



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

HENRIQUE JULIO VIEIRA GONÇALVES DOS SANTOS

ILDÁSIO TAVARES:
O ESCRITOR ENTRE LÍNGUAS

Salvador
2019

HENRIQUE JULIO VIEIRA GONÇALVES DOS SANTOS

**ILDÁSIO TAVARES:
O ESCRITOR ENTRE LÍNGUAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Área de concentração: Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura

Linha de pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais

Orientadora: Profa. Dra. Evelina de Carvalho Sá Hoisel
Professora Titular de Teoria da Literatura
Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras

Salvador
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Vieira Gonçalves dos Santos, Henrique Julio
Ildásio Tavares: o escritor entre línguas /
Henrique Julio Vieira Gonçalves dos Santos. --
Salvador, 2019.
146 f.

Orientadora: Evelina de Carvalho Sá Hoisel.
Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura e
Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto
de Letras, 2019.

1. Teoria Literária. 2. Literatura Brasileira. 3.
Língua Portuguesa. 4. Língua de santo. 5. Literatura
baiana. I. de Carvalho Sá Hoisel, Evelina. II. Título.

HENRIQUE JULIO VIEIRA GONÇALVES DOS SANTOS

ILDÁSIO TAVARES: O ESCRITOR ENTRE LÍNGUAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Área de concentração: Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura

Data de aprovação: 02 de maio de 2019

BANCA EXAMINADORA

Evelina de Carvalho Sá Hoisel (Orientadora)

Doutorado em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada (Universidade de São Paulo)
Professora Titular do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia

Gil Vicente Tavares

Doutorado em Artes Cênicas (Universidade Federal da Bahia)
Professor Adjunto da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia

Lívia Maria Natália de Souza

Doutorado em Letras e Linguística (Universidade Federal da Bahia)
Professora Adjunta do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia

Para Bibiano Júlio Gonçalves dos Santos,
Escrivão das minhas memórias de alegria.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi tecido, aos dizeres da escritora Judith Grossmann, num “fino invisível bastidor”, com fios advindos de diversas instâncias e pessoas que têm contribuído para o desenvolvimento dessa travessia.

Agradeço, em primeiro lugar, a Olorum, pela graça da vida, a Logun Edé e a Oxóssi, que me dão *ofá* para seguir por caminhos de bonança e serenidade, e a Xangô Aganju, pela experiência de maior esplendor e limpidez que se possa viver. Tantas vezes renasceria para que fosse possível viver *lesse orixá*.

À minha família, agradeço e dedico este texto à minha mãe, Teresinha, e ao meu pai, Bibiano, por terem me ensinado o valor do trabalho e do estudo. A Valmir, companheiro desta brava travessia que é viver. À minha avó, Raimunda, e à sua irmã, Esmeralda, conhecedoras do axé. Todos os caminhos partem e chegam, com o meu coração, a vocês.

No Instituto de Letras da UFBA, à minha orientadora, Evelina Hoisel, pelos anos de amizade e cumplicidade intelectual desde o primeiro semestre do curso de Graduação em Letras, e às professoras Antonia Herrera e Lígia Telles, as quais, pela extensão do afeto, acabaram se tornando co-partícipes da travessia que fiz até o momento. À professora Rosa Borges pelas lições de Filologia que alimentaram projetos e ideias frutíferas.

No Ilê Axé Opô Aganju, onde pude renascer aos pés do santo, agradeço especialmente ao Babalorixá Balbino Daniel de Paula (Obarayí), aos meus pais pequenos Mãe Márcia de Oba (Otum Iyá Kekerê), Pai Arcelino de Afonjá, Pai Rodrigo de Oxóssi (Babá Kekerê do Ilê Axé Opô Ojú Omí), Mãe Rita de Oyá (Ekede de Oyá), Pai Beto de Logun Edé (Babalorixá do Ilê Axé Odé Faromi) e Mãe Alana de Oxum. Aos meus irmãos de barco, a Dofona Aline de Oxalá, Dofonitinha Suellem de Yemanjá, Famu Cláudio de Oxum e Gamu Nanci de Oxumaré, por compartilharem comigo o luminoso caminho.

É no xaréu que brilha a prata luz do céu
E o povo negro entendeu que o grande vencedor
Se ergue além da dor
Tudo chegou sobrevivente num navio
Quem descobriu o Brasil?
Foi o negro que viu a crueldade bem de frente
E ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente

Milagres do povo
Caetano Veloso

Há palavras que fazem bater mais depressa o coração –
todas as palavras – umas mais do que outras, qualquer mais do
que todas. Conforme os lugares e as posições das palavras.
Segundo o lado donde se ouvem – do lado do Sol ou do lado onde
não dá o Sol.

Cada palavra é um pedaço do universo. Um pedaço que
faz falta ao universo. Todas as palavras juntas formam o Universo

Valor das palavras
José de Almada Negreiros

Resumo:

No Brasil, são remanescentes em Terreiros de Candomblé e comunidades quilombolas aportes lexicais e construções sintáticas originários de línguas africanas, trazidas por africanos transladados no processo diaspórico fomentado pelo Estado português durante a colonização. Considerando-se esse contexto, é analisado o emprego desse repertório linguístico pelo escritor Ildásio Tavares nas composições do LP *Os Orixás* (1979) – feito em parceria com o músico Luís Berimbau – e no libreto de *Lídia de Oxum: Uma Ópera Negra* (1995), de sua autoria. Verifica-se de que forma o uso artístico desse repertório estabelece linhas de fuga à compreensão da literatura como expressão de uma língua nacional a partir dessa representação linguística e identitária. Além disso, analisa-se como esses traços da yorubaianidade na escrita de Ildásio Tavares coloca em contato o repertório da cultura popular, da cultura midiática e da cultura erudita. Nascido em região cacauera da Bahia, Ildásio Tavares destacou-se por um perfil de atuação múltipla na cena cultural – como poeta, dramaturgo, ficcionista, ensaísta e professor de literatura portuguesa da UFBA –, somada à sua vivência religiosa no Ilê Axé Opô Afonjá, tradicional Terreiro de Candomblé de nação *ketu*, situado na cidade de Salvador (Bahia), onde recebeu o título de Otum Obá Até – constituinte do corpo de Obás de Xangô, criado por Mãe Aninha, em 1936, para designar os dozes ministros do orixá e seus suplentes, conselheiros da Ialorixá nas questões civis da casa.

Palavras-chave: Teoria Literária; Literatura Brasileira; Língua Portuguesa; Iorubá; Ildásio Tavares

ABSTRACT

Lexical contributions and syntactic constructions from African languages can be found in Brazilian Terreiros de Candomblé. Such languages were brought to Brazil by enslaved African people in the diasporic process fostered by the Portuguese State during colonization. In this context, this study takes into analysis the use of this linguistic repertoire by the writer Ildásio Tavares in his compositions from the LP *Os Orixás* (1979) – made in partnership with the musician Luís Berimbau – and in the booklet *Lídia de Oxum: Uma Ópera Negra* (1995); this one of Tavares' authorship. It was possible to examine in which ways the artistic usage of this repertoire establishes lines of flight to the understanding of literature as an expression of a national language in this linguistic and artistic representation. Furthermore, this study also analyzed how these traces of *yorubaianidade* in Ildásio Tavares' writing provides the contact among the popular culture repertoire, the media culture and the erudite one. Born in the cacao region of Bahia, Ildásio Tavares called the attention of many for having a profile of multiple actions in the cultural scene – as a poet, playwright, fictionist, essayist and professor of Portuguese literature at Federal University of Bahia (UFBA) -, along with his religious life at Ilê Axé Opô Afonjá, a traditional Terreiro de Candomblé from Ketu nation, located in Salvador (Bahia). At this Terreiro he was honored with the title of *Otum Obá Até* – a member of the body of *Obás de Xangô*, a title created by Mãe Aninha, in 1936 to point the twelve ministers of the orisha and their deputies (counselors of the Ialorixá in the civic matters of the Ilê Axé).

Keywords: Literary theory. Brazilian Literature. Portuguese Language. Ioruba Language. Ildásio Tavares.

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1 - Os aportes lexicais de origem africana em Os Orixás (1978)

Anexo 2 - Os aportes lexicais de origem africana em Lídia de Oxum: Uma Ópera Negra (1995)

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1 ILDÁSIO TAVARES E SEUS MÚLTIPLOS	13
2 A SALA DE AULA, A SALA DE PESQUISA, O TERREIRO E O RONCÓ	16
1 LÍNGUA E PODER: CODIFICAÇÃO E ESTRATIFICAÇÃO	23
1.1 A LITERATURA E AS SUAS LÍNGUAS	25
1.2 A LÍNGUA NACIONAL COMO UM CENTRO DE PODER	30
1.2.1 Norma padrão, norma culta e norma popular	30
1.2.2 O centro de poder	33
1.3 ASPECTOS DA SÓCIO-HISTÓRIA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO	36
1.3.1 Os ciclos do tráfico de africanos escravizados e os principais grupos linguísticos vindos para o Brasil	36
1.3.2 A situação das línguas indígenas no Brasil-Colônia	40
1.3.2 A Filologia e o cânone literário: dispositivos para a formação das identidades nacionais	41
2 O IORUBÁ NO BRASIL E O CANDOMBLÉ COMO UM CENTRO DIFUSOR DA CULTURA NEGRA	48
2.1 O IORUBÁ, LÍNGUA TONAL, E A SUA ESCRITA	50
2.2 BAIANIDADE, YORUBAIANIDADE E O CANDOMBLÉ COMO UM CENTRO IRRADIADOR DA CULTURA NEGRA	52
3 CANTANDO AOS ORIXÁS EM VITROLAS E VINIS	58
3.1 OS ANOS 70 E O DESRECALCAMENTO DA BASE CULTURAL NEGRA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	58
3.2 <i>OS ORIXÁS</i> (1978), DE ILDÁSIO TAVARES E LUÍS BERIMBAU	62
4 O IORUBÁ NA MAIOR CASA DE ESPETÁCULOS DA BAHIA	75
4.1 O IORUBÁ EM <i>LÍDIA DE OXUM: UMA ÓPERA NEGRA</i> (1995)	77
	81
5 O USO POÉTICO DE UM SABER ANCESTRAL	92
5.1 DESLIZAMENTOS PROVOCADOS POR UMA LÍNGUA EM SITUAÇÃO DE MINORIA	94
5.2 ILDÁSIO TAVARES: SUBJETIVIDADE E LIMINARIDADE	98

5.3 AS RELAÇÕES INTERCULTURAIS E A LIMINARIDADE COMO CONDIÇÃO	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
ANEXOS	125
Anexo 1 – Os aportes lexicais de origem africana em <i>Os Orixás</i> (1978).	125
Anexo 2 – Os aportes lexicais de origem africana em <i>Lídia de Oxum: Uma Ópera Negra</i> (1995)	141

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Avamunha

(Paô!)

Eu, o homem cotidiano

Paráfrase da epígrafe geral

Abri as portas do mundo
 E esbravejei: “Estou aqui!”
 O mundo me olhou sorrindo
 Me perguntou: “E daí?”
 Vai se virando, meu filho,
 Que voltas eu já doi sem fim
 Girando em torno do sol
 Girando em torno de mim.

Salvador, 3/2/67.

O canto do homem cotidiano,

Ildásio Tavares

A dissertação ora apresentada investe no estudo de uma das figuras mais atuantes na cena intelectual da Bahia do século XX, Ildásio Tavares. Ei-lo em nosso texto pelo olhar de um leitor do século seguinte, interessado nas diversas frentes de atuação dessa subjetividade múltipla e nos aspectos linguísticos e culturais afro-brasileiros idiossincráticos da capital baiana, que se fazem presentes em sua obra.

Nesse sentido, estudar o perfil biobibliográfico de Ildásio Tavares é se colocar diante de uma vasta obra, a qual nos permite o acesso por diversas portas de entrada. Trata-se aqui não de um elegia ao objeto de estudo, dicção tão comum nos trabalhos acadêmicos devotados à história das ideias e dos intelectuais, outrossim, é a constatação de estar diante de uma obra que, se do ponto de vista numérico é bastante expressiva – como resultado de uma vida disposta à cultura, à vida acadêmica e à religião –, é também expressiva pela sua repercussão nos meios artísticos, na universidade e no candomblé.

1. ILDÁSIO TAVARES E SEUS MÚLTIPLOS

Com uma atuação diversificada na cena cultural nacional e internacional, Ildásio Tavares fez-se presente no território da literatura, da música popular brasileira, do jornalismo, do candomblé e do ensino superior. Nascido na região cacauzeira baiana de Gongogi, na cidade de Ubaitaba, Ildásio Tavares (1940-2010) fez graduação em Direito (1962) e em Letras (1969) pela Universidade Federal da Bahia e mestrado em Literatura de Língua Inglesa (1971) pela Southern Illinois University. Durante a sua residência nos Estados Unidos, foi professor de Literatura Brasileira da Southern Illinois University entre 1970 e 1971. Posteriormente, fez o doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1984) e realizou o pós-doutoramento na Universidade de Lisboa. Já na Universidade Federal da Bahia, Ildásio Tavares lecionou Literatura Portuguesa de 1975 a 1997, dando significativas contribuições para o ensino e a pesquisa da história e culturas portuguesa e afro-brasileira, além de fomentar o ensino das literaturas africanas em língua portuguesa no Estado da Bahia.

A sua produção literária, édita e inédita, afirma o legado negro-africano e ibérico da cultura brasileira, destacando-se o precioso trabalho com a forma literária, a incorporação de referências da cultura erudita e da cultura popular na atividade poética e a abordagem inovadora da temática erótica e satírica. Filho de Omolu, o “velho”¹, senhor da terra, das doenças e da cura, sua trajetória intelectual foi guiada também pelo seu profundo conhecimento e inserção nos cultos de candomblé na Bahia, onde recebeu o título de Otum Obá Até: constituinte do corpo de Obás de Xangô do Ilê Axé Opó Afonjá, criado por Mãe Aninha, em 1936, para designar os dozes ministros do orixá e seus suplentes, conselheiros da Ialorixá nas questões civis da casa².

Em sua diversificada produção bibliográfica, constam os livros de poesia *Somente um Canto* (1968), *Imago* (1972), *Ditado* (1974), *O Canto do Homem Cotidiano* (1977), *Poemas Seletos* (1977), *Tapete do Tempo* (1980), *A Ninfa* (1993), *Odes brasileiras* (1998), *Nove sonetos da Inconfidência* (1999), *Flores do Caos, sonetos*, (2008); em prosa, *O Domador de Mulheres*, Romance, (2003); *O amor é um pássaro selvagem*, Contos, (2004); na dramaturgia, *Lídia de Oxum: Uma Ópera Negra* (1995); na ensaística, *A Arte de Traduzir*

¹ Refiro-me a um dos epítetos deste orixá no candomblé, o qual faz referência respeitosa à sua ancianidade.

² Cf. DANIEL, Ribamar. **Ildásio Tavares – o religioso do Candomblé**. No prelo.

(1994); *Nossos colonizadores africanos*, (1995). Soma-se a esse repertório a sua produção inédita, entre poesia, contos, textos teatrais e traduções. Ildásio Tavares também foi cronista do *Jornal Tribuna da Bahia*.

Para melhor compreender este perfil de *escritor múltiplo*, precisamos voltar a nossa atenção a dois períodos precedentes da história da literatura. Com a modernidade literária, ascende um perfil de escritor que conjugaria a criação poética à escrita ensaística sobre a arte, a literatura e a cultura, a exemplo de Aimé Cesaire, Edgar Allan Poe, T. S. Eliot, Paul Valéry, Charles Baudelaire e, nacionalmente, Abdias Nascimento, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Segundo Evelina Hoisel (2012), no cenário nacional, durante as décadas de 1950 e 1960, o surgimento dos programas de pós-graduação nas universidades brasileiras e a inclusão de disciplinas de caráter propedêutico, como a Teoria da Literatura e a Semiótica no currículo dos cursos de Letras e Comunicação, favoreceram a migração da crítica literária até então desenvolvida nos periódicos culturais para as instituições de ensino superior, na figura do “crítico-scholar” (SUSSEKIND, 1993) dentro do campo dos estudos literários. Paralelamente, passaram a figurar nas linhas de pesquisa recém-formadas artistas, escritores e publicitários com formação universitária ou notório saber no seu campo de atuação, engajados em atividades de ensino e orientação de pesquisas.

Na década de 1950, o poeta concretista Décio Pignatari teve uma significativa atividade docente na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), atualmente vinculada à Universidade do Estado do Rio Janeiro (UERJ). Nessa instituição, Pignatari foi responsável pela elaboração de planos de cursos e pelo ensino de disciplinas voltadas à Comunicação visual, Semiótica e Teoria da comunicação. Sua vinculação à corrente semiótica fundada pelo norte-americano Charles S. Peirce ultrapassava o nível da leitura, pois o escritor foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Estudos Semióticos e da Associação Internacional de Estudos Semióticos, já na década de 1960. Depois da ESDI, Décio Pignatari lecionou, entre as décadas de 1970 e o primeiro decênio dos anos 2000, na USP, na PUC São Paulo e na Universidade Tuiuti (Paraná).

Da tríade concretista, um outro escritor se destacou com esse perfil docente, trata-se de Haroldo de Campos. Havendo feito o doutorado sob a orientação do renomado crítico literário Antonio Cândido, na USP, o poeta buscava estabelecer uma leitura a contrapelo da perspectiva historiográfica tradicional, que interpretava as vicissitudes da literatura ao longo do tempo a partir da noção de estilo de época. Segundo essa perspectiva, a literatura produzida durante o período colonial, a exemplo da poética do Barroco e do Arcadismo, constituiria manifestações literárias que ainda não teriam sido capazes de consolidar um sistema literário, dada a ausência

de um público-leitor consolidado, o regime restrito de circulação de textos e a espalhada produção literária do ponto de vista quantitativo. Seria, nesse sentido, o Romantismo o momento pioneiro de consolidação de um sistema literário no Brasil, dadas as contingências culturais, sociais e históricas circundantes a esse período. Haroldo de Campos, todavia, privilegiava o lugar matricial do Barroco na consolidação de traços idiossincráticos à cultura brasileira, como o hibridismo cultural e a tendência fusionista da sociedade brasileira às suas contradições estruturantes. A partir do repertório da Semiótica, da Teoria Literária e da Teoria Musical, a atividade docente de Haroldo de Campos na Universidade de São Paulo, do ponto de vista teórico e disciplinar, possui traços de afinidade com o projeto intelectual de Décio Pignatari, apesar de se destacar um profundo conhecimento da Música por Campos e o maior direcionamento para o Estudos de Tradução, assim como para feitura de traduções.

Na Universidade Federal da Bahia, pode-se destacar a presença institucional de um outro escritor com esse perfil múltiplo, além de Ildásio Tavares – sobre o qual tratamos anteriormente. Trata-se de Judith Grossmann. Nascida em Campos dos Goytacazes, no Rio de Janeiro, formou-se em Letras Anglo-Germânicas na Universidade do Brasil (atual UFRJ) e realizou pós-graduação na Universidade de Chicago, na década de 1950, onde ampliou o contato com as oficinas de criação literária – já conhecidas no Rio de Janeiro, com Afrânio Coutinho – e com os escritores de língua inglesa. Os caminhos que levaram Judith Grossmann aos Estados Unidos foram trilhados anos antes, com a sua colaboração ao Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, no final dos anos 50, no qual possuía a coluna *Approach*, dedicada à tradução e à crítica a escritores de língua inglesa.

No seu retorno, Judith Grossmann lecionou por um ano na Universidade da Guanabara, sendo convidada pelo Professor Thales de Azevedo, então diretor da Faculdade de Ciências Humanas da UFBA, para implantar as disciplinas de Teoria da Literatura e ministrar oficinas de criação literária em 1966. Do ponto de vista institucional, tratava-se de uma inovação, já que o texto literário era objeto de estudo, nesse contexto, da Historiografia e da Filologia. Na Escola de Teatro, lecionou as disciplinas de Literatura Dramática e Dramaturgia (criação de textos teatrais). Tendo feito concurso para Professor Titular nos anos seguinte, Judith Grossmann atuou na UFBA de 1966 a 1990, sendo uma das responsáveis pelo início das atividades de ensino e pesquisa em Teoria da Literatura e da formação do curso de Mestrado em Letras, na década de 1970. Como se vê, a atividade intelectual de Judith Grossmann esteve articulada em quatro frentes: a criação literária (poesia, contos, romances, novelas), a teoria crítica (com a vasta produção de ensaios e livros de natureza teórica sobre a literatura brasileira e estrangeira), a docência (ponto de articulação entre o estético e o pedagógico) e a tradução.

Podemos destacar, ainda, a atuação do escritor e crítico literário Silviano Santiago na PUC Rio de Janeiro, instituição para a qual trouxe as reflexões do pós-estruturalismo sobre a cultura ocidental e a linguagem. Valendo-se dos pressupostos teóricos efetivados pela Desconstrução, nas décadas de 1960 e 1970, Silviano Santiago propôs novas interpretações a respeito da literatura e da cultura brasileira, notadamente sobre o tema da dependência cultural e das relações interculturais América Latina – Europa. Na PUC, Silviano Santiago foi um introdutor da teoria do pensador franco-argelino Jacques Derrida, tendo realizado junto com os seus alunos do Departamento de Letras um pioneiro Glossário de Derrida (1976), no qual são apresentados os principais conceitos mobilizados pelo pensamento derridiano de modo pormenorizado.

2. A SALA DE AULA, A SALA DE PESQUISA, O TEIRREIRO E O RONCÓ

Sabe-se que, nas sociedades tradicionais africanas e nas comunidades afrodiáspóricas, dois fundamentos orientam a vida social: a importância da ancianidade nos laços sociais da comunidade e o lugar da experiência vivida e da escuta aos mais velhos no aprendizado de conhecimentos e na perpetuação dos valores e das tradições. Eis dois pontos dos quais, sem muito esforço, podemos perceber as diferenças com as sociedades europocêntricas (LUZ, 2013), haja vista o lugar social ocupado pelas pessoas mais velhas numa época de extremo hedonismo do mundo moderno, assim como a multiplicação das possibilidades de acesso à informação, ainda que o *frenesi* das tecnologias de comunicação e das redes sociais não correspondam, *pari passu*, à veracidade do conteúdo nelas publicado.

Isso posto, é preciso ressaltar que esta dissertação é atravessada por tensões que fazem parte de uma vivência negra e universitária, motivo pelo qual não seria possível separar nesta introdução o que seria de ordem acadêmica e de ordem religiosa. As ideias aqui presentes resultam da (con)vivência em dois espaços diferentes de produção de saber, a Universidade Federal da Bahia e o Ilê Axé Opô Aganju. Locais com diferentes regimes de produção e circulação do saber, coexistentes em um mundo cujas mudanças estruturais, no pensar de Stuart Hall, estão

[...] fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações também estão mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2006, p. 9).

As discussões aqui presentes nasceram com a minha iniciação científica (de 2012 a 2016) no projeto de pesquisa *O escritor e seus múltiplos: migrações*, desenvolvido no Instituto de Letras da UFBA, desde o ano 2000, pelas professoras de Teoria da Literatura Antonia Herrera, Evelina Hoisel (coordenadora) e Lígia Telles, atuantes no Grupo de Pesquisa em Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária (UFBA/CNPq) e na Linha de Pesquisa Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. O grupo fora constituído no ano de 1971 pela escritora e professora de Teoria da Literatura Judith Grossmann. A presença de autores com um perfil *múltiplo*, isto é, que conjugam a atividade literária com o ensino-pesquisa em universidades e o desenvolvimento de reflexões teórico-críticas sobre a arte, a literatura e a cultura, sempre foi uma marca desse grupo de pesquisa, seja pelo perfil também múltiplo de sua fundadora – Judith Grossmann – seja pelos diálogos estabelecidos por seus integrantes, nestas quatro décadas de atuação, com intelectuais e escritores baianos e de outros estados, na condição de orientadores³, orientandos⁴, convidados de palestras e aulas ou amigos do grupo.

Soma-se a esse período n’*O escritor* a criação do projeto de pesquisa *Acervo de Escritores Baianos*, desenvolvido pelo grupo de pesquisa em *Teoria* – anteriormente apresentado – e pelo grupo de Filologia Textual *Studia Philologica*, com os pesquisadores e docentes do Instituto de Letras Arivaldo Sacramento, professor de Filologia, Paleográfica e Ecdótica, e Rosa Borges, professora de Filologia e Linguística Românica. O *Acervo* é a confluência de experiências já desenvolvidas pelos dois grupos de pesquisa com acervos

³ Cf. HOISEL, Evelina. **O entrelugar da afetividade e do saber**. Revista Signótica – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, v. 17, n. 1 (2005). Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3734/3489>>

⁴ São representativas dessas relações: a orientação do mestrado de Evelina Hoisel pelo ficcionista mineiro, ensaísta e professor Silviano Santiago, na PUC do Rio de Janeiro (1975-1979), onde também foi aluna de Affonso Romano de Sant’Anna, Luiz Costa Lima e Dirce Riedel; de seu doutorado e de Antonia Herrera pelo crítico paulista e professor João Alexandre Barbosa na Universidade de São Paulo (ambas de 1989-1996). Além disso, a orientação de Lígia Telles do mestrado dos escritores Vivaldo Lima Trindade (2007), Alex Simões (2004), do doutorado de Sandro Ornellas (2006) e da iniciação científica do cordelista Elton Magalhães (2009); de Evelina Hoisel, o doutorado dos dramaturgos Cleise Mendes (2001), Gil Vicente Tavares (2011), Celso Oliveria Júnior (2013), do poeta Pedro Alaim (em andamento), do ator e performer Saulo Moreira (em andamento), o mestrado do poeta Alex(andre) Pitta (2014), a iniciação científica do ator e *drag* Carlos Alberto de Souza Medeiros Filho (2018) e a supervisão do pós-doutorado do ficcionista Carlos Ribeiro (2016); por Antonia Herrera, o doutorado da poeta Lívia Natália (2008), Carlos Ribeiro (2008), poeta Cesar (Rasec) Silva (2016), o mestrado do escritor Mayrant Gallo (2000) e a supervisão do pós-doutorado do professor e acadêmico Ordep Serra (2012). Vale ressaltar, ainda, os vínculos do grupo de pesquisa com a Fundação Casa de Jorge Amado, com a amizade da poeta e ex-diretora Myriam Fraga, e com a Academia de Letras da Bahia, pelos poucos passos que distanciavam o prédio da Academia e da antiga Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA – onde funcionavam a graduação e a pós-graduação em Letras – até a década de 1990, no bairro de Nazaré, pela presença de seus pesquisadores em eventos culturais da instituição e, desde 2004, pelo empossamento de Evelina Hoisel na agremiação, para a cadeira de número 34.

peçoais, arquivos institucionais e manuscritos de escritores baianos, junto com a necessidade e o desejo de se investir no estudo e no tratamento de dois intelectuais atuantes no estado da Bahia: Judith Grossmann e Ildásio Tavares.

O crescente interesse na preservação e estudo dos fundos de escritores e intelectuais brasileiros tem motivado instituições arquivísticas e universidades a investirem esforços no tratamento de fundos e coleções representativos do patrimônio artístico, cultural e científico do Brasil. Para tanto, é reconhecida a dupla potência dos arquivos em constituírem locais de memória para comunidades acadêmicas, culturais, religiosas, políticas, artísticas e, *pari passu*, projetarem, nas futuras gerações, a sua instância de supervivência ao esquecimento e às ações do tempo.

O projeto coletivo *Acervo de Escritores Baianos*, nesse sentido, soma-se às iniciativas da Universidade Federal da Bahia com o investimento na documentação e pesquisa deste material, pois tem como principais metas preservar e promover a produção cultural do Estado através da organização, digitalização e estudo dos acervos de Judith Grossmann e Ildásio Tavares, ampliando-se as investigações já desenvolvidas acerca da produção literária destes escritores pelos grupos de pesquisa envolvidos. Interessa ao projeto formar um espaço de atuação transdisciplinar com pesquisadores dos estudos literários e culturais, estudos filológicos, arquivística e ciência da informação para se realizar as seguintes ações: (1) desenvolver sistema de classificação dos fundos Judith Grossmann e Ildásio Tavares; (2) promover reflexão teórica nas diversas linhas de pesquisa sobre o estudo literário com fontes primárias; (3) formar recursos humanos nos níveis de Graduação e Pós-Graduação.

O segundo espaço que dá vida a esta dissertação é Ilê Axé Opô Aganju, terreiro de candomblé da nação *ketu* no qual fui iniciado *yawô*⁵ ao orixá Logun Edé⁶. Apesar da história familiar vinculada “ao axé” por gerações anteriores, a minha trajetória no candomblé se deu já na vida adulta, no período da graduação em Letras, indo, como visitante, a festas abertas do Ilê Axé Opô Aganju, Casa de Oxumaré, Casa Branca e do Ilê Axé Opô Afonjá. Da ocasião do meu primeiro jogo de búzios com Obarayì, o Babalorixá Balbino Daniel de Paula, recordo-me da singular apresentação que ele nos fez do seu terreiro, mostrando-nos orgulhosa e generosamente

⁵ **yawô** – s. iyàwó: cargo conferido no Candomblé aos iniciados no culto aos Òrisà, sejam homens ou mulheres, até que completem a Obrigação de 7 anos, quando se tornam ègbón mi. (JAGUN, 2017, p. 131)

⁶ **logunedé** – s. lógun ède ou lógun: Òrisà adolescente de sexo masculino, originário da cidade yorùbá de Ilésà. Filho mítico do pai Erinlè e da mãe Ìpondá. (idem, p. 174)

a casa de cada Orixá, com o acolhimento de que ainda não se sabia – talvez pela minha parte – estarem se (re)conhecendo ali futuros pai e filho de santo.

O fato de a escrita desta dissertação começar a fluir apenas após a minha iniciação levou-me a produzir sentidos sobre esse período de não redação. Ao passo que as leituras de bibliografia avançavam, uma questão metodológica e uma indagação pessoal se desenhavam: como escrever sobre a temática do candomblé na obra de um escritor baiano sem ocupar o lugar de enunciação, já posto na tradição dos *Estudos Afro-Brasileiros*⁷, do pesquisador não vinculado, étnica ou pessoalmente, à comunidade-terreiro, relacionando-se com esse espaço na condição de observador ou intérprete participativo. Não se trata de uma questão às contribuições dadas por figuras como Ruth Landes, Roger Bastide ou, até mesmo, Nina Rodrigues, mas como o *fantasma* do “pesquisador de fora”, em não raros momentos, reapareceu à cena da minha escrita, perquirindo-me sobre o meu recente contato com o candomblé à época e até que ponto poderia eu acessar os segredos e o axé que se depositam por trás de cada aporte lexical de origem africana utilizados na esfera religiosa e ressignificados na poética de Ildásio Tavares.

Trata-se de questões teóricas e biográficas que inserem o leitor e o pesquisador do texto literário em seu circuito interpretativo, isto é, são esgarçadas as fronteiras entre vida e literatura, experiência literária e reflexão teórico-crítica. Esse esgarçamento nos conduz aos principais estudos sobre autoria e subjetividade que foram produzidos pela crítica pós-estruturalista, cujas primeiras leituras datam da minha iniciação científica.

Na década de 1970, a repercussão do ensaio *A morte do autor*, de Roland Barthes, e da conferência *O que é um autor?*, proferida por Michel Foucault – no College de France – provocou, nos estudos literários, a retomada das discussões sobre a relação entre literatura, autoria e autobiografia. Essa temática se encontrava obliterada pela ascensão das correntes imanentistas da Teoria da Literatura, as quais primavam pela afirmação de uma identidade disciplinar com o delineamento da natureza e da função de seu objeto de análise: o texto literário. Priorizava-se o estabelecimento de um modelo teórico que colocasse em evidência a análise dos recursos semânticos, morfossintáticos ou visuais utilizados na construção dos textos, das imagens poéticas ou dos sintagmas narrativos. Ou, ainda, a interpretação de como

⁷ Segundo Osmundo Pinho (2010), trata-se da vertente de estudos sobre o negro no Brasil a partir dos anos 20 e 30 do século XX, posterior ao pensamento racista e de viés regionalizante: [...] os congressos Afro-brasileiros dos anos trinta (1934 em Recife e 1936 em Salvador) podem ser vistos como uma das instâncias onde se coagula e negocia, de modo ao mesmo tempo institucional e discursivo, a reivindicação por um olhar mais sensível à interpenetração de saberes distintos, eruditos e populares, na perspectiva de dignificar a cultura negra e de fundá-la como substrato para cultura nacional”. (p. 180)

as obras literárias negavam ou reiteravam os seus predecessores para afirmarem o seu traço diferencial dentro de um determinado estilo de época ou dentro do gênero literário em exercício.

Em *A morte do autor*, a desconstrução da noção de autoria desenvolvida na modernidade histórica é delineada por Roland Barthes a partir da ideia de escritura, a qual destituiria o Autor enquanto instância organizadora do circuito interpretativo de um texto e para quem a Literatura seria o mascaramento de uma voz anterior, portadora de uma confissão a ser desvelada. Com o apagamento do lugar do pai e da lei, a escritura engendra o nascimento de seu *escriptor*, aquele que é produtor do texto e também por ele produzido no próprio gesto performativo da escrita.

Para Michel Foucault (2011), a noção de *autor* se tratava de uma instância que orienta ideologicamente a produção dos discursos a partir da modernidade, ocupando uma função reguladora de sua produção e circulação. A partir dela, seriam projetadas em um ser individualizado e constituído previamente ao texto as relações jurídicas, institucionais, interpretativas e mercadológicas da produção intelectual. Nesse sentido, o apagamento do autor abalaria, justamente, essas relações, dando a ver a historicidade da noção de autoria.

