

EDUCAÇÃO DA AUDIÇÃO NO CANDOMBLÉ: NOTAS INICIAIS¹

Táisa Domiciano Castanha (Doutoranda Pós-Afro/UFBa)

Resumo

Neste trabalho pretendo, através do contexto etnográfico do Candomblé, mostrar como os sentidos – sobretudo a visão e audição – existem entrelaçados e não enquanto faculdades isoladas. Partindo do conceito de *educação da atenção* cunhado por Tim Ingold (2008; 2010), busca-se discutir o processo de aprendizagem auditiva dentro do Candomblé. O percurso pelo qual os ouvidos – juntamente com outros sentidos – são educados nesta religião é exposto através de três dimensões: primeira, aprender a ouvir calado, segunda, aprender a ouvir os atabaques e terceira, aprender a ouvir os próprios *Orixás*. Nesse processo de educação da audição, hierarquia, engajamento corporificado, participação, bem como a própria produção da vida e de si mesmo, são constantes transversais do “saber ouvir” no Candomblé.

Palavras-chave: Candomblé, aprendizagem, educação da atenção.

I. Aprender a ouvir calado

O processo de aprendizagem no Candomblé está ligado à hierarquia, ao poder e ao ser. Uma das características mais destacadas sobre a aprendizagem no Candomblé se refere ao tempo, o qual parece ser o maior mestre nesta caminhada religiosa. Conforme já foi dito, aprender nas religiões afro-brasileiras se assemelha a um “eterno catar folhas” (Goldman, 2005), uma “aprendizagem que não tem fim” (Bergo, 2012), pois é a partir do conhecimento que pessoas se formam, se fazem e existem. Ao novato não iniciado, cujo *quantum* de existência ainda é limitado, é reservado o lugar de *abiã*. Depois de passar pelo processo de iniciação, o *abiã* deixa sua condição primária para passar à categoria de *iaô*, na qual permanece no mínimo por sete anos até alcançar os louros da maioria religiosa e se tornar um *ebomi*². Depois dos rituais referentes aos

¹ Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.

² Conforme escreve Prandi: “A palavra *ebômi*, do iorubá *egbomi*, significa exatamente “meu mais velho”, e era assim que na antiga família poligínica iorubá as esposas mais velhas se tratavam. *Iaô*, nessa família tradicional, era a denominação dada às esposas mais novas. No candomblé, enquanto os *ebômis* conquistam certa autonomia em relação à autoridade suprema da mãe ou do pai-de-santo e são

sete anos e de se tornar um *ebomi*, há obrigações rituais de quatorze anos e vinte e um anos após a iniciação³. Nessa caminhada de aprendizagem religiosa, a habilidade de saber “ouvir calado” é uma variável fundamental, sobretudo ao noviço.

A habilidade de ouvir calado, que remete a um contexto de hierarquia, subordinação e obediência, mostra-se como uma educação atencional muito além do sentido auditivo, sendo que o corpo também se cala e se retrai: afora a boca fechada e um ouvido aguçado, quando estiver em diálogo com o mais velho – sobretudo com a autoridade máxima: *babalorixá* ou *iyalorixá* –, o mais novo deve “calar” também seus olhos e sua postura corporal. Concomitantemente à prática de ouvir os mais velhos de forma calada, está também imbricado no mesmo processo de aprendizagem uma motricidade e uma visualidade que também é silenciada. Nesse sentido, os novatos não têm acesso e nem participam das conversas, explicações do culto, de cantigas, etc., ficando a mercê da boa vontade dos mais velhos e dos sacerdotes para ensiná-los. O próprio trânsito no espaço da casa de Candomblé, nesta dimensão restritiva da educação da audição, fica limitado: ao novato não é permitido acesso a determinados locais da casa de Candomblé, como por exemplo os quartos de santo⁴. Portanto, a experiência de ouvir calado – o primeiro passo para se aprender no Candomblé – envolve todo o corpo e todos os sentidos.

A clássica descrição de Cossard sobre os percursos de uma noviça na religião sinaliza bem para esse aspecto silenciador da educação da audição no Candomblé:

“Pouco a pouco, ela procura descobrir os segredos do candomblé, o ‘fundamento’. Para isso, terá muitas dificuldades, pois, em sentido estrito, ninguém lhe ensinará nenhum cântico, dança ou gesto apropriado. Como não pode fazer nenhuma pergunta, deve observar, com a cabeça e os olhos baixos, sem nunca parecer estar atenta ou interessada demais” (apud Goldman, 2005: 5).

Vou relatar um momento no qual o ouvir calado se revelou a mim. Em 2015, quando eu fui jogar búzios em uma casa de Candomblé em Belo Horizonte, a barreira do ouvir foi quebrada pela “invisibilidade” dos *iaôs*. O local embaixo da janela do

encarregados de tarefas rituais importantes, de prestígio dentro do grupo, com privilégios e honras especiais, as *iaôs* (ou os *iaôs*, pois há muito a palavra *iaô* perdeu no candomblé a conotação de esposa), os jovens iniciados, enfim, só fazem obedecer (...)” (2001: 54).

³ Esse modo de categorizar as pessoas em *abiã*, *iaô* e *ebomi* se refere apenas àquelas pessoas que entram em transe e recebem os *Orixás* em seus corpos, todos chamado genericamente de *adoxos*. Aquelas pessoas que não entram em transe são chamadas de *Ekeidi*, se mulher e *Ogãs*, se homem.

