

O ILU QUANDO BATE NÃO TEM CORAÇÃO QUE NÃO VIBRE: O SOM QUE SE DESLOCA DO TERREIRO PARA ESPAÇOS PROFANOS

Silvério Leal Pessoa

Doutor em Ciências da Religião pela Universidade Católica de Pernambuco

Professor da Escola de Educação Humanidades de UNICAP

E-mail: silverio.pessoa@unicap.br

Zuleica Dantas Pereira Campos

Doutora em História do Brasil pela Universidade Federal de Pernambuco

Professora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da UNICAP

Zuleica.campos@unicap.br

Resumo

Temos como objetivo demonstrar a presença da religião afro-brasileira em espaços não-consagrados através do deslocamento que o ilu realiza entre o terreiro até os palcos. Esse deslocamento é feito por meio de um ogã que exerce duas funções: uma como músico de cerimônias sagradas; e outra como membro de uma banda de um artista que trabalha com a tradição popular. Para isso, foi realizada entrevista com um pai de santo no bairro do Morro da Conceição no município do Recife, PE, e com um músico e ogã. A finalidade da pesquisa é também demonstrar uma conexão híbrida que o instrumento realiza entre os toques sagrados aos orixás e as canções da cultura contemporânea, uma reconfiguração do toque do terreiro inserido em outro campo musical, ao mesmo tempo em que as mesmas conexões entre esses “dois mundos” apontam para um diálogo possível.

Palavras-chave: música de terreiros; ogã; religiões afro-brasileiras; hibridismo, diálogo.

WHEN THE ILU BEATS THERE'S NO HEART THAT DOES NOT
VIBRATE: THE SOUND THAT SHIFTS FROM THE TERREIRO TO
PROFANE SPACES

Silvério Leal Pessoa

Doutor em Ciências da Religião pela Universidade Católica de Pernambuco

Professor da Escola de Educação Humanidades de UNICAP

E-mail: silverio.pessoa@unicap.br

Zuleica Dantas Pereira Campos

Doutora em História do Brasil pela Universidade Federal de Pernambuco

Professora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da UNICAP

Zuleica.campos@unicap.br

Abstract

We aim to demonstrate the presence of Afro-Brazilian religion in non-consecrated spaces through the displacement that Ilu performs between from the terreiro to the stage. This displacement is done through an ogã who performs two functions: one as a musician of sacred ceremonies and another as a member of a band of an artist who works with the popular tradition. An interview was conducted with a father of a saint in the neighborhood of Morro da Conceição in the city of Recife, PE, and with a musician and ogã. The purpose of the research is also to demonstrate a hybrid connection made by the instrument between the sacred touches to the orixás and the songs of the contemporary culture, a reconfiguration of the touch of the terreiro inserted in another musical field, at the same time that these same connections between these "two worlds "point to a possible dialogue.

Keywords: terreiros music; ogã; afro-brazilian religions; hybridism; dialogue.

Introdução

A música presente nas cerimônias religiosas, antes executadas nas celebrações no interior dos templos, começou a deslocar-se para outros locais, que pode ser um palco público ou até fazer parte do repertório de um artista famoso. No caso das canções executadas nos terreiros de candomblé¹, muitos toques receberam releituras variadas e fizeram parte de shows de notáveis artistas da classificada Música Popular Brasileira (MPB). Foi assim com Clara Nunes, Maria Bethânia, Ruy Maurity, Noriel Vilela, Vinícius de Moraes, os afro-sambas de Baden Powell, entre outros. Com uma leitura mais contemporânea foram produzidos trabalhos de diálogo da percussão baiana através dos atabaques com o jazz, presente em Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz, a Tecnomacumba da maranhense Rita Ribeiro e o som visceral da Abayomy Afrobeat Orquestra.

No município do Recife, Estado de Pernambuco, principalmente após o surgimento do movimento *manguebeat*² muitos percussionistas de terreiro de candomblé profissionalizaram-se fora do terreiro, integrando bandas como a Nação Zumbi, como é o caso dos músicos Toca Ogan e Marcos Axé, que integram a banda de Otto, de Wilson Farias e Jorge Martins, que fizeram parte da banda Cascabulho, e de Luiz Carlos que, atualmente, integra a banda do músico e compositor Silvério Pessoa. Nesse universo musical, ser de terreiro transformou-se em capital simbólico como entendeu Bourdieu (2002) fundamental para possíveis contratações de músicos em algumas bandas.

Um exemplo marcante na história dos terreiros em Recife, e o deslocamento que os sons que fazem parte de suas cerimônias conquistaram em outros espaços e palcos, foi o do grupo Bongar, inclusive levando o som da Nação Xambá para palcos da Europa em várias turnês realizadas. “O coco da Xambá saiu do terreiro e ganhou os palcos. A festa é divulgada nos *shows* do Grupo Bongar, criado por Guitinho, junto com outros sobrinhos-netos de mãe Biu (ALVES, 2007.p. 108).”