No Brasil, a partir da década de 1980, um novo horizonte era delineado, o qual fomentou um desrecalcamento do eu nas produções artísticas contemporâneas. O processo de abertura política no início da década de 1980 se alinhou com o descerramento dos demais regimes ditatoriais na América Latina, bem como com a distensão da disputa geopolítica entre os Estados Unidos e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, iniciada ao fim da Segunda Guerra Mundial. Para Silviano Santiago (1999), significativas mudanças no contexto social e político da região nos anos de 1979 a 1981 antecipariam o fim do século XX bem antes da virada do milênio. Para o teórico, a busca da crítica cultural no Brasil de possíveis marcos para a transição entre séculos resultou, conseqüentemente, em mais indagações que tentaram localizar historicamente as transformações dos regimes de criação e circulação das obras de arte na contemporaneidade, assim como da reflexão teórico-crítica sobre a arte, a literatura e a cultura nas últimas três décadas:

Quando é que a cultura brasileira despe as roupas negras e sombrias da resistência à ditadura militar e se veste com as roupas transparentes e festiva da democratização? Quando é que a coesão das esquerdas, alcançada na resistência à repressão e à tortura, cede lugar às diferenças internas significativas? Quando é que a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica para ter uma dominante cultural e antropológica? Quando é que se rompem as muralhas da reflexão crítica que separavam, na modernidade, o erudito do popular e do *pop*? Quando é que a linguagem espontânea e precária da *entrevista* (jornalística, televisiva, etc.) com artistas e intelectuais substitui as afirmações coletivas e dogmáticas dos políticos profissionais, para se tornar a forma de comunicação com o novo público? (SANTIAGO, 1999, p. 11)

A partir de então, o *happening* e a *performance* surgem como práticas que trazem a efeméride compassada dos homens e mulheres comuns para a cena dramática, bem como fazem reluzir na sisudez do cotidiano o seu instante de maior intensidade, espécie de interrupção do pacto social para que os duplos se toquem: que a arte crie uma nova realidade em suspensão, e que a realidade seja interrompida com estranhamento causado pelos mínimos gestos dos corpos em cena. Na criação literária, a proliferação de romances autobiográficos e autoficções esgarçou as fronteiras entre ficção e realidade através do entrelaçamento do discurso literário ao discurso memorialístico e autobiográfico. No mercado editorial brasileiro, por sua vez, histórias de vida de políticos, líderes religiosos, escritores, ícones *pop* e ativistas iriam compor a diversificada vitrine nas quais os bastidores de uma vida escrita, por si ou por outrem, se capitalizariam na economia do processo de subjetivação de seus leitores-consumidores-seguidores. Nós, que sequiosos buscamos alimentar com os diversos signos da cultura as nossas utopias individuais: as nossas vidas.

Considerando-se o circuito através do qual se nutrem mutuamente a crítica e a criação literárias, evidencia-se, na produção articulada em torno da noção de Crítica Biográfica, o interesse pelo estudo da relação que sujeitos individualizados estabelecem entre vida e escrita, bem como pela análise do seu processo de dramatização em textualidades diversificadas, como entrevistas, depoimentos, acervos pessoais ou blogs.

Nesse diversificado terreno da crítica literária e cultural, pode-se identificar, ao menos, quatro grandes vertentes, levadas adiante por pesquisadores e críticos brasileiros e estrangeiros a partir da década de 1990. Em agosto de 1989, o acervo da escritora Henriqueta Lisboa é doado à Universidade Federal de Minas Gerais, o que levou pesquisadores da Faculdade de Letras a investirem no tratamento, acondicionamento e estudo desse fundo. Com o crescimento da iniciativa, é constituído o *Acervo de Escritores Mineiros* (desde 1991), a partir do qual a produção bibliográfica de Eneida Maria de Souza, Reinaldo Marques e Wander Miranda significou um retorno à materialidade dos textos, observando-se as representações do escritor em seus textos, documentos pessoais, rascunhos, fotografias, objetos pessoais, coleções, etc.

Na mesma época, a tese de doutoramento de Evelina Hoisel – defendida em 1996 na Universidade de São Paulo – é representativa do momento em que a biografia deixa de ser pensada enquanto gênero discursivo. Tendo como ponto de partida o *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, diálogos e correspondências do autor mineiro, a pesquisadora propõe o deslocamento da *vida* enquanto centro instaurador de interpretações da literatura. As questões teóricas do pós-estruturalismo a respeito da noção de “sujeito”, “escritura” e “linguagem” são fundamentais para a discussão proposta pela pesquisadora sobre a dimensão autobiográfica da

escrita e da linguagem, ao delinear a noção de “escritura biográfica” – inspiradora de estudos posteriores na Universidade Federal da Bahia.

No Rio de Janeiro, pode-se mencionar os estudos sobre autoria e biografia desenvolvidos por Diana Klinger e Euridice Figueiredo. A produção teórico-crítica de ambas, interessadas especialmente na literatura latino-americana contemporânea e na literatura de autoria feminina, representou um investimento teórico no delineamento dos conceitos de “autoficção” e “autobiografia”, pensando a sistematização desses operadores teóricos pela crítica literária francesa e sua mutabilidade nos diferentes contextos em que foram reapropriados para a interpretação das escritas de si (do eu).

No contexto hispano-falante, arrisco-me a apontar a produção de Leonor Arfuch, a qual foi responsável por deslocar a crítica biográfica para além dos muros da República das Letras e do estudo de literatura. Se o fantasma das vidas exemplares de escritores ousava rondar os estudos literários – herança das “vitas” latinas e do biografismo literário enciclopédico –, Leonor Arfuch busca pensar – cito-a – “os dilemas da subjetividade contemporânea”, trazendo as discussões a respeito das representações do eu na sociedade contemporânea para os estudos da mídia. Na sociedade contemporânea, a construção de um “espaço biográfico” – termo de alcunha de Arfuch – é uma poderosa ferramenta discursiva de políticos, artistas e celebridades na esfera midiática em entrevistas e depoimentos, graças ao esboroamento das fronteiras entre o público e o privado. Essa mesma aproximação público-privado deixa de ser um requinte dos “supervisíveis” da sociedade, fazendo parte do processo de subjetivação na sociedade contemporânea.

O estudo ora desenvolvido nesta dissertação, apesar de se nutrir teoricamente com as quatro vertentes da crítica biográfica, apresenta, em seus procedimentos de leitura, maior afinidade com as duas primeiras vertentes. Nesse sentido, analisar a inserção dos aportes lexicais de origem africana nos textos poéticos e musicais de Ildásio Tavares, necessariamente, leva-nos a considerar essa atitude linguística numa dupla chave, pois trata-se de um gesto de afirmação identitária de Ildásio Tavares por meio da criação poética e, ao mesmo tempo, de um gesto autobiográfico, que inscreve na linguagem as marcas de um aprendizado linguístico-religioso da vivência no Axé do Opô Afonjá. Paralelamente, o contato com o acervo literário do escritor, situado na Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa, permite-nos transitar entre os documentos produzidos durante a sua vida literária e, através deles, perceber a irradiação dessa temática em outras textualidades que, de forma não totalizante e unitária, produzem diversificadas imagens do escritor para os seus leitores e pesquisadores.

1. LÍNGUA E PODER: CODIFICAÇÃO E ESTRATIFICAÇÃO

[...] a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. [...] os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se arrasta na língua. Assim que enuncio, essas duas rubricas se juntam em mim, sou ao mesmo tempo mestre e escravo: não me contento com repetir o que foi dito, com alojar-me confortavelmente na servidão dos signos: digo, afirmo, assento o que repito.

Roland Barthes. Conferência inaugural no Collège de France (7 de janeiro de 1977).

É consenso entre a comunidade de linguistas a dificuldade de se apresentar uma definição precisa de “língua”. Trata-se de um operador teórico, e não menos político, mobilizado historicamente, por especialistas ou não, com diferentes intencionalidades, sejam elas político-ideológicas, estéticas, jurídicas, pedagógicas, mercadológicas, etc. Observando as principais correntes linguísticas do século XX, Luiz Antonio Marcuschi (2008) identificou quatro diferentes posições a respeito do que seria uma língua. A língua pode ser vista:

- a) como forma ou estrutura – um sistema de regras que defende a autonomia do sistema diante das condições de produção (posição assumida pela visão formalista);
- b) como instrumento – transmissor de informações, sistema de codificação; aqui se usa a metáfora do conduto (posição assumida pela teoria da comunicação);
- c) como atividade cognitiva – ato de criação e expressão do pensamento típica da espécie humana (representada pelo cognitivismo);
- d) como atividade sociointerativa situada – a perspectiva sociointeracionista relaciona os aspectos históricos e discursivos. (MARCUSCHI, 2008, p. 59)

Nos estudos de linguagem, a sociolinguística tem trabalhado com uma concepção de *língua* que se direciona para uma compreensão holística de seus aspectos gramaticais, sociopolíticos e cognitivos, atentando-se para essa intrincada relação em que o falante está inserido⁸. Marcos Bagno (2011) chega a mencionar que, por ocasião das entrevistas realizadas

⁸ Dentre as noções correntes de língua, pode-se mencionar: “Tomo a língua como um sistema de *práticas cognitivas abertas, flexíveis, criativas e indeterminadas* quanto à informação ou estrutura. De outro ponto de vista, pode-se dizer que a língua é um *sistema de práticas sociais e históricas sensíveis à realidade* sobre a qual atua, sendo-lhe parcialmente prévio e parcialmente dependente esse contexto em que se situa. Em sua, a língua é um sistema de práticas com o qual os falantes/ouvintes (escritores/leitores) agem e expressam suas *intenções* com ações adequadas aos *objetivos* em cada *circunstância*, mas não construindo tudo como se fosse uma expressão externa pura e simples” (MARCUSCHI, 2008, p. 61, *grifo nosso*); “as línguas constituem sistemas *abertos, heterogêneos e dinâmicos*, mais bem definíveis como sistemas de sistemas (polissistemas)” (LAGARES, 2011,

com dezoito linguistas brasileiros prestigiados para o livro organizado por Antônio Carlos Xavier e Suzana Cortez (2003), foram apresentadas respostas díspares entre si à primeira pergunta que lhes foi feita: “Que é uma língua?”:

[...] “atividade, trabalho”, “meio de comunicação”, “multissistema governado por um dispositivo sociocognitivo”, “complexa realidade semiótica”, “condensação de um trabalho social e histórico”, “capacidade biológica, inata à espécie humana”, “domínio público de construção simbólica e interativa com o mundo”, “fenômeno social por excelência, vinculado a um território e a uma população, entre outras. (BAGNO, 2011, p. 356).

Reporto-me, com este fim, à proposta por Marcuschi (2008), o qual, com grande poder de síntese, contempla as concepções de línguas de que dispõe a sociolinguística e a linguística textual atualmente:

- A língua é um sistema simbólico geralmente opaco, não transparente e indeterminado sintática e semanticamente.
- A língua não é um simples código autônomo, estruturado como um sistema abstrato e homogêneo, preexistente e exterior ao falante; sua autonomia é relativa.
- A língua recebe sua determinação a partir de um conjunto de fatores definidos pelas condições de produção discursiva que concorrem para a manifestação de sentidos com base em textos produzidos em situações interativas.
- A língua é uma atividade social, histórica e cognitiva, desenvolvida de acordo com as práticas socioculturais e, como tal, obedece a convenções de uso fundadas em normas socialmente instituídas. (MARCUSCHI, 2008, p. 64)

Esse entendimento do idioma para além do conjunto de regras gramaticais reverbera, sobremaneira, em como se entende a própria literatura e a relação estabelecida pelos escritores com a sua língua e com as diversas linguagens. A literatura, nesse sentido, é deslocada do lugar historicamente situado como a expressão de uma língua nacional – especialmente da expressão da norma culta. Em vez de se buscar em autores representativos da tradição literária o “bom” uso do vernáculo, de modo a estabelecer parâmetros linguísticos, a literatura passa a ser compreendida como um produto cultural atravessado pelo complexo sistema de valores, expectativas e intencionalidades inerentes a todo processo comunicativo.

grifo nosso); “a concepção de língua como *lugar de interação* corresponde à noção de sujeito como entidade psicossocial, sublinhando-se o caráter ativo dos sujeitos na produção mesma do social e da interação e defendendo a posição de que os sujeitos (re)produzem o social na medida em que participam ativamente da definição da situação na qual se acham engajados, e que são atores na atualização das imagens e das representações sem as quais a comunicação não poderia existir” (KOCH, 2015, p. 16).

1.1. A LITERATURA E AS SUAS LÍNGUAS

Desde a Idade Antiga, o ofício dos escritores tem despertado reflexões acerca da natureza e da função da criação literária, cuja matéria prima, em primazia, é a linguagem, seja ela verbal, visual, sonora, imagética, binária, etc. Ao manipular artisticamente a expressão linguística de uma faculdade que nos constitui enquanto seres de linguagem, o texto literário, em sua própria nascente, desvela a historicidade e a intencionalidade que caracterizam o uso da linguagem em sociedade, assim como as relações de poder que hierarquizam expressões culturais e interditam línguas e dialetos.

Para os escritores, a inventiva literária é uma travessia pelos diversos signos da cultura, que cintilam do que já foi produzido e lido para um sempre presente, a criação literária. Segundo a crítica literária Judith Grossmann (1982), nesse momento o aspecto individual e o aspecto social estão em máxima aderência, para que dela surja o texto literário. Texto esse que dá a ver a sua autoria pelo estabelecimento de suas afinidades afetivas com os seus predecessores e pelas modulações do escritor com a(s) língua(s), com os registros linguísticos e com as diversas semioses do seu contexto cultural.

Do teatro clássico à modernidade literária, a história da literatura no Ocidente nos apresenta amostras representativas de como o trabalho da criação literária se constitui pelas atitudes linguísticas do escritor em relação ao seu idioma. Pode-se dizer que essa dimensão linguística da escrita literária está contida na própria noção de *literatura* formulada no Ocidente. Para Aristóteles, as formas de representação poética (*poieîn* – fazer) poderiam ser diferentemente classificadas conforme o seu meio (aspectos de ritmo, linguagem e melodia), o seu objeto (personagens melhores, iguais ou inferiores ao comum dos homens) e ao seu modo (dramático ou narrativo).

No âmbito dos estudos clássicos, Andreas Willi (2003) recorre à linguística histórica e à dialetologia para analisar os dialetos utilizados nas principais formas dramáticas do teatro clássico, a tragédia e a comédia. A partir da análise estilística, estatística e da comparação de fatos linguísticos presentes em textos dramáticos escritos em Grego Antigo, o estudioso delinea as principais especificidades lexicais, morfológicas, sintáticas e fonológicas da linguagem trágica (*tragic language*) e da linguagem cômica (*comic language*)⁹. Por sua vez,

⁹ Optamos por traduzir “language” em “linguagem” em vez de “variedade” para evidenciar a relação entre os fatos linguísticos que constituem cada registro e o universo de temas, ideias e valores circunscritos à comédia e à tragédia, isto é, o isomorfismo entre a forma e o conteúdo.

Jorge Ferro Piqué (1996) esclarece que um dos pontos distintivos de cada gênero literário da poética clássica era o seu registro em um determinado dialeto grego:

O jónico, por exemplo, para a poesia épica e para a história, o ático para os diálogos nas tragédias, o dórico para as partes cantadas pelo coro nessas mesmas tragédias, e assim por diante. Dessa forma, neste período, isto é, o período clássico (séc. V a.C. - IV a.C.), a língua que hoje chamamos "grego" era um grupo de distintas, mas relacionadas, normas escritas, conhecidas como "dialeto" (dialektoi). (PIQUÉ, 1996, p. 97)

Posteriormente, com a queda do Império Romano, no século V d.C., dois fatores contribuiriam para o processo de variação e mudança linguística da língua latina no domínio da românia ao longo da Idade Média: o estabelecimento das fronteiras territoriais com a instalação do sistema feudal; e as situações de contato linguístico do latim vulgar – variedade utilizada pelas camadas populares – com as diversificadas línguas de substrato. Como consequência, o intenso e heterogêneo processo de variação e mudança linguísticas do latim na Europa Ocidental e no Leste Europeu daria origem às línguas neolatinas a partir da Baixa Idade Média. Por sua vez, a produção literária na transição da Baixa Idade Média para o Renascimento seria atravessada, de acordo com o crítico literário e linguista Mikhail Bakhtin (1987; 1998), pela atuação de duas forças antagônicas: uma “força centrípeta”, segundo a qual os gêneros poéticos elevados seriam amostras representativas da unidade cultural, linguística e nacional de cada Estado; e pela “descentralização do mundo ideológico-verbal” realizada pelos gêneros da cultura popular, que se voltavam para as diferentes línguas e dialetos pulsantes na vida social da praça pública e das feiras:

Os elementos da linguagem popular, tais como os juramentos, as grosserias, perfeitamente legalizadas na praça pública, infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos que gravitavam em torno dela (até no drama religioso). A praça era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de extraterritorialidade no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. [...] Em toda a literatura mundial, dificilmente encontraríamos outra obra que refletisse de maneira mais total e profunda todos os aspectos da festa popular, além da de Rabelais. (BAKHTIN, 1987, p. 142-143)

Entre as imprecções presentes no falar do povo e os louvores católicos de adoração, a obra literária de François Rabelais representaria, conforme Mikhail Bakhtin (1987), esse “dialogismo” entre repertórios linguísticos e culturais na cultura literária europeia de transição da Idade Média para o Renascimento. Não obstante, ao analisar as transformações da forma narrativa “romance” da Antiguidade à Idade Moderna, o crítico literário verifica, com a modernidade, a presença de um “plurilinguismo dialogizado” nos romances satíricos de

Fielding e Charles Dickens¹⁰. Do falar de seus personagens, seria possível compreender o funcionamento da língua e das relações de poder nela enraizadas, ou seja, mostra-se a estratificação das variedades do código linguístico de acordo com a classe social representada ficcionalmente.

Já no século XVIII, o filósofo francês Jean-Jacques Rousseau investe no estudo da relação entre a poesia e o surgimento da linguagem. Em *Ensaio sobre a origem das línguas*, defende-se que o primeiro fulgor da linguagem humana teria acontecido quando os seres humanos necessitaram de expressar as suas paixões e, portanto, articularam melodicamente as vogais. Dessa forma, haveria a linguagem surgido sob a forma de poesia, pois os primeiros signos linguísticos teriam um grau máximo de expressividade, assemelhando-se, assim como as imagens poéticas, ao seu referente. Tal pensamento seria retomado nos séculos seguintes pelos poetas e ficcionistas, assim como pelos diversos discursos sobre a literatura.

Nos Estados Unidos, o poeta-crítico T. S. Eliot defenderia que a inventiva literária, enquanto um momento de delírio, se distinguiria do estado de loucura pelo fato de o poeta assumir uma função social na sua comunidade. Enquanto o louco falaria apenas para si, já que estaria alienado da linguagem social, ao poeta caberia retirar os sedimentos que se depositam sob as palavras e as levam até um grau mínimo de significação, isto é, a perda quase imanente de possibilidade criativa no uso das palavras. Paralelamente, com o surgimento da Teoria da Literatura nas primeiras décadas do século XX, os formalistas russos interpretaram a criação poética como procedimento de “singularização”, conceito através do qual V. Chklovski (1976) verifica, a partir da obra literária de Leon Tolstói e Nikolai Gogol, como a literatura desfamiliariza o repertório linguístico e desautomatiza o sistema de expectativa dos leitores para construir a imagem de temas e objetos tal qual eles estivessem sendo vistos e experimentados pela primeira vez.

Na literatura brasileira do século XX, figuram como herdeiros desse experimentalismo linguístico o escritor mineiro João Guimarães Rosa e o trio de poetas concretistas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Apesar de a literatura rosiana e a poesia concreta brasileira ocuparem lugares distintos, do ponto de vista estético e ideológico, na história da literatura brasileira, o processo criativo desses escritores se caracterizava por uma intensa observância para relação entre a linguagem e suas formas de conhecimento da realidade,

¹⁰ Todas as formas e palavras que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhes dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição socioideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos de sua época. (BAKHTIN, 1998, p. 106)

assim como para o compromisso ético do escritor com a sua língua. Na célebre entrevista concedida ao seu tradutor Günter Lorenz, Guimarães Rosa, quando perquirido sobre a sua relação com as palavras e com o fato de haver se tornado poliglota, faz declarações cruciais para se compreender a poética rosiana e a sua relação com a linguagem:

É um relacionamento familiar, amoroso. A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesiástica e científica. Entretanto, como sou sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim. (ROSA, 2009 [1965], p. 51)

Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente, pode explodir no ar. A alquimia do escrever precisa de sangue do coração. Não estão certos, quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão. (ROSA, 2009 [1965], p. 53)

A intensa pesquisa linguística de Guimarães Rosa fazia parte do projeto de penetrar no mais íntimo da linguagem e do homem através do trabalho criativo com a Palavra, por meio de neologismos, uso de arcaísmos da língua portuguesa e empréstimos linguísticos de outros idiomas. Por sua vez, os estudos linguísticos e tradutórios dos irmãos Campos e Pignatari era um importante ponto de sustentação do projeto vanguardista de modernização e internalização da literatura e da cultura brasileiras. Os empréstimos linguísticos nos poemas concretistas constituíam uma rasura à concepção de literatura como expressão de uma língua nacional, sendo transgredidas as fronteiras entre os idiomas. Do ponto de vista cultural, esse procedimento era representativo do projeto de internacionalização da literatura brasileira por essa vanguarda poética.

De forma semelhante, é possível identificar em textos teatrais do século XX semelhante atitude linguística de dramaturgos que, atentos para a materialidade do signo linguístico e suas contingências sociais, históricas e ideológicas, promovem a desconstrução das relações de poder imanentes ao corpo da língua. Com o fim da 2ª Guerra Mundial, avulta-se uma geração de dramaturgos a colocar em suspensão a capacidade da arte e da literatura de representarem a realidade dos conflitos humanos em face ao horror da guerra e o seu vazio de experiências significativas. Na produção dos dramaturgos Samuel Beckett, Eugène Ionesco e Antonin Artaud, destaca-se uma sintomática indagação acerca da capacidade da fabulação de grandes narrativas após a experiência do vazio provocado pela guerra por meio de um esgotamento do código linguístico e das formas literárias e dramáticas do Ocidente.

A peça *Eu, não*, do dramaturgo Samuel Beckett, coloca em cena os limites da linguagem e do corpo na dramaturgia por meio da desconstrução de elementos composicionais do texto

dramático. No palco às escuras, uma Boca enuncia para o seu Ouvinte – ator de sexo indeterminado, coberto por um manto negro – uma sucessão fragmentada de frases que apontam para o esvaziamento do enredo e da caracterização do personagem.

[...] ... a língua?... sim... a língua dentro da boca... todas aquelas contorções sem as quais... nenhuma palavra é possível... e no entanto quase sempre... não são percebidas... porque toda a atenção está... no que está sendo dito... todo o ser... debruçado sobre as palavras... de modo que não só ela... não só ela tinha que... tinha que aceitar... admitir que era a sua voz...mas também essa outra ideia terrível... oh bem depois... num súbito lampejo... ainda mais terrível... se isso é possível... de que a sensação estava voltando... imagine! ... a sensação estava voltando... começando de cima... e então descendo aos poucos... por toda a máquina... mas não... não exatamente... apenas a boca... até agora... ah!... até agora...e então pensando... oh muito depois... num súbito lampejo... isso não vai continuar... tudo isso...toda aquela... torrente... um fluxo contínuo... o esforço para ouvir... compreender alguma coisa... de seus próprios pensamentos... compreender alguma coisa... tudo isso – o quê?... o zumbido?... sim... todo o tempo o zumbido... algo assim. .. tudo aquilo ao mesmo tempo... imagine!... o corpo todo ausente... apenas a boca... os lábios...as bochechas... o maxilar... nunca – o quê? (BECKETT, s/d, p. 4)

Referimos a “apontar”, pois o esgarçamento do texto dramático, em sua materialidade discursiva, coloca a interpretação literária ao ponto da sugestionabilidade, isto é, os fluxos discursivos ininterruptos ditos por essa Boca estão implodindo, do ponto de vista dramático, os elementos constitucionais do drama aristotélico (linearidade do enredo; causalidade das ações; a presença de conflito; verossimilhança), e do ponto de vista temático, a possibilidade de construção de narrativas exemplares e totalidade de sentidos em um mundo sem valores.

Já no contexto latino-americano, o encenador brasileiro Augusto Boal desenvolve experiências teatrais que constituiriam o Teatro do Oprimido, a partir do qual se pretendia aproximar as formas dramáticas das classes populares e revelar as estruturas de poder que afastam os trabalhadores da consciência de classe na sociedade capitalista. Dessa forma, a Estética do Oprimido põe em crise o status social do teatro na sociedade burguesa e considera-o como um necessário momento de ensaio para a intervenção nas cenas de opressão da vida real. Na década de 70, Boal participa, no Peru, da Operação de Alfabetização Integral (ALFIN), a qual tinha por objetivo levar a alfabetização a trabalhadores rurais do interior do país e introduzi-los a práticas de letramento em diversas linguagens artísticas, dentre as quais o Teatro.

Nesse contexto, a realidade linguística de heteroglossia entre a língua espanhola e as dezenas de línguas indígenas na região rural do Peru foram pertinentes para a formulação Teatro-Imagem por Augusto Boal (1983), pois tinha-se em mente a necessária valorização das línguas e culturas da zona rural peruana, bem como a consciência crítica que as diferentes línguas e linguagens artísticas seriam capazes de construir um determinado modo de conhecer a realidade. Portanto, o Teatro-Imagem surge com os jogos teatrais para atores e não atores que,

partindo da recusa da expressão na língua espanhola, o código linguístico dos aparelhos ideológicos do Estado e das classes dominantes, pretendiam: desalienar o corpo dos trabalhadores através da desautomatização dos gestos e movimentos estratificados pelas funções laborais do dia a dia; dotar o corpo de expressividade; reencenar, sem o uso da palavra, as imagens de opressão do dia a dia para que elas sejam desconstruídas no palco, considerado por Boal um momento de ensaio para intervenção na vida real.

1.2. A LÍNGUA NACIONAL COMO UM CENTRO DE PODER

A língua é, segundo uma fórmula de Weinreich, "uma realidade essencialmente heterogênea". Não existe uma língua-mãe, mas tomada de poder por uma língua dominante dentro de uma multiplicidade política. A língua se estabiliza em torno de uma paróquia, de um bispado, de uma capital.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, Mil Platôs (vol. 1).

O imaginário linguístico é eivado das representações que são feitas dos grupos sociais, o que serve de sustentação para o exercício das relações de poder entre as diferentes línguas ou variedades linguísticas. No entanto, o poder não se trata de um aspecto inerente àqueles que se arrogam serem dele detentores, mas se trata de um efeito produzido das interações micro e macropolíticas.

1.2.1. Norma padrão, norma culta e norma popular

Gilles Deleuze e Félix Guattari levantam significativas inquietações a respeito de como se configuram as relações de poder que atravessam os indivíduos, os grupos sociais e as instituições. A esquizoanálise, base do pensamento deleuze-guattariano, mais do que uma disciplina, trata-se de um modo de ler e interpretar a realidade circundante ou, ainda, de uma postura frente à natureza e à cultura:

A esquizoanálise não incide em elementos nem em conjuntos, nem em sujeitos, relacionamentos e estruturas. Ela só incide em *lineamentos*, que atravessam tanto os grupos quanto os indivíduos. Análise do desejo, a esquizoanálise é imediatamente prática, imediatamente política, quer se trate de um indivíduo, de um grupo ou de uma sociedade. Pois, antes do ser, há a Política. [...] A esquizoanálise é como a arte da novela. Ou, antes, ela não tem problema algum de aplicação: destaca linhas¹¹ que tanto

¹¹ “Se atribuirmos à palavra “linha” um sentido muito geral, vemos que não há somente duas linhas, mas três linhas efetivamente: 1) Uma linha relativamente flexível de códigos e de territorialidades entrelaçados; é por isso que partimos de um segmentaridade dita *primitiva*, na qual as segmentações de territórios e de linhagens compunha o espaço social; 2) Uma linha dura que opera a organização dura dos segmentos, a concentricidade dos círculos

podem ser as de uma vida, de uma obra literária ou de arte, de uma sociedade, segundo determinado sistema de coordenadas mantido. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 3, p. 84)

A linguagem, para eles, seria o resultado de um complexo conjunto de relações que organizam, implícita e explicitamente, o tecido social: as palavras de ordem. São palavras de ordem “a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 2, p. 17). O que Deleuze e Guattari pretendem é explicitar as mais sutis formas de controle, compreendendo a linguagem e a língua como dispositivos gregários para esse fim.

À medida que os agenciamentos, isto é, as expressões, os signos, as representações, relacionam-se de um determinado modo, é configurado um regime de signos (máquina semiótica). Dessa maneira, pode-se compreender que a norma padrão das línguas funciona como máquinas semióticas que codificam e territorializam os fluxos, isto é, as situações concretas de uso da língua, segmentando-as em estratos, níveis e normas, conforme a sua maior aproximação ou distanciamento de suas regras, de seus códigos. Esses regimes de signos dizem respeito tanto aos níveis de análise linguística – morfológico, sintático, semântico-lexical, pragmático, fonético-fonológico – quanto às conexões cognitivas e ao jogo de valores operacionalizado nas situações concretas de uso.

Sendo a historicidade, a variabilidade e a situacionalidade aspectos constitutivos das línguas, o seu funcionamento está diretamente relacionado à posição social ocupada pelo falante e, por consequência, pelo grupo social em que se insere. Não obstante, as relações de poder que dão forma ao tecido social se projetam, inevitavelmente, na vida de uma língua, pois essa constrói a interação de indivíduos e grupos sociais com a realidade circundante, assim como é um dispositivo para o exercício de poder: “Uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático. A ordem não se relaciona com significações prévias, nem com uma organização prévia de unidades distintivas, mas sim o inverso” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 2, p. 13).

em ressonância, a sobrecodificação generalizada: o espaço social implica aqui um *aparelho de Estado*. É um sistema outro que o primitivo, precisamente porque a sobrecodificação não é um código ainda mais forte, mas um procedimento específico, diferente daquele dos códigos (assim como a reterritorialização não é um território a mais, mas se faz num outro espaço que os territórios – precisamente, no espaço geométrico sobrecodificado); 3) Uma ou algumas linhas de fuga, marcadas por *quanta*, definidas por descodificação e desterritorialização (há sempre algo como uma *máquina de guerra* funcionando nessas linhas).” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 3, p. 112)

As diferentes normas linguísticas são reveladoras das especificidades das regularidades do uso do idioma em situações concretas de uso. No âmbito da perspectiva sociointeracionista, há mais de uma década Dante Lucchesi (2006; 2009) interpreta a realidade linguística do Brasil sendo fruto de uma “polarização sociolinguística”, ou seja, as diferentes variedades da língua se dispõem em um *continuum* entre os dois extremos da sociedade: a *norma culta*, expressão oral e escrita das classes média e alta urbanas; e a *norma popular*, do segmento social com menor grau de escolarização¹².

A *norma padrão*, por sua vez, corresponde a um construto, isto é, a um ideal da língua, sistematizado a partir da eleição de textos escritos de prestígio social (BAGNO, 2011; LAGARES, 2018). Por assim dizer, um falante de dado idioma, independentemente de sua bagagem cultural e de seu repertório linguístico, jamais falará a norma padrão, por maiores que sejam os seus esforços nesse sentido. De acordo com Xoán Carlos Lagares (2018, p. 163), trata-se de uma abstração frente à fluidez da língua, “em termos sociais, significa controle, ratificação, consagração e, em última instância, homologação dessa prática [...] acabar com o fluido e o vago e fazer cortes nítidos, classificações bem definidas”. Assim, conforme os parâmetros da língua escrita, as prescrições da gramática normativa são estabelecidas, e essas regras de natureza prescritiva possuem revérberos de implicação civil, acadêmica e pedagógica.

Prova disso é o fato de um falante de uma dada língua, escolarizado, inserido numa “cultura de língua padrão” (MILROY, 2011), quando pensa a sua língua no espaço público, associá-la com facilidade ao território em que vive e ao funcionamento do Estado a que está vinculado, e, ao fazê-lo reportando às suas memórias individuais, avultam-se às imagens de um professor de língua materna a analisar sistematicamente as regras morfológicas, sintáticas, geralmente extraídas de amostras representativas da cultura letrada de seu país ou, ainda, a perquirir o sentido ideal de palavras ou expressões em textos produzidos por escritores das belas-letas, fruto de um precioso trabalho com a língua¹³.

¹² A **norma culta** seria, então, constituída pelos padrões de comportamento linguístico dos cidadãos brasileiros que têm formação escolar, atendimento médico-hospitalar e acesso a todos os espaços da cidadania e é tributária, enquanto norma linguística, dos modelos transmitidos ao longo dos séculos nos meios da elite colonial e do Império; modelos esses decalcados da língua da Metrópole portuguesa. A **norma popular**, por sua vez, se define pelos padrões de comportamento linguístico da grande maioria da população, alijada de seus direitos elementares e mantida na exclusão e na bastardia social. Na medida em que grande parte de seus antepassados eram “peças” (seres humanos reduzidos à condição de coisa, para usufruto de seus senhores), deve-se pensar que esses falares se formaram no grande cadinho que fundiu, na fornalha da escravidão em massa, as etnias autóctones e as etnias africanas na forma do colonizador europeu. (LUCCHESI, 2009, p. 42).

¹³ A respeito dessa questão, Yeda Pessoa de Castro (2005, p. 64) também esclarece: “Em que pese a evidência do impacto da herança africana e a sua exploração por todos os meios, o avanço do componente negro-africano na modelação do perfil da cultura e da língua características do Brasil, que não são acontecimentos isolados nesse processo, continua sendo subliminar, graças ao verniz eurocêntrico que lhe é imposto pela sociedade brasileira, a

1.2.2. O centro de poder

Traçando-se paralelos entre os aspectos sociolinguísticos e o pensamento deleuze-guattariano, o que permite afirmar considerar uma língua de “cultura de língua padrão” (MOLROY, 2011), um segmento molar é a sua composição em segmentos duros, isto é, fluxos já codificados e estratificados que recebem determinada função e valor conforme o seu regime de signos. E, por essa razão, os segmentos duros são organizados em “centros de poder”, “aquilo que os distingue e os reúne, os opõe e os faz ressoar” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 3, p. 115). Ao mesmo tempo, o centro de poder atua no nível molar – social, histórico, coletivo, legislativo – e no nível molecular – individual, intersubjetivo, desejanter. Passando pelo centro de poder, os *quanta* de fluxo são traduzidos e codificados em segmentos, as linhas de fuga ao poder são anuladas em nome da linha dura, segmentada, estratificada. De forma análoga, sob o crivo da norma padrão e das instituições jurídicas, acadêmicas e pedagógicas correlatas, a língua é codificada em suas normas, culta e popular. No *continuum* estabelecido entre as normas, são trançadas as linhas, os fatos linguísticos das situações concretas de uso, o que revela, sobremaneira, a atuação do centro de poder no feixe de relações sociais, linguísticas e culturais.