⁴ Quarto de santo é o local onde ficam guardados os assentamentos dos santos.

quarto da *iyalorixá*, onde ela fazia as consultas ao oráculo de búzios e onde havia conversas íntimas, estava sendo varrido por um grupo de *iaôs*. Achei estranho tantas pessoas varrendo um local que aparentemente estava limpo e comentei isso com uma colega que fazia parte da casa e que havia me recebido. Ela me disse que o interesse dos *iaôs* em varrer aquele local era devido à curiosidade relacionada a um evento, o próximo barco⁵ que iria ser feito na casa. E aparentemente antes de eu chegar para jogar os búzios, a mãe-de-santo estava conversando em seu quarto sobre os preparativos para o novo barco, o que causou grande euforia e curiosidade nos *iaôs*, que prontamente foram varrer a varanda embaixo da janela da *iyalorixá* para tentar escutar alguma conversa. Com a minha chegada o grupo se dispersou em outras atividades, porém o burburinho de fofoca entre os *iaôs* sobre o assunto permaneceu constante.

Gostaria de chamar atenção a algumas questões nesse relato e a primeira se refere ao argumento principal deste trabalho: no desenvolvimento da habilidade de ouvir calado, os sentidos estão entrelaçados e não operam enquanto faculdades isoladas. No caso citado acima, a percepção auditiva dos *iaôs* se desenvolve juntamente com a percepção visual: eles estão atentos tanto ao teor da conversa da *iyalorixá* quanto à passagem de pessoas que poderiam repreendê-los e à própria atividade de varrer o chão. Visão e audição, portanto, fazem parte de uma mesma habilidade daquilo que eu chamo aqui de ouvir calado e são sentidos que operam concomitantes na atividade perceptiva. Conforme argumenta Ingold (2008), em um artigo cuja reflexão se inicia com a análise do aviso de alerta “pare, olhe e escute” presente nos pontos de travessia dos trilhos dos trens, as pessoas percebem o mundo não através de sentidos repartidos, mas as experiências de percepção em nível pré-objetivo são “virtualmente indistinguíveis: visão é um tipo de audição e vice-versa” (Ingold, 2008: 03). Ele chega a grafar “olhar-e-escutar” para ressaltar a dimensão conjunta desses sentidos e com uma bela metáfora escreve “o olho que ouve e o ouvido que vê” (2008: 22), para ficar mais explícita a sua abordagem da percepção como uma mesma atividade realizada pelo corpo todo frente às transformações do ambiente no qual está sintonizado. Portanto, no movimento de varrer debaixo da janela da *iyalorixá*, a educação da audição se faz no engajamento da pessoa inteira, corpo, mente, olhos e ouvidos indissolúveis, num ambiente ricamente estruturado e estimulante. Ao mesmo tempo em que os *iaôs* treinam seus ouvidos para

⁵ Barco é o nome que designa o conjunto de pessoas a ser iniciadas juntas.

alcançar sons em longas distâncias e conversas baixas, treinam também suas visões caso venha alguma pessoa mais velha.

Outra questão presente neste relato e que não se restringe à educação da audição se refere ao *desinteresse superficial* intrínseco à aprendizagem no Candomblé, bem como formas de burlar a hierarquia e conseguir outros modos de adquirir conhecimento na religião. Varrer a varanda embaixo da janela da *iyalorixá* pode parecer uma atividade corriqueira e desinteressada; porém, quando notei que não havia sujeira a ser varrida, o interesse dos *iaôs* sobre os detalhes do novo barco se explicitou. Rabelo (2015), ao pesquisar a educação da visão no Candomblé, já se atentou a esse aspecto do desinteresse, que abrange uma educação da atenção para o não visível:

“Se por um lado *iaôs* novos têm poucas possibilidades de olhar de frente e focar a vista para aprender o que fazem os mais velhos, ou para ver/apreciar os procedimentos e celebrações do terreiro, por outro estão fortemente presentes no dia a dia dos terreiros: sua presença e trabalho cotidianos são esperados e mesmo cobrados. Assim, em um certo sentido, têm muita oportunidade de ver – mas precisam fazê-lo sem serem vistos olhando, precisam olhar de soslaio e desviar a vista quando porventura observados. Aprendem a ver aquilo que a princípio não lhes cabe ver, de modo breve, a atenção dividida entre o objeto (que olham de relance, com pressa) e a presença possível de alguém que os veja olhando. Aprendem a ver fingindo desatenção. Temos aqui a configuração de uma experiência visual bem particular: ao exercitar a visão de relance ou de soslaio, discreta e rápida, o *iaô* treina a atenção para ver o que não está diretamente acessível ao seu olhar” (2015: 243).

Ademais há outras formas de burlar a hierarquia e conseguir outros modos de ouvir e adquirir conhecimento, além do ouvir com desinteresse. A dimensão da internet, das redes sociais, livros, a circulação entre casas e a própria academia são uma realidade na vida dos adeptos do Candomblé. A coexistência do uso de novas tecnologias juntamente com a tradição oral proporciona uma reorganização dos vínculos nas famílias de santo, causando inquietações principalmente pelos adeptos mais antigos sobre o papel das suas mediações no processo de aprendizagem dos neófitos. No entanto, apensar das mudanças causadas pelos modos de controle e circulação do conhecimento no Candomblé possibilitado pelas novas tecnologias, a obediência aos mais velhos continua um imperativo no processo do aprendizado religioso (Rabelo e Santos, 2011; Previttalli, 2014). Tal como colocado por Rabelo, mesmo havendo essas outras possibilidades de aprendizagem, isso “não livra *iaôs* nem da submissão aos mais

velhos nem da experiência de margem e ignorância que lhes é reservada no terreiro” (2015: 238).

Dito isso, a primeira jornada no percurso da educação da audição no Candomblé se refere ao “ouvir calado”, que engloba, por sua vez, a própria posição subordinada do novato na hierarquia religiosa. “Ouvir de boca fechada”, “evitar olhos-nos-olhos” e “se abaixar” são atos de uma mesma atividade perceptiva e estão concomitantemente inseridos nesta modalidade de educação da audição tanto as práticas corporais como os demais sentidos. Dessa forma, não só na habilidade de ouvir calado mas no próprio modo como se aprende no Candomblé há o entrelace de todos os sentidos perceptivos bem como a motricidade corporal. Na educação da audição no Candomblé esse aprendizado corporal se explicita: não se trata somente de um ouvido mais aguçado às conversas dos mais velhos em busca de “segredos” ou “fundamentos”, mas uma percepção corporal cujo desenvolvimento da atenção envolve tanto os olhos, ouvidos, boca, coluna, pernas e braços numa uma postura corporal específica. Aqui é o caso de um sujeito-corpo engajado na experiência perceptiva, para o qual aponta a fenomenologia de Merleau-Ponty. Espero ter ficado nítido até aqui que o conhecimento e a aprendizagem no Candomblé não são apenas representacionais e cognitivos; eles são corporificados e multissensoriais.