¹ Em relação ao candomblé aqui descrito: “É o resultado da reelaboração de diversas culturas africanas, produto de várias afiliações, existindo, portanto, vários candomblés (Angola, Congo, Efan, etc.) [...] provém principalmente das culturas de língua Iorubá e Fon, originárias das regiões da África, correspondente aos atuais Nigéria e Benin. Fruto da síntese decorrente do encontro entre essas etnias e o processo histórico brasileiro, o jêje-nagô - como é chamado o resultado deste processo de síntese - marca em seus ritos e cânticos uma memória ancestral transmitida oralmente, métodos específicos de iniciação e uma visão de mundo que permite a seus participantes um estilo de vida singular” (BARROS, 2001 pp. 91-92).

² Movimentação cultural surgida nos anos de 1990 que teve o artista Chico Science como principal líder e que a partir da combinação da música regional e de instrumentos africanos como a alfaia, característico do maracatu de baque virado, com ritmos como o funk, hip-hop, música eletrônica e o rock, promoveram a maior movimentação artística no Estado, reverberando no Brasil e em vários países do mundo.

Esses percussionistas, que antes eram ogãs exclusivos da execução dos instrumentos nas cerimônias sagradas dos terreiros, deslocam-se para outras atividades musicais em palcos ou em projetos educacionais de oficinas de percussão, etc., e levam consigo seus instrumentos utilizados nos terreiros, os atabaques, as maracás, as alfaias e os ilus³. É esse deslocamento que objetivamos abordar neste estudo.

O termo ogã, em Pernambuco, “designa o instrumentista que toca qualquer um dos instrumentos utilizados nos toques, embora o vocábulo seja normalmente aplicado apenas aos tocadores de ilus” (SALLES, 2010, p. 147). É um cargo sempre hereditário, consanguíneo, que circula entre membros de uma mesma família, mas que pode ser transferido através de um aprendizado para uma outra pessoa previamente escolhida e preparada.

Optamos por refletir sobre esse deslocamento, tomando como referência o conceito de hibridismo utilizado por Peter Burke. O autor ao falar sobre a temática informa:

exemplos de hibridismo cultural podem ser encontrados em toda parte, não apenas em todo o globo como na maioria dos domínios da cultura – religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música (BURKE, 1989, p.23).

A partir do momento em que um ogã executa seu instrumento em outro espaço fora do terreiro sagrado, uma série de questionamentos vêm à tona como: o toque do terreiro pode ser inserido em outro tipo de música ou canção? Sofre alguma alteração? É possível um diálogo entre esses espaços? Ou seja, entre o terreiro e um espaço não-consagrado? Esses questionamentos servirão como fio condutor no desenrolar de nossas discussões.

Fizemos como opção metodológica adentrar nessas discussões a partir da experiência do ogã Luiz Carlos Teixeira, que também executa atividades profissionais como percussionista de várias bandas.

³ O ilu “[...] no Recife são geralmente constituídos por pequenos barris cujas extremidades estão recobertas com couro de bode fixado em arcos de madeira, espichados por cordas. São de três tamanhos diferentes: o maior é chamado de *ilu-chefe*; o médio de *omelet-ago*; o menor de *omele*” (RIBEIRO, 1978, p.77).

A pele da mão do Ogã na pele do ilu: aprendizado e iniciação

Luiz Carlos Teixeira, 28 anos, chamado pela família e pelos amigos de Luca, é um ogã que faz parte de um grupo que herdou a religião dos seus antepassados familiares. Sua tataravó era descendente, em primeiro grau, de africanos e chamava-se Dona Maria. Sua bisavó chamava-se Maria Benedita da Conceição. Seu avô foi babalorixá no terreiro onde atualmente, é a casa que Luiz Carlos reside no Morro da Conceição, chamava-se José Cicinato Teixeira, mais conhecido por todos como Seu Expedito, pois ele era devoto de São Expedito, santo católico. Seu tio, João Feliz, foi ogã. Sua tia, Dona Cícera de Iansã é yalorixá do Terreiro de Seu Juca Ilê Axé de Iansã, atualmente atendendo no bairro da Várzea, município do Recife. Esse terreiro, que antes era desse morro, pertencia ao Seu Expedito, mas após sua morte foi transferido para o bairro da Várzea, no município do Recife.

O seu interesse pela música do candomblé surgiu desde os quatro anos de idade, quando acompanhava o seu pai em atividades de colaboração junto ao terreiro, ornamentando-o para as festas. Nessas ocasiões, Luiz Carlos se encantou com a música do candomblé. “É quando eu tive essa relação assim mais forte, musical, com o candomblé, com a música do candomblé, que eu sempre adorei a música do candomblé (TEIXEIRA, 2015a)”.