O centro de poder configura-se em três zonas – ou aspectos (DELEUZE; GUATTARI, 2012): a sua zona de potência, em que se encontram os segmentos de uma linha sólida (espécie de pedra de toque), fruto das operações de codificação, territorialização, segmentação e hierarquização; a sua zona de indiscernibilidade, difusa num tecido microfísico com agenciamentos das mais diversas naturezas; e a sua zona de impotência, na qual os fluxos somente podem ser convertidos, codificados, não havendo um controle, uma determinação¹⁴. Desse modo, a língua, como um centro de poder da sociedade, também se organiza de forma tripartite, respectivamente, em sistema (norma padrão), norma (cultura e popular) e fala. Residem em sua zona de impotência a imprevisibilidade dos atos de fala, as situações de contato e de conflito linguístico, as situações de heteroglossia.

partir das camadas economicamente mais favorecidas que detêm o poder de mando político sobre a coletividade através dos órgãos constituídos, entre as quais, aqueles responsáveis pela educação formal do país.”

¹⁴ “Eis como se poderia distinguir a linha de segmentos e o fluxo de *quanta*. Um fluxo mutante implica sempre algo que tende a escapar aos códigos não sendo, pois, capturado, e a evadir-se dos códigos, quando capturado; e os *quanta* são precisamente signos ou graus de desterritorialização no fluxo decodificado. Ao contrário, a linha dura implica uma sobre-codificação que substitui os códigos desgastados e os segmentos são como que reterritorializações na linha sobre-codificante ou sobre-codificada.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 2, p. 108)

Na cena intelectual dos anos 60, o pensador franco-argelino Jacques Derrida defendia que, “em sua época”, o estabelecimento de centros¹⁵ instituidores de sentidos na episteme ocidental estaria sendo colocado em suspenso, isto é, a lei que comandava a estrutura centrada, com a qual a filosofia e as ciências humanas edificaram o pensamento ocidental, estariam sendo repensadas. Para esse descentramento, haviam contribuído, segundo Derrida, a “crítica nietzschiana da metafísica, dos conceitos de ser e de verdade, substituídos pelos conceitos de jogo, de interpretação e de signo”, a “crítica freudiana da presença a si” (consciência do sujeito, da identidade a si, da propriedade e da proximidade a si) e a “destruição heideggeriana da metafísica, da onto-teologia e da determinação do ser como presença”. Desse modo, o lugar natural conferido ao centro, como um “sendo-presente” seria desnaturalizado, posto que se trata de uma “função” substituída, ao longo do tempo, por tantos outros signos.

Passando-se para uma estrutura descentrada, tem-se, então, uma suplementariedade, o jogo entre os elementos que é permitido pela ausência de um centro, de uma origem. De tal modo, uma língua nacional, isto é, um idioma pátrio, quando confrontada a um contexto de multilinguismo, como as línguas de imigração (i.e italiano, alemão, pomerano, japonês, chinês, etc) e as línguas especiais¹⁶ (língua de santo e crioulos de base lexical portuguesa falados em comunidades quilombolas), encontra-se, em diálogo com o pensamento derridiano, em um movimento de suplementariedade. Na ausência de um signo normativo que ocupe o centro da estrutura, nesse caso o código linguístico de uma situação sociocomunicativa, o signo que ocupa o seu lugar o faz em diferença, não como repetição, mas como um suplemento

Da mesma forma, a esquizoanálise permite compreender, de forma holística, as interações do homem com o meio em escala individual, regional, nacional e planetária. Atenta-se para os mecanismos de (des)organização dos indivíduos, dos grupos sociais, das instituições, da natureza, etc, no nível dos afetos, dos desejos, dos fluxos e das formas de se ver, sentir e interpretar a realidade:

Na verdade, os códigos nunca são separáveis do movimento de descodificação, os territórios, dos vetores de desterritorialização que os atravessam. E a sobrecodificação e a reterritorialização tampouco vêm depois. É antes como um espaço onde coexistem as três espécies de linhas estreitamente misturadas: tribos, impérios e máquinas de guerra. Poder-se-ia dizer igualmente que as linhas de fuga são primeiras, *ou* os

¹⁵ “Poder-se-ia mostrar que todos os nomes do fundamento, do princípio, ou do centro, sempre designaram o invariante de uma presença (eidos, arquê, telas, energeia, ousia (essência, existência, substância, sujeito) aletheia, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.)” (DERRIDA, p. 231)

¹⁶ “O seu uso – além de estar associado a grupos específicos – está vinculado a duas funções principais: *ritual*, nos cultos religiosos ditos ‘afro-brasileiros’, e de *demarcação social*, como língua ‘secreta’, utilizada em comunidades negras rurais constituídas por descendentes de antigos escravos, como Cafundó e Tabatinga.” (PETTER, 2016, p. 121)

segmentos já endurecidos, e que as segmentações flexíveis não param de oscilar entre os dois. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 3, p. 112)

Há, portanto, dois polos em que estão duas máquinas abstratas, isto é, dois regimes de signos – a *máquina abstrata de sobrecodificação* e a *máquina abstrata de mutação*. Ambas são geradoras, produtoras, de movimentos díspares:

Mas também entre os dois polos há todo um domínio de negociação, de tradição, de transdução, propriamente molecular, onde ora as linhas molares já estão trabalhadas por fissuras e fendas, ora as linhas de fuga já atraídas em direção a buracos negros, as conexões de fluxos já substituídas por conjunções limitativas, as emissões de *quanta* convertidas em pontos-centro. E é tudo ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo as linhas de fuga conectam e continuam suas intensidades, fazem jorrar signos-partículas fora dos buraco-negros [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 3, p. 113).

Esse procedimento movediço, fluido de se interpretar a realidade, não conduz a um descolamento dos aspectos sociais; antes, é revelador do nível molecular de organização da realidade circundante e das formas de afecção, de atravessamento do sujeito pelos regimes de signos. Trazendo essa relação entre codificação-descodificação / territorialização-desterritorialização para se pensar a sociedade brasileira, é incontornável a problematização do intelectual negro Abdias Nascimento sobre dois aspectos: de que forma a reapropriação do legado cultural negro-africano, sob as vestes da folclorização, legitima o discurso da democracia racial através do sintagma da “sobrevivência cultural”; e como se dá a construção de centros de poder para a circulação de valores e de informações a partir dos crivos de raça e de classe que segmentam a sociedade brasileira:

Os brancos controlam os meios de disseminar as informações; o aparelho educacional; eles formulam os conceitos, as armas e os valores do país. Não está patente que neste exclusivismo se radica o domínio quase absoluto desfrutado por algo tão falso quanto essa espécie de “democracia racial. (NASCIMENTO, 2016, p. 54)

Foi sob o signo da interdição linguística dos falares africanos e indígenas que a língua portuguesa se tornou hegemônica no território brasileiro a partir do século XIX. A mudança da família real portuguesa para o Brasil, no ano de 1808, e o processo de independência, quatorze anos depois, alçaram a língua portuguesa ao estatuto de língua nacional, símbolo primevo do espírito do povo brasileiro. Para Maria Onice Payer:

[...] em seu próprio estatuto, uma língua nacional se constitui regularmente como um importante elemento através do qual o Estado Nacional realiza seu ideal de unidade, propagando a idéia de unidade linguística e realizando a homogeneização tanto da língua quanto da população, na instalação de uma forma de cidadania que tem a propriedade de se apresentar nas formas da universalidade. (PAYER, 2005, p. 5)

Refletir a respeito do processo histórico que alçou a língua portuguesa ao patamar de língua nacional é, necessariamente, reportar-se às contingências históricas do período de tráfico transatlântico de pessoas, entre a segunda metade do século XVI e 1850, assim como à realidade das línguas indígenas no Brasil. São apresentados, a seguir, aspectos da sócio-história do português brasileiro que dão a ver de que forma foi constituído esse centro de poder e as suas relações com outros segmentos¹⁷.

1.3. ASPECTOS DA SÓCIO-HISTÓRIA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO

1.3.1. Os ciclos do tráfico de africanos escravizados e os principais grupos linguísticos vindos para o Brasil

Durante os quatro séculos da escravidão negra, estima-se que em torno de 9.500.000 de negros africanos foram trasladados dos portos de Angola, Guiné e Moçambique, sendo, desse quantitativo, entre 3.500.000 e 3.600.000 para o Brasil (MATTOSO, 2016). Para Katia Mattoso:

No início, o negro era arrancado de seu meio social; permaneceria capturado até ser inserido na sociedade escravista. A inserção seria tão mais difícil quanto maior tenha sido a violência, brutal, empregada em sua captura, uma vez que ocorria um rompimento das relações anteriores que construíam a pessoa, tais como os laços de família, de clã e de comunidade. (MATTOSO, 2016, p. 127)

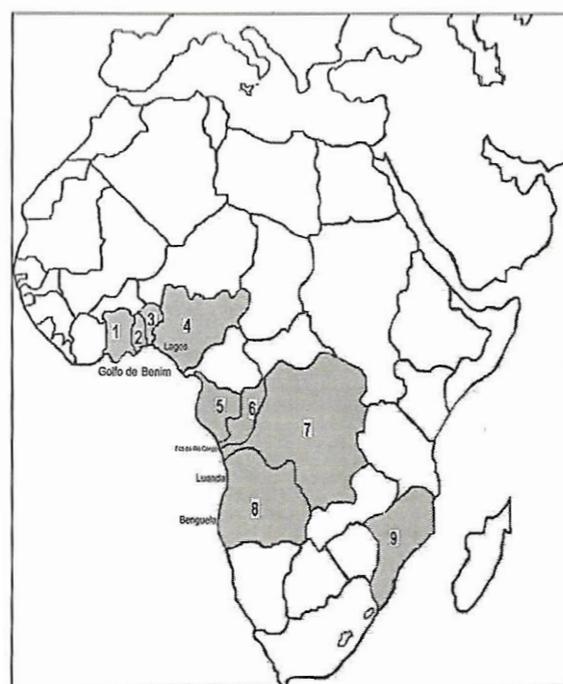
Conforme a historiadora, houve quatro grandes ciclos do tráfico internacional de escravizados entre os séculos XVI e XIX, a saber:

- 1º. Ciclo da Guiné (século XVI): saíam da região norte do equador contingentes dos povos wolofs, mandingos, songhais, mosis, hauças e fulaskamites.
- 2º. Ciclo Congo-Angola (século XVII): majoritariamente bantos da África Equatorial e Central, oriundos do Congo e de Angola.
- 3º. Ciclo do litoral de Mina (século XVIII): sudaneses que, em meados do século XVIII, deram origem ao “ciclo propriamente baiano” ou “ciclo da Baía do Benin”.

¹⁷ A respeito dessa questão, Fernandes Portugal (1989, p. 27) declara: “Não se pode conduzir adequadamente o estudo da influência destas línguas [africanas] a não ser paralelamente com um estudo socio-lingüístico do português brasileiro. O efeito do português sobre nossas línguas foi o de desmembrá-las sintaticamente. Não restou, praticamente, para operar senão no léxico. Não negamos, digamos, toda influência sintática, mas dizemos que a influência do léxico é a mais sensível e a mais profunda.”

- 4º Ciclo (século XIX): africanos de várias regiões, sendo predominantes os procedentes de Angola e Moçambique, então territórios portugueses ultramarinos.

A despeito dos esforços de “despersonalização” e “dessocialização” da identidade cultural africana desses indivíduos, para serem “repersonalizadas” (MATTOSO, 2016) como escravos, ou seja, como força de trabalho nos ciclos econômicos do sistema escravista, essas pessoas trouxeram consigo as suas histórias de vida, os cultos aos seus ancestrais e as suas línguas. Segundo Yeda Pessoa de Castro (2005; 2016), foram presentes na realidade linguística do Brasil, nesses quatro séculos, africanos falantes de línguas da família Níger-Congo, oriundos de suas regiões subsaarianas: a África ocidental e África Banto (subequatorial). O mapa a seguir faz uma representação das principais localidades de onde aportaram africanos escravizados para o Brasil:



Regiões de concentração do tráfico

*ÁFRICA OCIDENTAL
(REGIAO KWA)*

1. GANA
2. TOGO
3. BENIM
4. NIGÉRIA

ÁFRICA BANTO

5. GABÃO
6. CONGO-BRAZZAVILLE
7. CONGO-KINSHASA
8. ANGOLA
9. MOÇAMBIQUE

(CASTRO, 2005, p. 46)

A região da África Ocidental distribuída entre quatro subfamílias linguísticas: 1. Atlântico Ocidental (uolofe, fulani, diolá); 2. Mandê (mandê, malinquê, mandingo, bambarra); 3. Voltaico (gur, senufo, mossi, grunche); 4. Kwa (iorubá, ibô, fon, ewe, nupe ou tapa, twi-fante, axante) (CASTRO, 2016, p. 106). Desse recorte, foram mais expressivos quantitativamente, ainda segundo a etnolinguista, o iorubá e as línguas ewe-fon:

- a) iorubá, uma língua distinta, falada por mais de 110 milhões de indivíduos, concentrados em territórios limítrofes entre a Nigéria ocidental (egbás, oiós, ijexás, ijebus, ifés, ondos) e o Reino de Queto, no Benin oriental, onde é chamada de “anagô”;
- b) ewe-fon, um conjunto de línguas muito próximas entre si, principalmente fon, gun e mahi, distribuídas por povos (mais de 12 milhões) de Gana, Togo e Benin, que ficaram conhecidos no Brasil por jejes, minas, ardras ou aladás, uidás, mahis, mundubis, savalus, anexos, pedás. Cinco línguas principais:
 - ewe – sul do Togo, falada na capital Lomé, estendendo-se pelos territórios limítrofes do sudoeste de Gana, por um lado, e sudeste do Benin, pelo outro;
 - fon ou daomeano – falado em territórios do sul do Benin, Porto Novo, Cotonu, Uidá, correspondentes ao antigo Reino do Daomé, tendo como centro principal sua antiga capital, a cidade de Abomé;
 - gun – falado em territórios correspondentes ao antigo Reino de Aladá, no cone sudeste do Benin, tendo como centro principal a capital do país, a cidade de Porto Novo;
 - mahi – ao norte dos fons, no Benin, tendo Savalu, como centro;
 - mina, guen ou anexo – falada na região de Anexô, entre Lomé, no Togo, e Uidá, no Benin. (CASTRO, 2016, p. 117)

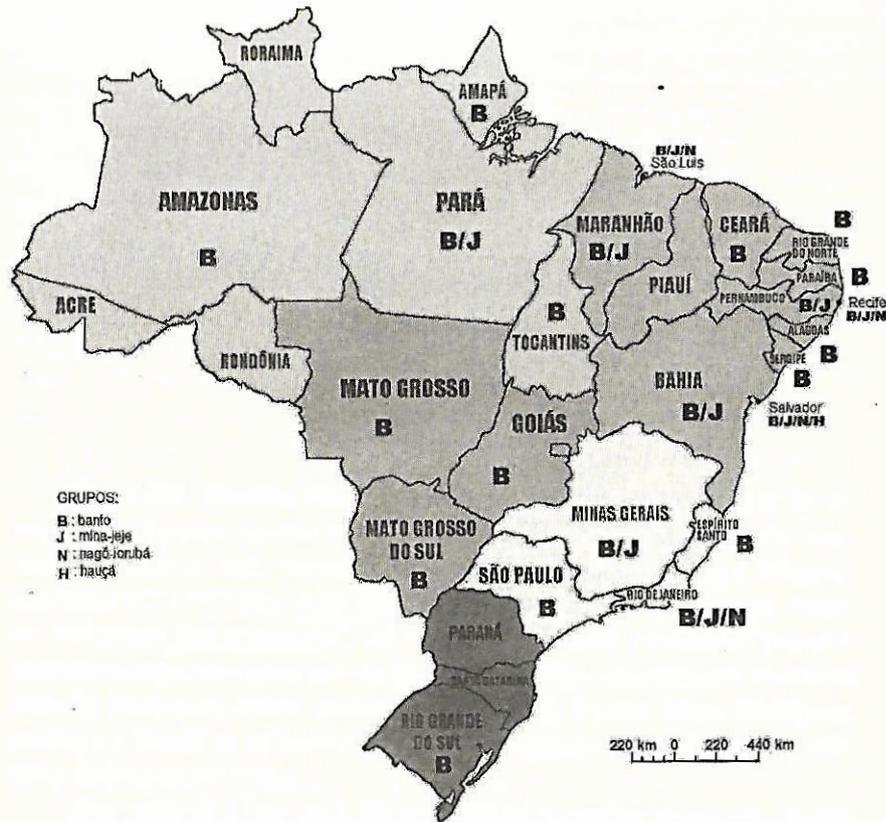
Da porção oriental, Pessoa de Castro destaca também a presença de africanos hauçás, principalmente na Bahia: “povos ismalizados, da subfamília chádica de línguas afro-asiáticas da África do Norte (Etiópia, Somália e lago Chade), antes chamadas de “hamito-semíticas”, estão geograficamente concentrados no Norte da Nigéria” (p. 107).

Na região subequatorial, por sua vez, haveria línguas da subfamília Benue-Congo. Essa região, de acordo com a autora, é:

[...] caracterizada por línguas tipologicamente homogêneas, faladas em territórios que vão da linha do equador até o cone sul-africano (Gabão, Camarões, Congo-Brazzaville, Congo-Kinshasa, Angola, Namíbia, Uganda, Quênia, Tanzânia, Zâmbia, Zimbábue, Moçambique, África do Sul, dentre outros) por aproximadamente 150 milhões de pessoas [...], destacando-se três línguas litorâneas [para o cenário sociolinguístico brasileiro]: quicongo, quimbundo e umbundo. (CASTRO, 2016, p. 109)

No mapa a seguir, é representada a distribuição geográfica de africanos escravizados no território brasileiro conforme o século, a atividade econômica e o grupo linguístico de pertencimento:

ESBOÇO DE MAPA ETNOLÓGICO AFRICANO NO BRASIL



atividade principal	século de introdução maciça			
	XVI	XVII	XVIII	XIX
agricultura	B	B/J	B/J/N	B/J/N
mineração			B/J	
serviços urbanos				B/J/N/H

(CASTRO, 2005, p. 47)

Torna-se evidente, desse modo, a pluralidade de grupos linguísticos circunscritos à África Negra, assim como a diversidade de influências linguísticas e culturais no contexto da diáspora africana para as Américas. Se levarmos em consideração os quatro ciclos de tráfico de escravos para o Brasil, podemos perceber, com assertividade, a necessidade de repensar, de fato, as diversas línguas e culturas subsaarianas que constituem a matriz cultural negra brasileira.

1.3.2. A situação das línguas indígenas no Brasil-Colônia

Para a compreensão da realidade linguística do Brasil durante esses séculos, vale ressaltar que se acrescenta a esse intenso e longo influxo de línguas africanas para o Brasil a diversidade de línguas indígenas aqui faladas pelos povos autóctones. De acordo com o linguista Aryon Rodrigues (2016), estima-se que 1.175 línguas autóctones eram faladas no território, atualmente, brasileiro, sendo o tupi no litoral paulista, e o tupinambá do Rio de Janeiro até a foz do Rio Amazonas. Tais idiomas, no entanto, passaram por variações devido às situações de contato linguístico com o português dos colonizadores e das primeiras gerações de mamelucos bilíngues – filhos de pais portugueses e mães indígenas nesse contexto –, sendo consideradas, segundo Rodrigues (2016), línguas gerais.

A *língua geral paulista* (LGP) foi o idioma corrente na Capitania de São Vicente (Província de São Paulo) nos séculos XVI e XVII, sendo levada no falar dos bandeirantes aos territórios de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e ao sul. Já a *língua geral amazônica*, de base tupinambá, chegou à Amazônia no falar dos exploradores, soldados, colonos e missionários para Rodrigues, sendo amplamente utilizada até o final século XIX – com novos fluxos demográficos trazidos pelo ciclo econômico da borracha. Foi proeminente, no século XVI, a atuação do Padre José de Anchieta, jesuíta espanhol que foi autor da primeira gramática de língua tupi – *Arte de Grammatica da Lingoa mais usada na Costa do Brasil* (1536). Esse compêndio foi utilizado pelos missionários católicos no processo de conversão dos povos indígenas ao cristianismo, tendo como ponto fulcral o conhecimento da língua das populações a serem colonizadas. Tratava-se de assimilar os povos autóctones ao imaginário cristão católico a partir das representações linguísticas (conhecimento da língua portuguesa) e culturais (símbolos, ritos e mitos do cristianismo em detrimento do universo mítico-religioso indígena).

No século XVIII, o decreto de 1758 do Marquês de Pombal foi um instrumento jurídico e político que afetou assertivamente a realidade multilíngue que era vivenciada na colônia brasileira. Determinava-se que o “pernicioso abuso” de utilizar as línguas das nações indígenas fosse sumariamente extinguido nas províncias coloniais:

Observando pois todas as Naçoens polidas do Mundo esse prudente, e sólido systema [introdução nas conquistas da língua de seu príncipe], nesta Conquista se praticou tanto pelo contrário, que só cuidáraõ os primeiros Conquistadores estabelecer nella o uso da *Língua que chamáraõ geral*; [...] *Para desterrar esse perniciosíssimo abuso*, será hum dos principáes cuidados dos Directores, estabelecer nas suas respectivas Povoaçõens o uso da *Lingua Portuguesa, naõ consentido por modo algum*, que os Meninos, e Meninas, que pertencem ás Escolas, e todos aquelles Indios, que forem capazes de instrucção nesta matéria, *usem da Lingua própria das suas Naçoens, ou da chamada geral, mas unicamente da Portuqueza*, na forma que Sua Magestade tem

recomendado em repetidas ordens, que até agora não se observáráõ com total ruina Espiritual, e Temporal do Estado. (*Diretório*, 1758, p. 3-4 *apud* RODRIGUES, 2016, p. 161, grifos de RODRIGUES)

Pode-se ver que o projeto de colonização da América teve dimensões abrangentes, tanto do ponto de vista econômico, com a posse de um território e a exploração de suas riquezas materiais, quanto do ponto de vista cultural, a partir da crença de que se trazia para a nova terra um modelo de cultura que deveria ser salvaguardado e reproduzido. A partir da transplantação da língua portuguesa e do sistema de valores ocidentais, o projeto colonial lusófono encontrou no cultivo da terra também o “cultivo dos seus mortos”, segundo Alfredo Bosi (1992), ocorrendo a difusão da língua portuguesa e da sua “cosmovisão” no território brasileiro através dos ciclos econômicos do sistema colonial.

1.3.3. A Filologia e o cânone literário: dispositivos para a formação das identidades nacionais

A política linguística adotada pela metrópole portuguesa para a realidade linguística da colônia brasileira recebeu influências do contexto intelectual que se processava na península ibérica. Com a formação dos Estados Nacionais no século XVIII, interessava a cada país promover a unidade linguística e cultural de seus territórios, contando, para isso, com um aparato discursivo dos estudos filológicos das línguas nacionais e da exegese dos grandes textos representativos de cada comunidade.

Remonta ao surgimento das primeiras práticas filológicas no Ocidente, a visão de que o trabalho da Filologia seria motivado por um amor às letras e pelo desejo de salvaguardar os textos greco-latinos consagrados, enquanto repositórios do idioma, contra as deturpações impingidas pelo *sermo vulgaris*, isto é, pela sua variedade popular. De acordo com Rita Marquilhas (2010), desde o século III a. C, com os intelectuais alexandrinos, acreditava-se também que era necessário comentar esses textos para reverter degradação de sentidos ao longo da transmissão textual, havendo emendas para correção de sentido moral e para correção dialetal. Em suma, o cuidado com a tradição textual pelos primeiros filólogos tinha por objetivo uma preservação da *paideia*, em outras palavras, do conteúdo moral, literário, retórico, jurídico e filosófico reservado à formação do sujeito clássico.

No início da Idade Moderna, por sua vez, o século XVIII viu florescer uma filologia comprometida com os projetos identitários levados a cabo pelos Estados-Nação. As práticas editoriais desse período são representativas do papel da filologia na formação do cânone literário e da norma linguística dos territórios da Europa Ocidental. Partindo do cenário

hispânico, Joan Ramon Resina (2007, p. 108) considera a ascensão das filologias nacionais como uma “celebração da riqueza cultural dos povos e de encurtamento da distância entre eles”, devido ao estabelecimento das literaturas oficiais de cada país. Segundo Juan Valero (*apud* Resina, 2007), são do reinado de Felipe V as primeiras instituições que fizeram da literatura uma instância de poder e de legitimação da cultura oficial, são elas: a Real Academia de La Lengua (1713) e a Real Academia de la Historia (1735). Legitima-se então, no Reino de Castela, a atividade filológica a serviço do Estado, buscando nas expressões da cultura erudita e da cultura popular a fixação de amostras representativas do “ethos normativo da comunidade nacional” (p. 111), no dizer de Resina.

Os oitocentos, para Rita Marquilhas (2010), caracterizou-se pela consolidação das novas nações e, conseqüentemente, de seu aparato para a produção do discurso da nacionalidade, haja vista a população da educação formal e o surgimento de novas gramáticas e dicionários das línguas indo-europeias. Vale ressaltar que, segundo a estudiosa, a filologia oitocentista fora desenvolvida como o estudo da cultura dos povos através da sua língua e de seus textos representativos. Além disso, com o surgimento dos neogramáticos nos estudos filológicos, sustenta-se a hipótese de uma língua indo-europeia comum das quais as línguas neolatinas descenderiam. Seria preciso, portanto, interessar-se pela universalidade de tais línguas, ou seja, pelos aspectos formais e estruturais que comprovassem, através do comparativismo, essa ascendência linguística.

Traço essa breve reflexão sobre a sócio-história do português brasileiro, porque as ideias linguísticas expostas anteriormente deram as bases ideológicas para o tratamento aferido às línguas africanas e indígenas em contexto de heteroglossia, como o Brasil. Segundo o historiador Maurice Olender (2012), os estudos bíblicos e a Botânica influenciaram por muito tempo o estudo das línguas. Migraram da exegese dos textos sagrados operadores críticos para o estudo da história e desenvolvimento dos idiomas e, por sua vez, do estudo botânico o entendimento das línguas como organismos vivos – mais fortes ou mais fracos – e a perspectiva comparativista, a partir do qual o “linguista passeava no jardim das línguas” (p. 30). Nos oitocentos, estudiosos utilizam denominações raciológicas, nacionais e linguísticas como termos de sentido intercambiável, produzindo, no dizer de Olender, “ficções técnicas”. Eis que “ariano”, “jafético”, “semítico” e “camítico” se tornaram, no século XIX, lexias usuais entre gramáticos e filólogos para se referirem, respectivamente, à família linguística indo-europeia, ao sânscrito, ao hebraico e às línguas africanas. Seria, segundo Olender, o entrecruzamento da Filologia no XIX com a religião, a história natural e a formação dos Estados Nacionais, isto é,

as práticas filológicas como dispositivos de leitura para os desígnios superiores que, traçados no universo mítico-religioso, estariam se manifestando no destino de cada nação.

A produção de conhecimento, segundo as bases ideológicas do eurocentrismo, instituiu relações etnocêntricas de poder que permearam o contato da Europa com o seu Outro. O estatuto de verdade aferido aos discursos etnocêntricos neste contexto corrobora as reflexões desenvolvidas por Michel Foucault, já modernamente, sobre o tenso jogo discursivo das relações sociais, nas quais se disputam a produção de sentidos e verdades enquanto mecanismo de dominação e controle social:

Em nossas sociedades, a “economia política” da verdade tem cinco características historicamente importantes: a “verdade” é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, Exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e confronto social (as lutas “ideológicas”). (FOUCAULT, 2015, p. 52)

Ao que nos interessa, a designação oitocentista das línguas africanas como línguas “camíticas” perpetuou o imaginário medieval sobre a África, como esclarece o historiador José Rivair Macedo (2001). Já no século XIII, após o longo período de domínio árabe da península ibérica, o movimento de reconquista de territórios, levado adiante pelo Reino de Castela, foi sucedido por um organizado projeto cultural baseado em três linhas de sustentação: resgate da produção cultural greco-romana, islâmica e hebraica por intelectuais judeus, cristãos e muçulmanos; enquadramento dessa produção aos valores cristãos do medievo; produção de crônicas, ordenações jurídicas e obras de caráter enciclopédico. O homem europeu detinha até o século XV poucas informações cartográficas sobre a África, então conhecida, segundo Macedo (2001, p. 9), como “finis terrae”, as terras finais, “terrae incognitae”, terras incógnitas ou, ainda, a *Etiópia*, a região “na fronteira entre os conhecimentos possíveis e o desconhecido”. Neste âmbito, os africanos eram considerados os filhos de Cam, um dos filhos de Noé, ao que Macedo assertivamente contextualiza:

Desde o século VI, *Cosmas Indicopleutes*, em sua *Topographie chrétienne*, afirmava ter sido a terra povoada pelos filhos de Noé. No século XIII, estava bem estabelecida a vinculação da África ao seu segundo filho, Cam, tal qual pode-se ver no *Speculum historiale*, de Vincent de Beauvais, e na *Opus majus*, de Roger Bacon. A informação persistiu durante longo tempo. Pierre d’Ailly, chanceler da Universidade de Paris no princípio do século XV e autor do célebre *Imago mundi*, aventava a hipótese de que, no passado, a África teria se chamado *Phutia*, palavra derivada de *Phut*, o filho de Cam. [...] Não será preciso insistir que, na tradição vetero-testamentária, Cam foi o

filho que zombou da nudez do pai embriagado, tendo sido amaldiçoado - ele e sua descendência. A filiação dos negros a Cam teve notoriedade nos manuais religiosos cristãos até pelo menos o século XIX, abrindo um campo muito fértil aos defensores da inferioridade das populações negras. (MACEDO, 2001, pp. 13-14)

Entre os estudiosos do conceito de *nação* e *nacionalidade*, é consensual o lugar ocupado pelas reflexões desenvolvidas por Benedict Anderson e Stuart Hall. Para o primeiro, a nação se trata de uma “comunidade imaginada”, haja vista que os membros de uma dada comunidade, ainda que não se conheçam, tampouco vivenciem a cultura da mesma forma, serão levados a desenvolver um sentimento de pertencimento – a nacionalidade –, graças à força gregária, centrípeta, das representações da nacionalidade, isto é, “pelo estilo com que são imaginadas” (ANDERSON, 2008, p. 33). Na modernidade, o surgimento da consciência nacional teria sido possível, de acordo com Benedict Anderson, quando três forças axiomáticas para a cultura ocidental foram desestabilizadas. A primeira delas se refere à associação entre a variedade escrita de uma língua e a noção de verdade e sentido: “a ideia de que uma determinada língua escrita oferecia um acesso privilegiado à verdade ontológica, justamente por ser uma parte indissociável dessa verdade” (ANDERSON, 2008, p. 69). A segunda, refere-se à naturalização das relações sociais hierarquizadas, que prevaleceu desde o medievo: “crença de que a sociedade se organizava naturalmente em torno e abaixo dos centros elevados” (idem). E, por fim, o entendimento de que a origem do mundo e do homem se confundem em um nível transcendental: “concepção da temporalidade em que a cosmologia e a história se confundem, e as origens do mundo e dos homens são essencialmente as mesmas. Juntas, essas ideias enraizavam profundamente a vida humana na natureza das coisas.” (idem).

Nessa virada epistêmica que marcou o início da modernidade histórica, Benedict Anderson identifica na consolidação do capitalismo e no surgimento da tipografia as duas grandes linhas mestras para a formação do sentimento de consciência nacional. Para esse raciocínio, ele faz uso do termo “capitalismo tipográfico” (ANDERSON, 2008, p. 79). Na Europa, as línguas vernaculares surgidas no processo de mudança linguística do latim em situações de contato com as línguas de substrato deram origem, com a proliferação das tipografias, às chamadas “línguas impressas” (ANDERSON, 2008). Essas línguas impressas, dentre as quais se inclui a língua portuguesa, foram produzidas como efeito dos parâmetros indicados pela gramática, pelos dicionários e pelas demais produções tipográficas.

Atendo-se ao contexto europeu, Benedict Anderson esclarece que o capitalismo tipográfico possibilitou o surgimento da consciência nacional graças ao (à): estabelecimento de um campo de circulação de informações e de parâmetros linguísticos “abaixo do latim e acima dos vernáculos falados” (ANDERSON, 2008, p. 80); fixação de uma norma linguística que

conferiu um status diferenciado às línguas neolatinas; ampliou o registro escrito da língua para além dos documentos de Estado, registrando na modalidade escrita outras possibilidades textuais e outras variedades linguísticas distintas do padrão linguístico adotado pelo Estado Nação.

Stuart Hall, por sua vez, tem como ponto de partida as produções culturais de minorias e suas relações com a nação e a nacionalidade. Para ele, a nacionalidade é fruto da atuação de uma “força narrativa” e outra “psicológica”, em outras palavras, é resultado do potencial semiótico, simbólico das representações de nacionalidade e o apelo dessas sobre a produção das identidades. Desse modo, “escrever a nação” (HALL, 2013, p. 237) diz respeito aos procedimentos pelos quais as representações da nacionalidade são forçadas. Vacilando entre o pedagógico e o performático, entre a percepção do tempo como linha de continuidade e a necessidade de se produzir, intencionalmente, representações simbólicas, a escrita da nação é tecida pelos diversos fios da cultura, os quais darão forma ao tecido nacional – tanto às produções simbólicas entendidas como cultura nacional quanto ao elo, à conexão entre os indivíduos em uma dada comunidade.

Segundo Stuart Hall, as representações culturais feitas pelos sujeitos da diferença inscrevem um movimento suplementar – dada a inspiração derridiana do teórico – à escrita da nação. À pretensa totalização que se pretende a representação nacional, as culturas minoritárias inscrevem o seu traço diferencial, estabelecendo linhas de fuga, outras articulações, mobilizando outros repertórios: “o suplementar antagoniza o poder implícito de generalizar, de produzir solidez sociológica” (HALL, 2013, p. 251).

No Brasil, pôde-se observar nas últimas décadas do século XVIII a aparição das primeiras obras poéticas de inspiração nativista na literatura brasileira. De forma ambígua, os primeiros traços da diferença cultural entre o colonizador e o colonizado estiveram embevecidos pela tradição neoclássica e a valorização da linguagem épica, a exemplo das epopeias *O Uruguai*, de Basílio da Gama (1769), e *Caramuru*, do Frei Santa Rita Durão (1781). Com a transferência da Coroa Portuguesa para a antiga colônia em 1808 e a independência do Brasil no ano de 1822, os escritores e intelectuais conjugaram o ímpeto nacionalista, que era então vivenciado, e a poética do Romantismo, lida pelas gerações de poetas e ficcionistas. Estariam, desse modo, lançadas as bases para a formação do nacionalismo literário e linguístico. Tratava-se, ao dizer machadiano, de um “instinto de nacionalidade”, isto é, as primeiras fulgurações da brasilidade no circuito literário da Corte.