II. Aprender a ouvir os atabaques

A música no Candomblé ocupa um lugar central e para sintonizar os ouvidos aos toques é preciso, novamente, engajamento corporal, participação, prática e tempo. Há uma grande quantidade de toques no Candomblé, variando conforme a nação – jeje, queto, angola, além do candomblé de caboclo – os quais estão intimamente ligados à dança. Em sua tese de doutorado, o etnomusicólogo Ângelo Cardoso (2006) catalogou 18 tipos de toques só no Candomblé queto⁶. Vou começar a discussão sobre aprender a ouvir os atabaques no Candomblé apresentando os instrumentos musicais nesta religião.

⁶ Esses toques são: toribalé, avamunha, aderejá, aderé, agueré, opanijé, torin euê, alujá (acompanhado do tonibodê e do acacaumbó), xanxam cu rundu, ilú ou daró, jicá, batá, ibim, ijexá, sató, bravum, runtó, agabi (Cardoso, 2006).

Os instrumentos musicais no Candomblé, os quais transcendem a visão de meros objetos físicos produtores de sons⁷, podem ser divididos em duas categorias (Cardoso, 2006; Luhning, 1990): *instrumentos de fundamento* e o *quarteto instrumental*. Os instrumentos de fundamento aparecem com menos frequência nos rituais, têm uma potência sonora maior e estão ligados ao fenômeno da possessão. São eles: o arô, consagrado e tocado na festa de *Oxossi* (dois chifres de boi ou búfalo presos por correntes que percutidos produzem um som seco), o cadacorô (ou acorô), consagrado e tocado nas festas de *Ogum* (consiste em duas peças de ferro que percutidas produzem som), o xére, consagrado a *Xangô* (um chocalho com sementes), o sino, pequeno, consagrado a *Obaluaiê* e o adjá (ou adjarim), uma espécie de campainha de metal, que conforme coloca Cardoso (2006) está ligada a *Oxalá* mas é utilizada em todas as festas. A relação desses instrumentos de fundamento com a possessão é íntima⁸. Bastide (2001), na sua clássica etnografia sobre o Candomblé, já havia se atentado ao papel do adjá na produção do transe⁹.

Além desses cinco instrumentos de fundamento – que funcionam como convites para a participação dos *Orixás* através da possessão, cujo uso ritual é específico e limitado – há também o quarteto instrumental, formado por três atabaques e o agogô – também denominado de gã. Os três atabaques são chamados de *rum*, *rumpi* e *lé*, sendo o *rum* o maior deles, o *rumpi* com o tamanho médio, e o *lé* o menor. A execução musical do quarteto instrumental é uma função exclusivamente masculina, feita somente por *ogãs* – homens que não entram em transe – e aquele que conduz a orquestra do quarteto

⁷ Os atabaques também “comem” – ou seja, recebem oferendas rituais – e não são vistos só como objetos. Para uma análise mais detalhada ver Lody (1989) e Luhning (1990).

⁸ Cito um caso que ocorreu na capital mineira, em Belo Horizonte e me foi contado pelo próprio iaô. Ele, que se iniciou no ano de 2015 ao orixá Ogum, disse que sofreu muito antes da possessão ocorrer ou antes de “Ogum vim”, não pelos espasmos corporais e falta de controle que caracterizam o “transe bruto” ou o “bolar no santo”, mas pela sua ausência. Fato é que o babalorixá já havia consultado o jogo de búzios e segundo o oráculo, estava tudo se encaminhando para a feitura do rapaz; no entanto, a possessão não acontecia: Ogum não chegava. Mesmo tocando e dançando as cantigas próprias de Ogum, o rapaz não sentia nada e o Orixá não chegava. O pai-de-santo, já farto com aquela situação, foi no quarto de Ogum e pegou um grande acorô, o qual, segundo o rapaz, era muito antigo e tinha sido feito na Bahia. Com muita força, o pai-de-santo bateu uma parte do ferro a outra, bem rente ao ouvido deste iaô, o qual havia sido colocado sentado e que depois do som ecoado do acorô rapidamente entrou em transe. Ogum ouviu o chamado do acorô e veio possuir o seu filho.

⁹ “quando o transe custa para se produzir, sacerdotes ou sacerdotisas agitam o *adjá* junto ao ouvido das filhas-de-santo que dançam, e não é raro que, importunada por esse ruído agudo e alucinante, a divindade se decida a montar no seu cavalo” (Bastide, 2001: 35).

possui como denominação honorífica o cargo de *alabê*¹⁰. O quarteto é presença garantida em qualquer ritual público no Candomblé e são eles que produzem os toques que ora guiam os passos de dança mas também podem ser guiados pelos dançarinos. Entre os três atabaques há a proeminência do *rum*. Além de ser o maior, o *rum* também se diferencia dos demais pois ele é o solista. Enquanto o *rumpi*, o *lé* e o *gã* fazem a marcação da cantiga – ou seja, batidas específicas – o *rum* navega em um emaranhado de variações. É o *rum* também um dos elementos responsáveis pela possessão e sua relação com a dança extremamente íntima. Conforme escreve Ângela Luhning “é o rum que coordena os movimentos dos orixás” (*apud* Cardoso, 2006: 58).