Sua iniciação ocorreu com o alabê⁴ chamado Zé Manoel, do Morro da Conceição, mais conhecido por “Dentinho”. Até os sete anos de idade tocava maraca, instrumento também característico da música dos terreiros, mas o sonho era tocar ilu, e foi com Seu Dentinho que ele aprendeu, sem manuais nem cursos. Aprendeu ouvindo, aprendeu tocando, aprendeu olhando, aprendeu repetindo. De acordo com Salles,

a aprendizagem dos ogãs se dá em dois momentos: primeiro pela observação/imitação, em que o iniciante, ainda criança, observa durante as sessões a *performance* de um tocador experiente. Em um segundo momento, mesmo sem ter adquirido domínio suficiente sobre o instrumento, assume o ilu durante as sessões, completando a aprendizagem com seus erros e acertos (SALLES, 2010, p.146).

Nosso entrevistado relata que não era fácil a transmissão das técnicas de tocar o ilu. O contato próximo, a confiança, a obstinação e grande capacidade de observação eram condições e qualidades essenciais para se tornar um aprendiz.

Aí teve um momento que eu estava quase desistindo de tocar o ilu e um dia ele me chamou, quando ele me chamou eu fiquei todo feliz, agora vou tocar. Ele me

⁴ Tocador chefe dos atabaques (ilus), ou seja, o ogã principal de algum terreiro.

chamou num canto e disse: ‘você quer aprender a tocar ilu né? Pegue aquela jarra que tá ali, uma jarra de barro, você vai fazer assim (batendo) 10 minutos com a mão direita assim e 10 minutos com a mão esquerda assim, você primeiro tem que aprender a tirar o som, quando eu vê sua mão sangrar aí você vai tocar o ilu’. Foi quando eu peguei a jarra, virei ela e comecei. Ele dizia que eu precisava tirar um som alto sem botar força. Fiquei cheio de bolhas na mão (TEIXEIRA, 2015).

Após aprender a tocar o ilu, Luiz Carlos começou a receber as orientações de Seu Dentinho para aprender os toques específicos das cerimônias e das festas públicas dos terreiros. Esse cuidado com a transmissão de costumes, que é realizado através da oralidade, é comum nas religiões afro-brasileiras. Por isso é oportuna a constatação que,

as religiões afro-brasileiras em Pernambuco são conhecidas pelo apego às tradições, no que se refere à originalidade dos cultos, às vestimentas, aos rituais, pois preservam e perpetuam os ensinamentos trazidos para o Brasil pelos seus ancestrais africanos, os quais são passados das gerações mais velhas às mais novas através da tradição oral (CAMPOS, 2012, p. 65).

Nessas religiões, os toques públicos são abertos, diferente das cerimônias dos sacrifícios e rituais privados. Os toques são, portanto, momentos de evocação aos orixás,

uma celebração festiva das datas comemorativas dessas entidades, coincidindo, como já vimos, tais datas com as celebrações dos santos católicos equivalentes. Geralmente realizam-se essas cerimônias à noite, com grande comparecimento de fiéis, convidados e curiosos. Prolongam-se as danças e possessões noite adentro, com pequeno intervalo para repouso e repasto comunal, recomeçando depois disso até o dia amanhecer (RIBEIRO, 1978, p.77).

Juntamente com o treinamento contínuo para manipular o ilu e dos toques de evocação aos orixás, destaca-se também o aprendizado da mitologia do candomblé, etapa que nosso informante começou a cumprir. Iniciou seus estudos sobre a história dos orixás, das cerimônias e dos rituais e afirma que, “é impossível você ter um envolvimento só de ogã no candomblé, você sente a vibração, algo lhe chama para você cantar a música para tal determinada entidade, então algo que é muito espiritual (TEIXEIRA, 2015)”. Aos doze anos, ele recebeu o título de ogã, de Seu Dentinho, que veio a falecer logo em seguida.

Tendo aprendido a tocar, o ogã deve dar uma obrigação. Em alguns terreiros ele deve, a cada toque, passar por um “amaci”. Este, que tem origem nos cultos de matriz africana, consiste em um líquido preparado com folhas sagradas, depositado em uma quartinha, no peji, sendo usado para lavar objetos litúrgicos, a cabeça do filho durante uma “obrigação” e partes do animal a ser sacrificado. [...] Outro ritual adotado pelos ogãs de alguns terreiros é o *banho médio*. Este, que deve ser realizado semanalmente. Consiste em um banho de ervas e plantas específicas para cada sexta-feira do mês. Após o banho, o ogã deve se abster de bebida alcoólica e de relações sexuais (SALLES, 2010, p.147).

O ritual realizado por Seu Dentinho para a transferência do cargo de ogã foi feito no terreiro herdado do avô de Luiz Carlos, por sua tia, localizado no bairro da Várzea.