A noção de literatura, enquanto expressão de cultura de uma dada comunidade, fomentou na intelectualidade brasileira dos novecentos o projeto de independência da língua e

da literatura no Brasil, haja vista que, se a nação se tornava independente, conseqüentemente o seu povo, a sua língua e a sua literatura acompanhariam esse processo, como pontua o professor e crítico literário Luiz Cairo (2001)

Com o surgimento do Brasil Nação, pressionados pelos escritores da antiga metrópole, que não admitiam a existência de uma literatura brasileira, pelo fato dos textos aqui produzidos não expressarem de maneira explícita a brasilidade e serem escritos em língua portuguesa, considerada propriedade deles, os escritores brasileiros tiveram que, de alguma forma, idealizar um modelo que viesse a marcar a sua nacionalidade. [...] As ideias românticas europeias favoreceram a difusão do sentimento nacional e conseqüentemente a criação do conceito de literatura nacional como expressão maior da evolução espiritual de uma nação, vindo ao encontro dos interesses prioritários dos jovens brasileiros, que passaram então a identificar o modelo da literatura clássica com o Brasil Colônia e a buscar, na nova proposta romântica, outros modelos que pudessem sinalizar para a nação que surgia. (CAIRO, 2001, p. 34-35)

O caso brasileiro é sintomático da agitação cultural vivenciada na América Latina, pelos demais países que se tornaram independentes no século XIX. A construção da cultura nacional nas décadas sucedâneas à independência, conforme o incontornável Alfredo Bosi (2012), se deu em um processo de autoafirmação política e cultural dos países recém-independentes frente às metrópoles. Esse movimento de autoafirmação aconteceu em duas direções na produção de poetas, ficcionistas e críticos literários dessa época: prospectiva¹⁸, que mirava o futuro da literatura e da cultura brasileira; retrospectivo¹⁹, que visava analisar os primeiros traços da diferença cultural desde a Colônia. Somado a isso, atuaram na construção da nacionalidade a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a partir do projeto do cônego Januário da Cunha Barbosa no ano de 1838.

O nacionalismo literário e linguístico, apesar de ser relativamente recente na cultura brasileira do século XIX, não o era no contexto europeu, como se pode observar. Tendo sido interrompido em 1850 o tráfico de pessoas escravizadas para o Brasil, reduziu-se

¹⁸ “Prospectivo foi o discurso programático de Magalhães e de Porto-Alegre estampado na revista *Niterói*. A argumentação em prol de uma literatura que representasse a paisagem e a sociedade da nova nação seria retomada nos artigos da *Minerva Brasiliense* (1843-1845) por Torres Homem (1812-1876), já sensível ao progresso material que vinha com a ciência do século. Na mesma ordem de ideias, sobreleva o texto lúcido de Santiago Nunes Ribeiro (?-1847), ‘Da nacionalidade da literatura brasileira’, exposição bem articulada das ideias de Madame de Staël e Ferdinand Denis, propugnadores da tese da relação íntima entre o contexto social e cultural de uma nação e a sua expressão literária.” (BOSI, 2012, p. 232)

¹⁹ “À dimensão retrospectiva pertence o discurso que escava na literatura do passado colonial signos de uma atitude nativista, precursora dos temas românticos patrióticos. Postula a existência de uma corrente subterrânea de sentimento brasileiro ou ‘americano’, que teria aflorado no processo que levou à independência política. A primeira geração instituiu um cânone literário que se fixou em antologias, algumas preciosas como documentação: é o caso do *Parnaso brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa (1829-1831); do *Parnaso brasileiro*, de Pereira da Silva (1843-1848); e do *Florilégio da poesia brasileira*, compilado por Varnhagen entre 1850 e 1853.” (BOSI, 2012, p. 233)

paulatinamente, a partir de então, a chegada de falantes nativos de línguas africanas, dentre elas o iorubá.

2. O IORUBÁ NO BRASIL E O CANDOMBLÉ COMO UM CENTRO DIFUSOR DA CULTURA NEGRA

Sua crença
 arado no ar armado de som e de dança –
 no ar turbilhona calor energia,
 a dor calcinada,
 a força adensada
 a cor esgalhada
 a graça ondulada
 a mente elevada
 a alma entornada
 no rito que rasga no transe cadeias, corrente,
 no ar e no fogo,
 na terra e na água,
 no rito que cresta,
 transporta a floresta pra noite que estruge
 em mil atabaques plantados no céu,
 batendo,
 batendo,
 batendo,
 rompendo,
 rompendo
 energia que solta irradia]
 briosos cavalos com crinas de vento e cascos de
 ferro]
 navegam nos rios navegam na terra
 navegam nos ares navegam nos mares
 estrondam nas nuvens com fogo nas ventas,
 navegam no tempo navegam no espaço
 cavalos de pura de plura energia,
 polirritmia
 de todo o universo aqui concentrado –
 terreiro do espaço cavalos de aço
 durando na crença

Ildásio Tavares. Sete Cantos Negros. *Tapete do Tempo* (1980)

Como se vê, as línguas africanas aqui faladas passaram, do período colonial até então, por interdições motivadas pelo etnocentrismo e pela tentativa de impedir a continuidade de tais idiomas em território brasileiro através da assimilação linguística e cultural da população afrodescendente. Trata-se de um consenso entre alguns pesquisadores o fato de que, atualmente, o uso de tais línguas foi paulatinamente abandonado, sendo remanescentes em comunidades

quilombolas e no dia a dia das religiões de matriz africana atualmente²⁰: “Com o tempo, essas línguas foram caindo em desuso, sendo mantidas apenas em situações especiais e muito restritas, e substituídas por variedades de português reestruturado pelos afrodescendentes” (LUCCHESI, 2009, p. 66)

Distante do iorubá moderno falado em Nigéria atualmente, as formas remanescentes de diferentes línguas africanas nos terreiros de candomblé constituem um código linguístico por meio do qual se dão as interações sócio-religiosas nessas comunidades. Em texto publicado em 1967 e recentemente relançado, o antropólogo Vivaldo Costa Lima desenvolve as seguintes considerações:

O iorubá, das línguas africanas conhecidas no Brasil, é sem dúvida a única conservada na lembrança de consideráveis grupos de nosso povo. Língua de expressão religiosa – usada ainda hoje correntemente na sua forma modificada, mas perfeitamente reconhecível –, das cantigas sagradas e das fórmulas rituais nas cerimônias de cultos africanos sobreviventes e aculturados no Brasil. (LIMA, 2010 [1967], p. 92)

Em sua dissertação, Costa Lima analisa a mutabilidade do termo “nagô”:

Os grupos étnicos de fala iorubá que vieram para o Brasil eram geralmente chamados de nagôs. Pesquisas etnológicas e historiográficas têm mostrado a diversidade desses grupos, de que nos ficaram os etnônimos mais correntes, Oió, Queto, Ijexá, Egbabo, em documentos de tráfico e registros de venda de escravos, nascimento e morte. Na linguagem do candomblé, entretanto, os termos nagô e ijexá, são os mais correntes. Este último, associado ao ritmo de um toque especial de atabaques para os orixás cultuados entre os ijexás da Nigéria Ocidental, como Oxum, Obatalá, Logum-Edé, etc. [...] A palavra *nagô*, usada na Bahia desde o fim do século XVIII, é ouvida correntemente no Daomé para denominar os iorubás de qualquer procedência: *anago*, *nagô* ou *anagonu* (anagô, nagô ou anagonu) são formas com que lá os iorubás são conhecidos. (LIMA, 2010 [1972], pp. 23-24)

²⁰ Endossa este ponto de vista a linguista Margarida Peter (2016): “As línguas negro-africanas, transplantadas para o Brasil há quase quinhentos anos, sobrevivem hoje sob a forma de *línguas especiais*, ou seja, como modos de falar próprios de uma faixa etária ou de um grupo de pessoas dedicadas a atividades específicas, de acordo com a formulação clássica estabelecida por Van Gennep (1908). Não se apresentam mais como línguas plenas, mas revelam traços de seu longo e intenso contato com o português. O seu uso – além de estar associado a grupos específicos – está vinculado a duas funções principais: *ritual*, nos cultos religiosos ditos ‘afro-brasileiros’, e de *demarcação social*, como língua ‘secreta’, utilizada em comunidades negras rurais constituídas por descendentes de antigos escravos, como Cafundó e Tabatinga. [...] As línguas africanas, utilizadas hoje ritualmente, mantêm-se como veículo de expressão dos cânticos, saudações e nomes dos iniciados, principalmente, podendo também servir como meio de comunicação entre os adeptos da mesma comunidade de culto. A linguagem utilizada reflete formas, muitas vezes pidgnianizadas, em que o léxico e a gramática distanciam-se da língua africana de origem. A aquisição desse código é, na maior parte dos casos, restrita aos iniciados, a quem o acesso ao universo linguístico negro-africano é paulatinamente aberto, à medida que os fundamentos da religião são assimilados” (PETER, 2016, p. 121-122).

Também nos anos 70, Yeda Pessoa de Castro (2016) adota o termo “nagô”²¹ e o tem pensado desta forma em um recente artigo:

[...] uma linguagem litúrgica de base africana, cujo conhecimento é veículo de integração e ascensão na hierarquia socioreligiosa do grupo, porque nela se acha guardada a noção maior de segredo dos cultos. É um repertório constituído de palavras que descrevem a organização social do grupo, as divindades, os objetos sagrados, a cozinha ritualística, costumes, crenças e ritos, cânticos e saudações, todas elas aprendidas por experiência e participação pessoal dos seus seguidores. Essa *língua-de-santo*, como é conhecida na Bahia, é a fonte atual dos aportes lexicais africanos no português do Brasil. (CASTRO, 2016, p. 97).

A dimensão religiosa deste patrimônio linguístico e sua relação com o segredo e a transmissão dos fundamentos de tais comunidades é ressaltada também pelo cientista social e estudioso da cultura negra Marco Aurélio Luz: “Os princípios e valores dessas tradições culturais se expressam através da linguagem religiosa. Essa linguagem estabelece uma relação de constante tensão dialética entre esse mundo e o além, entre o *aiyé* e o *orun*, conforme a conceituação nagô” (LUZ, 2013, p. 30). Nesta dissertação, adotaremos o termo “iorubá”, como alinhamento aos estudos mais recentes sobre a linguagem dos candomblés. Reconhecemos, de todo modo, que as palavras, expressões e construções frásticas de origem africana que são utilizadas nas comunidades-terreiro advêm, em princípio, de diferentes línguas africanas, com o predomínio da língua iorubá. Predomínio pelo qual esses itens lexicais são constantemente agrupados por dicionários e glossários de candomblé no Brasil sob o rótulo “Iorubá”, fazendo-se as especificações etimológicas no corpo do verbete.

2.1. O IORUBÁ, LÍNGUA TONAL, E A SUA ESCRITA:

A etnolinguista Yeda Pessoa de Castro (2005) caracteriza desta forma a língua iorubá: “uma língua distinta, constituída de vários falares regionais, pouco diferenciados, e concentrados nos territórios limítrofes entre a Nigéria ocidental (egbás, ijexás, ifés, ondos,

²¹ Sobre a língua de santo, também conhecida por *nagô*: “As religiões afro-brasileiras nascidas na escravidão e genericamente chamadas de *candomblé* na Bahia, *xangô* em Pernambuco e *tambor* no Maranhão, cada qual é um tipo de organização sócio-religiosa baseada em padrões comuns de tradições africanas, em um sistema de crenças, modo de adoração e língua. Neste contexto, *língua* deve ser entendida mais como um veículo de expressão simbólica do que propriamente de competência linguística. O seu uso é circunscrito a um sistema lexical de base africana relacionado ao universo religioso dos recintos sagrados onde de desenrolam as cerimônias do culto, e já modificado, em sua origem, pela interferência da língua portuguesa no Brasil.” (PESSOA DE CASTRO, 2005); “um sistema lexical baseado em diferentes línguas africanas que foram faladas no Brasil, com predominância de um repertório de base iorubá, meio de expressão simbólica dos valores religiosos tradicionais do grupo, sem que esse conhecimento signifique competência linguística em iorubá, muito menos em iorubá moderno” (CASTRO, 2016, p. 101)

ibadãs, oxobôs) e o Reino de Queto, no Benim oriental” (CASTRO, 2005, p. 41)²². No icônico vocabulário dos falares africanos, de sua autoria na década de 70, faz a ressalva de não reproduzir na linguagem escrita o sistema tonal do iorubá devido ao fato de as palavras e expressões “já [serem] integradas ao sistema linguístico do português”. Considerações dessa mesma natureza haviam sido feitas pelo antropólogo Vivaldo Costa Lima, em 1963, sobre as dificuldades de se transcrever a língua iorubá em um contexto linguístico e editorial como o brasileiro, sem, com isso, desfazer da necessidade de observância aos procedimentos de transcrição adotados:

A questão da escrita iorubá se põe entre dós de duas maneiras: uma, a transcrição escrita fonética ou fonológica da língua, para fins de estudos linguísticos, o que pode ser realizado com os sistemas internacionais aceitos para a transcrição fonética já adaptados para as línguas tonais africanas. Outra maneira, a transcrição mais lata, menos rigorosa do ponto de vista linguístico, mas, ainda assim, perfeitamente válida para o esclarecimento das questões morfológicas e léxicas da Etnografia. [...]

Quanto ao iorubá, os livros de antropologia, de sociologia religiosa e de etnografia conservam sempre a ortografia oficial usada corretamente na Nigéria. Daí a dificuldade ou a perplexidade do pesquisador brasileiro quando tem de escrever nomes iorubás, já que não dispomos, como é sabido, em nosso parque gráfico, dos sinais diacríticos empregados na escrita daquela língua, o que nos permitiria, pelo menos, uma grafia idêntica à usada corretamente entre os iorubás.

O que precisamos, na verdade, é de um sistema de transcrição, senão ideal, como ainda o procuram os linguistas do International African Institute, mas válido e possível – validez do ponto de vista científico e possibilidade do ponto de vista de recursos tipográficos.

Resumindo, o que interessa, por inexistente ao pesquisador brasileiro que procura, no seu trabalho, não descuidar do aspecto linguístico é precisamente um sistema uniforme de transcrição para as palavras africanas, assimiladas ou não ao nosso léxico. (LIMA, 2010, p. 40-41)

Esse fato decorre de o iorubá ser uma língua tonal (CASTRO, 2005; BENISTE, 2016; JAGUN, 2017), ou seja, os diferentes fonemas de uma mesma letra são também marcadores semânticos, que fazem os significados das palavras variar de acordo com a sua tonalidade²³.

²² Trata-se de uma língua com 25 letras: A, B, D, E, Ě, F, G, GB, H, I, J, K, L, M, N, O, O, P, R, S, Š, T, U, W, Y. “Observamos que no idioma iorubá não existem as letras C, Q, V, X, Z. Portanto, sempre que estas letras forem notadas em palavras utilizadas no cotidiano dos Terreiros de Candomblé, certamente derivam de outro idioma, como o *bantu*, *quimbundo*, *fongbè*, etc.” (JAGUN, 2017, p. 29).

²³ “Sendo as línguas negro-africanas tonais, elas se utilizam das variações da altura da voz, para dar aos seus vocábulos valores significativos e diferenciais (Cf. em iorubá: “iyá”, mãe ≠ “iyà”, sofrimento), ao contrário do português, uma língua de ritmo intensivo, isto é, apoiada no contraste entre sílabas acentuadas ou átonas e não-acentuadas ou tônicas (Cf. mares ≠ marés). “A língua *yorubá* admite sinais para indicar a forma de pronúncia das palavras, e são representados por acentos superiores, da forma como conhecemos em nosso idioma. Eles são baseados na musicalidade natural da linguagem *yorubá*. Além disso, são extremamente importantes por diferenciar palavras e justificar elisões. Cada sílaba admite três tons possíveis, identificados com as três notas musicais.” (BENISTE, 2016, p. 10); “Como o iorubá é um idioma essencialmente tonal, no qual as diferentes entonações de cada letra e palavra diferenciam o próprio significado das mesmas, é fundamental entendermos os sons para podermos compreender o sentido do que está sendo expressado em cada reza (*àdúra*), cântico (*orin*), conto (*ítàn*), etc. As regras básicas da fonética iorubá são as seguintes: 1- não existem letras mudas. Logo, todas devem ser

Considerando a perspectiva adotada por Castro (2005) de que os itens lexicais do iorubá já se encontram incorporados ao sistema linguístico do português, ela defende uma conversão fonética iorubá-português que seja capaz de indicar, com acentos próprios ao alfabeto português, a tonicidade das palavras – o que se trata de uma perspectiva teórica, no mínimo, integracionista entre o centro de poder linguístico (a língua nacional) e as margens da língua:

A sílaba, então, tornada tônica no vocabulário importado pelo português, está, a princípio, relacionada, por ser acusticamente mais impressiva, com a vogal de tom alto na palavra africana, assinalado pelo acento agudo (Cf. Yorùbá”, “ègbá”, “òrisá”, “Ogún”, “Òsósi” > iorubá, egbá, orixá, Ogum, Oxóssi). (CASTRO, 2005, p. 20)

Esse aspecto concernente à escrita pode ser percebido em textos literários que mobilizam o repertório linguístico e cultural afro-brasileiro. O fato de boa parte dos escritores serem falantes de português como língua materna e, na realidade contemporânea, aprenderem o iorubá na condição de língua especial provoca essa influência ortográfica e fonética.

2.2. BAIANIDADE, YORUBAIANIDADE E O CANDOMBLÉ COMO CENTRO IRRADIADOR DA CULTURA NEGRA

Não é recente a indagação dos estudos acadêmicos a respeito do que faz o Brasil, Brasil²⁴ ou, especialmente, da Bahia, a Bahia. Um certo jeito de andar diferente dos “homens do sul”, o falar cantando ou o comportamento “virado na desgraça” (como entronizou uma recente telenovela ambientada na cidade de Salvador) são comumente apontados como as marcas do que se costuma chamar de “baianidade”²⁵. Chega a ser dito que a baianidade é um estado de espírito. Todas essas representações, difusas no imaginário social, são diuturnamente (re)produzidas por duas poderosas máquinas semióticas – recupero aqui esse termo deleuze-guattariano –, o Estado e a indústria do turismo.

adequadamente pronunciadas; 2 – cada letra tem o seu próprio som. Assim, não há sons diferentes, ou duplos de uma mesma letra; 3 – todas as palavras são oxítonas. Portanto, sempre a última sílaba será tônica, seja em tom alto, baixo, ou médio, agudo ou grave; 4 – todas as palavras terminam sempre por vogais, sejam elas puras, ou vogais nasais” (JAGUN, 2017, p. 27). Quanto à pronúncia, é utilizado um ponto abaixo das letras idênticas para diferenciá-las: Q,Ē (som aberto), O,Ê (som fechado); Ş (som fricativo palato-alveolar, de X ou CH), S (som fricativo alveolar, de S, SS, como em Santo, Osé).

²⁴ Faço menção ao célebre livro de ensaios de Roberto DaMatta, *O que faz o brasil, Brasil?*.

²⁵ Esse termo, notadamente, não abarca a pluralidade sociocultural do Estado da Bahia, sendo utilizado, com maior frequência, para se referir a representações simbólicas que dizem respeito, exclusivamente, a Salvador e, com esforço, ao Recôncavo Baiano.

A respeito desse tema, recorro neste ponto a dois conceitos-chave – pensados teoricamente no âmbito da antropologia e dos estudos culturais – para a compreensão das representações identitárias e culturais situadas na Bahia, especialmente em Salvador e no Recôncavo Baiano: a *baianidade* e a *yorubaianidade*. O primeiro busca interpretar as representações, os símbolos, os discursos que configurariam, de modo mais amplo, o que é – supostamente – ser baiano; o segundo, de modo mais restrito, os traços culturais africanos de origem yorubá (iorubá) que se inscreveriam na construção da identidade baiana.

De acordo com o antropólogo Osmundo Pinho (2010), as imagens e representações da baianidade fazem parte da construção do “Produto Bahia”, especialmente pelo Estado e pelo turismo. A construção da baianidade tem como ponto de partida os discursos sobre a formação do povo brasileiro, notadamente as interpretações sobre o Brasil elaboradas pelas Ciências Sociais e pela Antropologia no século XX. Trata-se de uma reestilização dos discursos sobre a mestiçagem no Brasil em uma versão “made in Bahia”, considerando, para isso, aspectos idiossincráticos do Estado, como a literatura, a história, a cultura e a economia locais: “É a baianidade – modo de ser – que constrói, como teatralidade, o cotidiano e que se apresenta como uma forma que concilia modernidade e tradição sob forma ‘empática’ que porta uma ética regida pelo erotismo (mais uma vez) e pela festa” (PINHO, 2010, p. 204).

O antropólogo ressalta que as representações da baianidade tentam conciliar, com o verniz da cordialidade, os contrastes estruturantes da cidade de Salvador. Desse modo, é construído um imaginário de Bahia numa dupla chave: a *mística*, fundada nas raízes africanas do candomblé; e a *moderna*, que tem como signo o crescimento urbano da cidade e as atividades econômicas da Região Metropolitana de Salvador, como o turismo e a indústria petroquímica.

Preservando ao mesmo tempo estruturas sociais flagrantemente iníquas e um modo de vida descrito como cordial, sincrético e festivo, a cidade parece um monstro de duas faces uma das quais sempre alegre e colorida e outra violenta e oprimida. É neste contexto que agentes sociais diversos se interessam em ontologizar uma identidade local. (PINHO, 2010, p. 203)

Por sua vez, o crítico cultural e estudioso da língua e cultura yorubá Félix Ayoh’Omidire (2005), em sua tese de doutoramento, busca chegar a um conceito de *yorubaianidade*. A partir da análise de representações literárias e culturais afro-diaspóricas, no contexto brasileiro, cubano e nigeriano, Ayoh’Omidire avança nos estudos da cultura baiana, buscando analisar, por meio desse conceito, a presença dos valores civilizatórios e culturais iorubanos na base do que seria a baianidade e da produção artística de atores sociais afro-baianos e afro-diaspóricos.

A *yorubaianidade*, nesse sentido, é construída a partir de três importante pontos de sustentação: a *yorubanidade*, a *diáspora* e a *baianidade*. Segundo Ayoh’Omidire, a

yorubanidade diz da identidade étnica do povo yorubá, do seu sentimento de pertença a um mesmo grupo étnico que tem como características:

- Crença no mesmo herói-fundador – *Odùduwà*;
- Crença na cidade de Ilé-Ifé como o berço da nação e centro espiritual;
- Crença nos orixás, ou seja, os “*Irúnmôlê*” e os “*Igbamôlê*”;
- Utilização da língua *yorubana* descrita como “*káàárô-ò-jíre?*” em suas diversas formas dialetais;
- Utilização de certas marcas faciais chamadas escarificações, distintas das de outros povos da África Ocidental;

A essas características gerais podemos acrescentar certos aspectos filosóficos e o caráter urbano das sociedades *yorubanas*, somado à organização da sua sociedade sob a autoridade de um rei supremo com atributos semidivinos. (AYOH’OMIDIRE, 2005, p. 58)

O estudioso reafirma a tradição dos estudos afro-diaspóricos de que a noção de pertencimento ao legado étnico yorubá é construída, na África, através do culto aos ancestrais familiares e, no Brasil, por uma adoção consciente de seus valores, devido ao intenso apagamento cultural imputado à população negra brasileira. Para Ayoh’Omidire, destaca-se como exceção a esse processo os tradicionais Terreiros de Candomblé que conseguiram traçar a sua genealogia familiar. Nessa distinção entre o culto aos ancestrais familiares e a adoção consciência de uma identidade cultural, há de se ressaltar que, no contexto brasileiro, essa adoção é contingenciada pelas evidentes diferenças sociais, culturais e religiosas entre as sociedades brasileira e nigeriana. Acreditamos que esse culto de natureza familiar pode ser reestabelecido no contexto da diáspora à medida que são formadas sucessivas gerações de brasileiros no Candomblé. As intercorrências que levam ao distanciamento a esse legado são, por vezes, reatadas no convívio entre as diferentes gerações.

Em segundo lugar, a *diáspora* do povo yorubá é também um dos elementos centrais, do ponto de vista histórico, para a configuração do que viria a ser uma *yorubaianidade*. Sendo característico de sua reflexão promover uma leitura a contrapelo da história oficial do colonialismo, Ayoh’Omidire reporta-se à mitologia e à história oral para retratar a dispersão do povo yorubá:

[...] o povo *yorubano* transformar-se-ia em povo diaspórico por excelência, tendo seus filhos e filhas dispersados pelos quatro cantos do globo, conforme foi determinado pelo sortilégio de um de seus últimos soberanos, o *Alààfin Adlê Aróangan*, que, em desespero da sua impotência perante a revolta de *Àfônjá*, o comandante-mor do exército de *Õyö*, que se deixou seduzir pelas instigações dos jihadistas islâmicos de *Ilorin*. O soberano *Adlê* acabou amaldiçoando o seu próprio povo, jurando que o povo *Õyö-yorubano* seria levado como escravo às quatro direções para as quais ele atirara suas flechas fatídicas antes de se submeter a um regicídio ritual. (AYOH’OMIDIRE, 2005, p. 27)

Cumprida a maldição do *Alààfin*, homens e mulheres de origem yorubá foram levados para territórios até então desconhecidos, para servir de mão de obra escrava do sistema colonial na América Latina e Caribe. Todavia, não contava a máquina colonial com a possibilidade de rearticulação política e cultural das populações escravizadas, especialmente dos yorubás no caso brasileiro.

Assim, a *yorubaiandade* foi – e continua sendo – construída a partir da inserção do repertório cultural da *yorubanidade*, no contexto da diáspora, nas representações identitárias alcunhadas como baianidade. Trata-se de um traço diferencial, de um marcador étnico, no que se costuma pensar sobre a *baianidade*, buscando tecer uma linhagem, uma filiação, uma relação ao universo mítico, simbólico, histórico e cultural nagô.

Destacam-se nas concepções de baianidade o lugar da religiosidade de matriz africana na produção de suas representações identitárias. Contemporaneamente, é diversa e bem respaldada a bibliografia disponível que busca situar o surgimento do Candomblé na Bahia, no século XIX. A reorganização religiosa de africanos e afrodescendentes na cidade de Salvador esteve intimamente ligada ao papel da religião como elemento de coesão social através do culto aos ancestrais. Segundo o cientista social e especialista em cultura afro-brasileira Marco Aurélio Luz:

No início do século XIX, duas irmandades de negros Nagô promoviam a coesão grupal necessária à afirmação da identidade própria na Bahia. Era a da igreja da N. Sra. da Boa Morte, na Barroquinha, formada por mulheres, e da igreja de Nosso Senhor dos Martírios, formada pelos homens.

A irmandade de N. Sra. da Boa Morte reunia as mais altas sacerdotisas do culto tradicional Nagô, como Iyalussô Danadana e Iyanassô Oyó Akala Magbo Olodumaré Ase Da Ade Ta. Auxiliadas por Baba Asipá, fundaram o Ilê Iya Omi Ase Aira Intilé numa casa situada próxima à igreja da Barroquinha, na rua hoje chamada Visconde de Itaparica.

[...]

Com a morte de Iyanassô, o Ilê Iya Omi Ase Aira Intilé passou a ter o nome de sua fundadora, para homenageá-la, e que continua até os dias atuais, Ilê Iya Nassô, popularmente conhecido como Casa Branca, localizado no Engenho Velho da Federação. (LUZ, 2013, p. 342-344)²⁶

²⁶ Sobre Iyanassô, Vivaldo Costa Lima aponta: “Iá Nassô é um título altamente honorífico, privativo da corte do Alafin de Oió, do rei de todos os iorubás. O título corresponde a funções religiosas específicas e da maior significação na cultura dos iorubás. É a Iya Naso (Iá Nassô) quem, em Oió, a capital da nação política dos iorubás, encarrega-se do culto de Xangô., a principal divindade dos iorubás e o orixá pessoal do rei. [...] Na Bahia do século XIX, povoada dos iorubás de vária origem, inclusive de Oió, ninguém usaria o título de Iá Nassô se não estivesse autorizado a fazê-lo. Não seria possível uma usurpação do título, ou uma atribuição do nome por um mero processo de reinterpretação linguística. E isto porque o nome corresponde a uma função extremamente importante e por demais conhecida entre os iorubás. Poder-se-ia então afirmar que, se alguém se chamava, na Bahia do século passado, Iá Nassô, essa pessoa certamente teria sido uma sacerdotisa de Xangô na antiga cidade de Oió, e não de Queto, onde, de resto, as hierarquias religiosas e seculares na organização da corte do *Alaketu*, isto é, do Rei de Queto, são bem conhecidas e documentadas.” (LIMA, 2003, p. 32)

No Brasil, essa reorganização da *yorubanidade* fora da África teve como ponto de partida a religiosidade, com a atuação das primeiras matriarcas do Candomblé. Quanto a esse termo, o antropólogo Vivaldo da Costa Lima se devotou, ao longo da sua produção intelectual, ao estudo da cultura afro-brasileira e, sobretudo, da religiosidade de matriz africana. Destaco a interpretação por ele feita do termo “Candomblé”, que é usado para “designar os grupos religiosos caracterizados por um sistema de crenças em divindades chamadas de santos ou orixás e associados ao fenômeno da possessão ou transe místico” (LIMA, 2010 [1976], p. 118). Nesse processo de reorganização, as “nações”, que outrora em África designavam os grupos étnicos, passaram a indicar a linhagem, ou matriz, de cada Terreiro de Candomblé no Brasil: Jeje (etnia ewe-fon), Ketu (etnia iorubá) e Congo-Angola (bantu)²⁷. O estudioso ainda destaca a ampliação desse termo, “do *corpus* ideológico do grupo, seus mitos, cosmogonias, rituais e ética, ao próprio local onde as cerimônias religiosas desses grupos são praticadas, quando, então, candomblé é sinônimo de terreiro, de casa de santo, de roça” (LIMA, 2010 [1976], p. 118)²⁸.

Pode-se perceber que o Candomblé teve um importante papel na continuidade de valores civilizatórios africanos no Brasil. Valho-me do termo “continuidade” em vez de “preservação” ou “perpetuação” devido aos inegáveis processos de tradução, adaptação e negociação imputados pelo “estado de sítio” – nos dizeres do intelectual Abdias Nascimento (2016, p. 123)

²⁷ O babalorixá e escritor Márcio de Jagun, do Ilê Axé Aiyê Obaluwaiyê, pontua: “Devido ao contato de religiosos de origem Jeje (etnia ewe-fon), Ketu (etnia yorubá) e Congo-Angola (etnia bantu), nos respectivos Terreiros passaram a ser utilizados indistintamente vocábulos desses correspondentes idiomas, criando estrangeirismos que se entrecruzavam e tornaram-se uma espécie de linguagem própria do Candomblé brasileiro” (JAGUN, 2017, p. 26). Também o faz Vivaldo Costa Lima: “A nação, portanto, dos antigos africanos na Bahia foi aos poucos perdendo sua conotação política para se transformar num conceito quase exclusivamente teológico. Nação passou a ser, desse modo, padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé na Bahia, esses sim, fundados por africanos angolas, congos, jejes, nagôs – sacerdotes iniciados de seus antigos cultos que souberam dar, aos grupos que formaram, a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através dos tempos e da mudança nos tempos” (LIMA, 2010, p. 124-125).

²⁸ O excerto retirado encontra-se também na dissertação de Vivaldo Costa Lima (*A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia: um estudo das relações intragrúpicos*), relançada em 2003, na qual são elencados alguns aspectos estruturantes do Candomblé: “Os candomblés eram, no começo do século passado [século XIX], centros de reunião dos nagôs mais ou menos islamizados que aqui viviam, como jejes, hauçás, gruncis (ou grunces), tapas e os descendentes dos congos e angolas que há muito não eram trazidos da Costa” (LIMA, 2003, p. 21); “Todo candomblé praticamente tem sua ação centralizada na figura de seu líder, a mãe e o pai de santo, também chamados, nos terreiros jejes-nagôs, respectivamente de Ialorixá e babalorixá” (LIMA, 2003, p. 59); “O líder do terreiro exerce toda a autoridade sobre os membros do grupo, em qualquer nível da hierarquia, dos quais recebe obediência e respeito absolutos. [...] A estrutura do candomblé repousa em duas categorias de afiliados, perfeitamente distintas: os que são iniciados como filhos de santo até o estágio da ‘feitura do santo’ e os vários titulares de posições executivas e honoríficas no terreiro. Dessas duas categorias amplas é que saem as hierarquias dirigentes do terreiro, no campo espiritual e litúrgico como na organização da sociedade civil que trata dos assuntos mais seculares do grupo e seu relacionamento com as instituições públicas e agências de controle da sociedade global em que os candomblés se inserem” (LIMA, 2003, p. 60).

– pelo qual a cultura negra passou, tanto no Brasil quanto em outros países, dada a escala planetária da diáspora.

Desse modo, é incontornável nesse ponto o seminal estudo de Stuart Hall (2003) sobre a diáspora e as suas implicações para a produção das identidades e para as relações interculturais²⁹. Hall parte de uma problematização aos próprios interessados nesse assunto, colocando em questão o “conceito fechado de diáspora” (HALL, 2003, p. 33) que, de modo semelhante aos princípios epistêmicos do eurocentrismo, seriam baseados num processo de exclusão da diferença, do “Outro”, do que não seja “o mesmo” do ponto originário. Tendo em seu horizonte as produções culturais caribenhas e os pressupostos teóricos efetivados pela desconstrução – notadamente o pensamento de Jacques Derrida –, Stuart Hall advoga a necessidade de se pensar o hibridismo, os trânsitos, os deslocamentos e as ressignificações fomentadas pelas migrações populacionais – e acentuadas pelo advento da globalização –, de modo que não se busque nas representações identitárias e culturais um retorno ao autêntico, ao Uno³⁰.

²⁹ Algumas das ideias publicadas em *Da diáspora: identidades e mediação cultural*, de Stuart Hall, foram proferidas na sessão de abertura do VIII Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, realizado em julho de 2000, na Bahia sob a presidência de Evelina Hoisel e vice-presidência de Eneida Leal Cunha.