Dessa forma, percebem-se duas categorias de pessoas no que se refere à relação e ao contato com a música no Candomblé: os especialistas, *ogãs*, *alabês* e *iyatebexês*, os quais não só têm uma audição habilidosa aos toques, cantigas, entonações, ritmos, etc. como também os reproduzem; e os outros fiéis, que têm uma relação de familiaridade com a música mas não são especialistas. Nessa categoria de fiéis não especialistas há uma variedade enorme no que diz respeito ao desenvolvimento da habilidade em ouvir os atabaques: abarca tanto os iniciantes como outras pessoas mais habilidosas, que transitam na fronteira entre especialista e não especialista, como alguns sacerdotes com grandes conhecimentos musicais sobre o Candomblé.

A aprendizagem dos elementos musicais do Candomblé, como toques, ritmos, entonação, letras de cantiga (que geralmente são em outra língua ritual diferente do português), tanto dos especialistas como dos não especialistas, foi tratada pelas Ciências Sociais e áreas afins – pois essa é uma questão multidisciplinar – tradicionalmente recorrendo-se à idéia de que a relação do indivíduo com o mundo é mediada por representações sobre este mundo. Basicamente, essas teorias têm como central a ideia de aprendizagem como um acúmulo de representações mentais – e um núcleo implícito que pressupõe a separação corpo-mente. Ademais, outra constante nos estudos sobre aprendizagem musical nos terreiros é o argumento pouco elucidativo de que essa aprendizagem ocorre de modo informal (Almeida, 2009; Cardoso, 2006).

¹⁰ A função musical não é exclusividade dos homens, dos *ogãs*. Há um cargo feminino de *iyatebexê*, dado àquelas mulheres que possuem grandes conhecimentos na religião. A *iyatebexê* é responsável por dar início as cantigas. Cardoso (2006: 197) cita que, durante o seu trabalho de campo no terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, a *iyatebexê* era Mãe Nitinha. Em Salvador, tive oportunidade de ver uma senhora puxar a maioria das cantigas de uma festa pública no Candomblé, o que durou cerca de 4 horas cantando. Em Belo Horizonte, nunca vi nenhuma *iyatebexê*. As cantigas nesse caso são puxadas pelos próprios *ogãs* ou pelos sacerdotes.

Um bom exemplo de como a aprendizagem é percebida como transmissão de representações é fornecido por Cardoso, o qual, mesmo chamando atenção aos fatores extra-sonoros do Candomblé (como por exemplo a relação entre música e dança) interpretou o aprendizado de cantigas como “conhecimento das ‘estruturas elaboradas sob forma de modelo’” (2006: 195): um mecanismo de decodificação mental de códigos sonoros. Vou reproduzir um trecho da etnografia da tese do autor, o qual narra um fato ocorrido em Belo Horizonte, em um candomblé de caboclo e sua interpretação posterior. Peço licença para reproduzir o trecho na íntegra:

“Quando Glaucia já se encontrava no centro do círculo, mexendo e remexendo as cadeiras, um homem – Hamilton Borges, ebome do Gantois – deu um passo à frente e lançou sua carteira ao chão, próximo de seus sapateios. Ela, sem interromper o rebolado, caminhou, dançando, até que a carteira ficasse entre seus pés. Seus requebros continuaram, parecendo não ter início nem fim, nem clímax, nem relaxamento, apenas um eterno movimentar; porém, agora, sobre a carteira do rapaz. Um outro homem, vindo do oposto àquele que lançou a carteira, se aproximou da mulata e pegou a carteira do primeiro. Em momento algum a mulher perdeu seu remelexo, mas diante da ação deste segundo rapaz, suas feições ficaram mais tensas, demonstrando surpresa e receio, frente aquele gesto. A reação de Hamilton foi imediata. Dirigindo-se àquele que pegou sua carteira, ajudou-se e, seguro do significado da sua atitude, cantou em voz alta:

Camarada eu também sou do mar
camarada eu também sou do mar
Segura o remo da sua canoa
Não deixe o seu barco afundar
Lê-Lê, né cumigo não
Lê-Lê, né cumigo não

Meio sem jeito, o ‘alvo’ do canto fez menção de devolver a carteira para seu dono. Este, por sua vez, acenou negativamente, demonstrando que não receberia a carteira em mãos e apontou para os pés da dançarina. O segundo rapaz, conformado, lançou a carteira novamente aos pés da mulata. Ela, daquele momento em diante, voltou a exibir uma face descontraída e prosseguiu com seus molejos e requebros, ao som dos atabaques.

Aos meus olhos, a cena descrita pareceu um amontoado de gestos, cujos significados iam além de minha compreensão. Já para os três protagonistas, ocorreu um diálogo: mensagens foram enviadas e recebidas; emissor e receptor trocavam de papel; *o primeiro enviava a mensagem por intermédio de códigos e o segundo, através de um conhecimento prévio, as decodificava e reagia conforme suas intenções*. Obviamente, sabíamos que alguma coisa estava acontecendo, a interlocução entre os três era patente, mas o que era transmitido com aqueles gestos, com aquela música, era algo que apenas aqueles que tinham acesso ao significado dos códigos, ali transmitidos, entendiam claramente. *Somente quem tinha conhecimento das ‘estruturas elaboradas sob forma de modelo’ percebia os significados conexos a tudo aquilo. A comunicação, como observa Eco em sua definição, só se efetuou no que diz respeito àqueles que conheciam as ‘regras subjacentes às mensagens’*. Sendo assim, pode-se concluir que toda ação, presente na

narrativa acima, era um código cujo conceito comum o tornava uma forma de comunicação” (2006: 193-195, grifos meus)

Gostaria de discutir algumas questões deste argumento de Cardoso, segundo o qual a música no Candomblé é vista como uma linguagem preta de significado (a *linguagem dos tambores*, título que nomeia a tese) que é decodificada por aqueles que conhecem os seus códigos. Essa ideia de conhecimento como código ou informação está presente nas teorias representacionistas de modo geral. Vou expor minha contraposição a esse raciocínio tendo por base as ideias de Ingold (2008, 2010), bem como os conceitos de *educação da atenção e habilidade*.