O ilu, palavra em iorubá que significa tambor, é um instrumento de percussão que traz uma peculiaridade e traços que o distingue de outros instrumentos percussivos. Ornamentado, pintado e cuidado de acordo com o ogã que o executa, e de conformidade com as tradições herdadas de cada terreiro. Existe uma preparação do ilu para que ele esteja pronto para ser tocado pelo ogã nas cerimônias dos terreiros. Essa preparação é chamada por alguns ogãs de “calçamento”.

A presença do som dos ilus nos terreiros é marcante, o som é forte e, ao mesmo tempo terno; as batidas das mãos do ogã parecem extrair notas melódicas e não apenas intervalos rítmicos, é um som que leva ao transe, ao momento hipnótico e que, dependendo do toque, começa em um andamento moderado e vai aumentando até chegar ao ápice⁵.

Esses tambores são preparados ritualmente, fazem-se sacrifícios para “dar de comer a eles” uma vez por ano e desempenham importante papel ao induzir as possessões que sucedem durante as cerimônias públicas, sendo vedado às mulheres qualquer contato com eles. Cada casa tem seu jogo de tambores zelosamente guardados, raramente emprestando-os a outros grupos ou consentindo que tocadores estranhos os utilizem (RIBEIRO, 1978, p.77).

O ilu é um instrumento sagrado e seus cuidados necessários são observações importantes que o ogã fez questão de descrever em sua entrevista sobre sua interação com o instrumento e a consagração do tambor. São vários os atos de culto e variam também de acordo com o terreiro, com o ogã, e com a herança das práticas⁶. Algo que me chamou muito a atenção foi a relação que o ogã estabeleceu entre a pele do ilu e a pele humana, o contato entre as peles; a do ilu, e a das mãos do ogã. Ele diz que:

o ilu geralmente se dá de comida a ele, dá oferenda a ele, a gente tem um cuidado com o ilu, passa óleo de dendê na pele, porque a pele do animal é a vida né? Então é igual a nossa pele. Então tem que hidratar pra ele não mofar, pra pele não se rasgar. A gente tem todo cuidado, pra não deixar a pessoa pôr a mão, outra pessoa que vem tocar no nosso ilu tem que pedir licença. Então a gente tem que ter toda essa preparação e todo esse cuidado com o instrumento (Informação verbal. TEXEIRA, 2015).

⁵ O ogã Luiz Carlos, no final da entrevista concedida para este artigo - que foi filmada, gravada em áudio e fotografada - apresentou exemplos de toques para os orixás, tocando o ilu. Em trabalho de 20 anos no campo da música, tive oportunidades de presenciar ogã tocando ilu em *shows* de vários artistas e o sentimento gerado pela execução é de força e devoção em momentos indescritíveis. Essa filmagem está disponível e pode ser consultada entrando em contato com os autores deste artigo.

⁶ O ilu também come, “Os ilus, instrumentos de percussão que atuam nos contatos e invocações das divindades, são também alimentados. O **ian** (maior ilu), **merencó** (ilu de tamanho médio) e **melê** (o menor ilu) têm em cerimônias especiais suas propriedades revitalizadas por meio dos sacrifícios e de algumas comidas secas feitas à base de azeite-de-dendê. LODY, 1998, p.143-44.

É comum entre as regras dos terreiros e dos ogãs que o ilu permaneça no terreiro quando é instrumento de ritual do mesmo. É o que acontece também com o ilu tocado por Luiz Carlos, o que ele toca nos shows e nos palcos é outro ilu, “o meu mesmo tá dentro do terreiro⁷, o meu não sai de dentro do terreiro. Não fui eu que fiz, foi um presente de Seu Dentinho, que morreu, e eu tenho o maior cuidado com ele (TEXEIRA, 2015). Percebe-se assim, uma demonstração de respeito e de veneração nessa relação entre o ogã, o instrumento e o terreiro.

Quando perguntado sobre qual o significado de ser um ogã, Luiz Carlos respondeu relacionando sua prática com suas origens de músico e como herdeiro, se projetando para o continente africano, “ser um ogã é ser minha raiz como músico. É emoção, é natureza, é o momento que eu me projeto muito na África, quando eu tô tocando eu fecho os olhos e me projeto tocando lá na África (TEXEIRA, 2015). E complementa sobre o significado de ser um ogã, deixando claro um sentido variado dependendo de cada tocador, quando ele diz que “o ogã é uma força que é muito complicado de expressar porque é uma coisa muito forte, é muito íntimo, cada ogã sente de uma forma diferente (TEXEIRA, 2015).

Com certeza, todo esse universo do ilu e do ogã é repleto de significados pessoais, além de lembranças de família, do aprendizado, da prática do instrumento; envolve, sobretudo no caso de Luiz Carlos, um compromisso social com a causa e com a comunidade afro-brasileira, é um sentimento íntimo: “O que eu sinto é alegria, é ancestralidade, é história, é política, tá relacionada a muitas coisas dentro de mim (TEXEIRA, 2015). Diante de um histórico de acontecimentos que envolve as perseguições aos terreiros, a discriminação e as proibições de exercer sua crença, o povo de terreiro desenvolveu um comportamento de militância diante da causa e dos desafios de sua religião.