³⁰ É o que diz Hall sobre a “África na diáspora”: “A África passa bem, obrigado, na diáspora. Mas não é nem a África daqueles territórios ignorados pelo cartógrafo pós-colonial, de onde os escravos eram sequestrados e transportados, nem a África de hoje, que é pelo menos quatro ou cinco “continentes” diferentes embrulhados num só, suas formas de subsistência destruídas, seus povos estruturalmente ajustados a uma pobreza moderna devastadora. A “África” que vai bem nesta parte do mundo é aquilo que a África se tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do panelão colonial” (HALL, 2003, p. 40).

3. CANTANDO AOS ORIXÁS EM VITROLAS E VINIS

3.1. OS ANOS 70 E O DESRECALCAMENTO DA BASE CULTURAL NEGRA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

*Alto astral, altas transas, lindas canções
Afoxés, astronaves, aves, cordões
Avançando através dos grossos portões
Nossos planos são muito bons*

Os mais doces bárbaros
(Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia e Gilberto Gil)

A década de 1970 se apresenta a nós, intérpretes da posteridade, como um período de intensidades. Herdeira das convulsões sociais vivenciadas nos anos 60, a década seguinte permitiu que, no plano nacional e internacional, o desejo de uma nova ordem fosse realizado na experimentação de existências contra-hegemônicas, de novas linguagens artísticas e de novos repertórios culturais. Tempo de “outras viagens”, se nos apropriarmos da linguagem corrente à época. Na época em que se discutia o ecologismo, a revolução sexual, o anticonsumo e a liberdade política na América Latina, a geração da “curtição” e do “desbunde”³¹ arriscou imaginar uma “sociedade alternativa”, que descentrasse o crivo econômico, religioso, sexual e étnico-cultural do estilo de vida burguês.

No circuito Rio-São Paulo, a revolução artística empreitada pela Tropicália anos antes, entre 1966 e 1968, rasurou fronteiras entre a cultura regional e a cultura de massa, reinventando uma estética nacional em tempos de autoritarismo e patrulhamento ideológico. Já nos anos 70, Ana Maria Bahiana (1979-1980) pontua na música popular brasileira o surgimento de duas gerações de compositores, ambas com formação universitária: a primeira, em 1970, formada por Ivan Lins e Gonzaguinha (Luiz Gonzaga Jr.), os dois com passagem pelo Movimento

³¹ O Suplemento de Pernambuco, ao analisar os 40 anos de Uma Literatura nos Trópicos, pontua desta forma os conceitos de “curtição” e “desbunde” encorpados teoricamente por Silviano Santiago no ensaio “Caetano Veloso enquanto superastro”: “Definição inédita enquanto conceito operacional até então, a *curtição* é a *palavra encontrada naquele momento para o crítico enfeixar situações criativas e existenciais como ‘sensibilidade de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêutica, termômetro, barômetro, divisor de águas’*. Já o *desbunde*, na perspectiva do contexto observado, seria ‘um *espetáculo* em que se irmanam uma atitude artística da vida e uma atitude existencial da arte, confundindo-se” (SANTIAGO, 1978, p. 150 *apud* PERNAMBUCO, n. 147, Maio 2018, p. 14).

Artístico Universitário (MAU); e a segunda, em 1971 e 1972, mais numerosa, integrada por compositores de fora do eixo Rio-São Paulo, Fagner, Belchior, Alceu Valença, Ednardo, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Marcus Vinicius, Walter Franco e Raul Seixas, trazendo ao *mainstream* novas musicalidades.

[...] a formação universitária – não propriamente os bancos das faculdades, que todos abandonaram a meio caminho, assim que a música se tornou profissão, mas o ambiente em torno das universidades, a circulação de idéias – está no próprio miolo da música brasileira nesta [70] e nas duas décadas passadas [50 e 60]. A visão do veio principal da música, no Brasil, é, necessariamente, a visão das universidades – ainda mais que a crítica constante, em profundidade, surgida em meados dos anos 60, é, também, de extração universitária. (BAHIANA, 1979-1980, p. 25).

Na Bahia, por outro lado, o Carnaval de Salvador, grande palco das contradições e da cultura popular, viu descer dos bairros negros os modernos blocos afros. O surgimento do Ilê Aiyê (1974), do Olodum (1979) e, nos anos 80, do Muzenza (1980)³² construiu um espaço de tradição e de resistência no carnaval negro de Salvador, ao que Osmundo Pinho propõe como a “reafrikanização do carnaval” (PINHO, 2010). Nesse movimento de rearticulação das expressões culturais, encontra-se na tradição a força criativa de suas canções. Tradição essa que, na capital baiana, reside no Candomblé Jeje-Nagô e em sua riqueza de temas, símbolos, ritmos e valores civilizatórios.

Ora, podemos dizer que o candomblé, como um modelo, participa de dois modos da reinvenção das identidades afrodescendentes e da reorganização do meio negro baiano conhecida como reafrikanização. Primeiro, incorporando temas, repertório e uma linguagem político cultural. Segundo, participando institucionalmente das organizações, interferindo nas práticas de negociação política e servindo de modelo para a organização dos negros e para as formas políticas de sua organização. (PINHO, 2010, p. 218).

Essa reafrikanização do carnaval de Salvador, com o surgimento dos blocos afros, é representativa do que se processava também no plano nacional. A abertura política do Brasil, no final da década de 1970, alinhou-se com o descerramento dos demais regimes ditatoriais na América Latina, bem como com a distensão da disputa geopolítica entre os Estados Unidos e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, iniciada ao fim da Segunda Guerra Mundial. Segundo Silvano Santiago (1999), significativas mudanças no contexto social e político da

³² “O Ilê Aiyê é visto como o bloco mais tradicional e onde se reúne a elite negra, o Olodum como o bloco da modernidade, o Muzenza, por sua vez, tem sido associado à marginalidade e a violência, parece nesse caso ter herdado o estigma dos blocos de índio, sendo identificado com o lumpesinato negro de cidade de Salvador” (PINHO, 2010, p. 282).

região nos anos de 1979 a 1981 antecipariam o fim do século XX bem antes da virada do milênio³³:

Quando é que a cultura brasileira despe as roupas negras e sombrias da resistência à ditadura militar e se veste com as roupas transparentes e festiva da democratização? Quando é que a coesão das esquerdas, alcançada na resistência à repressão e à tortura, cede lugar às diferenças internas significativas? Quando é que a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica para ter uma dominante cultural e antropológica? Quando é que se rompem as muralhas da reflexão crítica que separavam, na modernidade, o erudito do popular e do *pop*? Quando é que a linguagem espontânea e precária da *entrevista* (jornalística, televisiva, etc.) com artistas e intelectuais substitui as afirmações coletivas e dogmáticas dos políticos profissionais, para se tornar a forma de comunicação com o novo público? (SANTIAGO, 1999, p. 11)

Paralelamente, o estilhaçamento do bloco da esquerda de resistência ao regime militar favorecera a construção de outras identidades sociais através da emergência de vozes historicamente subalternizadas pelos centramentos de gênero, classe, sexualidade e étnico-racial. Dessa forma, iriam se entrelaçar ao tramado das tradicionais identidades políticas – esquerda e direita – as identidades sociais produzidas, por exemplo, pela população afrodescendente e pela população LGBT, num complexo jogo de afinidades e dessemelhanças entre as pautas agenciadas. Pode-se observar, nesse contexto, a proliferação de *long-plays* de artistas e grupos musicais que nutriam a sua arte nos ritmos afro-brasileiros. É representativa, por exemplo, o grupo *Os Tingoãs*, formado na cidade de Cachoeira (Recôncavo Baiano) nos anos 60 pelo trio de vocalistas e músicos Heraldo, Dadinho e Erivaldo, em cujo lugar entraria posteriormente Mateus Aleluia. Somente nos anos 70, o grupo emplacou discos de sucesso em grandes gravadores do Brasil, tendo como mote o canto aos orixás, aos encantados e aos grandes temas da história do povo negro brasileiro³⁴.

Pode-se mencionar também a discografia de Clara Nunes (Caetanópolis, MG, 1942 – Rio de Janeiro, RJ, 1983). A cantora mineira construiu seu lugar na cultura brasileira no rol das grandes intérpretes da musicalidade de matriz africana. Analisando-se, hoje, a relação entre o

³³ Para Silvano Santiago, a busca da crítica cultural no Brasil de possíveis marcos para a transição entre séculos resultou, conseqüentemente, em mais indagações que tentaram localizar historicamente as transformações dos regimes de criação e circulação das obras de arte na contemporaneidade, assim como da reflexão teórico-crítica sobre a arte, a literatura e a cultura nas últimas três décadas.

³⁴ (1977) *Os Tingoãs* (Os Tingoãs) – RCA Victor – LP; (1977) *Levanta poeira* (vários artistas) – participação – Som Livre – LP; (1977) *Canto de fé* (vários artistas) – participação – Som Livre – LP; (1977) *Os pastores da noite* (Otália da Bahia) – Trilha sonora do filme (vários artistas) – participação – LP; (1976) *Promessa ao Gantois/Anita* (Os Tingoãs) - RCA Victor – compacto simples; (1976) *Escrava Isaura* - Trilha Sonora da Novela da Rede Globo (Vários artistas) – Som Livre – LP; (1976) *Fantásticos vol.5* (vários artistas) – participação – RCA Victor – LP; (1975) *O Africanto dos Tingoãs* (Os Tingoãs) – RCA Candem – LP; (1975) *Carnaval 76 – Convocação Geral nº 2* (vários artistas) – participação – Som Livre – LP; (1973) *Os Tingoãs* (Os Tingoãs) – Odeon – LP (<http://dicionariompb.com.br/os-tingoas/discografia>)

Candomblé e a MPB nos anos 70, é incontornável a produção artística da “filha de Ogum com Iansã”, em suas vestimentas, coreografias e nas temáticas por ela exploradas³⁵.

A presença de ritmos do Candomblé na música comercial ultrapassou, ao longo do tempo, a seara da MPB e do Samba. Contemporaneamente, os ouvidos mais assentados aos pés do santo (*lesse orixá*) podem notar, por exemplo, a presença do ritmo *ijexá* – tocado especialmente a Oxum, Logun Edé, Oxalufã e às orixás que guardam em si uma energia feminina matricial – em composições várias do Axé Music. Um caso singular é a canção *Pequena Eva*, alçada aos quatro ventos a partir da interpretação de Ivete Sangalo na Banda Eva durante os anos 90. Primeiramente, a música *Eva* é uma composição em língua italiana de Umberto Tozzi e Giancarlo Bigazzi, lançada em álbum de 1982. No ano seguinte, o grupo de rock brasileiro Radio Taxi faz uma versão brasileira da letra, com algumas mudanças lexicais em comparação ao texto base. Na década seguinte, a versão da Radio Taxi é regravada pelo grupo musical Banda Eva, surgido nos anos 70 na região da Estrada Velha do Aeroporto, em Salvador. Nessa última versão, cantada até hoje, a cadência dos agogôs acompanha os versos: “Meu amor, olha só hoje o sol não apareceu / É o fim da aventura humana na Terra / Meu planeta, adeus / Fugiremos nós dois na arca de Noé / Olha bem meu amor / é o final da odisseia terrestre”³⁶. Da mesma forma, o *ilu*, repicado ritmo devotado a Iansã, se faz presente em composições do pagode baiano, do qual podemos destacar duas composições: o icônico início em cavaco de *Não me chame não*, do grupo Uns Kamaradas³⁷, e de *Mulheres no poder*, da banda Psirico, liderada por Márcio Vitor³⁸.

³⁵ (1979) Clara esperança • EMI - Odeon • LP; (1978) Guerreira • EMI-Odeon • LP; (1978) Clara Nunes • EMI - Odeon • LP; (1977) As forças da natureza • EMI - Odeon • LP; (1976) Canto das três raças • Odeon • LP; (1975) Claridade • Odeon • LP; (1974) Alvorecer • Odeon • LP; (1974) Brasileiro profissão esperança • Odeon • LP; (1973) Clara Nunes • Odeon • LP; (1972) Clara Clarice Clara • EMI-Odeon • LP; (1971) Clara Nunes • Odeon • LP

³⁶ Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/banda-eva/eva.html>

³⁷ Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=G4YHsaUqJyA>

³⁸ Ver em:

<https://www.youtube.com/watch?v=On28rmCyRPs&list=OLAK5uy_mNUFPKr6XcsI3RAm1vR91UaCvBEMsLGm8&index=8>

3.2. OS ORIXÁS (1978), ILDÁSIO TAVARES E LUÍS BERIMBAU

Canto
de mito e de fé,
magia
de reinventar o eterno
em trânsito;
indômita energia
que o milênio espessou
e expressa na leveza em passos.

Cofre da Tradição
hoje estuprado,
ouvidovistolidodevorado
a preços vis.
O imprevisível,
em breve,
convenientemente
processado e
computadorizado,
para mor deleite e segurança
dos de fora

12.8.77
Sete Cantos da Bahia

É nessa miríade de textualidades, discursos e identidades que podemos situar a produção intelectual de Ildásio Tavares nos anos 70 e a produção do LP *Os Orixás* (Som Livre, 1978), entre a experiência universitária e a vivência da cultura negra na cidade de Salvador. Após retornar da Southern Illinois University, onde realizou o mestrado em Literatura de Língua Inglesa e lecionou Literatura Brasileira (1970-1971), Ildásio Tavares iniciou a atividade docente na Universidade Federal da Bahia no ano de 1975, como Professor de Literatura Portuguesa. Nos vinte e dois anos de docência na instituição, transitou entre a cultura portuguesa e a cultura afro-brasileira, fomentando também o ensino das literaturas africanas de língua portuguesa no Estado da Bahia. Somada à experiência acadêmica, a vida religiosa no Candomblé já era vivida desde o final dos anos 60. Cito-o:

Eu entrei muito cedo no Candomblé. Com 29 anos, fui levado por [?] Didi e tive um posto no Axé Opô Afonjá. Lá observando a polirritmia, a riqueza, a absoluta riqueza dos ritmos africanos, me veio a ideia de fazer daquilo uma música popular. Eu pensava da seguinte forma: de um ritmo africano tinha surgido o samba e todas as suas variantes, a chula, o choro e tantas outras variantes tinham surgido de só um ritmo. E o Candomblé é muito rico em termos de ritmos, então eu pensei em aproveitar aqueles ritmos ali. Um deles que me atraiu ali logo de cara foi o Ijexá, porque era o ritmo também dos Filhos de Gandhi, no qual eu saía desde os 16 anos. Desde muito cedo, eu me apaixonei pela cultura negra, por essa riquíssima cultura negra, pela culinária, do acarajé, do vatapá, do caruru, de tudo que você pode imaginar, da moqueca. No Candomblé, na capoeira, no samba de roda e todas essas manifestações culturais

negras que são a nossa riqueza, o nosso patrimônio. Então procurei sempre mexer com isso e trazer para a estilização da música popular. Então, em 1978, junto com Antonio Carlos, eu introduzi o Ijexá na música popular brasileira. O primeiro Ijexá da música popular brasileira, Jerônimo inclusive me disse que estava tocando ele no show das escadarias do Carmo. Chama-se Ossain, em homenagem ao orixá Ossain, que foi feito logo quando entramos no Candomblé. Daí por diante as pessoas começaram a acordar para esses outros ritmos que nós também lançamos. Depois o primeiro Agueré, o primeiro Opanijé, o primeiro Ilu, o primeiro Batá. Todos esses estão num disco chamado *Os Orixás*, o CD hoje em dia foi também um vinil em parceria com Berimbau, que era um grande compositor, um imenso compositor. (TAVARES, 2012)

Lançado em 1978, o LP *Os Orixás* (Som Livre) parte do repertório linguístico e musical do Candomblé para a composição de doze canções, sendo onze em homenagem aos orixás mais popularizados – Exú, Ogun, Omolú, Oxóssi, Logun Edé, Nanã, Oxum, Yansan, Yemanjá, Xangô e Oxalá – e uma ao Ilê Axé Opô Afonjá, terreiro onde Ildásio Tavares era iniciado e possuía cargo. Trata-se de doze produções em língua portuguesa que incorporam palavras de origem africana e *itans* (narrativas míticas) das respectivas divindades. As músicas, compostas por Berimbau e Ildásio Tavares, receberam o arranjo do maestro Hécio Alvarez e a voz da cantora Eloah. O “bolachão” dos jovens compositores fora ciceroneado por um texto de apresentação de Jorge Amado (“O poeta, o compositor e os orixás”), por uma ilustração de Xangô feita por Carybé e por um Glossário de termos em língua iorubá de autoria do Mestre Didi Axipá, assogbá – alto cargo do culto ao orixá Obaluaiyê – do Axé Opô Afonjá.

Nas doze canções do LP, os compositores, tendo como língua-base o Português, incorporam palavras originárias de língua africana, especialmente o iorubá, e “itans” (narrativas) dos orixás. Nas comunidades-terreiro, a palavra falada é um dos veículos de circulação do *axé*, da energia vital que, em trânsito, liga a nossa imanência à transcendência em rezas, cantos e danças. É também a porta de acesso aos preceitos e aos segredos, vividos e, portanto, conhecidos com a experiência na comunidade. Fato cultural que também se dá nas sociedades tradicionais africanas, em que, de acordo com Amadou Hampaté Bá, a Palavra falada é dotada de uma força vital e constitui o elo de coesão social³⁹.

Nas doze composições de *Os Orixás*, a primazia da língua portuguesa, língua de Estado e signo linguístico de nosso processo de colonização, é suplementada pelos aportes lexicais de origem africana, utilizados pelas comunidades-terreiro de Candomblé, para se cantar as histórias dos onze orixás escolhidos por Ildásio Tavares e Luís Berimbau. A sequência das

³⁹ “Nas tradições africanas – pelo menos nas que conheço e que dizem respeito a toda a região de savana ao sul do Saara -, a palavra falada se empossava, além de valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de ‘forças etéreas’, não era utilizada sem prudência.” (HAMPATÉ BÁ, 2010, p. 169)

faixas tenta reproduzir a sequência dos orixás de um *xirê*, sem contemplar outros orixás, não menos importantes, cultuados no Brasil: *Exu, Ogun, Omulu, Oxossi, Logun Edé, Nanan, Oxum, Yansan, Yemanjá, Xangô, Oxalá* (grafia e acentuação adotadas pelo LP); por último, uma composição ao *Axé Opô Afonjá*⁴⁰.

Ao incorporar a língua de santo à tecitura das composições, Ildásio Tavares e Luís Berimbau levam a língua portuguesa aos seus extremos, a territórios linguísticos e culturais historicamente subalternizados na realidade linguística do país. Considerando a complementariedade que produções como o LP *Os Orixás* desempenham frente ao cancionário da música popular brasileira dos anos 70, são introduzidas palavras e ritmos desconhecidos de grande parte do público-consumidor dos bolachões. Vale ressaltar que é no final dos anos 70 que o cancionário da música popular bate às portas das Faculdades de Letras, desafiando *scholar* e seus operadores teóricos a pensarem a letra de música enquanto objeto estético passível de análise, assim como outros gêneros poéticos (SANTIAGO, 1999).

Segundo José Miguel Wisnik (1979; 2004), a presença da cultura oral e a força das expressões populares fazem da música popular brasileira a grande intérprete das questões da vida nacional, isto é, uma “gaia ciência”, “um saber poético-musical”⁴¹ ao qual afluem, como a um rio caudaloso, leitões originados de repertórios culturais diversos, desde trovas, cantigas, rezas, repentes a textos literários, filosóficos e à música erudita.

Esse tipo de música não tem um regime de pureza a defender: a das origens da Nação, por exemplo (que um romantismo quer ver no folclore), a da Ciência (pela qual zela a cultura universitária), a da soberania da Arte (cultuada tantas vezes hieraticamente pelos seus representantes eruditos). Por isso mesmo, não pode ser lida simplesmente pelos critérios críticos da Autenticidade nacional, nem da Verdade racional, nem da pura Qualidade. Trata-se de um caldeirão – mercado pululante onde várias tradições vieram a se confundir. (WISNIK, 1979, p. 14)

É, portanto, nessa encruzilhada de ritmos e repertórios culturais que a música sacra atravessa a porteira do “ilê axé” (terreiro) para ser cantada em vitrolas e vinis. O segredo ao culto dos orixás (Awo Òrisà) é um dos pilares da iniciação no Candomblé. Sendo uma religião iniciática, o crescimento espiritual do indivíduo está diretamente relacionado à vivência no

⁴⁰ A seguir, apresento transcrições das músicas, considerando a ortografia apresentada no glossário feito por Didi Axiá (Deoscóredes Maximiliano dos Santos) para o *long-play*. As informações apresentadas a respeito dos orixás condizem com o meu grau de iniciação no candomblé – ao que vi, ouvi, vivi, senti e li – e não tem uma pretensão totalizante a respeito de cada divindade. Por isso, o conhecimento apresentado nesse texto, naturalmente, pode vir a ser ampliado a cada ano e a cada obrigação.

⁴¹ A relação entre canção popular e literatura, no Brasil, se ela de fato existe como atração magnética numa parte respeitável dessa produção, não se deve a uma aproximação exterior em que melodias servem de suporte a inquietações “cultas” e letradas, mas à demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode. (WISNIK, 2004, p. 225)

Terreiro de Candomblé, onde os ritos, as cantigas, as danças, as posturas, as folhas, os alimentos constituem um riquíssimo repertório de signos a ser aprendido pelos iniciados nas obrigações religiosas com os seus mais velhos.

Como uma fresta no “Cofre da Tradição” (TAVARES, 1980), a mistura de ritmos, instrumentos musicais e de idiomas, antes de celebrar certa tendência fusionista de nossa cultura, também preserva dos ouvidos incautos o segredo. O que pode ser cantado fora do contexto ritualístico? Como deve ser cantado? Quem pode cantar? Quais arranjos farão o ponto de diferença entre o uso ritualístico e o uso estético-mercadológico da música? São questões que se apresentam no circuito de produção e recepção de *Os Orixás*, como o “imprevisível” que assalta o poeta e compositor Ildásio Tavares, no ano anterior à lançamento do LP, na série de poemas *Sete Cantos da Bahia* (vide epígrafe desta seção).

A primeira delas, no lado A do “bolachão”, é consagrada a Exu, o orixá mensageiro entre o *Aiyê* – a terra – e o *Orum* – o plano espiritual –, guardião dos caminhos e das encruzilhadas. Sua força reside também no fluxo dos fluidos corporais. Apresenta a saudação a Exu – *Laroyê!* – e duas de suas qualidades: Exu Tiriri – criado de Oxumaré –, Exu Elegbá (Bará) – criado de Xangô. Faz menção às oferendas feitas a Exu antes das cerimônias religiosas e das obrigações do Candomblé, pedindo-lhe a abertura dos canais de comunicação entre a imanência e a transcendência⁴².

01. Exu

Laroyê Exu Tiriri
Laroyê Exu Elegbá
Laroyê Exu Bará

Ele é chefe da folgança
Dono das encruzilhadas
Ele vai antes de todos
pra festa ser animada.

Laroyê Exu Tiriri
Laroyê Exu Elegbá
Laroyê Exu Bará

Ele é o bem ou mal
conforme é despachado
É o mensageiro dos deuses
tem que estar sempre bem
Mandado
(BERIMBAU; TAVARES, 1978, faixa 1, lado A)

⁴² No Ilê Axé Opô Aganju, antes de todo *xirê* (da roda), realiza-se o *padê* – exclusivo à comunidade-terreiro –, quando é feito o despacho a Exu. Eis um dos motivos de não se cantar para Exu durante o *xirê*, salvo na própria festa desse orixá, iniciando-se por Ogum.

A segunda, a Ogun (Ogum), ressalta o caráter guerreiro e combativo desse orixá, Senhor da metalurgia, das armas e da manufatura. Uma de suas saudações é *Ogum ê! (Ogunhê! Patacori ô)*. Por ação de Oxalá, foi o primeiro a desbravar os caminhos do Orun ao Aiyê, um dos motivos pelos quais é associado à abertura de caminhos e à realização de grandes empreitadas.

02. Ogun

Quem me deu a inchada

foi Ogum

Quem me deu a espada

foi Ogum

Ele mora no mato

é o rei das estradas, Aiyê

O ferro ele criou

para a vida e para a morte, Aiyê

Ele é o guerreiro, é Ogum

Ele é o guerreiro, é Ogum

Ogum, Ogun ê

Ogum, Ogun ê

Ogum, Ogun ê

(BERIMBAU; TAVARES, 1978, faixa 2, lado A)

Omulu, o “velho”, o Senhor das doenças, da terra e dos alimentos que nela são fecundados, é a divindade a que louva a terceira composição. Reza a tradição que, em cerimônia na qual dançavam todos os orixás, nenhum deles quis dançar com Omulu, que andava coberto com a palha da costa dada pelo seu irmão Ogun, devido ao seu corpo estar coberto de chagas. Somente Yansan se aproximou e dançou com Omulu, motivo pelo qual foi agraciada com o controle dos espíritos (*eguns*). Sua saudação é “*Atotô!*”. Era o orixá de cabeça de Ildásio Tavares, sendo, por essa razão, chamado de “Babá” – alcunha geralmente atribuída ao orixá Oxalá ou, como abreviação, aos espíritos dos antepassados (*Babá Egun*) – e de “senhor da minha cabeça”.

03. Omulu

Se a terra fosse de ouro,

de ouro seria meu pai,

mas como a terra era lama,

da lama brotou meu pai

Atotô Ajiberô

Atotô Ofanran Kurin

Atotô Ajiberô

Atotô Ofanran Kurin

Dono da minha cabeça,

Babá é dono de mim

por isso Senhor da Terra

lhe digo Ofanran Kurin

(BERIMBAU; TAVARES, 1978, faixa 3, lado A)

Canta-se, em sequência, a Oxossi, o grande *Odé Kayodê*, Senhor da caça e da fartura. Detentor do *ofá* – o arco e flecha – e do *erukerê* – rabo de boi ou de cavalo (ferramenta também de Yansan) utilizado nas matas e florestas com o poder de espantar os maus espíritos – algumas de suas características são a astúcia, a inteligência, a curiosidade e a cautela. É o Senhor do Reino de Ketu (Queto), de domínio iorubá⁴³. A composição faz referência ao itan da morte de Oxossi, cuja flecha certa teria conseguido acertar uma serpente, que lhe trouxe, ao mesmo tempo, alimento e a morte (*ikú*). Sua saudação é “Okê arô”

04. Oxossi

Odé com seu arco caçava no
mato
De rasgo e repente surgiu a
serpente
Odé atirou

Na seta ligeira a serpente
morreu
o grande guerreiro assou e
comeu,
Odé Kamirô

Mas eis que de noite
a serpente rompeu as
entranhas de Odé
e pro mato correu
Odé se acabou.
Mais vale Olorun do que a
morte à serpente
o corpo morreu de vez nos
orixás
Oxossi acordou

Okê Odé, Okê arô, Okê okê
Salve Oxossi, Rei da mata
e salve [] Kayodê
Salve Oxossi, Rei de Ketu
Salve Ofá Erukerê

(BERIMBAU; TAVARES, 1978, faixa 4, lado A)

Na sequência, canta-se a Logun Edé. Sendo filho de Oxossi (Erinlé) e de Oxum (Ypondá), resulta disso algumas ambivalências de seu arquétipo⁴⁴. Habita o domínio das matas

⁴³ O Ilê Axé Opô Aganju, sendo um terreiro de candomblé de nação *ketu*, inicia o seu o calendário oficial com as obrigações para Oxossi.

⁴⁴ Por ser cultuado em algumas tradições como um orixá “metá”, isto é, que possui dois sexos, em alguns candomblés, suas vestimentas podem mudar em cada casa, conforme o fundamento com que seja criado:

e das águas doces, trazendo o espírito livre, astuto e caçador de seu pai, assim como a vaidade, o apreço estético – que não se confunde com a “beleza” numa conotação superficial –, e a propriedade do ouro pela sua mãe. É o protetor dos pescadores e navegantes, assim como Yemanjá. Detém o *ofá* e o *erukerê*, assim como Oxossi, e o *abebê* (espelho), como Oxum. A composição menciona a presença de Logun Edé na água e na terra, especialmente às conchas, búzios e peixes do mar, dados por Yemanjá, a rainha das águas salgadas, no período que foi por ela criado. É um orixá de fartura e de riquezas. Junto com os *Ibejis*, são os orixás crianças cultuados no Brasil, disso decorrem a sua lepeidez e a sua brincadeira, que não excluem o seu caráter combativo, guerreiro e caçador⁴⁵.

05. Logun Edé

Ê ê ê ê

Fara Logun, fara Logun fa.

No fundo da mata escondeu
seu tesouro,
tesouro tirado do fundo do mar
de conchas e búzios e peixes,
de ouro o tesouro de Oxum
para Oxossi guardar

Brincou pelo mato, menino,
guerreiro na caça e na pesca,
reinando Logun
Cansou, foi pro mar, mergulhou,
bem ligeiro
tirando de Oxossi o tesouro de
Oxum

Ê ê ê ê

Fara Logun, fara Logun fa.

(BERIMBAU; TAVARES, 1978, faixa 5, lado A)

A sexta música é feita para Nanan, a mais velha dos orixás femininos cultuados no Brasil, senhora dos pântanos, lagoas e da lama (barro) – a matéria prima da criação do homem –, que é a junção de dois elementos primordiais: a água e a terra. É mencionado o *itan* sobre a criação dos orixás e dos homens por dois orixás primordiais do panteão iorubano cultuado no

acentuando-se a sua ambivalência (traço masculino-feminino) ou a sua força guerreira e combativa (traço masculino).

⁴⁵ No Axé Opô Aganju, o assentamento de Logun Edé reside na casa de Ogun, dado o fundamento com que é criado o orixá.

Brasil⁴⁶, Oxalá e Nanã, a grande *Iyá* (mãe), uma das *Aiyabá* (rainha) – orixás femininas que detêm o posto de Rainha sobre algum domínio da natureza. Sua saudação é “Saluba!”. A ela, como a Omulú e a Oxumaré – os três orixás da “casa da palha” – estão associados os ciclos da vida, sendo ressaltado na composição o inevitável da nossa matéria à terra.

06. Nanã

O casamento das águas com a terra
é a criação,
Naná e Oxalá deram vida a
santos da nossa nação

Saluba, oh grande *Iyá*, Saluba
Saluba, oh *Aiyabá*, Saluba
Saluba, oh grande *Iyá*, Saluba
Saluba, oh *Aiyabá*, Saluba

Um dia voltamos pra terra
pra junto da mãe Nanã
e na terra ficaremos
rico e pobre
noite e manhã

Saluba, oh grande *Iyá*, Saluba
Saluba, oh *Aiyabá*, Saluba
Saluba, oh grande *Iyá*, Saluba
Saluba, oh *Aiyabá*, Saluba

(BERIMBAU; TAVARES, 1978, faixa 6, lado A)

A primeira faixa do lado B destina-se a Oxum, orixá *aiyabá*, Senhora das águas doces, dos rios, da fecundidade e do ouro. Tornou-se esposa do orixá Xangô depois de ser casada com Oxóssi. A astúcia e o apreço estético de Logun Edé devêm de Oxum, assim como a riqueza, materializada no ouro, metal de sua predileção, incrustado em suas joias, ferramentas e adereços. O eu lírico da composição menciona Mãe Senhora (Maria Bibiana do Espírito Santo), a terceira *Iyalorixá* do Ilê Axé Opô Afonjá, filha de Oxum. Do plano espiritual, a *Iyalorixá* ajudaria os passos dos seus filhos de santo.

01. Oxum

Iyá, não me deixes nas ondas
do mar
Iyá iyá ê, *Iyalodê Iyá*

⁴⁶ Faço a ressalva de orixás *cultuados no Brasil*, pois, em África, é cultuado um maior número de divindades, cujo culto não é feito no Brasil ou foi aglutinado ao culto de outra divindade.

Não sou marinheiro, não sei
navegar,
Iyá iyá ê, Iyalodê Iyá

Meu barco é sem rumo, sem
prumo, no mundo a vagar,
Iyá, eu te quero, Iyá, eu te
espero pra vir me salvar,

Tua filha, Senhora, que já foi
embora
vai me ajudar
Iyá iyá ê, Iyalodê Iyá

(BERIMBAU; TAVARES, 1978, faixa 1, lado B)

Em seguida, é celebrada Yansan, *aiyabá*, Senhora dos ventos e das tempestades e dos eguns (espíritos desencarnados). Segundo Prandi (2001), reza a tradição que Oyá (seu primeiro nome) desejava ter filhos, mas não podia tê-los e, consultando-se com um babalaô, fez as oferendas e o ebó necessários para consegui-los. Com sucesso, Oiá teve os seus nove filhos e, quando ia em direção ao mercado, as pessoas diziam “Lá vai Iansã [...], que quer dizer mãe nove vezes” (PRANDI, 2001, p. 294). Sua saudação é “Eparrei!”. A composição menciona o seu título de *aiyabá* (rainha) e a qualidade de Iansã Onirá, que é próxima a Oxum. No entanto, é Oyá-Igbalé que detém o controle sobre os espíritos mortos (eguns). Segundo a tradição, ela foi a única que, certa vez, dançara com Omulu, levantando, com o seu vento, a palha da costa que cobria o corpo desse orixá, revelando, para o espanto dos demais orixás, um belo homem. Menciona-se também o itan que conta da empreitada de Oyá às terras dos baribas, a pedido do obá (grande rei) Xangô, para de lá trazer-lhe uma poção mágica que o permitira cuspir fogo pela boca e nariz: “Oiá, sempre curiosa, usou também a fórmula, e desde então possui o mesmo poder de seu marido” (PRANDI, 2001, p. 308). Prandi (2001) recolhe o itan de que, com a morte de pai adotivo, Odulecê, o grande caçador, Oyá rendeu-lhe homenagens fúnebres por sete dias. Olorum, comovido, torna Oyá rainha dos nove céus (*iyá mesan orun*), responsável por conduzir os mortos para o Orum.