A primeira questão sobre o argumento de música como linguagem, conforme interpretado por Cardoso, diz respeito à separação corpo, mente e ambiente implícita nesta análise. Reduzir a música no Candomblé, bem como o evento narrado acima, em códigos é reduzir a própria realidade onde o evento comunicativo ocorreu. Nessa forma de interpretar o evento é ignorada a quebra de normalidade, a improvisação dos atores, a criatividade momentânea, as entidades, o ambiente, em prol de um intelectualismo que insiste nas categorias, estruturas mentais e representações prévias. Porém, pelo próprio relato percebe-se a ocorrência de sucessivos arranjos. Acredito que Hamilton, por ser um *ebomi*, é um fiel habilidoso e como tal “educado” para esse ambiente de festas públicas de Candomblé. Então, além de ter o conhecimento “representacional” da cantiga, ele tem uma educação da audição habilidosa, que envolve a percepção multisensorial do ambiente. O próprio ato de jogar a carteira indica que não se tratam de conhecimentos representacionais – pois Hamilton deve ter percebido, antes de cantar a cantiga, o ambiente cheio de olhares endereçados à “mulata” que ele queria “preservar” – mas de percepção do ambiente onde corpos, sons, cantigas, caboclos, cervejas, cigarros, desejos, charutos, mulatas, *ebomis*, *ogãs* e convidados estão juntos.

Rabelo, ao falar sobre a análise ritual aponta que:

“é preciso reconhecer que do ponto de vista da experiência encarnada de seus participantes, os objetos que compõem e se sucedem em uma cena ritual não se apresentam primeiro e fundamentalmente como símbolos, que condensam e evocam pensamentos inconscientes ou normas e valores abstratos (duplicando assim idéias que existem independentes delas). Emergem primeiro como estilo, como um apelo à percepção e ação. Como tal seu sentido não é separável de sua materialidade, de sua inerência no lugar e de sua existência prática para aqueles que são tocados ou movidos por eles. Para descrever o tipo de compreensão que se produz nos rituais, ou no que ordinariamente classificamos como eventos “carregados de simbolismo” é preciso antes de mais nada considerar como o evento

abre um campo de sentido ao propor certos modos de engajamento sensível, ou ao colocar em comunicação pessoas e coisas.” (RABELO, 2011: 15).

Da mesma forma, aquilo que o segundo homem, “rival” do *ebomi* mostrou foi muito além de um conhecimento interpretativo da música cantada, mas uma sensibilidade própria, desenvolvida através da educação da atenção, para perceber que estava sendo “deselegante”. Independente do segundo homem ter conhecimento prévio da cantiga e saber decodificá-la, acredito que isso não ilumina a complexidade da situação. O homem pode ter desistido pois Hamilton é um *ebomi* de fora do contexto do Candomblé de Minas Gerais, com alto capital religioso; ou porque a moça sambou em direção a carteira novamente; ou por alguma interferência corporal/não-verbal dos caboclos; ou por um sinal do pai-de-santo; ou pelo próprio constrangimento da situação; enfim, reduzir essa situação a uma comunicação bem-sucedida de esquemas representativos é até contraditório e vai na contramão das ideias iniciais do próprio autor¹¹.

As cantigas dos *Orixás*, *Voduns*, *Inquices* ou dos caboclos, bem como outros elementos do Candomblé, são aprendidos não só enquanto habilidades racionalizados/interiorizados, mas fazem parte de um desenvolvimento no qual está no centro o corpo – e o controle dele –, a mente e também o ambiente (Rabelo, 2010, 2015)¹². Nesse ponto, a abordagem ecológica de Tim Ingold (2010; 2012) se mostra como um aporte teórico fértil, uma vez que, para Ingold, o desempenho de uma atividade é uma realização do organismo/pessoa por inteiro em um ambiente, e não uma descarga de representações na mente. O pressuposto básico da abordagem ecológica é que a cognoscibilidade humana está baseada não em combinações entre capacidades inatas e competências adquiridas, mas em *habilidades*. Diferentemente do que a ciências cognitiva prega – de que o desempenho competente deriva de uma execução mecânica de um plano pré-determinado – de acordo com o processo de habilitação, o

¹¹ O próprio autor em diversos momentos chama a atenção para os eventos extra-sonoros associados à música no Candomblé. Para ele, deve-se observar a “manifestação musical além do seu aspecto sonoro” (2006: 89), explorando, sobretudo a relação entre música-dança. Tamanho o imbricamento entre a música e a dança no Candomblé que o autor chega a escrever que “Gestos coreográficos e organização sonora estão intimamente ligados. A observação de uns separados das outras pode conduzir a interpretações que se distanciam consideravelmente da concepção êmica (...) se a dança é ‘amputada’ do fato musical, ele perde um de seus principais referenciais” (Cardoso, 2006: 133).

¹²“Os saberes do processo religioso não são aquisições automaticamente transferíveis mas relativos a um espaço religioso particular. Não é transferência de algo exterior ao mundo interior (inadequação dos termos como aquisição, interiorização e imitação). Conhecimento no candomblé não é representacional; ele é corporificado. Aprendizado não é só cognitivo” (Rabelo e Santos, 2011: 96)

movimento do praticante habilidoso responde continuamente a perturbações do ambiente percebido, justamente porque o movimento corporal do praticante é um movimento de atenção. Dessa forma, Ingold afirma que “a habilidade é a base de *todo* conhecimento” (2010: 18), no sentido de que conhecimento não é resultado de transmissão de informação, mas sim de *redescoberta orientada*.

Ao tratar o conhecimento das cantigas como códigos, conforme visto no trecho da tese de Cardoso (2006), reduz-se a riquíssima experiência de percepção presente no relato etnográfico. Acredito que a abordagem ecológica ajuda a explicitar outros elementos da experiência perceptiva e da aprendizagem no Candomblé. Para analisar uma religião tão rica, segue o conselho de Gibson, reescrito por Ingold (2008: 17): “deveríamos deixar de pensar na percepção como a atividade computacional de uma mente dentro de um corpo e vê-la, em vez disso, como uma atividade exploradora do organismo dentro de seu ambiente”.