O Ogã, o ilu, o terreiro e o palco da cultura popular: hibridação

O que pode resultar do deslocamento que é realizado quando um instrumento peculiar, de um local sagrado, faz para um palco não-sagrado? O ilu, através do ogã, faz esse trajeto. Neste

⁷ O ogã Luiz Carlos frequenta e trabalha atualmente no terreiro Ilê Axé Olojufê D’Oulissa Maka Taná, no Morro da Conceição, em Casa Amarela, Recife, PE, onde entrevistamos o responsável, o pai de santo Gilmar Vicente Sobral, destacado mais adiante neste artigo.

artigo, esse deslocamento foi observado quando ele, além de fazer parte do terreiro também faz parte do meu atual trabalho como artista, denominado “Cabeça Feita: Silvério Pessoa canta Jackson do Pandeiro”, em *shows* públicos que realizei nesse período. Esse fato é um fenômeno de hibridação (CANCLINI, 2008), pois o instrumento e o que ele representa, ou seja, uma tradição no campo da religião afro-brasileira, realiza um cruzamento com um outro espaço, que não é o terreiro sagrado, e nem por isso perde sua identidade. Perguntado sobre esse deslocamento, obtive esta resposta:

o ilu, ele tem uma sonoridade dele que é linda, muito linda, e só faz somar né? Somar e assim [...] a música é um conjunto, é como se fosse uma constelação de estrelas, então eu vejo instrumentos musicais na minha mente como uma constelação, eles sempre estão ligados, sempre estão ligados (TEXEIRA, 2015).

Na verdade, a música é um conjunto, uma constelação de elementos que dialogam, interage, e que nesse processo de interação, de combinação, constituem uma canção ou uma ordem de sons com significados. Saindo do seu ambiente sagrado - o terreiro - e executado em um espetáculo não-sagrado, o ilu é ressignificado? Destoa do novo conjunto, do novo espaço? Responde o ogã: “Não, ele encaixa total (TEXEIRA, 2015). É uma constatação que nos faz refletir uma trajetória híbrida que faz o ilu, do discreto, quando reservado aos toques no terreiro; ao híbrido, quando executado em um *show* não-religioso. Esses cruzamentos colocam as religiões afro-brasileiras em um momento em que se percebe um zelo diante das tradições e uma abertura em relação aos novos momentos de transformações nos terreiros⁸. Perguntado se existe um toque específico ou alguma batida para algum orixá, que seja executado em uma música que não pertença às cerimônias do terreiro, responde Luiz Carlos: “Tem. Por exemplo a mazuca⁹, a gente aplica no samba e no candomblé, e nos toques de

⁸ O fenômeno de hibridação no campo da música durante o século XX é variado. São combinações, cruzamentos, fusões e diálogos que é visto e ouvido como um fenômeno natural de aproximação de culturas diferentes, embora seja um processo de hibridação entre sons e estilos. Em Pernambuco, esses cruzamentos entre gêneros musicais são inúmeros. Os mais significativos são os trabalhos da Nação Zumbi, do Quinteto Armorial (fundado por Ariano Suassuna), da Spok Frevo orquestra, do CD FORROCCITANIA, que foi um trabalho de residência entre Silvério Pessoa e o grupo do Sul da França (Occitânia) La Talvera, do CD COLLECTIU entre Silvério Pessoa e grupos do Sul da França. O trabalho inicial de Alceu Valença, cruzando os ritmos nordestinos com o *rock*; Lenine, unindo as batidas do maracatu e do caboclinho com a MPB, entre outros. Conforme aponta Canclini, “algo frequente como a fusão de melodias étnicas com música clássica e contemporânea ou com o *jazz* e a *salsa* pode ocorrer em fenômenos tão diversos quanto a *chichi*, mistura de ritmos andinos e caribenhos; a reinterpretação jazzística de Mozart, realizada pelo grupo afro-cubano Irakere; as reelaborações de melodias inglesas e hindus efetuadas pelos Beatles, Peter Gabriel e outros músicos” (CANCLINI, 2008, p. 20).