02. Yansan

Eparrei Oyá
Eparrei Onirá
Eparrei Aiyabá
Eparrei

Iyá Mesan Orun, reina no vento
do Aiyê
Comanda o raio e o Egun

Salve Onirá
Oyá Tetê
Oyá Tetê

Leva o fogo no Efun
ao grande Obá cá no Aiyê
e foi morar lá no Orun
grande Aiyabá
Oyá Tetê
Oyá Tetê
(BERIMBAU; TAVARES, 1978, faixa 2, lado B)

A terceira faixa do lado B canta Yemanjá, a Rainha das águas salgadas, do equilíbrio das cabeças (*oris*). Associada à maternidade de boa parte do panteão iorubano cultuado no Brasil, Yemanjá é considerada, com Logun Edé, a protetora dos pescadores e daqueles que sobrevivem do mar. A sua ligação com as águas salgadas remonta a Olocum, sua mãe, orixá ancestral das águas primordiais. Seu poder reside nas ondas bravias e nas diversas formas de vida do oceano. Trata-se de uma orixá feminina bastante popularizada no Brasil, e a atitude de presentear Yemanjá, com flores, perfumes, espelhos, faz parte da popular festa do dia 02 de fevereiro, em Salvador (Bahia), e no Presente das Águas, realizado no calendário oficial dos Candomblés, pedindo-lhe bênçãos, proteção e fartura. Reza a tradição que a bela Yemanjá enamora-se dos pescadores, levando o seu escolhido para as profundezas do mar. Esse retorna sem vida para a areia, havendo morrido nos braços de Yemanjá. Sua saudação é “*Odo Iyá*”. O célebre Dorival Caymmi eternizou essa mitologia circundante à orixá nos memoráveis versos “É doce morrer no mar / Nas ondas verdes do mar”.

03. Yemanjá

Se eu vivesse do jeito que eu
queria,
e se fosse dia dois de fevereiro

na Bahia,
eu fazia um barco todo de ouro,
mandava um tesouro pro mar
de Yemanja, Yemanja

Mãe Sereia, feita de água e
areia, cabelo cor de horizonte,
Estrela D’Alva na fronte
de Yemanja, Yemanja

Mãe Sereia,
Farol da Barra alumiu o mundo,
foi ela quem mandou que o mar
fosse baiano,
de Piatã ao continente africano,
de Yemanja, Yemanja

Mãe Sereia

Odô, Iyá ê, Odô, Iyá ê
(BERIMBAU; TAVARES, 1978, faixa 3, lado B)

Em seguida, canta-se a Xangô, o orixá da justiça, rei dos trovões, das pedras e do fogo. Esposo de Oyá, Oxum e Obá. Foi também o rei de Oyó, um poderoso reino iorubano. O seu *oxê*, um machado duplo, é um dos símbolos de sua força. A sua saudação é “Kawo Kabiesile!”. O seu domínio sobre o raio está relacionado ao seu espírito combativo e à sua demonstração de poder:

Sempre preocupado em fazer a guerra, estava à procura de uma nova magia para derrotar os inimigos. Um dia, pensando ter descoberto finalmente uma fórmula muito poderosa, Xangô subiu numa colina e lançou seu experimento. Era o raio, que maravilha, que poder! (PRANDI, 2001, p. 260)

No entanto, a sua descoberta mostrou ter um efeito devastador: “Com rumor terrível, a invenção precipitou-se sobre seu palácio e o destruiu, incendiando também a cidade e matando grande parte de seus súditos!” (PRANDI, 2001, p. 260). Reza a tradição que Xangô, tomado por profunda tristeza diante do estrago, “fugiu para a terra dos vizinhos tapas, seguido por Iansã. [...] Mas a dor não o deixava em paz. Não suportando mais a tristeza que sentia pelo ato impensado, Xangô bateu fortemente os pés no chão, desaparecendo terra adentro. Foi para o Orum” (PRANDI, 2001, p. 260). Desse modo, Xangô, seguido por Iansã, Oxum e Obá, foi para o *orum*, renascendo os quatro como orixás. Devido ao fato de o Ilê Axé Opô Afonjá ser um terreiro de Candomblé cujo pilar é Xangô (qualidade Xangô Afonjá)⁴⁷, o eu lírico da composição se coloca como filho de Xangô – “sou filho seu” -

4. Xangô

Xangô, Rei do firmamento,
Rei do trovão,
Pai do nosso povo, nossa
nação,
anda pelo céu de Oxê na mão.

Xangô,
nuvem de repente relampejou,
é obá dizendo, eu aqui estou,
voz do raio à terra gritou Kawo
Kabiesile

Bateu o Alujá,
vem o Orixá,
Xangô desceu,

⁴⁷ Diz-se “pilar” do orixá (do santo) que rege cada terreiro de candomblé. No Brasil, cada terreiro possui um orixá regente.

ao chão eu levo a mão
 porque Xangô sou filho seu

Kawo Kabiesile
 Kawo Kabiesile
 Kawo Kabiesile
 Kawo Kabiesile
 (BERIMBAU; TAVARES, 1978, faixa 4, lado B)

O último orixá que é cantado no *long-play Os Orixás* (1978) é Oxalá. É um orixá primordial, nascido de Olorum, o Senhor do Céu, e de Olocum, a Senhora dos Oceanos. Obatalá (qualidade de Oxalá), o Senhor do Pano Branco, foi designado por Olorum-Olodumaré para criar o mundo. Junto com Nanã, Oxalá criou o homem do barro. Por isso, diz a música que foi Oxalá “criado” e “criador”. A composição menciona a qualidade dual de Oxalá cultuada no Brasil, Oxalufã – considerado o “Oxalá velho” – e Oxaguiã – o “novo”, o guerreiro. É associado à sabedoria, ao comedimento e à ancestralidade. Sua saudação é “Epa Baba!”.

5. Oxalá

Primeiro a ser primeiro
 criado e criador
 um dia ele é guerreiro
 um dia é todo amor

Babá, Epa Babá
 Babá, Epa Babá
 Levanta a tua espada na hora de
 lutar

É ar, é água, é manto,
 É manso, é branco, é paz,
 É luz, é [?], é paz

Babá, Epa Babá
 Babá, Epa Babá
 Sossega o meu sossego
 debaixo do Alá
 (BERIMBAU; TAVARES, 1978, faixa 5, lado B)

A última composição do *long-play* é dedicada ao Ilê Axé Opô Afonjá, tradicional terreiro de Candomblé de nação *ketu*, localizado na cidade de Salvador (Bahia), no bairro de São Gonçalo (Cabula). Fundado em 1910 pela Iyalorixá Eugenia Anna dos Santos (Mãe Aninha), descendendo das águas do Ilê Iya Nassô (Casa Branca) e irmanado ao Ilê Iyá Omi Axé Iyámase (Gantois)⁴⁸.

⁴⁸ Quando se retirou com o seu pessoal do Ilê Iya Nassô, Mãe Aninha foi para uma roça, no Rio Vermelho, onde estava estabelecido o terreiro do Tio Joaquim Vieira, cujo oruko era Oba Sáiya. Nascido na África, foi levado para Recife, onde se casou com uma pernambucana. [...] Depois de algum tempo, Aninha transferiu-se da roça de Oba

6. Axé Opô Afonjá

Sou filha do Axé Opô Afonjá
Xangô é o dono da casa,
é Obá

Yansan, Oxum e Omolú,
vem todos salvar meu pai
é a força do Obá Inan
Obá

Ondina, nossa Mãe, no Orun,
protege o nosso Axé com devoção,
Didi
é o Asogbá do Babá Obaluaiyê

Kawo Kabiesile
Atotô
Oke Arô

O eu lírico da composição apresenta-se como filho dessa roça⁴⁹, saudando o orixá Xangô Afonjá, regente da casa, Obá Inan (rei do fogo). São mencionados a Iyalorixá Ondina Valéria Pimental (Mãe Ondina) e o Mestre Didi. Ondina foi a quarta mãe de santo do Ilê Axé Opô Afonjá, após o falecimento de Mãe Aninha em 1967. Regeu a casa de 1968 a 1975 – quando do seu falecimento –, sendo predecessora de Mãe Stella de Oxóssi. Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos) era filho de Mãe Senhora. Além de sacerdote nos cultos do Candomblé, foi escritor e artista plástico, cuja obra é reconhecida nacional e internacionalmente. No Ilê Axé Opô Afonjá, recebeu o cargo de Asogbá – mencionado na composição –, o qual se trata do mais alto cargo no culto ao orixá Obaluaiyê (Omolu).

Sáiya para outras localidades, fixando-se, no início de 1907, na Ladeira da Praça, juntamente com Theodório Pimentel, parente de Marcos Alapini que, depois da morte de Bamboche, ficou com o título de Balé Xangô. Durante esse tempo, Aninha já havia iniciado inúmeras sacerdotisas, dentre elas, Maria Bebiana do Espírito Santo, Oxum Muiwa, Senhora, como era conhecida, era filha de Claudiana que, por sua vez, era filha de Madalena, neta de Marcelina, Iyalorixá Oba Tossi e bisneta de Iya Nassô. Maria Bebiana, portanto, era trineta da Iyalorixá Oba Tossi e, provavelmente, tetraneta de Iya Nassô. Três anos mais tarde, por ordem de Xangô, Aninha adquiriu o terreno no alto de São Gonçalo do Retiro, no Cabula, região em que existira um grande quilombo. (LUZ, 2013, p. 345)

⁴⁹ Como é chamado um terreiro de candomblé pela sua comunidade.

4. O IORUBÁ NA MAIOR CASA DE ESPETÁCULOS DA BAHIA

*“Pense num absurdo,
na Bahia tem precedente”*

Otávio Mangabeira.
(Ex-governador do Estado da Bahia entre 1947 e 1951)

A frase acima, atribuída ao ex-governador Otávio Mangabeira, tornou-se um bordão entre os baianos ao tratarem das singularidades do Estado da Bahia, especialmente das suas contradições estruturantes. Chega-se a afirmar que impera na vida baiana a tendência fusionista da estética barroca de se conciliar os opostos, compondo as suas belas joias irregulares: a arquitetura vencendo as sinuosidades topográficas, a ginga como dispositivo de resistência e reorganização frente ao poder, a convivência e as tensões de repertórios linguísticos, culturais e religiosos nas festas populares, etc.

Já na crítica literária, o termo “absurdo” é amplamente utilizado para se referir a um período da história do teatro ocidental que ficou conhecido como o Teatro do Absurdo. Segundo Gil Vicente Tavares (2015)⁵⁰, o Absurdo no teatro se intensifica nas décadas de 1940 e 1950, com os acontecimentos sociopolíticos vivenciados com o fim da Segunda Guerra Mundial e as suas implicações de natureza existencial. A realidade distópica, a ausência de sentido para os grandes temas humanos e a impotência do homem frente às tragédias abissais que marcaram o século XX estariam presentes na obra de dramaturgos como Samuel Beckett e Eugène Ionesco.

Valho-me aqui das acepções de “absurdo” no falar baiano e na crítica literária para refletir a respeito de *Lídia de Oxum: Uma Ópera Negra*, de libreto de Ildásio Tavares e música de Lindembergue Cardoso. Em entrevista concedida a Luiz Filipe Cavalieri, em 2012, Ildásio Tavares relata um singular encontro com o músico Lindembergue Cardoso. O ano era 1987, véspera do centenário da abolição do regime escravista no Brasil.

- Bergue, eu tinha vontade de fazer uma ópera.
- Eu também.
- Só que eu queria fazer uma ópera negra.
Ele disse:

⁵⁰ Em *A herança do Absurdo*, Gil Vicente Tavares (2015) diz evitar o emprego do termo “Teatro do Absurdo”, devido à impossibilidade de se aplicar esse operador teórico-crítico, de forma abrangente, para as experiências dramáticas dos anos 40 e 50 que são classificadas como tal. Pretende, de outro modo, identificar os traços do Absurdo no teatro.

- Eu também queria fazer uma ópera negra. Então como é que vamos fazer?
 - Eu tenho uma peça, *O Barão de Santo Amaro*, está em forma de prosa. É uma peça mexendo com a identidade do povo brasileiro nessa área racial. É uma peça mexendo com os conflitos morais, psicológicos e até bélicos, digamos assim, dos negros.
 Ele disse:

- Traga pra eu ler.

E eu fui para a Reitoria da Universidade Federal da Bahia, onde ele teve uma mesa – só sentava naquela mesa, tomava cafezinho dez, vinte cafezinhos – e riscava, desenha, tudo naquela mesa. Ninguém ousava sentar na mesa de Lindemberg. Eu sentei lá na mesa dele com ele e dei a peça para ele ler. Ele leu ali mesmo. Acabou, ele pegou a peça e jogou em cima de mim e disse: - Librete que eu musico.

Aí eu transformei tudo que era prosa em poesia. Inclusive codificando toda a poesia da ópera de acordo com a classe social. Por exemplo, a classe social opressora falava em decassílabos e o povo falava em redondilhas, que é o verso de sete sílabas, mais espontâneo da língua portuguesa, e é o verso do cordel. E de vez em quando eu colocava uns ritmos mais acelerados e ritmos quebrados, para, justamente, tentar espelhar essa polirritmia negra e do ritmo negro quebrado. (TAVARES, 2012, 06:12 a 08:00, transcrição nossa)

O argumento da peça *O Barão de Santo Amaro*, escrita na década de 70, serviu de base para a construção do enredo de Lídia de Oxum⁵¹. Ildásio relata, ainda, que procuraram o Governador do Estado da Bahia, Waldir Pires, em busca de patrocínio para a montagem da ópera. Sem sucesso, Lídia de Oxum seria encenada somente em 1995, no governo de Paulo Souto. Sobre esse aspecto, Ildásio Tavares lança uma provocação a respeito da relação entre a tendência política que possibilitou a montagem do texto e a ideologia da obra literária

A ópera foi montada pela direita, e é uma ópera de esquerda, mostrando todo o processo de espoliação do negro, o problema de identidade, e um dos principais motivos que a ópera original *Barão de Santo Amaro* não foi montada foi a censura, porque em 76, 77, ainda estava..., era Geisel, ainda estava o “pau quebrando”. Uma ópera censurada pela direita, que foi financiada pela direita. Que direita é essa? E até agora a esquerda não montou de novo. Que esquerda é essa? [...] Rodolfo montou ela duas vezes, só a primeira vez foi 452 mil reais. Teatro Castro Alves, Municipal de São Paulo e Nacional, em Brasília, na Semana Nacional de Cultura, na presença de Fernando Henrique Cardoso, Antonio Carlos Magalhães, Paulinho da Viola, Fernanda Montenegro, o marido dela. A peça foi aplaudida de pé. E em 1996, eu não gostei muito da direção [anterior], ela foi encenada no Abaeté, num palco aberto, com minha direção, para 12 mil pessoas, todos os dois dias. Toda aquela *putada* da Baixa da Cegonha, do Bairro da Paz, da Nova Brasília, de baixa renda, entupiu e aplaudiu de pé. Margareth Menezes foi aplaudida em cena várias vezes. Na primeira montagem, foi um soprano mineiro, maravilhoso, Elizeth Gomes, outro tenor mineiro, chamado Marcos Tadeu. O personagem principal da ópera é o tenor, então eu pus o negro para ser o tenor e o barítono, o secundário, o branco, e o vilão é o baixo. Mas nessa

⁵¹ “A ação se passa no recôncavo baiano cerca de Santo Amaro quando do retorno de Lourenço de Aragão da Europa na penúltima década do Século XIX. Então, os negros sufocados em sua liberdade e dignidade reuniam-se como população majoritária para derrubar a tirania branca de uma vez, numa conspiração sem precedentes na História do Brasil, pelo seu vulto e pelas conseqüências que viria a trazer caso os negros, bem armados e mais numerosos, viessem a derrotar os brancos na Bahia, deflagrando uma revolução nacional que elevaria os negros ao poder, sabemos que isso não ocorreu. Vejamos porque não, conhecendo essa história de amor, de guerra, de sonho, o célebre entrechoque do Engenho Esperança contra o Engenho Corrente.” (TAVARES, 1995, p. 9)

dobradinha barítono-tenor, a estrela é sempre o tenor e o barítono é o coadjuvante. (TAVARES, 2012, 13:26 a 15:32).

A crítica de teatro e música (BERTHOLD, 2004; CASOY, 2007; ABBATE; PARKER, 2015) situa o surgimento da ópera em Florença, na Itália, nos últimos anos do século XVI. Diferentes nomes receberam as primeiras experiências dramáticas que deram origem a esse gênero popularmente difundido na Europa. Para o pesquisador de música lírica Sergio Casoy, a ópera nasceu de “um engano florentino”, o “engano feliz” (CASOY, 2007, p. 78), pois foi do esforço de recompor o teatro clássico – e sua relação entre texto e música – que os poetas e compositores florentinos teriam criado uma forma de representação dramática inovadora⁵². Não menos entusiastas, os professores de música Carolyn Abbate, da Universidade de Harvard, e Roger Parker, do King’s College de Londres, designam o surgimento da ópera em Florença um “terremoto” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 64). As suas vibrações repercutiriam profundamente na dramaturgia europeia e no mercado cultural, do financiamento das primeiras montagens pelo mecenato à autonomia financeira das encenações com a consolidação do público espectador das casas de ópera.

Apontando para o repertório teatral e mitológico da Antiguidade Clássica, a ópera acaba dando expressão a uma dramaturgia embevecida de elementos da mentalidade barroca. A historiadora de teatro Margot Berthold (2004) elenca três encenações como referências para a criação desse gênero. Em 1594 foi encenada a primeira obra dentro da proposta de resgate do teatro clássico musicado. Era *Dafne*, escrita por Ottavio Rinuccini e música de Jacopo Peri⁵³. Entretanto, a historiadora faz a seguinte ponderação: “O produto erudito de arte tinha, porém, afora louváveis intenções, pouco em comum com o drama da Antiguidade. Mas, no fundamento do seu teor lírico-musical ia ao encontro dos esforços da peça pastoral, dos *intermedii* e dos *trionfi*” (BERTHOLD, 2004, p. 325). Nessa época, a relação entre teatro e música na Europa Ocidental já se fazia presente em outros gêneros:

[...] peças litúrgicas medievais (cantadas e declamadas); peças pastorais do Renascimento com inserção de música incidental e de canções; e, imediatamente antes

⁵² “Na tentativa de estabelecer um tipo de espetáculo que reconstituísse o antigo teatro grego, a Camareta acabou lançando as bases de uma forma de teatro musical completamente nova, que se espalhou rapidamente pela península italiana e por toda a Europa, criando profundas raízes” (CASOY, 2007, p. 78).

⁵³ “*Dafne* foi a primeira grande aplicação prática do *stile rappresentativo* (estilo de representar), nome com o qual ficou conhecido o conjunto de regras que disciplinava o emprego da monodia no novo gênero. Para que o texto fosse muito bem compreendido – afinal, tratava-se de teatro – cada um dos solistas, acompanhado por poucos instrumentos, deveria cantar sua parte utilizando uma espécie de declamação entoada, clara e natural que se assemelhava à fala, num procedimento que passou à história com a poética denominação de *recitar cantando*.” (CASOY, 2007, p. 78)

de 1600, os chamados *intermedi* (música instrumental e canções executadas entre os atos de um drama falado). (ABBATE; PARKER, 2015, p. 63)

A essa primeira encenação em Florença, seguiu uma segunda montagem, em 1597, no palácio de Jacopo Corsi. Posteriormente, em 1600, eles montaram a sua segunda ópera, *Eurídice*, uma “tragédia di musica”⁵⁴, para o casamento de Maria de Medici e Henrique IV, no salão do Palazzo Pitti. Três dias depois, foi montada *Il Rapimento di Cefalo*, de Giulio Caccini – libreto de Gabriele Chiabrera. Sergio Casoy (2007) dá destaque também para *La Favola d’Orfeo*, de Claudio Monteverdi, a partir do libreto⁵⁵ de Alessandro Striggio Jr⁵⁶. Apesar da temática oriunda da mitologia clássica, a “extravagância cênica” (BERTHOLD, 2004, p. 325) concretizada pelas montagens dialogavam com teatralidade e o apelo às alegorias da estética barroca⁵⁷:

Lançava-se a ópera em sua marcha triunfante, com toda a luxuosa extravagância cênica da arte da transformação cênica do palco no início do barroco. Seus cenógrafos e encenadores mostraram-se incansáveis na invenção de mecanismos sempre novos, de puxar, voar e deslizar para movimentar a multidão de figuras alegóricas que sufocavam o verdadeiro tema da ópera. (BERTHOLD, 2004, p. 325)

A exuberância da montagem de uma ópera⁵⁸ faz um apelo sinestésico ao espectador, notadamente aos sentidos da visão e da audição. Abbate e Parker (2015) chegam a falar do ato de encenação como uma “experiência operística” (p. 28), que se dá tanto para o ator/cantor quanto para o público. Para os dois, por meio de um “incômodo abraço” (p. 35), é construída a relação entre a palavra e a música no espetáculo. São indissociáveis o canto e a dramaturgia,

⁵⁴ No princípio, as composições em *stile rappresentativo* não tinham nome definido. Eram chamadas, indiferentemente, de *favola in musica*, *favola drammatica musicale*, *favoletto da rappresentarsi cantando*, *canto rappresentativo*, *tragédia rappresentata in musica* e *drama per musica*, entre outras denominações.” (CASOY, 2007, p. 87)

⁵⁵ “Por libreto, entende-se o poema ou texto de uma ópera. A palavra vem do italiano *libreto*, que quer dizer ‘livrinho, livro pequeno.’” (CASOY, 2007, p. 87)

⁵⁶ “Com a manifestação do gênio de Monteverdi em *Orfeo*, a ópera irá perder o caráter rígido e experimental com que foi dotada em seu nascimento em Florença e transformar-se em teatro musical pleno, apto a fazer frente e sobreviver às outras formas dramático-musicais da época. [...] A grande transformação operada no *Orfeo* é que, a partir de agora, a música não apenas se funde completamente com o poema, mas passa integrar também – e este é ponto crucial – a própria essência da evolução do drama, inaugurando um procedimento que desde então todos os compositores de ópera jamais abandonaram. Música, poema e ideias formam agora um todo indivisível.” (CASOY, 2007, pp. 100-102).

⁵⁷ “Na era barroca a linearidade clara e clássica da Renascença adquiriu apelo emocional, a linha reta – tanto nas estruturas quanto no pensamento – dissolveu-se no ornamento, a clareza deu lugar à abundância, a autoconfiança, à hipérbole. Os conceitos vestiram os trajes da alegoria, e a realidade perdeu-se num reino de ilusão. O mundo se tornou um palco, a vida transformou-se numa representação, numa sequência de transformações. A ilusão da infinitude procurou exorcizar os limites da breve existência do homem na Terra.” (BERTHOLD, 2004, p. 323)

⁵⁸ Segundo Sergio Casoy (2007, p. 87), o termo “ópera”, com a acepção que é lhe é dada hoje, foi empregado pela primeira vez no ano de 1647, no subtítulo de uma coleção libretos da Editora Prospero Bonelli, da cidade de Ancona. De acordo com Margot Berthold (2004, p. 326), o termo foi primeiramente utilizado por Francesco Cavalli, discípulo de Monteverdi.

pois a música é um elemento importante para o avanço da ação e, por sua vez, é o argumento que estabelece a cena para resplandeça o “virtuosismo vocal” (p. 76), as “acrobacias vocais” (CASOY, 2007, p. 112), tão desejada pelo público. Ainda que a voz operística, por vezes, leve ao desaparecimento do senso linguístico (ABBATE; PARKER, 2015), fruto da indissociabilidade do canto e da dramaturgia, a experiência operística requer do espectador uma atitude de esquecimento, espécie de pacto para se penetrar no universo da obra:

[...] esquecer que não compreendemos a língua que está sendo cantada; esquecer as medidas físicas do cantor, e o fato de que ele está interpretando um ardente e atlético jovem trovador, embora esteja mais perto dos 62 do que dos 26 anos; esquecer que só temos uma duvidosa ideia daquilo que está acontecendo no palco. A ópera se comunica de maneira estranha, imprevisível; ela apela para algo que está além da estreita dimensão cognitiva. (ABBATE; PARKER, 2015, p. 35)

Ainda nas primeiras décadas do século XVIII, a montagem das óperas já se revelava um produto artístico de interesse das diferentes classes sociais. Eis um aspecto, no mínimo, curioso, acerca da sua valoração, ao longo do tempo, como um produto artístico restrito às classes abastadas fora da Europa.

Nos países formados pelo processo de colonização, o apreço pela ópera é um signo distintivo de classe socioeconômica e de formação cultural. No Brasil, aconteceu em 1637 a abertura da primeira casa de ópera aberta ao público, o Teatro di S. Cassiano, fundado pelo libretista, compositor e músico Benedetto Ferrari, em Veneza. Quatorze anos depois, é a abertura a casa de ópera em Nápoles. Se soma à saída da ópera dos palácios para as casas de espetáculo o período de recessão vivido em Veneza pelas grandes famílias e mecenas (CASOY, 2007, p. 107) e o sucesso de público alcançado por essa forma dramática desde as suas primeiras montagens, tornando-se um “negócio lucrativo” (BERTHOLD, 2004, p. 326) a abertura de teatros de ópera e a venda de ingressos, com preços e poltronas distintas, para as diferentes classes sociais.

Logo saindo da península itálica, a ópera, no século XVIII, espalhou-se pelos países da Europa Ocidental, passando por modulações, em cada realidade nacional, conforme o contexto político e econômico e a tradição teatral de cada região. No século XIX, as grandes línguas da cultura operística⁵⁹ eram o italiano, o francês e o alemão, havendo um prestígio da língua francesa, graças ao protagonismo político, econômico e cultural desde a Revolução Francesa e a queda do Antigo Regime. Nessa época de afirmação cultural de cada Estado-Nação, a ópera teve um importante lugar na construção das culturas nacionais (ABBATE; PARKER, 2015),

⁵⁹ Na primeira metade do século XIX, desenvolveram-se tradições operísticas nacionais também na Rússia, Polônia e na Hungria (ABBATE; PARKER, 2015, p. 455).

num duplo movimento: ora a criação do espetáculo alimentava-se de signos das tradições populares – mitos, vestimentas, expressões idiomáticas, músicas –, ora o próprio espetáculo era considerado um objeto representativo da nacionalidade:

[...] o surgimento de uma “ópera nacional” foi, como na Itália e na Alemanha, ligado ao processo de empreender a construção cultural da nação assumido pelas classes médias em expansão. Em vários casos podem se identificar óperas-chave que conseguiram, mais pela força de múltiplos desempenhos ou associações com eventos políticos do que por seu uso ocasional de material folclórico, reunir em torno delas uma miscelânea de temas musicais e literários que puderam funcionar como símbolos de uma nação. Esse processo é importante aqui, e muitas vezes mal compreendido: ao invés de se apropriar de um fundo já existente de material musical nacional, essas óperas, tipicamente, tenderam a *construir* esse material – tornando-se (como aconteceu com Verdi, na Itália) “obras nacionais” como resultado dos cumulativos atos de aceitação nacional com os quais foram recebidas. (ABBATE; PARKER, 2015, p. 455)

A historiografia da ópera no Brasil aponta as cidades de Manaus, Rio de Janeiro e Belém como as três primeiras cidades a figurar como centros da ópera no século XIX (DUARTE, 2009). Belém (Pará), Manaus (Amazonas), São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ), Cidade da Paraíba (PB) foram palco das primeiras montagens do gênero em nosso território, ainda que a publicação de libretos não tenha chegado a se tornar um filão editorial no Brasil⁶⁰.

⁶⁰ Belém (PA): Menelau Campos (1872-1927), com *Gli Eroi e Cana Dramatiza Ideale*, da qual só se conhecem algumas poucas árias; Eulálio Gurjão (1834-1885), com *Idália*; e José Cândido da Gama Malcher (1853-1921), com as óperas *O Seminarista* (provavelmente escrita em português), *Idílio*, *Bug Jargal* e *Iara*. [...] No início do século XX tivemos Iberê Lemos (1901-1967), com *A Ceia dos Cardeais*.; Manaus (AM): *Alma*, de Claudio Santoro (1919-1989).; São Paulo (SP): *Pedro Malazarte* e *Um Homem Só*, de Camargo Guarnieri (1907-1933); *O Chalaça* e *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Francisco Mignone (1897-1986); Rio de Janeiro (RJ): *Tiradentes*, de Manuel Joaquim de Macedo (1847-1925); *Malazarte*, de O. Lorenzo Fernández (1897-1948); *Yerma*, de H. Villa-Lobos (1887-1959); Estado da Paraíba (PB): *Auto da Compadecida*, de José Siqueira (1907-1985); *A Última Praga*, *Domitila* e *O Anjo Negro*, de João Guilherme Ripper (1959-); *Dom Casmurro*, de Ronaldo Miranda. Nas óperas infantis, são destacadas: “Tim Rescala (1961-), com *A Orquestra dos Sonhos*, *O Cavalinho Azul* e *A Redenção* (já editadas pelo autor), Ernani Aguiar (1950-), com *O Menino Maluquinho* (já editada), e Mario Ficarelli (1935-), com *A Peste e o Intrigante*.” (DUARTE, 2009, p. 95)

4.1. O IORUBÁ EM *LÍDIA DE OXUM: UMA ÓPERA NEGRA* (1995)

Retorno, neste ponto, à noção de absurdo, em seu sentido mais amplo, para tratar do caráter inovador da ópera *Lídia de Oxum: Uma Ópera Negra* em relação ao gênero dramático a que se propõe e da afirmação identitária que representou o emprego do iorubá e de traços da música litúrgico-religiosa do Candomblé no espetáculo. Se, para um segmento mais tradicionalista dos adeptos ao Candomblé, as experiências artísticas que se basearam no repertório litúrgico afro-brasileiro poderia incorrer numa perigosa folclorização da cultura negra, por outro lado, para os “de fora”, ouvir palavras e frases em língua iorubá na voz de um tenor ou de um barítono, certamente, causaria estranhamento⁶¹.

Todavia, o efeito de estranhamento capaz de ser produzido por uma ópera já se encontra, segundo a tradição crítica, na própria formação desse gênero teatral, com as acrobacias vocais performadas pelos atores. Na teoria literária, especialmente no Formalismo russo, o estranhamento foi alçado à categoria de operador teórico-crítico. A desfamiliarização – de convenções, valores, expectativas linguísticas e culturais – provocada por um texto narrativo, dramático ou poético em seu leitor era um dos aspectos produtores da “literariedade”, do traço distintivo que faria de determinada obra, “verdadeiramente”, uma obra literária. Sobre esse grau de ineditismo a que se propõe *Lídia de Oxum: Uma Ópera Negra*, Ildásio Tavares, em entrevista, faz a seguinte declaração:

Nós botamos de propósito Margareth Menezes no papel-título, por ela ser uma cantora popular e passar o recado. Veja que coisa engraçada, o cantor lírico de língua portuguesa não sabe cantar em português, porque não existe [ópera em português]. Essa é a primeira ópera em português. Sabe cantar em francês, sabe cantar em alemão, sabe cantar em italiano, sabe cantar em inglês, só não sabe cantar em português. A ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, é escrita em italiano, com os índios brasileiros vestidos de astecas, para dar uma grandeza ao figurino e impressionar o europeu. A ópera *Os Escravos* é escrita em italiano, quer dizer, a nossa ópera inaugura isso, uma ópera em português e em iorubá, porque tem os trechos dela cantados em iorubá. (TAVARES, 2012, 16:00 a 16:43)

No libreto escrito por Ildásio Tavares, os termos em nagô provêm do nome dos orixás, cerimônias, saudações a divindades e saudações no espaço público. A primeira ocorrência se dá no Primeiro Ato, Cena I, quando o diálogo do jovem Lourenço de Aragão⁶², recém-chegado

⁶¹ Interessa a ressalva feita pelo libretista para a figurinista do espetáculo: “Nota do Autor: Figurinista deve ter atenção com os dados a respeito do personagem, não porém para uma macaqueação servil dos trajes dos Orixás mas para uma construção simbólica de suas características na dinâmica da cena.” (TAVARES, 1995, p. 8)

⁶² “Dramatis Personae. Lourenço de Aragão: Filho de um poderoso Barão da cana de açúcar, vai estudar Direito em Coimbra e volta à Bahia contaminado com as ideias libertárias do final do Século XIX – chega no auge de uma

ao Engenho Corrente, retornando do período de estudo na Faculdade de Direito de Coimbra (Portugal), e sua mãe é interrompido pelo toque do *alujá* vindo da senzala. O *alujá* é o toque sagrado do orixá Xangô, divindade da justiça, o Senhor do fogo (*Obá Inan*) e da justiça.

Laurenço – Antes de tudo, um bom banho,
(Ainda escuto batucar)
Ouvem vocês o batuque
Que nos chega pelo ar?

Laurenço – Pois eu por ali passei
Antes de vir ao meu lar

Mãe - Que estás a dizer, meu filho?
Que é que foste me arranjar?

Laurenço – Ora, mamãe, não foi nada,
Depois quero conversar.

Coro – Alujá

(Saem os três abraçados, o som aumenta de intensidade e o balé se recompõe à vista, bem mais agressivo e com ele se fecha a cena). (TAVARES, 1995, p. 13-14)

A personagem Laurenço adere à causa abolicionista e a sua fala, ainda no Primeiro Ato, Cena II, é uma conjectura sobre as tensões raciais provocadas pelo escravismo e as formas de resistência possibilitadas, sobremaneira, pelo Candomblé, como elemento aglutinador dos negros no século XIX. O desejo de liberdade dessas pessoas é apresentado por Laurenço no arquétipo de Oxóssi, Ogum e Iansã, três orixás associados à liberdade dos caminhos, à bravura e ao poder de transformação da realidade circundante. Para o leitor / espectador, o conhecimento de Laurenço a respeito do nome dos orixás e seus traços arquetípicos constroem a adesão desse à luta dos negros no enredo da ópera.

(Laurenço no palco escuro, figurando noite, de um lado do palco. No outro lado, cânticos lamentosos em surdina, atores agrupados em torno a velas e cabaças).

Laurenço – Engenho Corrente, Engenho Esperança
Os brancos, os pretos, em luta na guerra;
O doce do açúcar virando amargura
No ódio que dura no rosto da terra.

Os pretos se agrupam na raça e na crença
na força de Oxossi, de Ogum, de Iansã,
Conspiram com arte pela liberdade
Por um novo sol, uma nova manhã.
(TAVARES, 1995, p. 14)

rebelião dos escravos e abraça-lhes a causa pois transformou-se em abolicionista e republicano. De raiz ou de tintura? Não nos cabe dizer.” (TAVARES, 1995, p. 7)

Após essa reflexão de Lourenço, ainda no Primeiro Ato, Cena II, trava-se o diálogo com Romão, escravo do Engenho Corrente, criado como escravo de companhia de Lourenço⁶³. Segundo consta na apresentação das personagens (*dramatis personae*), Romão é marcado pela força mobilizadora do orixá Exu, o Senhor dos caminhos, das encruzilhadas, dos fluxos e da comunicação. Prova disso é ser Romão aquele que leva Lourenço, personagem-signo do patriarcado na cena, para o universo negro.