III. Aprender a ouvir os *Orixás*

“*Bi ôwé bi ôwé ni Ifá soro’ é por meio de provérbios e na forma de exemplos que Ifá fala*”
(Relato de pai Paulo Braz Ifátòdògún. Souza Filho, 2016: 12)

A dimensão final no percurso da educação da audição no Candomblé, conforme proposto neste trabalho, se refere a ouvir os próprios *Orixás*. Essa habilidade é também uma prática ética e acompanha sobretudo os religiosos mais habilidosos, como os *babalorixás* e *iyalorixás*. Trata-se de uma educação da atenção tal como esboçado por Tim Ingold (2010): um viver cujo ser está completamente integrado ao seu ambiente através de um processo atencional multissensorial.

Esta etapa de aprender a ouvir os *Orixás* será analisada através da mediação do oráculo, cujas formas mais comuns no Candomblé são: o jogo de búzios, chamado também de *merindilogum* ou simplesmente *dilogum* (Capone, 2011), composto de 16 búzios que jogados sob uma superfície revelam as mensagens e respostas das divindades; e o jogo de *Ifá*, mais comum na Nigéria, África, porém com inserção no Candomblé brasileiro, que consiste em jogar numa pequena tábula de madeira (*opom*), uma corrente com partes incrustadas com pedaços de sementes (geralmente coco ou dendê), chamada de *opelê* (Capone, 2011; Souza Filho, 2016)¹³. Em ambas as formas

¹³ Tal como colocado por Capone: “O *dilogún* é um método de adivinhação no qual os deuses, através de Exu, falam diretamente através das caídas dos búzios. No Brasil, substituiu a adivinhação com o *opelê*, a

oraculares, a comunicação entre *Orixás* e seres humanos envolve uma habilidade na qual o ver e o ouvir são extremamente simbióticos.

Vou apresentar aqui o processo de aprendizagem do jogo divinatório de *Ifá* pelo qual passou o famoso sacerdote recifense pai Paulo Braz Ifátóògún, um dos líderes do terreiro *Ilé Iyemonja Ogunte* em Recife. O processo de aprendizagem de pai Paulo sobre o jogo de *Ifá* é extremamente rico para esta reflexão, sobretudo porque, como será visto, na sua metodologia divinatória constava a “escuta do mundo” (Souza Filho, 2016: 10). Os relatos etnográficos aqui usados foram obtidos por via secundária através dos trabalhos de Souza Filho (2016), Halloy (2005) e L’Omi L’Odò (2013).

Pai Paulo foi um grande sacerdote do Candomblé pernambucano. Neto do *babalorixá* recifense pai Adão, pai Paulo fundou juntamente com a sua irmã, na década de 1970, o terreiro *Ilé Iyemonja Ogunte*, na zona norte de Recife e faleceu em 2016¹⁴. A aprendizagem com o jogo de *Ifá* começou em 2007, quando pai Paulo teve um infarto seguido de um AVC (acidente vascular cerebral). Para sua recuperação, foi-lhe indicado pelos médicos ler e fazer anotações em voz alta. Ele então ganhou de um amigo um livro sobre *Ifá* (*Ifá orixá do destino*, Portugal Filho, 1995), pelo qual ele lia os odus e anotava-os no caderno, sendo que essa prática de aprendizagem do jogo de *Ifá* lhe trouxe a cura, juntamente com um outro nome: *Ifátóògún*, que significa “Ifá é meu remédio” (Souza Filho, 2016; L’Omi L’Odò, 2013). A história de vida de pai Paulo foi descrita na tese de Halloy (2005) e na dissertação de Souza Filho (2015).

A consulta ao oráculo de *Ifá* resulta em “signos gráficos” denominados de odus. Conforme escreve Souza Filho (2015: 02): “Cada odu é único e seria um tipo de registro em que se encontrariam todas as informações que explicam os acontecimentos da vida de uma pessoa”. De acordo com as combinações resultantes das caídas ao se jogar o *opelê* (que resulta em 256 odus diferentes) cabe ao consulente interpretar o recado de *Ifá*. Pai Paulo, ao começar a praticar o sistema de jogo de *Ifá* nigeriano, criou uma metodologia própria de aprendizagem. Segundo Souza Filho (2015: 65), o sacerdote já jogava os búzios *dilogun* e portanto, conhecia os dezesseis odus maiores, chamados de

corrente adivinatória usada em *Ifá*, à qual são presas oito pedaços de coco (ou de outros tipos de nozes ou sementes). Cada combinação remete a um *odù* (signo divinatório) do sistema de *Ifá*” (2011: 119). Deve-se ressaltar que há outras diferenças entre o jogo de búzios *dilogun* e o jogo de *Ifá*, sendo ambas práticas divinatórias extremamente complexas. Para mais informações, ver Capone (2011) e Braga (1988).

¹⁴ Pai Paulo faleceu em 29 de dezembro de 2016, em decorrência de um infarto (<https://www.geledes.org.br/morre-maior-sacerdote-das-religoes-de-matrizes-africanas-de-pernambuco/> Acesso em 04 de outubro de 2018).

odu-mejis. Porém, ele teve que aprender mais 240 odus resultantes da combinação do *opelê* no jogo de *Ifá*, chamados de odus menores ou omo-odus e sua fonte era somente o livro “Ifá orixá do destino”, o qual, segundo Souza Filho, “não oferece mais do que um verso sobre os principais odus” (2015: 69). Pai Paulo então teve que recompor o sistema de *Ifá* com os versos que não possuía; para tanto, ele criou uma metodologia, de jogar *Ifá* todo dia de manhã e confirmar o odu previsto pelo oráculo. Para confirmar o odu regente do dia (oni odu), Pai Paulo praticava uma “escuta do mundo”, que consistia em sair às ruas e escutar as mensagens de *Ifá*:

“Arnaud Halloy estava em Recife, realizando seu trabalho de campo para sua tese, e acompanhou esse primeiro momento de ‘escuta do mundo’ para registrar os versos de Ifá: ‘Paulo possui, assim, seu ‘livro de ouro’, um grande caderno em que, para cada página, tem o número do seu odu correspondente e as ‘mensagens’ extraídas ao longo de suas caminhadas de toda manhã, no alvorecer, conforme aconselhamento médico. Ele ‘joga’ a fim de descobrir a configuração do dia, o oni odu. Ele abre seu caderno, na página correspondente, e sai para caminhar. *No curso de sua caminhada, ele prestara particularmente atenção aos sons, sejam fragmentos de conversas ouvidas, ruídos confusos, o murmurar do vento, ou ainda àquilo que ele pôde ver durante a caminhada. Essas informações fragmentares são a matéria-prima para recompor cada uma de suas peças do quebra-cabeça.* Quando ‘sai’ um odu que já contém seus ‘novos versos’, eles poderão ser complementados com as novas informações ou poderão ser deixados como estavam, se nada de novo apareceu (Hallouy, 2006, p. 638, tradução minha)” (Souza Filho, 2016: 10, grifos acrescidos).

A descrição do próprio pai Paulo dada a Souza Filho sobre seu processo de aprendizagem do jogo de *Ifá* (para desvendar os seus recados e confirmar seus odus) inclui uma educação da audição multissensorial e voltada para o mundo: uma verdadeira educação da atenção.

“Eu saía para rua após o jogo, para confirmar o que o jogo falava. Desvendar o oculto. Então eu passava numa rua e uma pessoa falava: ‘deu tudo certo com o negócio’. Outras vezes, aparecia um cachorro no meio do caminho. Eu levava um caderninho e ia anotando tudo. Mas aquilo era bruto. Aquilo era o que eu estava enxergando... Mas tem de colocar aquilo no lugar, colocar em ordem, é preciso ainda ler, averiguar e extrair o que estava correto de acordo com o jogo. De acordo com as intuições, ganhar do oculto. (...) Um dia estava andando com minha mulher, ela estava preocupada porque seu irmão estava muito doente. Ao passar na rua, vi uma criança falando pra outra ‘até amanhã’. Eu falei pra ela que meu cunhado ia morrer no outro dia. Ela brigou comigo. No outro dia o irmão faleceu... ‘Bi ôwé bi ôwé ni Ifá soro’ é por meio de provérbios e na forma de exemplos que Ifá fala” (Souza Filho, 2016: 11-12).

O processo de aprendizagem do jogo de *Ifá* por pai Paulo mostra que as consultas oraculares requerem uma habilidade na qual o ver e o ouvir são extremamente entrelaçados. A habilidade de jogar *Ifá* e interpretar bem os seus recados consiste em uma atenção multissensorial do mundo, conforme praticado por pai Paulo durante a confirmação dos odus nas suas caminhadas matinais para ouvir *Ifá* nos exemplos cotidianos. Portanto, nessa comunicação entre pai Paulo e *Ifá*, o oráculo “fala” de diversas maneiras e cabe ao *babalaô* “escutá-lo”, o que extrapola os sentidos auditivos, uma vez que *Ifá* fala “por meio de provérbios e na forma de exemplos” (Souza Filho, 2016: 12). Escutar *Ifá* envolve então, nessa metodologia de pai Paulo, uma sinergia entre organismo e ambiente. A percepção envolvida na comunicação entre divindades e adivinho é uma atividade não da mente, a partir daquilo que os sentidos lhe oferecem, mas de todo o organismo em seu cenário ambiental. O que pai Paulo faz ao confirmar o odu regente do dia (oni odu) com a sua metodologia de “escuta do mundo” é abrir seu corpo para o mundo (Ingold, 2008, 2010). E tal como colocado por Souza Filho (2015, 2016), nessa “escuta do mundo” por parte do adivinho envolve também a própria experiência daquele que o executa, não sendo o jogo apenas um “conjunto de informações determinadas sobre os odus”¹⁵.

Christine Zonzon, ao pesquisar a capoeira em Salvador, fala em “um tipo de visão quase onisciente” (2011: 160) para descrever os mestres de capoeira habilidosos. De acordo com Zonzon, a visão habilidosa do capoeirista alcançaria 360 graus em torno do próprio corpo, como um “ideal de eficiência visual”, tendo o mestre habilidoso o poder de ver pelas costas. Acredito que a metodologia de pai Paulo em confirmar os odus de *Ifá* pela “escuta do mundo” é um modo de treinar uma audição quase onisciente, segundo a qual os ouvidos, juntamente com outros sentidos, estariam sempre alerta à fala das divindades. Na “escuta do mundo” e na comunicação com as divindades, o adivinho deve ter a habilidade de ouvir o que não é dizível: a fala sutil e tortuosa das divindades através dos seus múltiplos caminhos de expressão pelo mundo.

Deve-se ressaltar que o ver e o ouvir se mostram tão entrelaçados nesses sistemas oraculares (tanto no oráculo de *Ifá* quanto no *dilogum*) que os autores, ao se

¹⁵ “Nos estudos anteriores, percebe-se que os autores consideram o jogo enquanto um conjunto de informações determinadas sobre os odus, ou seja, seus conteúdos já eram fechados ou utilizando uma expressão de Goldman (2012), pensado como ‘dados’. O que pretendo demonstrar é que, ao contrário do que afirmam outros autores, o jogo é – para usar uma terminologia nativa – feito, passível de ser aprendido e transformado ao longo da experiência vivida pelo adepto. O jogo não seria uma ‘forma’ dotada de um ‘conteúdo’, mas, antes, comporia algo análogo a uma ‘teoria nativa da criação’ (Goldman, 2008), em que o jogo é recriado na própria individuação da pessoa que ocorre ao jogo” (Souza Filho, 2015: 09).