⁹ A mazuca surgiu com a colonização do agreste nordestino. Os negros escravizados que fugiam dos cativerios se uniam aos índios nos quilombos, de onde nasceu a mazuca. Tanto a sonoridade, quanto a dança da mazuca é uma variação do coco, música que os escravos cantavam quando quebravam a quenga do fruto. A mazuca é dançada por casais, que formam uma roda e giram em uma mesma direção, batendo forte com os pés e as mãos, ‘puxados’ pelo cantador de loas. A marcação do ritmo é feita por instrumentos percussivos: o pandeiro e o ganzá, este último elemento característico da tradição indígena” (LUCENA, Herbert) no encarte do cd MAZUCA DE AGRESTINA. Produção Fonográfica: Coreto Records, Produção Musical e Coordenação do Projeto: Herbert Lucena, Gravado, Editado, Mixado e Masterizado por João Martins, nos dias 14 e 15 de setembro de 2007, no Martins Estúdio, Caruarau, Pernambuco. Apoio: Prefeitura Municipal de Agrestina, Funcultura e Secretaria de Cultura do Governo de Pernambuco.

Jurema, que é bem tradicional mesmo. Quase todos os toques quando se tem, se tem a mazuca, é tocado no coco, no samba, no samba de Angola, em vários tipos de samba (TEXEIRA, 2015).

No caso do nosso trabalho, com um foco maior no forró, quando perguntado se ele aplica algum toque específico do candomblé, ele responde que: “Sim. Uso o egó, (é o toque pausado, lento, usado para o orixá Iansã), uso a mazuca; uso o samba de Angola, que é bem diferente; tudo isso no forró. A gente pode ter uma dimensão de coisas que a gente pode colocar do terreiro para a música de rua, música de palco, enfim (TEXEIRA, 2015).

Eis o fenômeno de hibridação entre o terreiro e os espaços não-sagrados através dos toques executados pelo ogã no ilu, o que nos leva a refletir que o conceito de hibridação supera posições “essencialistas da identidade, da autenticidade e da pureza cultural (CANCLINI, 2008, p.21.)”. Ao mesmo tempo que “contribuem, de outro lado, para identificar e explicar múltiplas alianças fecundas (Idem)”, como por exemplo, o universo da música dos terreiros de candomblé diante da cultura contemporânea. Esse fenômeno coloca em “evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais (CANCLINI, 2008, p.22). Mesmo tendo suas defesas, preservando suas principais matrizes de culto, dos rituais, das danças e dos toques, o candomblé consegue “ser ao mesmo tempo uma religião de caráter universal, aberta a todos, sem deixar de ser uma religião étnica, de preservação do patrimônio cultural africano (CAMPOS, Roberta B. C., SILVA, Carmem L; LIMA, Greilson J de; SILVA, Eliane A.,2012).

Indagado se é possível a realização desse diálogo, Luiz Carlos primeiro alerta que não são todos os toques e loas que podem ser tocados na rua, “tem alguns toques que a gente aprende quando a gente está iniciando esse trabalho, o trabalho de ser ogã, que é particular das cerimônias dos terreiros, é fechada (TEXEIRA, 2015). E em relação ao ilu ser executado em outras músicas que não sejam as do terreiro: “Eu acho muito bonito. Sou de acordo sim, que o ilu esteja nas ruas mostrando o seu som numa forma de respeito, e de uma forma também de divulgar a cultura afro-brasileira, a cultura afro-indígena também (TEXEIRA, 2015). Para o pai de santo Gilmar Vicente¹⁰, do terreiro no qual Luiz Carlos frequenta e é ogã, essa troca

¹⁰ Entrevista concedida realizada no terreiro Ilê Axé Olojufe D’ou Lissa Maka Tanã, da nação Nagô, que tem como orixá regente, Orixalá. Gilmar tem 27 anos, foi iniciado por Mãe Airan do município de São Lourenço da Mata; e com Pai Gilmar, e hoje faz parte do Xambá, da casa do Pai Ivo. Entrevista realizada em 02/07/2015. Gravado em áudio, vídeo e fotografias.

Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura, São Cristóvão, v. 15, n. 28, jan. - jun.2021.

ISSN: 1982 -193X



entre o ilu e outras musicalidades é sinal de reconhecimento da música dos terreiros e remonta à chegada dos africanos no Brasil:

Eu vejo assim: que desde que os africanos chegaram ao Brasil, que trouxeram essa cultura do ilu, do bater, eu vejo uma forma de reconhecimento, no meio de outras musicalidades, no meio de outros instrumentos, eu vejo um grande reconhecimento. Porque o ilu se a gente for vê, o ilu está no meio das músicas não de hoje, mas de lá de trás, desde que o Brasil foi descoberto, que o ilu está no meio, então eu acho que o ilu é muito importante no meio dos outros instrumentos. Ele é o que faz, o que completa, vamos assim dizer, a força do ilu, porque o ilu quando bate é, não existe coração que não bata junto com ele, O ilu, vamos assim dizer, é um coração que vibra no meio das músicas. Então, quando o ilu bate não tem coração que não bata, não tem corpo que não dança, o ilu convida você pra dançar, então eu vejo como um grande, uma grande parte no meio dos outros instrumentos, o ilu (SOBRAL, Gilmar Vicente. 2015b).