Romão – O senhor é branco, branco
Como o açúcar dos engenhos
Não se meta nessa briga
De dois inimigos ferrenhos,
Inda mais do lado fraco.

Lourenço – Esse lado é que me importa
Quero os negros defender,
Arrombar com essa porta,
Romper com a escravidão.
Minha alma é que se lança
Me leve amigo Romão
Ao Engenho Esperança.

Romão -Você sabe que seu pai
é o principal inimigo

E se eles descobrirem
Que é você que está comigo?

Lourenço – Tem tempo que eu viajei,
Quem vai me reconhecer?
Diga que sou um poeta
Que veio para conhecer
A luta dos povos negros.

Romão – Poeta da capital?

Lourenço – A favor da abolição

Romão – É, se é assim menos mal

Lourenço – Mas isso é pura verdade
Lutarei até o fim
Para ver a liberdade
Caminhando junto a mim.

Romão – Tá certo, eu levo o senhor
Esse risco eu vou correr
Mas se estiver me enganando
Todos nós vamos morrer.

Lourenço – Enganando o quê, Romão,

⁶³ “Dramatis Personae. Romão: Escravo do Engenho Corrente, criado junto com Lourenço. Tem livre trânsito; é veículo entre os dois mundos, o branco e o negro, catalizador, agenciador dos encontros e descobertas, mensageiro, abridor de caminhos, revelador do Destino, intermediário, e como tal uma manifestação ou personificação de Exu-catalise.” (TAVARES, 1995, pp. 7-8)

Diga lá quando é que vamos?

Romão – Calma, calma patrãozinho
Ainda nem começamos.
Uma boa ocasião
Seria no Olubajé

Lourenço – Olubajé? O que é isso?

Romão – É coisa da minha fé
Coisa de preto, patrão,
Mas acho que vai gostar.

Lourenço – E quando será, Romão?

Romão – No dia, eu vou lhe avisar.

(Despedem-se e Lourenço sai. Romão volta ao grupo que durante todo o diálogo não havia interrompido os cânticos. Quando ele chega, pega uma cabaça e uma vela e inicia uma dança lenta. Os demais o acompanham e ao som de atabaques e cânticos todos dançam e, ao final, vão se retirando do palco).

Coro – Ô... Ô... Ô...
(TAVARES, 1995, pp. 17-18)

A ocasião seria o *Olubajé*, cerimônia ritualística do Candomblé consagrada ao Orixá Omolu, o “velho”, o Senhor das doenças, da terra e dos alimentos que nela são fecundados. Na ocasião, a comunidade-terreiro se reúne em torno do banquete oferecido pelo Omulu, com as comidas do santo envoltas na folha de mamona. Essa cerimônia está relacionada à saúde, à fartura dos alimentos e à longevidade da comunidade-terreiro. No desejo de Lourenço de se passar por um poeta abolicionista da capital, reverbera o imaginário social produzido em torno do poeta Castro Alves e do seu apreço pela liberdade.

A Cena III é representativa das relações de poder que foram estabelecidas pelo sistema escravista durante o período colonial e regencial. Na casa grande, encontra-se o Barão Teodoro, que é surpreendido pela chegada do filho à fazenda. Era motivo de estranhamento os modos com os quais Lourenço retorna, nos dizeres do Barão, “o jeito de ser gente” (TAVARES, 1995, p. 19). Algo prenunciava uma mudança de perspectiva do filho durante a sua estadia na Europa, levando o Barão Teodoro a dizer:

Teodoro – Está é a minha família
Estou na minha propriedade
E enquanto eu vivo for
Sou o dono da verdade
(TAVARES, 1995, p. 19)

Esse trecho pode ser considerado uma espécie de sùmula, de síntese, do etnofonologocentrismo (DERRIDA, 1973) da sociedade colonial. “Ser o dono da verdade” é algo que possui revérberos para além da significação do discurso, nesse sentido refere-se a

aspectos étnico-raciais, jurídicos e linguísticos. A estrutura racialmente hierarquizada da sociedade, entre brancos e negros, foi arregimentada pelos dispositivos jurídicos que legitimaram, isto é, deram estatuto de verdade a escravidão negra durante os quatro séculos de sua vigência. A palavra dita pelo senhor de engenho desempenha uma força centrípeta e uma força centrífuga, ou seja, rege as relações de poder no ambiente doméstico e, ao mesmo tempo, dita as relações socioeconômicas na esfera pública. Essa chaga social teve, além dos efeitos socioeconômicos para a população negra no período pós-abolição, dimensões culturais. A língua do colonizador também foi alçada ao patamar de uma verdadeira língua de cultura, havendo, portanto, razões para a imposição da língua portuguesa sobre as diferentes línguas africanas que aportaram ao Brasil. Levando-se em consideração que a língua arrasta consigo todo o sistema de valores, a cosmovisão de uma dada comunidade, a imposição linguística foi, também, a imposição de uma percepção de mundo, de uma outra relação com a natureza e com o sagrado.

Na Cena IV do Primeiro Ato, Romão e Lourenço seguem para o Engenho Esperança, quando ocorria a cerimônia do Olubajé. Ao chegarem, são interpelados pela voz de um guarda, que pergunta em iorubá “Quem é” (*Taniê?*). Romão responde “Eu venho para me abrigar” (*Emi Iji Lodê mi*). Com a permissão de entrar no Engenho, Romão pede licença para entrar na “roça” (*Agô. Agô n’ilê*), ao que é respondido positivamente (*Agô ya*).

De repente Romão pára e detém Lourenço, ficando à escuta. Faz sinal de silêncio com o dedo sobre a boca. Ouve-se ao longe um rumor de atabaques cadenciados. Uma voz diz: Voz – Taniê?

Romão – Emi Iji Lodê mi.

Voz – Kileí ojarê?

Romão – Agô. Agô n’ilê

Voz – Agô ya

(TAVARES, 1995, p. 21)

Essa mesma relação entre a toponímia e os aspectos ideológicos agenciados pelo texto literário pode ser visualizada em um outro escritor que, de certo, compõe as amizades literárias estabelecidas por Ildásio Tavares. Trata-se de Jorge Amado. No romance *Cacau*, Amado ambienta o seu enredo na região cacauzeira da Bahia, na Fazenda Fraternidade, do Coronel Manoel Misael de Souza Telles. Denunciando as condições de exploração dos trabalhadores rurais nesse tipo de produção, o ficcionista mostra de que maneira, a cada percalço enfrentado, pode surgir a solidariedade de classe entre os trabalhadores. Da mesma forma, a construção da toponímia – dos nomes de lugares – no texto operístico situa o leitor espacial e ideologicamente no desenvolvimento das ações. O Engenho Corrente, signo da exploração escravista e do poder

do baronato é confrontado pelo Engenho Esperança, que irrompe a estabilidade e os dispositivos de controle ao gestar uma revolução escrava.

Logo em seguida, as personagens chegam à cerimônia do Olubajé, no qual o coro dança o xirê e serve, na folha de mamona, as comidas votivas a Omolu. O que se ouve ao fundo é a cantiga entoada pelo coro: **Cântico** – Ayê ajé umbó Olubajé ajé umbó / Olubajé ajé umbó, olubajé ajé umbó” (TAVARES, 1995, p. 22). No precioso estudo de José Flavio Pessoa de Barros sobre a liturgia associada ao Olubajé, chega-se à tradução dessa cantiga:

Aráayé a je nbo
Olúgbàje a je nbo
Aráayé a je nbo
Olúgbàje a je nbo

Povo da terra, vamos comer e adorá-lo,
O senhor aceitou comer.
Povo da terra, vamos comer e adorá-lo, o
Senhor aceitou comer

(BARROS, 1999, p. 88)

Nessa ocasião, Lourenço conhece Lídia de Oxum⁶⁴, mulher pela qual Lourenço iria se apaixonar. Ela é apresentada como filha de Oxum, orixá *aiyabá*, Senhora das águas doces, dos rios, da fecundidade e do ouro. Pelos seus trajes no xirê, pode-se imaginar que Lídia já possuía mais de sete anos de iniciada no Candomblé, pois os iaôs (yawôs) – recém-iniciados – devem usar branco nas cerimônias, sendo possíveis tons mais claros apenas com o passar do tempo.

Lourenço – Quem é aquela menina,
Mais clara, dançando, aquela
Ali, ali bem no canto (apontando)
De torso e saia amarela?

Romão – Aquela é Lídia de Oxum
Ela é filha de verdade
De Bonfim. Por que a pergunta?

Lourenço – (sem tirar os olhos) Por nada, curiosidade.

Romão – Será que é somente isso?
Ou o senhor sente atração?

Lourenço – Quem sabe, Romão, as voltas
Que dá nosso coração?

⁶⁴ “Dramatis Personae. Lídia de Oxum: Bela mestiça, filha de Bonfim do Engenho Esperança, Quartel-General do movimento negro. Envolve-se com o branco Lourenço, enquanto é amada pelo negro Tomás de Ogum. Núcleo simbólico do conflito e do dilema de identidade. Vetor central.” (TAVARES, 1995, p. 7)

(A dança prossegue ainda um pouco e em seguida as iaôs entram na cabana de palha e recebem a comida que embrulham nas folhas de mamona e vão distribuindo pelos presentes, dançando).

[...]

Coro – Ayê. Ajeum – Bó

Olubajé, Ajeum – Bó

Olubajé, Ajeum – Bó

Olubajé, Ajeum – Bó

(TAVARES, 1995, p. 23-24)

A ressalva que o filho do Barão Teodoro faz ao fato de ela ser a mais clara entre as demais é, certamente, um aspecto ilustrativo – e não menos crítico – do jogo de valores operacionalizado sobre os diversos tons de pele, que leva, num contexto racialmente hierarquizado, à valorização da tez mais clara. Reporto-me, neste ponto, aos questionamentos assaz pertinentes que são feitos pela intelectual e ativista negra Sueli Carneiro a respeito do status aferido aos negros de pele clara. Para o discurso do embraquecimento da sociedade brasileira, o negro de tez mais clara é considerado um estágio mais avançado em direção ao padrão estético eurocêntrico, caucasiano. A mulher negra de pele clara, segundo Sueli Carneiro, é alçada a um outro nível estético, recebendo, pela benesse do racismo, a identificação de “morena”: “É comum as negras bonitas serem ‘promovidas’ a mulatas ou morenas por um galanteador. Essa promoção, usada como forma de elogio, exige, em contrapartida, um sorriso envaidecido” (CARNEIRO, 2011, p. 65).

No desenvolvimento da ação dramática, a revolução gestada silenciosamente pelos negros no Engenho Esperança é assaltada de surpresa pelos senhores de engenho, graças à ação de um delator. Nesse dia (Segundo Ato, Cena II), Lourenço estava junto aos negros e, sendo acusado de traição por Tomás de Ogum⁶⁵, um dos líderes do movimento e apaixonado por Lídia, é interpelado pelo grupo.

Tomás – Sabíamos que não podíamos

Em branco confiar.

Peguem esse cara logo

Seu crime tem que pagar.

(A massa avança para Lourenço que espreita Lídia e está prestes a alcançá-lo entre protestos inaudíveis do mesmo, quando Bonfim grita).

(TAVARES, 1995, p. 44)

⁶⁵ “Dramatis Personae. Tomás de Ogum: Líder revolucionário negro, foi criado junto com Lídia e nutre paixão por ela. Com a competição de Lourenço, não desce de sua dignidade – rebela-se apenas. Negro consciente, não se deixa embair por vãs promessas. Filho do Orixá Ogum, do ferro – tanto da enxada como da espada – ferreiro e guerreiro – Olodê, dono do caminho, como seueledá, Tomás marcha à frente, é a vanguarda, o desbravador.” (TAVARES, 1995, p. 7)

Sai em sua defesa o Bonfim, o pai de Lídia, um dos mais velhos da comunidade negra:

Bonfim – Calma, calma, minha gente,
Deixem de lado o rapaz;
Não podemos condená-lo
à toa, assim é demais.
Ele nem sabia a data
De nossa grande investida,
Como estão [sic *então*] denunciar-nos
Antes de nossa partida?

(Segue-se um burburinho de aprovações e dúvidas. Tomás tenta falar mas Bonfim o impede).

Bonfim – Chegou a hora, Lourenço
De provar sua lealdade,
Mais cedo do que esperava
Eis a hora da verdade.
Não há mais tempo a perder,
Tomás há de vigiá-lo.
Vamos à luta que a morte
Está para vir a cavalo.
(TAVARES, 1995, pp. 44-45)

Neste momento, Lourenço novamente faz menção aos orixás e pede à Lídia, já enamorada desse, que os Orixás roguem por ele nessa empreitada.

Lourenço – Por essa eu não esperava,
Adeus, meu amor, adeus,
Peça com axé por mim
Aos orixás que são seus.
(TAVARES, 1995, p. 46)

Na cena III do Segundo Ato, dá-se o grande conflito entre o exército dos senhores de engenho, comandado pelo Barão de Santo Amaro, pai de Lourenço, e os negros, comandados por Tomás de Ogum e Bonfim. Do lado dos senhores, um dos cavaleiros pede, aos berros, que cesse o conflito, ao que Tomás de Ogum e o Coro respondem, invocando o Senhor da guerra, Ogum, e o pai de todos, Oxalá, para que roguem pelos negros.

Cavaleiro – Parem, parem, em nome de Sua Majestade!
(*Todos param tomados de surpresa. Mais ao fundo, nos matos, Tomás incita*)

Tomás – Para o quê. Isso é truque
Dos brancos, vamos lutar,
Majestade aqui é Ogum
E Oxalá pra nos salvar.

Coro – Para o quê. Isso é truque
Dos brancos, vamos lutar,
Majestade aqui é Ogum
E Oxalá pra nos salvar.
(TAVARES, 1995, p. 47).

Tratava-se da notícia da abolição da escravatura, que chegava em meio ao conflito armado entre os escravos e as forças armadas dos senhores de engenho. Sabendo que os escravos dos engenhos circunvizinhos estavam mobilizados em torno da rebelião escrava, era de interesse do Barão o fim do conflito, como forma de se manter o controle social, político e econômico da região. Vale ressaltar, nessa época, o imaginário social produzido a respeito da escravidão e da premente necessidade de abolição do regime escravista. Se, por um lado, abolicionistas do quilate de Luís Gama, Castro Alves, Joaquim Nabuco e Luísa Mahin lutavam pela abolição da escravatura, tendo como referencial o descalabro desse regime servil para a dignidade humana, por outro lado, intelectuais como Joaquim Manuel de Macedo defendiam a abolição como uma possibilidade de cesura, de extirpação de um cancro social que acometia o Brasil.

Em seu icônico livro *As Vítimas Algozes: Quadros da Escravidão* (1869), Macedo constrói três novelas que visavam alertar o público-leitor da segunda metade do século XIX sobre os perigos da escravidão. Para isso, os “quadros” apresentam as histórias estereotipadas de *Simeão, o crioulo* – negro criado como escravo doméstico que se revolta contra os seus senhores e premedita o seu homicídio –; *Pai Raiol, o feiticeiro* – velho escravo conhecedor do poder das plantas e das ervas que trama, silenciosamente, a morte de membros da casa-grande com os seus segredos diabólicos –; e *Lucina, a mucama* – jovem negra que era escrava de companhia da garota Cândida, a qual será contaminada pela lascívia e luxúria da escrava, caindo em um trágico plano arquitetado pela mucama.

Atendo-se à ópera, Bonfim é o agente mediador entre as forças antagônicas. Ao ler o pergaminho trazido pelo Portador da Bandeira, Bonfim tenta demover os escravos do motim, alegando que a Lei Áurea traria, enfim, a liberdade sonhada. O discurso de Lourenço, o filho do Barão, soma-se à interpretação de Bonfim, tentando, com isso, convencer Lídia de que conflito não mais haveria, pois a igualdade racial seria, verdadeiramente, alcançada a partir dali.

No entanto, Tomás de Ogum se nega e consegue mobilizar um contingente de homens consigo. E a sua fala – direcionada, especialmente, à hesitação de Lídia de Oxum em aderir ao universo do branco – assenta a sua incredulidade na Lei Áurea como dispositivo jurídico capaz de desbaratar as estruturas do poder escravagista. O seu brado de guerra na luta antirracista é a saudação a Ogum – *Ogunhê!*

Pode-se dizer que, no libreto, dois brados se confrontam. Por um lado, a saudação ao orixá dos afro-descendentes, por outro lado, o lema entoado pelo Barão Teodoro: “A tradição, a tradição, / A propriedade, a propriedade / Mais a família, a família / Austeridade, austeridade” (TAVARES, 1995, p. 18). Essas palavras são alguns dos pilares de sustentação da modernidade

ocidental, do ponto de vista sociocultural e econômico. O aporte do capitalismo no Brasil está intimamente relacionado à configuração do sistema escravagista, isto é, o desenvolvimento dos ciclos econômicos durante a história colonial e regencial produziu riquezas tendo como força-motriz, inicialmente, o trabalho servil de indígenas e, majoritariamente, de africanos e afro-descendentes.

Tomás – (*Fitando-a com desprezo*)

Isso é conversa de branco
 Procurando pela paz.
 Quando é que nessa terra
 branco se iguala a preto?
 Mil anos se passarão
 Por cima desse decreto
 Sem existir a igualdade
 Que não se faz num papel
 Pra mim continua a guerra
 Uma guerra sem quartel,
 Meu caminho é pelo mato,
 Pois os brancos vão saber
 Sempre haverá um de mim
 Até o negro vencer.
 Ogunhê!
 (TAVARES, 1995, p. 49-50)

Neste ponto da narrativa operística, são acentuadas as tensões identitárias que atravessam a construção de subjetividades em contextos de miscigenação. No *Olubajé*, a beleza de Lídia de Oxum havia sido ressaltada por Lourenço junto ao fato de ela ser uma negra de tez mais clara, no entanto a sua própria identificação como “mulata” não lhe confere uma passabilidade branca, isto é, acesso ao sistema de valores sociais, estéticos e morais do universo branco⁶⁶. Ao grito de Tomás de Ogum, vindo do mato – *Ogunhê!* –, Lídia responde: “(*Tremendo e desvencilhando-se de Lourenço*) Orayeye ô” (TAVARES, 1995, p. 52). Eis um momento em que Lourenço e Bonfim tentam demover de Lídia as dúvidas que nela se instalam a respeito do lugar dela, enquanto “mulata da Bahia” – como se identifica -, entre os negros ou entre os brancos:

Lídia – (Levando as mãos ao rosto)

Oxum, minha mãe, valei-me
 Tomás é preto, meu pai,
 Se Lourenço me quer bem
 Sua família não vai.

⁶⁶ A respeito dos discursos sobre o mestiço, a mestiçagem e a autoidentificação como mestiço, Osmundo Pinho faz as seguintes considerações: “Estabelecido no limite ou nas fronteiras do discurso como um campo separado dos fatos da linguagem, a discursividade sobre a miscigenação no Brasil produziu o mestiço como um objeto indeterminado, incapaz de propor-se como sujeito. Este objeto, o mestiço ou a cultura miscigenada, está eivado de componentes raciais e de controle social, é por outro lado, parte da estratégia de biopoder característica das formações sociais latino-americanas. Revelando as marcas particulares da história colonial local neste processo.” (PINHO, 2010, p. 197)

Meu lugar é com os negros,
Sou mulata da Bahia
(TAVARES, 1995, p. 53)

Com o fim do conflito, Lourenço vai apresentá-la ao seu pai como a aquela que fora escolhida, todavia o Barão se recusa a ouvi-lo, considerando o afronte representado pelo desejo de firmar um casamento inter-racial. O Barão, literalmente, dá de costas – recorro a esse coloquialismo – ao seu filho, e a notória recusa à união matrimonial dos dois é motivo de desencanto de Lídia de Oxum. As palavras de Tomás de Ogum, as quais, segundo ela, acusavam-na, implicitamente, de “aduladora de branco” (TAVARES, 1995, p. 50), ressoam nesse momento, junto ao soar das esporas no cavalo do Barão. A ópera, neste fim, não resolve o destino de Lídia de Oxum entre os negros ou entre os brancos. Ecoa do meio do mato o grito de guerra de Tomás – *Ogunhê!* –, que finaliza o espetáculo.

5. O USO POÉTICO DE UM SABER ANCESTRAL

Nós não somos do século d'inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século d'inventar outra vez as palavras que já foram inventadas.

Nós e as palavras
José de Almada Negreiros

Início esta seção evocando o relato da Ialorixá Mãe Meninazinha d'Oxum, do Ilê Omolu Oxum (Rio de Janeiro), por ocasião de um seminário realizado em outubro de 2010, ao recordar dos seus primeiros anos de axé:

[...] O pai de santo da Casa de Mesquista, Pai Vicente Bankolê, marido da mãe de santo Tia Pequena, era africano. Ele fez santo na África, era de Xangô. E foi para a Bahia. Ele falava português arrastado, que a gente conseguia entender, mas ele era nagô.

Naquela época tudo que era de orixá vinha para Mesquista direto da África. Pai Vicente ia no porto buscar as coisas que vinham de navio. [...] Era um intercâmbio. Mandavam muita coisa. E na hora era muita coisa pra separar, pra preparar axé, ele fazia aqueles atim, um pó, que a gente chama de atim. Pai Vicente chamava a mim e a Raílda, que é de Oxum também e fez santo no Opô Afonjá. Ela é uma mãe de santo pioneira em Brasília, está lá há mais de 40 anos. Raílda era criança, a mãe dela vendia doce e ela ficava na casa de candomblé. Nós fomos criadas juntas, somos amigas de infância. Então ele chamava nós duas. Tinha várias crianças, mas ele escolheu nós duas. Nós não sabíamos. Naquela época ninguém dizia nada. Mas hoje a gente vê que é porque nós seríamos as duas ialorixás. Ele estava preparando a gente pra isso. Ensinando e preparando. Ele botava as ervas e era a gente que ia misturar. Pegava uma coisa e pegava outra, a gente botava ali num socador de ferro, socava e cantava uma coisa e trocava língua, falava nagô. Eu e ela, a gente não entendia nada e ficava rindo e debochando dele.

Mas ele tinha que falar, ele estava abençoando o negócio, estava preparando os atim e preparando nós duas. A gente ficava cheia de pó, cheia de axé. Éramos nós, sempre.[...]

Na conversa a gente até entendia o que ele falava. Era meio embolado, mas a gente entendia. Ele estava *rezando* em iorubá (como se diz agora), ou em nagô. Ele estava trocando língua, ele estava conversando em nagô, com aquilo tudo que a gente estava fazendo.

E a gente não entendia nada. “Meu compadre tá maluco, não tá não?” “É, minha irmã?” A gente criança, contava: “Mãe, meu compadre chamou a gente, mas eu acho que ele tá maluco, ele falou uma porção de coisa que a gente não entende”. E minha mãe “Uhum! Ele tá maluco? Um dia você vai entender”.

Ele estava trocando língua porque ele estava abençoando o que ele estava fazendo. E passando pra gente. A gente ouve, não é burra. Criança é ótimo. A gente ria, mas gravava.

E isso foi mais de uma vez. Foram várias vezes porque estava sempre chegando coisa da África. Obi, orobô, muita folha pra fazer atim, muita coisa, sementes, raízes. Constantemente ele estava fazendo aquilo, e éramos nós. Então a gente ouvia sempre. (D'OXUM, 2014, p. 329-331)

Com a seleção dos textos de abertura desta seção, destaco, intencionalmente, duas diferentes atitudes linguísticas. A primeira, do poeta português José de Almada Negreiros,

representativo da irreverência da vanguarda modernista e da relação dialógica – e não menos antagônica – estabelecida pelo modernismo com a tradição cultural. A segunda, Mãe Meninazinha d’Oxum, recordando-se, com reverência e simpatia, da língua “nagô” falada pelo seu pai de santo quando ela era criança. Naquela, o ímpeto de ressignificação das palavras e das representações preestabelecidas de uma geração que colocou em xeque o alcance da linguagem poética frente ao Real; nesta, o reconhecimento da palavra como elo de ligação com o sagrado e com a tradição.

Menciono, neste ponto, essas duas posturas – aparentemente antagônicas – frente à linguagem, pois é nesse espaço intervalar, nesse ínterim, nesse ponto de disjunção que se pode situar os trânsitos linguísticos português-iorubá na escrita de Ildásio Tavares. Entre o (re)conhecimento do idioma iorubá como elemento de coesão social e transmissão de aprendizado para a comunidade-terreiro e, ao mesmo tempo, o uso poético desse saber ancestral, em um novo contexto de circulação para essas palavras e expressões. Desse modo, convém analisar-se os efeitos da reapropriação de uma língua minorizada na produção literária e musical, verificando-se de que forma esse recurso linguístico constroem uma afirmação identitária afro-brasileira da poética tavariana e as implicações disso frente às demais séries literárias.

A respeito das situações de conflito linguístico, isto é, de relações assimétricas de poder entre línguas e comunidades linguísticas, o linguista Xoan Carlos Lagares (2018) faz a importante ressalva de que falar de “minoría” não necessariamente é tratar de um indicador número, antes, trata-se de uma posição, de uma relação assumida em determinada situação / determinado contexto. Disso, decorre a sua predileção pelo termo “língua minorizada” (que sofre o efeito de...) e “língua em situação de minoría” (LAGARES, 2018, p. 121) – posto que um mesmo idioma pode ser, num mesmo recorte temporal, minorizada ou hegemônica em diferentes contextos ou grupos e comunidades linguísticas distintas.

De tal modo, pode-se afirmar que o iorubá adquire no século XX o status de uma língua minorizada – ou em situação de minoría – no Brasil. Desde o século XIX, com o fim do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, houve uma redução gradativa do número de africanos falantes do iorubá e de outras línguas africanas. Consequentemente, passa-se de uma situação de bilinguismo – como foi ilustrada no relato de Mãe Meninazinha D’Oxum – para o status de língua especial, ou seja, utilizada com fins religiosos específicos, circunscritos à comunidade-terreiro – geralmente, com redução da estrutura sintática (frástica) e permanência de itens lexicais.

Todavia, uma língua em situação de minoria guarda consigo uma espécie de energia potencial, uma força de disrupção ao código linguístico hegemônico que pode vir a se realizar em realizações culturais como *Os Orixás* e *Lídia de Oxum*. Valho-me do que pensam Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a capacidade de uma língua e de uma literatura menores traçarem linhas de fuga que a língua e a literatura podem traçar perante os centros de poder e as suas palavras de ordem: A unidade de uma língua é, antes de tudo, política. Não existe língua-mãe, e sim tomada de poder por uma língua dominante, que ora avança sobre uma grande frente, ora se abate simultaneamente sobre centros diversos (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 2, p. 49).

5.1. DESLIZAMENTOS PROVOCADOS POR UMA LÍNGUA EM SITUAÇÃO DE MINORIA

As reflexões desenvolvidas por Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre os movimentos de codificação e estratificação das línguas se alinha ao que Xoán Carlos Lagares diz a respeito da necessidade de se pensar o poder uma língua sobre outra(s) como algo relacional. Em outras palavras, trata-se da incoerência de se naturalizar o status de “língua maior” ou “menor”, haja vista que são posições relacionais: “Não existem então dois tipos de língua, mas dois tratamentos possíveis de uma mesma língua. [...] ‘Maior’ e ‘menor’ não qualificam duas línguas, mas dois usos ou funções da língua” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 2, p. 53)⁶⁷. Da mesma forma, coadunam-se a compreensão do que representaria uma “maioria” e uma “minoría”:

A noção de *minoría*, com suas remissões musicais, literárias, linguísticas, mas também jurídicas, políticas, é bastante complexa. *Minoría* e *maioría* não se opõem apenas de uma maneira quantitativa. *Maioría* implica uma constante, de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada. [...] A *maioría* supõe um estado de poder e de dominação, e não o contrário. Supõe o metro padrão e não o contrário. [...] Pois a *maioría*, na medida em que é analiticamente compreendida no padrão abstrato, não é nunca alguém, é sempre Ninguém – Ulisses – ao passo que a *minoría* é o devir de todo o mundo, seu devir potencial por desviar do modelo. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 2, p. 55-56)

A partir disso, eles advogam a necessidade de a escrita literária produzir disjunções, linhas de fuga às formas de poder que residem sobre a língua e o cânone literário. Partindo da análise de escritores da literatura moderna, como Kafka, Samuel Beckett e James Joyce, Gilles Deleuze e Félix Guattari delineiam a noção de “literatura menor” e as potências criativas – e

⁶⁷ “O modo maior e o modo menor são dois tratamentos da língua: um, consistindo em extrair dela constantes; outro, em colocá-la em variação contínua.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 2, p. 57)

também políticas – das representações literárias, linguísticas e culturais produzidas por um “escritor menor”⁶⁸:

Cada um deve encontrar a língua menor, dialeto ou antes idioleto, a partir do qual tornará menor sua própria língua maior. Essa é a força dos autores que chamamos “menores”, e que são os maiores, os únicos grandes: ter que conquistar sua própria língua, isto é, chegar a essa sobriedade no uso da língua maior, para colocá-la em estado de variação contínua (o contrário de um regionalismo). É em sua própria língua que se é bilíngue ou multilíngue. Conquistar a língua maior para nela traçar línguas menores ainda desconhecidas. Servir-se da língua menor para *por em fuga* a língua maior. O autor menor é o estrangeiro em sua própria língua. Se é bastardo, se vive como bastardo, não é por um caráter misto ou mistura de línguas, mas antes por subtração e variação da sua, por muito ter entesado tensores em sua própria língua. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 2, p. 55)

Em *Crítica e Clínica*, de Gilles Deleuze (1997), fala-se dessas mesmas estratégias de minoração como uma forma de produzir uma afasia, uma gagueira, um balbucio no interior da língua menor, fazê-la, segundo o autor, “deslizar numa linha de feitiçaria”, ou ainda “fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma” (DELEUZE, 1997, p. 124-125). Por sua vez, em *Kafka: Por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari (2014) tratam do uso intensivo da língua por uma “literatura menor”. Capaz de desterritorializar as convenções linguísticas de uma “língua maior” através das suas “linhas de fuga”, a produção literária feita por uma minoria, segundo a poética delleuze-guattariana⁶⁹, assume uma dimensão política ao colocar em evidência aspectos sociais escamoteados na tecitura das grandes obras literárias.

Além disso, é seu “papel” e “função” promover um agenciamento coletivo de enunciação, em contraponto à moderna noção de autoria individual e de produção intelectual, devido à ausência de talentos abundantes em uma literatura menor e à ausência de sujeito. Ainda que um escritor esteja inserido no circuito de uma língua e uma literatura maiores, trata-se de um “sonhar ao contrário”, “escrever [...] como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um uzbeque escreve em russo” (p. 39), ou ainda, no devir-animal que a escrita pode assumir, “como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca” (p. 39). Em suma, “saber criar um devir-menor” (p. 53) aos territórios linguísticos e discursivos nos quais o poder se arregimenta, assim como um “rizoma”, um sistema de raízes capaz de estabelecer conexões inesperadas entre pontos dispersos de significação.

⁶⁸ Tal qual uma ilustração do próprio método, a ideia de “literatura menor” aparece reiteradas vezes na produção teórica de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como uma espécie de “erva daninha”, de “broto” de “raiz” (rizoma) que insiste em se proliferar na escrita-pensamento.

⁶⁹ Considerando o fato de a Poética, na história da literatura ocidental, oscilar entre o normativismo e o descritivismo, considero que o livro de ensaios *Kafka: por uma literatura menor*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, advoga uma **poética** da literatura menor. Mantendo-se o teor analítico e descritivista ao longo dos ensaios, trata-se de uma assertiva súpula de aspectos literários que, segundo os pensadores, constituem, ou deveriam constituir, as produções literárias combativas aos regimes de poder da/na linguagem.

Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a sua? Ou então não conhecem mesmo mais a sua, ou não ainda, e conhecem mal a língua maior de que são forçados a se servir? Problema dos imigrados, e sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. Problemas de uma literatura menor, mas também para nós todos: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem, e de fazê-la escoar seguindo uma linha revolucionária sóbria? (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 40)

Como se vê, o que é analisado a respeito de uma “literatura menor” diz respeito às modulações do estilo que um escritor realize em sua própria língua, arrastando-a para os seus limites, para territórios linguísticos e, portanto, culturais desconhecidos. O ostensivo poder da tradição literária e de sua afeição à norma culta da língua é corroído em suas bases pelas ramificações, bifurcações, rasuras feitas por um escritor menor. Nesse sentido, nota-se que o pensamento deleuze-guattariano desenvolve tal noção de minoridade literária considerando a relação do escritor com o seu idioma. Por isso, apesar de a mistura de idiomas não configurar, conforme Deleuze e Guattari, uma “literatura menor”, pode-se perceber que as estratégias de minoração levadas a cabo por essa vertente literária se assemelham à incorporação de itens lexicais provenientes de línguas em situação de minoria, como os trânsitos linguísticos português-iorubá na escrita de Ildásio Tavares. (Estariam eles incorrendo em uma armadilha teórica suscitada pelo binarismo inerente à atividade teórica: *ser* ou *não ser* literatura menor, eis a questão?).

Existem, contudo, aspectos do pensamento deleuze-guattariano sobre o “agenciamento coletivo de enunciação” da literatura produzida pelas minorias que se fazem repensar devido à situacionalidade da nossa leitura. No contexto brasileiro, de que forma apontar a ausência de talentos como uma característica da literatura menor considerando-se que, segundo a equipe coordenada por Regina Dalcastagnè (2005), o perfil de romancista privilegiado pelas três maiores editoras nacionais – Companhia das Letras, Record e Rocco – entre 1990 e 2004 seja de homens (72,7%), brancos (93,9%), jornalistas (36,4%), de meia-idade e residentes no Rio ou São Paulo (60%). Por sua vez, os estudos publicados nos periódicos melhor avaliados pelo índice Qualis-CAPES, de acordo com essa mesma equipe, concentram-se em perfis consagrados da literatura dos séculos XIX e XX: Machado de Assis, José de Alencar, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e José Saramago. Destaca-se, ainda, uma conclusão assertiva:

Alguns autores parecem ser entendidos como “grandes demais” para dividir a análise com outros, enquanto nomes da literatura marginal, como Ferréz e Paulo Lins, além da própria Carolina Maria de Jesus, costumam ser discutidos em grupo, em textos panorâmicos. (DALCASTAGNÈ, 2018, p. 205).