referirem sobre a comunicação oracular, citam indistintamente tanto a habilidade da escuta quanto a habilidade da visão daquele que consulta o oráculo. Por outro lado, a própria agência das divindades que se revela pelo jogo oracular é feita através da fala dessas divindades ao adivinho. Portanto, os *Orixás* falam através dos oráculos e os adivinhos precisam da habilidade de escutá-los, o que ocorre através do sentido perceptido da audição juntamente com o sentido perceptivo da visão, na interpretação das caídas oraculares. Capone, em um artigo sobre a interação religiosa e rearranjos rituais no Candomblé, apresenta esses sistemas adivinhatórios como lidos e também como escutados pelo adivinho. Ao apresentar as formas oraculares, a autora alterna sua descrição desta comunicação entre o ver e o ouvir como habilidade perceptiva tanto das divindades como do adivinho, bem como também Souza Filho o faz :

“Na maioria das casas de candomblé, os búzios são tradicionalmente considerados ‘abertos’ quando o lado manualmente aberto fica para cima, enquanto em Cuba, como na Nigéria, é o lado naturalmente aberto (a fenda da concha) que *representa a ‘boca’ pela qual o orixá ‘fala’*” (...) Hoje em dia, muitas casas de candomblé têm “corrigido” *a forma de ler os búzios*, sob a influência direta dos especialistas rituais – nigerianos e cubanos – ou dos livros sobre a adivinhação” (Capone, 2011: 120, grifo acrescido).

“Esses recados obedecem a uma armação que varia conforme a mensagem a ser transmitida. Por vezes, *os recados começam por “Ifá diz” ou “Ifá não está vendo bem hoje”*. Isso nos indica se os Odu vêm por “bons ou maus caminhos”, ou seja, se os recados são positivos para quem pergunta ou não. Em outros, os recados contêm na abertura o nome do Odu, por meio do qual o verso fala, essa codificação permite aos iniciados do candomblé saberem quais são as prescrições contidas em cada odu” (Souza Filho, 2016: 13, grifo acrescido).

Portanto, acredito que as formas de mediação oraculares no Candomblé, quer seja pelo jogo de búzios ou pelo jogo de *Ifá*, mostram uma dimensão da atividade perceptiva muito mais existencial ou participativa do que uma “noção ortodoxa” dos sentidos enquanto faculdades que operam em separados ou isoladamente (Ingold, 2008: 22). A comunicação com as divindades através do oráculo não se faz somente lendo os signos deixados nas caídas dos búzios ou do *opelê* ou ouvindo os recados dessas divindades, mas tal como na “escuta do mundo” praticada por pai Paulo, essas atividades perceptivas não se mostram opostas: o grande divisor entre a percepção visual de um lado, e percepção auditiva ou tátil de outro, não se aplica a uma comunicação oracular na qual as divindades tanto falam – “*Ifá diz*” – como veem – “*Ifá*

não está vindo bem hoje”, exigindo assim também uma habilidade multissensorial do adivinho.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Jorge Luís Sacramento. Ensino/aprendizagem dos alabês: uma experiência nos terreiro Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundó. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música/UFBA, 2009 (Tese, Doutorado).

BERGO, Renata Silva. Quando o santo chama: o terreiro de umbanda como contexto de aprendizagem na prática. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2011 (Tese, Doutorado).

CAPONE, Stefania. O pai-de-santo e o babalaô: interação religiosa e rearranjos rituais na religião dos Orishas. R. Pós Ci. Soc. v.8, n.16, jul./dez. 2011.

CARDOSO, Ângelo. A linguagem dos tambores. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música/UFBA, 2006 (Tese, Doutorado).

GOLDMAN, Márcio. Formas do saber e modos do ser: observações sobre a multiplicidade e ontologia no Candomblé. *Religião e Sociedade*, 25 (2): 102-120, 2005.

HALLOY, Arnaud. Dans l'intimité des orixás. Corps, rituel et apprentissage religieux dans une famille-de-saint de Recife, Brésil. Thèse de Doctorat, ULB-Bruxelles / EHESS-Paris, 2005.

INGOLD, Tim. “Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano”, *Ponto Urbe* [Online], 2008.

_____. Da transmissão das representações à educação da atenção. *Educação*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr., 2010.

LODY, Raul; SA, Leonardo. O atabaque no candomblé baiano. Rio de Janeiro, RJ: Instituto Nacional do Folclore, Instituto Nacional de Música, 1989.

LUHNING, Ângela. A música no Candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia, 1990 (Doutorado em Etnomusicologia). Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburgo, 1990.

PRANDI, Reginaldo. O Candomblé e o Tempo: Concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - Vol. 16 Nº. 47, 2001.

PREVITTALLI, Ivete Miranda. Tradição oral e novos mecanismos de aprendizado nos terreiros de Candomblé. *CONINTER 3 – Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades*. Salvador BA: UCSal, ISSN 2316-266X, n.3, v. 3, p. 70-84, 8 a 10 de Outubro de 2014.

RABELO, Miriam; SANTOS, Rita Maria Brito. Notas sobre o aprendizado no Candomblé. *Revista da FAEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 20, n. 35, p. 187-200, jan./jun. 2011.

RABELO, Miriam. Merleau-Ponty e as Ciências Sociais: corpo, sentido e existência, 2011.

_____. Aprender a ver no Candomblé. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 229-251, jul./dez. 2015.

SOUZA PINTO FILHO, Olavo. Cadernos nagô. A antropologia reversa do Alapini Paulo Braz Ifamuide. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 2015 (Dissertação, Mestrado).

_____. A escrita como prática ritual: uma etnografia do jogo de Ifá em Recife. Anais: 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em João Pessoa entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016.

ZONZON, Christine. Habilidades perceptivas e cultura: a capoeira como modo de ver e de ser. Número temático: Literatura, cultura e memória negra. A Cor das Letras — UEFS, n. 12, 2011.