Percebe-se que, ao remontar à época da chegada dos africanos no Brasil, o citado pai de santo deixa-nos uma pista para refletir que o processo de hibridação é um fenômeno sempre presente nas antigas sociedades. No caso do Brasil, desde o processo de colonização, que culturas entraram em contato e elementos que formam as matrizes das culturas como as línguas, as músicas, as religiosidades, constituíram-se em práticas compartilhadas entre diferentes povos, e claro, entre conflitos e crises. “A hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas (CANCLINI, 2008, p.22).

Um palco onde é mostrado um espetáculo não-consagrado, como o forró, por exemplo, recebe uma nova estética visual, novos timbres e diferentes células rítmicas com a presença e a interação do ilu, que combina sua peculiaridade com outros instrumentos diferentes daqueles do terreiro, ou seja, o ilu hibridiza seu som diante dos *samples*, *loops*, viola de 10 cordas, acordeom, instrumentos elétricos como o baixo, a guitarra, em novas práticas culturais na música. O som do terreiro conquista novos significados. A música e o candomblé são indissociáveis. “Nos cultos de direta origem africana (Candomblé, Macumba, Xangô) até hoje se consegue recolher música originalíssima como caráter [...] (ANDRADE, 1987, p.182)”. No candomblé, a música não é um recurso, uma estratégia para sensibilizar essa ou aquela pessoa, nem pode ser compreendida como um artefato, um acessório nos terreiros. No candomblé, a música é o próprio candomblé, assim assegura o pai de santo Gilmar Vicente quando perguntado sobre a importância da música nas celebrações do candomblé, afirma:

a música no candomblé eu posso dizer que é o início. Eu posso dizer que existe toda uma preparação, existe uma preparação dos filhos, do pai, dos ogãs, para poder estar nos rituais, a partir do momento que os ilus começam, como a gente diz, começam a falar, é aonde a gente também já começamos também a nos preparar para receber a força da divindade, é o elo entre a gente, os seres humanos e a divindade orixá, isso

é o que faz a porta de ligação entre a gente e o orixá. Então a musicalidade do candomblé, no candomblé, eu acho que é a essência, é o principal, porque você fazer uma festa pro orixalá, você fazer uma festa pra xangô, você fazer uma festa pra oxum, sem o ilu falar, não é festa. Então, é de grande importância a musicalidade no candomblé. O instrumento principal aqui nas cerimônias e festas do terreiro é o ilu. Não tem, não existe candomblé sem a música, a música é o candomblé, o candomblé é a música, é como eu digo assim, eu acredito que a música no candomblé é a alma do próprio candomblé (SOBRAL, 2015).

A música é uma linguagem privilegiada nesse contexto e mesmo considerada como sagrada e sacralizante no interior do ritual do candomblé, que tem um elemento identitário e imprescindível no ritual, que é o ilu, o qual consegue através da criatividade do ogã, migrar para outros terrenos, o que Canclini denomina de reconversão. “Busca-se *reconverter* um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado (CANCLINI, 2008, p.22).

Haveria nesse processo de hibridação e reconversão uma dessacralização do ilu? O ilu não deixa de ser um instrumento sagrado quando ele sai do terreiro e interage com agentes em espaços não-consagrados? O pai de santo Gilmar assegura que não:

eu vejo que continua o mesmo instrumento sagrado, porque a música em si, pra mim ela é sagrada, porque a música é um meio que toca a alma, então, se toca a alma, o ilu ta ali e continua sendo sagrado porque consegue atingir o coração do ser humano. O ilu é completo, ele consegue se sobressair em qualquer estilo de música (SOBRAL, 2015).

Por um lado, não haveria, na perspectiva do especialista religioso (BOURDIEU, 2002), um processo de ressemantização. O que o instrumento representa continua sólido, que é a música no terreiro do candomblé. O toque não mudou, as loas são as mesmas, ao menos no terreiro do pai de santo Gilmar Vicente. Por outro lado, no universo do palco público, quando uma festa como o forró foi inserida no mercado cultural, com estruturas de sonoridade, iluminação, produção, banda, empresários, publicidade, redes sociais, cachês, etc., essa interação do ilu e do ogã está inserida, ou de maneira mais contundente, submetida, às novas regras desse novo ambiente. Diferente de sua atividade sagrada no terreiro, como ogã, Luiz Carlos, que é um profissional da percussão, recebe uma remuneração por cada apresentação. “No terreiro eu vou pela alma mesmo, porque eu gosto, porque eu me sinto bem, não cobro nada, já tentaram até me pagar, mas eu não quis (SOBRAL, 2015)”. São diferentes espaços com diferentes responsabilidades e compromissos em um mundo onde as transformações acontecem a cada momento, e que as religiões afro-brasileiras não estão isentas.

