijexá, há ainda a ocorrência de membranófonos bipeles, de dimensões reduzidas e que são percutidos em ocasiões especiais com as mãos, sustentados pelo pescoço e chamados de ilú.

Cada divindade possui seus ritmos cerimoniais, podendo chegar a vinte células distintas, dependendo da situação ritual específica. O ritmo dessa música serve, em grande parte, para controlar o transe nas danças rituais.

### **Dançando e cantando para os deuses**

Durante a consecução do rum orixá, um vasto repertório de canções é explorado. No escopo desse conjunto, aparecem as cantigas vinculadas ao conceito de prosperidade entendido como sinônimo de bem estar individual e bem estar comum, atendendo, portanto, a situações e condições claramente positivas tanto no sentido material quanto espiritual e psicológicos.

As canções de cura destacam-se dentro da compilação musical no Candomblé, por estarem intrinsecamente vinculadas ao conceito de prosperidade. Elas são normalmente exe-

cutadas também durante os ebós, rituais de limpeza, de curas de doenças físicas, espirituais e psicológicas, bem como em casos de amor e de apertos financeiros. Cada casa possui sua compilação, cuja manipulação e veiculação são mantidas em profundo segredo, pois elas correspondem à grande parte do patrimônio espiritual da Sociedade.

No candomblé, a identificação dos conteúdos relacionados ao conceito de prosperidade está vinculada ao corpo de mitos expressos pelos ciclos de canções e com as formas como os orixás dominam a natureza e como essa representação é expressa no ritual.

De acordo com a conceituação adotada no Ilê Axé Kalê Bokun, os ciclos de canções que mais expressão o tema em estudo recaem sobre o repertório dos orixás Ogum, Odé, Logum-Edé, Oxum e Ewá.

No Brasil, a reorientação dos agrupamentos considerados como nação Ijexá, reordenou as divindades cultuadas nas cidades e regiões nigerianas onde os orixás Oxum, Logum-Edé e Odé figuram como "padroeiros". Na compilação reservada a essas divindades a expressão de prosperidade torna-se acentuadamente visível. Entre os iorubás, o território pertencente aos ijexás é considerado próspero, porque o rio Oxum garante abastecimento perene, beneficiando as práticas agropecuárias, além de um profícuo solo para a exploração de metais e pedrarias preciosas. Diz um mito que Oxum fez um pacto com os dirigentes desse território, garantindo que nunca iria faltar abundância, desde que o seu culto, e de sua família (Odé e Logum-Edé), fosse perpetuado. Essa acepção é reinterpretada no Brasil, entendendo os cultos de matriz Ijexá como manifestações ligadas à riqueza e, consequentemente, de grande poder propiciatório.

As canções ligadas especialmente ao repertório consagrado a Odé, trazem em seus textos expressões referentes à caça e ao abastecimento alimentar, fatos que são interpretados como prosperidade, a exemplo da canção abaixo:

**Ará áwa ará tafá rawo**

Ele caça apenas com o esfregar das mãos

**Ará áwa ará tafá Odé**

Nós fazemos parte da fraternidade do caçador

Muitas vezes os textos não exprimem claramente conteúdos relacionados com os conceitos de prosperidade, fartura e riqueza. Porém, o gestual durante o exercício mítico das

danças induz o entendimento desses conceitos. Na compilação das canções de Oxum, pode-se notar esse efeito:

**Odô Oxum ma bé ará orô**

Oxum costuma ir ao rio

O fato de Oxum ir banhar-se no rio não se resume à simples higiene corporal; mas, à oportunidade de acessar as riquezas que ela administra e que estão escondidas no fundo do rio.

Já no repertório consagrado à Ewá, observa-se a maneira como os conceitos de riqueza são claramente expressos:

**Ará fibò sun má ré Olorum um iéié ô**

Mãezinha amorosa que guarda os Segredos da riqueza divina

**Oguerê sauô**

Mãe da Terra suplicamos-te

**Oni o guerê bará ko bá lauô**

Mãe da Terra, permita que vejamos os seus brilhos

A influência que os textos desses repertórios têm sobre as conceituações no Ilê em estudo também reflete o olhar da dirigente dessa organização, uma vez que dela parte toda e qualquer formulação de verdades. Os conceitos que são expressos por Ìyá Estelita são aqueles que foram apreendidos através da convivência com o seu iniciador, que também se formou a partir de uma visão de mundo recebida de sua mãe-de-santo, construindo uma cadeia que se perde na história, e volta à África ancestral, refletindo a identidade intelecto-conceitual do grupo e dos desdobramentos que serão formados a partir desse núcleo original.

A maneira como as interpretações são construídas também reflete a preocupação com a manutenção dos saberes do grupo. Algumas vezes, somente para alguns dos iniciados é revelada uma "totalidade" de conceitos. Este fato não aparece como preferência pessoal da mãe-de-santo, mas se constrói sobre expressões orientadas pelos orixás. Ser portador, neste caso, desses saberes, elege um espaço de destaque para o indivíduo.

Os conceitos de prosperidade, progresso e riqueza são trabalhados constantemente na comunidade em estudo, e a sua acepção não se detém só ao plano material, ele se estende

sobre as construções espirituais, acima de tudo. Só se tem boa sorte, um dos fatores essenciais para a obtenção de qualquer coisa, de acordo com o candomblé, se o equilíbrio espiritual se construir perfeitamente. Para isso, uma série de elementos são utilizados, desde rituais mais simples, como os ebós, até a sofisticada elaboração ritual iniciatória, recorrente à essas expressões religiosas.

Como tudo no candomblé, os conceitos por si só não aparecem isolados, mas são uma construção de acontecimentos que se inicia com a entrada do indivíduo na casa de culto, mesmo como consulente, até a própria manutenção das festividades públicas.

O segredo dos acontecimentos, a desconstrução dos textos exibidos nas cantigas e a interpretação dos fatos são pequenos espaços de penetração no universo mítico do candomblé. A herança da África esquecida e chorada no cativeiro aos poucos é desvelada, mas, somente para os olhos dos iniciados o universo mítico do povo-de-santo se revela, por isso os estudos apresentados não são "a verdade", mas uma tentativa de se aproximar dela. Afinal, tal como diz a canção de Oyá:

**Bíri bí bó uam lojú oberí unkó mariuô**

Apenas os olhos dos iniciados podem contemplar o segredo por trás do mariuô

### **Referências bibliográficas**

- CARNEIRO, Edison. Candomblés da Bahia. 7 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Fanny Wrobel (trad.). Rio de Janeiro. Zahar, 1978
- JÚNIOR, Eduardo Fonseca. Dicionário Yorubá (nagô) – Português. 2ª Edição. Rio de Janeiro/RJ. Editora Civilização Brasileira S/A. 1993
- MERRIAM, Allan P. The Anthropology of music. 7<sup>th</sup> Ed. Northwestern University Press. 1978
- SILVEIRA, Renato da. Jeje-nagô, iorubá-tapá, aon efan e ijexá: processo de constituição do candomblé da Barroquinha, 1764-1851. Revista Cultura Vozes. Petrópolis, 94 (6):80-101. 2000
- VERGER, Pierre Fatumbi. Orixás: os deuses iorubás na África e no novo mundo. 6ª Edição. Salvador/BA. Editora Currupio. 2002