Considerações finais

Difícilmente poderia considerar por concluído um tema tão amplo e, ao mesmo tempo, tão apaixonante. São diversas as reflexões sobre esse processo de hibridação. Os agentes e as possibilidades de investigação empírica são várias. Seria presunção imaginar esgotadas as variantes de estudo nesse campo. Desse modo, realizo nesse momento apenas algumas reflexões após descrever a caminhada do ilu. A primeira é que, o instrumento mesmo deslocado de seu espaço, leva consigo o capital simbólico (BOURDIEU, 2002) e o mesmo som representativo quando se desloca para outro espaço social que não seja o terreiro. Ele não deixa de ser um instrumento sagrado nem se desvincula da religião afro-brasileira, representada aqui, pelo candomblé. O mesmo se deve pensar em relação ao ogã. Continua com suas atribuições e com seu capital simbólico (BOURDIEU, 2002) diante do terreiro ou fora deste, porém ele assume seu título em experiências profissionais que não o excluem como um agente legítimo em cerimônias afro-brasileiras. Ao contrário, existe até um traço de distinção (BOURDIEU, 2002) favorável quando exercido em atividades como oficinas de percussão, cursos para jovens sobre os ritmos africanos ou quando executa seu instrumento em um *show*.

A segunda reflexão é que, nesse cenário plural da religiosidade afro-brasileira, o candomblé dialoga através de sua música e do som do seu instrumento, com outras expressões culturais que necessariamente não são religiosas ou de traço afro-brasileiro, como é o caso de um espetáculo público. Também como uma religião de matriz africana, com especificidade brasileira, em que recebe pessoas de cores e origens diversas, não estabelece uma regra ou posição contrária para que não haja essa interação de seus toques em outros espaços e bens simbólicos (BOURDIEU, 2002), respeitando o caso das loas e dos toques que não devem ser apresentados fora do terreiro. Assim percebe-se que, nas entrevistas o respeito à tradição que o instrumento incorpora é respeitado. Respeitada também por parte do ogã, a memória do processo hereditário com que a ele foi transmitida a prática do ilu, através de Seu Dentinho, e a herança deixada para ele do candomblé, por seus antepassados. A relação com o palco público e com eventos não-religiosos não seria distante das práticas festivas do candomblé. Sabe-se que as festas dos terreiros são momentos de alegria, de dança, música, comida, encontros entre pessoas; e a noite, em algumas festas, torna-se pequena para as celebrações. Quando neste artigo o gênero musical que o ilu interage é o forró, é que na história desse ritmo (que também envolve uma culinária, uma literatura e uma dança que identificam um

povo, o nordestino), muitos dos seus protagonistas eram negros, mulatos, mestiços com traços africanos, tais como o Rei do baião Luiz Gonzaga, Dominginhos, Elino Julião, Trio Nordestino, Ari Lobo e Jackson do Pandeiro. Esse último com uma forte presença de ritmos afro-brasileiros em sua obra.

Referências

ALVES, Marileide. **Nação Xambá: do terreiro aos palcos**. Olinda: Ed. do Autor, 2007.

ANDRADE, Mário. **Pequena história da música**. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia Limitada, 1987.

BARROS, José Flávio Pessoa de. “XANGÔ... a História que a escola ainda não contou”. In. VALLA, Victor Vicente (org.). **Religião e cultura popular**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CAMPOS, Roberta Bivar C., SILVA, Carmem Lúcia; LIMA, Greilson José de; SILVA, Eliane Anselmo. “Os desafios de Xambá, um terreiro que “virou” quilombo: sincretismo e africanidade em análise”. In. BRANDÃO, Sylvana; MARQUES, Luiz Carlos Luz, CABRAL, Newton, D. de Andrade Cabral. (Orgs.). **História das religiões no Brasil**. Recife: Bagaço, v. 6, 2012.

CAMPOS, Zuleica Dantas P. “Religião e espetacularização: das Tias do Pátio do Terço a Noite dos Tambores Silenciosos”. In. BRANDÃO, Sylvana; MARQUES, Luiz Carlos Luz, CABRAL, Newton, D. de Andrade Cabral. (Orgs.). **História das religiões no Brasil**. Recife: Bagaço. v. 6, 2012.

LODY, Raul. **Santo também come**. 2. ed. – Rio de Janeiro: Pallas, 1998.

RIBEIRO, René. **Cultos afro-brasileiros do Recife**: um estudo de ajustamento social. 2ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1978.

SALLES, Sandro Guimarães de. **À sombra da jurema encantada**: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

SOBRAL, Gilmar Vicente. 2015b “Depoimento” [jul. 2015]. Entrevistador: PESSOA, Silvério leal. Recife: 1 arquivo .mp3 (30:26 min).

TEIXEIRA, Luiz Carlos. 2015a “Depoimento” [jul. 2015]. Entrevistador: PESSOA, Silvério Leal. Recife. 1 arquivo .mp3 (35:20 min).

Recebido em 30- 05- 2021

Aprovado em 25- 06 - 2021

Publicado em 21-07- 2021