Não obstante, evidenciam-se as implicações de se demarcar a ausência de sujeito como uma marca dos agenciamentos coletivos de enunciação em contextos que a colonialidade, ramificada nos interstícios da linguagem, interpela a construção de uma subjetividade negra, como pondera o psiquiatra martiniquenho Frantz Fanon (2008), ou os efeitos psicoemocionais da ascensão social do negro em face ao ideal de ego do sujeito branco, tal qual analisou a psicanalista negra Neusa Santos (1983).

É pertinente, de tal modo, o salto teórico realizado pelo crítico Henrique Freitas (2016) às reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Identificando a produtividade epistêmica do pensamento rizomático para se compreender a literatura e a cultura negra, Freitas, em seu assertivo experimentalismo teórico, chega às noções “literatura-terreiro” e “afrorrizomas”:

Na literatura-terreiro, uma dimensão ética/estética negro-diaspórica e de diálogo encruzilhado com uma produção literária canônica se imbricam, desafiando os oris a incorporarem outros paradigmas ao som de alujás, opanijés e outros rit(m)os, enquanto os atabaques-palavras dobram na repetição, na incisão letra a letra no texto produzido desde o corpo como afrorrizomas.

Os afrorrizomas relacionam-se com a torção dos rizomas deleuzianos para se pensar no processo de dispersão, pluralidade e invenção das tradições negras que envolveram a diáspora africana, recusando a teleologia. A África, nesta perspectiva, não é nem bloco monolítico nem origem estática ou destino. (FREITAS, 2016, p. 57)

À medida que o iorubá (língua de santo) extrapola a porteira do *egbé* (do terreiro) e adentra a música popular brasileira (Os Orixás) e a criação dramaturgic (Lídia de Oxum: Uma Ópera Negra), pretende-se dar um novo status a esse repertório linguístico. Essa atitude linguística trata-se de uma “normalização” de uma língua minoritária (LAGARES, 2018, p. 137) – nesse caso, o iorubá. Em outras palavras, de expandir as situações concretas de uso do repertório linguístico: “Para as culturas minoritárias, de fato, religar a língua aos movimentos de vanguarda artística, que vão da contracultura às manifestações mercadológicas mais contemporâneas, é visto como uma estratégia de sobrevivência” (LAGARES, 2018, p. 137). Então, de língua especial utilizada com uma “função religiosa”⁷⁰ e “grupal”⁷¹ no terreiro, passe-

⁷⁰ “A **função religiosa** diz respeito ao uso do idioma nos rituais de uma determinada religião. Cooper (1997: 141) propõe considerar três subfunções: exortação, conversão e instrução religiosa; conhecimento dos textos sagrados e pregação política. A relação linguística entre cada uma dessas ações pode se dar de formas diferentes em cada denominação religiosa.” (LAGARES, 2018, p. 68)

⁷¹ “A função social **grupal** diz respeito às línguas de grupos culturais ou étnicos, como uma comunidade indígena ou um grupo de imigrantes estrangeiros” (LAGARES, 2018, p. 64)

se a uma língua de “função literária”⁷² (STEWART, 1968; COOPER, 1997), adquirindo, conforme o jogo de valores operacionalizado pela literatura, capital simbólico diferenciado.

5.2. ILDÁSIO TAVARES: SUBJETIVIDADE E LIMINARIDADE

Ildásio Tavares avulta-se na cena cultural do século XX como um verdadeiro polígrafo. Com uma intensa participação na vida intelectual da capital baiana, esteve presente no domínio da cultura – literatura, música popular brasileira, teatro, tradução –, da universidade – como Professor de Literatura Portuguesa da UFBA – e da religião – como Ogã de Oxum e Otum Obá de Xangô do Ilê Axé Opô Afonjá. Foi um intelectual inquieto no que diz respeito às matrizes culturais que constituem o Brasil, à realidade vivenciada pelo seu povo e às fronteiras linguísticas e culturais construídas pelo homem em sociedade.

A ilusão da totalidade que nos é dada pelo conhecimento da vida de uma personalidade literária, dos seus manuscritos, de sua inserção no campo literário, cai por terra quando se desloca o autor de um lugar apriorístico para a interpretação do texto literário. Nesse sentido, a crítica literária passa a ocupar um outro lugar no circuito interpretativo de uma obra, capaz de estabelecer conexões entre textos, documentos, entrevistas, depoimentos, objetos pessoais, etc, sem uma pretensão totalizante ou de se buscar uma explicação do texto. Segundo Eneida Maria de Souza (2011), a crítica biográfica – diferentemente do biografismo (“vida e obra”) dos séculos XIX e XX – direciona-se a essas textualidades concernentes à atuação de um escritor, observando nelas as diferentes representações do eu e os seus entrecruzamentos em temas, épocas ou situações afins.

Consiste ainda na liberdade de montar perfis literários que envolvam relações entre escritores, encontros ainda não realizados, mas passíveis de aproximação, afinidades eletivas resultantes de associações inventadas pelo crítico ou escritor. Esses perfis exercem, em geral, papel importante na elucidação de propostas literárias, questões teóricas e contextuais. (SOUZA, 2011, p. 21)

Da mesma forma se dá o modo como construímos a cada um de nós, isto é, ao processo de subjetivação. A esse respeito, Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, tratam dos segmentos⁷³ e das

⁷² “Ao falar da **função literária**, o uso de uma língua para a literatura ou a academia, Cooper (1997: 140) ressalta a importância que os movimentos nacionalistas minoritários atribuem a esse tipo de escrita em vista de angariar legitimidade para suas línguas. [...] Normalmente, é essa língua literária que acaba servindo de base para a construção de uma ‘língua comum’, logo padronizada e convertida em modelo de referência para todos os falantes.” (LAGARES, 2018, p. 67-68)

⁷³ “Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções. O homem é um animal segmentário. A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõem. Habitar, circular, trabalhar, brincar: o vivido é segmentarizado espacial e socialmente. A casa é segmentarizada conforme a destinação de seus cômodos; as ruas,

linhas que constituem cada um de nós. Assim como as instituições sociais e os aspectos da natureza, também somos por diferentes linhas – ora linhas duras, ora linhas de fuga – e caberia a nós, segundo Deleuze e Guattari, buscar a nossa própria linha de fuga.

Indivíduos ou grupos, somos atravessados por linhas, meridianos, geodésias, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza. São linhas que nos compõem, diríamos três espécies de linhas. Ou, antes, conjuntos de linhas, pois cada espécie é múltipla. Podemos nos interessar por uma dessas linhas mais do que pelas outras, e talvez, com efeito, haja uma que seja, não determinante, mas que importe mais do que as outras... se estiver presente. Pois, de todas essas linhas, algumas nos são impostas de fora, pelo menos em parte. Outras nascem um pouco por acaso, de um nada, nunca se saberá por quê. Outras devem ser inventadas, traçadas, sem nenhum modelo nem acaso: devemos inventar nossas linhas de fuga se somos capazes disso, e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente, na vida. As linhas de fuga – não será isso o mais difícil? (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 3, p. 83)

Desse modo, o devir minoritário, o interesse pelo que escapa, que não se deixa totalizar nem estratificar, não é unicamente uma forma de agenciamento “molar” – social, macroestrutural, macropolítico –, mas também “molecular” – individual, micropolítico – da ordem da existência. Dessa maneira, as diversas linhas de fuga que constituem a cada pessoa – de natureza religiosa, cultural, linguística, socioeconômica, de gênero, sexual ou ideológica – chegam a compor algo muito próximo a uma “estética da existência” – e também uma ética –, conforme a noção sistematizada por Michel Foucault (1992). Interessado na Antiguidade greco-romana e nos dispositivos de que dispunham os clássicos para o cuidado de si, o filósofo Michel Foucault identifica um processo de subjetivação calcado na autodeterminação e na percepção da vida como algo que pode ser vivida pelo próprio sujeito como um exercício pleno de autocuidado e de autoconstrução. Nos séculos I e II d.C, a escrita de si aparece como uma tecnologia, como um dispositivo capaz de colocar a vida na ordem da criação de uma “etopoiética”, ou seja, na criação de um *ethos* próprio através da recolha dos diversos signos da cultura. Essa escrita etopoiética, segundo Foucault, dava-se em duas formas textuais: os *hypomnemata* e as correspondências. Segundo Foucault, os *hypomnemata* eram livros de contabilidade, de registros notoriais ou cadernos pessoais que, utilizados anteriormente como

conforme a ordem da cidade; a fábrica, conforme a natureza dos trabalhos e das operações. Somos segmentarizados *binariamente*, a partir de grandes operações duais: as classes sociais, mas também os homens e as mulheres, os adultos e as crianças, etc. Somos segmentarizados *circularmente*, em círculos cada vez mais vastos, em discos ou coroas cada vez mais amplos, à maneira da “carta” de Joyce: minhas ocupações, as ocupações de meu bairro, de minha cidade, de meu país, do mundo... Somos segmentarizados *linearmente*, numa linha reta, em linhas retas, onde cada segmento representa um episódio ou um “processo”. [...] Ora os diferentes segmentos remetem a diferentes indivíduos ou grupos, ora é o mesmo indivíduo ou o mesmo grupo que passa de um segmento a outro. Mas sempre estas figuras de segmentaridade, a binária, a circular, a linear, são tomadas umas nas outras, e até passam umas nas outras, transformando-se de acordo com o ponto de vista.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 3, p. 92)

agenda, passaram a servir de suporte para a inscrição de citações, testemunhos, relatos, reflexões e debates pelo “público cultivado” (FOUCAULT, 1992, p. 135). Esses registros iriam compor um mosaico de citações inspiradoras da construção da estética da existência, uma espécie de guia de conduta para a uma vida exemplarmente vivida conforme os diversos conhecimentos adquiridos e registrados pelo sujeito. A correspondência, por sua vez, desde a literatura epicurista, teria um importante efeito no processo de subjetivação, isto é, de construção de si mesmo. A missiva atuaria tanto sobre aquele que a remete quanto para quem a recebe. Para o remetente, a escrita da correspondência produz uma representação do sujeito, e o próprio momento de escrita torna-se uma fase de reflexão, de reelaboração de si mesmo e do vivido e de preparação para o porvir. Para o destinatário, a carta enviada teria também o efeito de prepará-lo para o porvir, graças aos conselhos, exortações e admoestações que o remetente, cuidadosamente, destina-lhe através da sua escrita.

Nesse sentido, o uso poético que Ildásio Tavares faz do iorubá em suas composições musicais de Os Orixás e no libreto de Lídia de Oxum não se justifica, somente, pelas implicações linguísticas desse recurso. A postura de um escritor frente à linguagem de seu tempo é, sobremaneira, também uma forma de construir a si mesmo no universo da linguagem. Segundo Evelina Hoisel (2006), a escritura de uma obra é, certamente, uma escrita de si mesmo, sendo, por isso, toda escritura uma “escritura biográfica”. A biografia, antes de ser entendida como um gênero textual, revela a sua potência como um aspecto próprio da escrita. Para isso, é preciso deslocar o Autor como instância da qual se pode chegar a um sentido totalizante, uma explicação, uma justificativa da própria obra, pois, nesse caso, escritor e obra, sujeito e escritura se fazem mutuamente:

Se se concebe a literatura como espaço onde se grafam através da linguagem as mais diversas performances do sujeito que a produz, fazendo-o emergir e renascer nos mais variados modos de fingimento, pode-se então defini-la como uma escritura biográfica. É esta consciência da literatura como biografia, vida grafada, que justifica esse olhar constante do poeta a se autocontemplar nos labirintos da linguagem, onde irrompem as feições mais inesperadas, desconhecidas, imponderáveis de sua fisionomia (HOISEL, 2006, p. 47)

De pai do texto e do *logos* que rege a sua organização ideológica, o escritor passa a ser um efeito de sua escritura, modulado nas diversas representações do eu projetadas pelos signos textuais:

A estrutura de uma obra, seja ela artística ou científica, corresponde à estrutura de quem a concebe. É sempre, portanto, *bio-grafia*, vida grafada. É o delineamento desse campo teórico que permite a apreensão do caráter biográfico da escritura. (HOISEL, 2006, p. 54)

A esfera acadêmica e o mundo letrado, tão somente, não foram o único repertório de que partiu Ildásio Tavares para tecer a sua escrita e as suas diversas linhas de fuga, de deslizamentos. Além das “técnicas de si” (FOUCAULT, 1994) de que dispõe o sujeito ocidental para construir a sua própria existência, Ildásio Tavares – um sujeito cindido entre o repertório ocidental e o afro-brasileiro – constrói o seu projeto intelectual no espaço liminar entre esses dois territórios culturais e epistêmicos. Para isso, a construção dessa estética da existência não se dá, tão somente, com o repertório literário e o conhecimento do Candomblé por meio das leituras do ambiente acadêmico, mas de sua inserção e vivência na comunidade-terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá (São Gonçalo, Salvador/BA), como Ogã da casa de Oxum e Otum Obá de Xangô. Ultrapassando a ligação do Ocidente com a linguagem escrita como fonte de saber, Ildásio Tavares apropriou-se do repertório adquirido através da oralidade, que se trata do elo de coesão social no Candomblé e de transmissão de valores, preceitos, códigos e ensinamentos para a comunidade⁷⁴.

Desse modo, os trânsitos linguísticos efetivados na escrita de Ildásio Tavares são rastros, linhas, inscrições de uma memória linguística e cultural construída pelo saber – visto, ouvido, vivido, lido – adquirido nos anos de convivência no axé⁷⁵. Refiro não somente a um saber enciclopédico, acumulado da riqueza de mitos, rezas, preceitos, danças, ritmos e cantigas do universo afro-brasileiro, mas a um saber de si, a uma experiência com a linguagem que diz da construção de sua grande obra: a sua vida. Esse entre-lugar da língua na escrita tavariana é também o entre-lugar de uma subjetividade em trânsito por territórios culturais, epistêmicos e geográficos distintos: a universidade e o terreiro; a região cacauzeira da Bahia e a cidade de Salvador; a cultura erudita e a cultura popular; Brasil e Portugal; Brasil e Estados Unidos.

O processo de subjetivação calcado em valores civilizatórios afro-brasileiros resulta em identidades produtoras de diferença em relação aos crivos socioculturais hegemônicos. Esses crivos deram as bases para a criação de um sujeito universal, pensado pelo e para o Ocidente e

⁷⁴ “A resistência para tratar de questões relativas às línguas africanas no Brasil começa, antes de tudo, pelo prestígio atribuído à escrita em detrimento da oralidade, a partir de uma pedagogia, vigente no mundo ocidental, que sempre privilegiou o ler e o escrever diante da não menos importante e antiga arte do falar e do ouvir. [...] em consequência do parâmetro que se colocou para os povos que conhecem uma forma de escrita literária e povos que se valem da tradição oral, os últimos terminaram sendo vistos, por mais essa razão infundada, como se fossem portadores de uma cultura inferior ou até mesmo desprovidos de qualquer tipo de cultura. Esse argumento absurdo, que serviu, entre outros, aos propósitos colonialistas europeus no mundo, é uma presunção evolucionista ainda veiculada em nossos livros didáticos, com base naquela suposta inferioridade cultural do povo banto face aos oeste-africanos ou “sudaneses” no Brasil.” (CASTRO, 2005, p. 65)

⁷⁵ Cf. Freud, Sigmund. Uma nota sobre o “bloco mágico” (1925). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (Vol. 19, pp. 253-262). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

o homem ocidental, no entanto esses dispositivos de controle se deparou – se forçarmos somente na construção do sujeito nacional e do que é considerado um *brasileiro* – com sujeitos da diferença, como nações indígenas, africanas e imigrantes.⁷⁶ Na vida prática, os reverberos disso foram a acentuação de formas de violência cada vez mais ramificadas no tecido social, como analisa Sueli Carneiro:

A imposição de um sujeito universal ao qual todos os seres humanos seriam redutíveis obscureceu, ao longo do tempo, as ideologias discricionárias que promovem as desigualdades entre os sexos, as raças, as classes sociais, as religiões, etc. São elas: o patriarcalismo que, ao instituir como natural a hegemonia do sexo masculino, justifica todas as formas de controle, violência e exclusão social da maioria dos seres humanos que pertencem ao sexo masculino; o elitismo classista determinado por modos de produção que instituem classes minoritárias abastadas, que submetem e exploram maiorias despossuídas; homofobia decorrente da imposição da heterossexualidade e condenação arbitrária, muitas vezes violenta, do relacionamento entre pessoas do mesmo sexo; fundamentalismo religioso responsável por grande parte dos martírios ocorrido na história da humanidade em geral, em que cada denominação religiosa, ao busca impor o seu Deus aos outros, transformam-no, paradoxalmente, em uma das principais fontes de intolerância no mundo; racismo que, ao eleger que um grupo racial é superior ao outro, provoca a desumanização de grupos humanos, justificando as formas mais abjetas de opressão, tais como a escravidão, os holocaustos e genocídios e de discriminação étnica e racial. (CARNEIRO, 2018, p. 135).

Uma defesa de natureza bastante próxima é feita no poema *Cântico Negro*, do poeta português José Régio. Trata-se de um poema de negação aos valores civilizatórios do Ocidente, um brado do indivíduo diante dos crivos preestabelecidos:

Cântico negro

“Vem por aqui” — dizem-me alguns com olhos doces,
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
Quando me dizem: “vem por aqui”!
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos olhos meus, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali...

A minha glória é esta:
Criar desumanidade!
Não acompanhar ninguém.
— Que eu vivo com o mesmo sem-vontade
Com que rasguei o ventre a minha Mãe
Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...

Se ao que busco saber nenhum de vós responde
Por que me repetis: “vem por aqui”?
Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,

⁷⁶ É de se ressaltar o lugar ambíguo ocupado pelo imigrante na construção da nacionalidade, entre o desejo de assimilá-lo no projeto de embraquecimento da nação e, ao mesmo tempo, assimilá-lo à cultura nacional e aos símbolos da brasilidade.

Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...

Se vim ao mundo, foi
Só para desflorar florestas virgens,
E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada!
O mais que faço não vale nada.

Como, pois, sereis vós
Que me dareis machados, ferramentas e coragem
Para eu derrubar os meus obstáculos?...

Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós,
E vós amais o que é fácil!
Eu amo o Longe e a Miragem,
Amo os abismos, as torrentes, os desertos...

Ide! Tendes estradas,
Tendes jardins, tendes canteiros,
Tendes pátria, tendes tetos,
E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios.
Eu tenho a minha Loucura!
Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...

Deus e o Diabo é que guiam, mais ninguém.
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe.
Mas eu, que nunca principio nem acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.

Ah, que ninguém me dê piedosas intenções,
Ninguém me peça definições!
Ninguém me diga: “vem por aqui”!
A minha vida é um vendaval que se soltou.
É uma onda que se alevantou.
É um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou,
Não sei para onde vou
— Sei que não vou por aí!

(RÉGIO, 1955, pp. 108-110)

A reconfiguração da *yorubanidade* na diáspora e formação do Candomblé no Brasil levou a formação de comunidades litúrgicas no seio de uma sociedade urbana como a nossa. Tendo como pilares o culto aos ancestrais e aos orixás, as comunidades litúrgicas de Candomblé principiam um processo de subjetivação calcado em outros valores civilizatórios, que não o individualismo moderno e o culto à interioridade. Muniz Sodré, em recente obra, deslinda, de modo bastante assertivo, a construção da subjetividade calcada em valores nagôs na diáspora:

[...] inaugura uma experiência inédita no interior de um ordenamento social hegemônico, implica *um tipo novo de subjetivação*, em que ocupam um primeiro plano a *experiência simbólica do mundo, o primado rítmico do existir, o poder afetivo das palavras e ações, a potência de realização das coisas, as relações interpessoais concretas, a educação para a boa vida e para a boa morte, o paradigma comunitário,*

a alegria frente ao real e o reconhecimento do aqui e do agora da existência.
(SODRÉ, 2017, p. 100, *grifos do autor*)

Há de se considerar, de todo modo, os tensionamentos gerados por essas migrações discursivas que se fazem na obra de Ildásio Tavares. Analisar esses trânsitos linguísticos, culturais e epistêmicos sem observar as tensões e os conflitos por eles gerados seria obliterar os aspectos da realidade prática onde se deu a atuação do escritor. Portanto, podemos mencionar, pelo menos, três tipos de tensionamento, um de ordem linguística, outro de ordem cultural e, por fim, discursiva⁷⁷. O conflito linguístico diz da relação de desigualdade social e política entre línguas em contato, o que estaria presente nas situações que envolvessem a hierarquização de línguas, assumindo diversas formas, como o preconceito linguístico, o auto-ódio / autodepreciação dos próprios falantes (LAGARES, 2018).

Do ponto de vista cultural, é relevante a discussão levantada pelo ensaísta, escritor e militante negro Abdias Nascimento, em *O genocídio do negro brasileiro* (2016), acerca de como os discursos que levantam a bandeira da democracia racial no Brasil se valem da sobrevivência da cultura africana – religião, língua, culinária, comportamentos, festas populares, formas de compreensão da realidade, etc – como justificativa de que o regime escravista “não haveria sido tão cruel assim”. Após séculos de escravidão negra e de subalternização dos afrodescendentes, o mito da democracia racial enxerga na pluralidade cultural do Brasil uma resolução – ainda que pífia – das tensões raciais estruturantes da sociedade brasileira.

Somado a esses dois aspectos, recaímos, neste ponto, em uma questão teórica de destaque no Brasil, nos últimos anos: o “lugar de fala”. Na teoria crítica suscitada pelo feminismo negro, o “lugar de fala” é uma questão teórica, e por isso não menos política-social, do tempo presente, tanto para as humanidades quanto para a criação artística nas diversas linguagens. Trazendo à tona a situacionalidade dos discursos, tem-se colocado em suspenso os conceitos de “neutralidade” e “imparcialidade”, os quais foram responsáveis por legitimar uma visão de mundo calcada em um centro de poder e deslegitimar o discurso de sujeitos historicamente subalternizados por crivos socioeconômicos, étnico-raciais, sexuais e de gênero. De acordo com Djamilia Ribeiro, responsável, senão pela criação do conceito de lugar de fala, mas pela sistematização de algumas de suas ocorrências na tradição crítica do feminismo:

[...] o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. [...] Necessariamente, as narrativas daquelas [vozes] que

⁷⁷ Essa distinção é somente uma estratégia textual, haja vista a impossibilidade de se dissociar os fatos linguísticos de seu contexto sociocultural.

foram forçadas ao lugar do *Outro*, serão narrativas que visam trazer conflitos necessários para a mudança. O não ouvir é uma tendência a permanecer num lugar cômodo e confortável daquele que se intitula poder falar sobre os *Outros*, enquanto esses *Outros* permanecem silenciados. [...] Todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas na sociedade. (RIBEIRO, 2017, pp. 78-86)

Considerando essas implicações de natureza linguística, cultural e discursiva dos trânsitos linguísticos, culturais e epistêmicos da escrita de Ildásio Tavares, podem ser levantadas ainda outras reflexões que enriquecem a leitura de sua produção artística e situam a interpretação da literatura e da cultura nas bases do saber autocrítico e autorreflexivo que marcam, notadamente, a contemporaneidade: quais são os impasses, de ordem religiosa, de se levar o iorubá utilizado como língua especial da convivência comunitária e das cerimônias do Candomblé para a esfera literária (o potencial de energia (axé) que reside sobre os itens lexicais de origem africana e a sua transmutação como signo literário)? De que forma o lugar de fala de Ildásio Tavares, no Candomblé e na universidade, fornece-lhe subsídios para estabelecer conexões entre repertórios tão distintos? De quais privilégios dispôs a obra literária e dramaturgica de Ildásio Tavares, a partir do lugar social por ele ocupado? A liminaridade como condição da escrita tavariana se desdobra em três vertentes, linhas, segmentos: a cultura e a personalidade; a oralidade a escrita; e a presença de diferentes classes sociais no Candomblé.

Em primeiro lugar, havemos de ressaltar que, pelo menos, desde o século XX, estudiosos se debruçam sobre as representações culturais, buscando verificar nelas o que seria motivado socialmente pela cultura e o que seria de natureza individual. Ruth Benedict, traçando paralelos entre a antropologia e a psicologia para analisar povos indígenas da América do Norte, levanta questões teóricas pertinentes acerca do poder da cultura sobre a formação da personalidade e, *pari passu*, a influência da personalidade na construção da cultura. Segundo a etnóloga, as culturas se comportariam como projeções ampliadas da psicologia individual e, dessa maneira, seriam formadas a partir de seleções de traços, comportamentos, ícones, as quais, passo a passo, produziriam representações de um dado sistema cultural.

O que nos interessa em seu modelo teórico é, sobretudo, a notabilidade conferida ao indivíduo frente ao sistema cultural. Apesar de defender que uma certa configuração cultural se faz de tendências majoritárias socialmente convencionadas, Ruth Benedict não deixa de reconhecer também que certos indivíduos tiveram a possibilidade de inscrever o seu traço de diferença em certos padrões, comportamentos e convenções: “[...] se tivéssemos material, poderíamos sem dúvida traçar a influência de indivíduos talentosos que curvaram a cultura na direção de suas próprias capacidades” (BENEDICT, 2015, p. 208).

Edward Sapir, por sua vez, vai além das considerações de Ruth Benedict. Buscando estabelecer relações entre a antropologia e a psicologia social, o linguista indagou os estudiosos de seu tempo sobre a possibilidade de se pensar a noção de Cultura sem levar em consideração como as pessoas apropriam-se da cultura individualmente e, do mesmo modo, de que forma a cultura⁷⁸ é experienciada na / pelas relações interpessoais. O objetivo de Sapir era, certamente, colocar em questão o discurso das ciências humanas acerca de povos e comunidades não europeias, notadamente na pretensão totalizante e objetiva com a qual a etnologia estudou algumas dessas populações.

Apesar da impessoalidade frequentemente variada da cultura, a humilde verdade continua a ser que vastos âmbitos de cultura, longe de estar em algum sentido “carregados” por uma comunidade ou um grupo como tais, só podem ser descobertos como a propriedade peculiar de certos indivíduos, que não podem senão conferir a esses bens culturais a marca de sua própria personalidade. (SAPIR, 2015, p. 118-119)

Nesse sentido, o linguista polonês endossa a opinião de que a cultura não deve ser entendida como um sistema abstrato de relações que existe separadamente às relações sociais e interpessoais. Sapir dá destaque ao lugar ocupado por alguns “indivíduos-chave” em uma dada cultura e de que forma eles imprimem as marcas de subjetividade na dinâmica cultural. E completa: “Com o desaparecimento desses ‘indivíduos-chave’, a cultura firme, ‘objetificada, afrouxa-se de imediato e acaba por ser vista como uma conveniente ficção mental” (SAPIR, 2015, p. 119).

Dessa maneira, é incontornável retornar à questão levantada nas seções anteriores sobre a construção da própria identidade por sujeitos cindidos entre os valores civilizatórios das comunidades-terreiros e o Ocidente. A produção intelectual tavariana opera nesse ínterim entre territórios linguísticos e culturais, apropriando-se de referências culturais advindas de diferentes matrizes culturais. Além disso, se nos voltarmos ao contexto afro-brasileiro, podemos perceber com facilidade a pertinência dessa assertiva. No processo de reorganização do culto aos Orixás e aos ancestrais, como não pensar em indivíduos chave como as Iyalorixás do Terreiro da Barroquinha, às matricarcas da Casa Branca, Mãe Aninha, Obarayì (Balbino de Xangô), Mãe Stella de Oxóssi, Mãe Menininha e Mãe Carmem do Gantois, Mestre Didi Axipá, dentre tantos(as) outros(as) que se devotaram a preservar a Tradição, ao mesmo tempo que imprimiram

⁷⁸ A “cultura” completa, impessoalizada, do antropólogo de fato pode ser pouco mais que um ajuntamento ou uma massa de sistemas de ideias e ações frouxamente superpostos que, por força de hábito verbal, talvez seja levado a assumir a aparência de um sistema fechado de comportamento. (SAPIR, 2015, p. 118)

a sua personalidade no trato com seus filhos e filhas de santo, na lida com o *egbé* e com a sociedade civil?

Em segundo lugar, a escrita tavariana agencia uma liminaridade entre a oralidade e a escrita. Sabe-se que os preceitos e códigos de convivência no Candomblé são transmitidos, em sua maioria, através da oralidade, especialmente no diálogo entre os mais velhos e os mais novos da roça. De tal modo, o uso poético de um saber ancestral, materializado em palavras e construções frásticas em yorubá, com uma finalidade artístico-literária, coloca em tensão os limites do que pode ser dito e cantado fora do *egbé* e, especialmente, fora das cerimônias, festividades e rituais do Candomblé. Seria possível retomar ainda outra questão de ordem mais específica, a ortografia da língua yorubá em textos de base lexical portuguesa, assim como as variações tonais e morfológicas de palavras, feitas por falantes de yorubá como língua especial nas cerimônias litúrgicas do candomblé.

E, por fim, a escrita tavariana evidencia a relação entre indivíduos de origens socioeconômicas distintas na comunidade-terreiro, igualados *lesse orixá*, aos pés do santo, e dos ancestrais. Surgido entre os negros no século XIX, o Candomblé logo viu a entrada de membros das classes média e alta. As estudiosas Lisa Earl Castillo (2010) e Luciana Duccini (2016) desenvolveram, na UFBA, estudos significativos sobre a presença desses estratos sociais e suas relações com o *egbé*. A primeira, focando a presença da intelectualidade nos séculos XIX e XX, notadamente como ogãs dos terreiros – como o Ilê Axé Opô Afonjá a partir dos anos 30, ou apenas visitantes; a segunda, voltada para os séculos XX e XXI, analisa o perfil de integrantes de Candomblé pertencentes à classe média, sejam eles rodantes, ogãs ou ekedes. A presença de membros das classes médias e alta – sejam eles brancos ou negros que não tiveram uma formação familiar dentro do Candomblé – é justificada, de modo bastante assertivo, por Sueli Carneiro como uma amostra da falência do estilo de vida burguês e patriarcal:

A crescente adesão de outros segmentos sociais no candomblé parece coincidir com a crise de valores por qual passa a sociedade burguesa patriarcal. A importância da psicanálise, ao colocar questões como repressão sexual, inibição do corpo, complexos de toda ordem; a revolução dos anos 60, as lutas de emancipação da mulher, a questão homossexual e a questão negra, trazem a necessidade de repensar os grupos étnicos e segmentos sociais que, por viverem marginalizados socialmente, se organizam segundo outras leis e outros valores que os da “boa sociedade”. (CARNEIRO, 2018, p. 87)

5.3. AS RELAÇÕES INTERCULTURAIS E A LIMINARIDADE COMO CONDIÇÃO

As relações interculturais estabelecidas pela literatura têm sido interpretadas com entusiasmo pela crítica literária do nosso tempo como um aspecto acentuado, a partir da década de 1970, nas produções literárias. Valho-me neste ponto do que pensam três críticos literários brasileiros: Silviano Santiago, Haroldo de Campos, Paul Gilroy e Stuart Hall.

Em *O entre-lugar do discurso latino-americano*, o professor-ensaísta-ficcionista Silviano Santiago vale-se desse operador teórico que dá título ao seu texto para analisar o potencial criativo da cultura latino-americana, em especial de sua literatura, frente à tradição cultural proveniente da Europa. Silviano⁷⁹ trata de uma postura ambivalente dos escritores de ex-colônias europeias: entre a leitura e a admiração das produções literárias e culturais do colonizador e o desejo de rasurar o modelo preestabelecido com a inscrição do seu traço diferencial na história da literatura.

Nesse sentido, o projeto empreitado pela elite dos países latino-americanos de reproduzir nas colônias a cultura metropolitana – fruto de uma percepção da cultura arraigada ao culto ao passado (BOSI, 1992) – depara-se com a condição própria da literatura da América Latina: a multiplicidade de referências, símbolos e expressões culturais. Disso decorre a desconstrução das noções de unidade de pureza que legitimaram o cânone ocidental, majoritariamente da Europa Ocidental, masculino, branco, judaico-cristão. Esse entre-lugar do discurso latino-americano perante o repertório dos grandes centros de hegemonia artística, científica e cultural desloca também a ideia de que a cultura – e atenho-me aqui especialmente à literatura – produzida em países da periferia do capitalismo seja debitária da cultura dos grandes centros, ou que sejam cópias degradadas em algum nível de distanciamento dos parâmetros artísticos preestabelecidos.

Da mesma forma, o poeta e crítico Haroldo de Campos, em *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*, advoga uma superação dessa suposta dependência cultural dos países periféricos perante os centros de poder cultural. Partindo de uma compreensão universalista da cultura – um tanto inspirada na *weltliteratur* (literatura universal)⁸⁰, do escritor Johann Wolfgang von Goethe – e do projeto de internacionalização da

⁷⁹ A menção ao seu primeiro nome talvez seja uma herança, algo que ressoe das conversas com a Professora Evelina a respeito dos seus anos de estudo de mestrado com Silviano (Santiago) na PUC-Rio, nos idos de 1970.

⁸⁰ “A ideia de Weltliteratur é apresentada programaticamente e exposta em cartas, comentários e resenhas exatamente entre os anos de 1827 e 1830, ou seja, quando Goethe se empenha em concluir a segunda parte da tragédia do Fausto. Assim ele se expressa em conversa com seu secretário Johann Peter Eckermann: “Cada vez mais me convenço (...) de que a poesia é uma propriedade comum à humanidade, que por toda a parte e em todas as épocas surge em centenas e

cultura brasileira operacionalizado pela poesia concreta brasileira, Haroldo de Campos defende a construção de uma literatura universal a partir da contribuição das literaturas nacionais, europeias ou não, rejeitando-se o pressuposto de que um país de economia subdesenvolvida tenha também uma cultura subdesenvolvida. Para o ensaísta, a historiografia literária, em seu início, foi responsável por construir uma percepção da literatura brasileira que, a nosso ver, funcionaria como um sistema de “saques” e “débitos”. O estabelecimento de linhagens, sejam elas nacionais ou internacionais, fez da literatura brasileira uma ramificação, um galho menor, da literatura europeia. A literatura do colonizado seria, dessa maneira, devedora dos modelos e temas da tradição do colonizador e, da mesma forma, a crítica literária dos países colonizadores se ocuparia de estabelecer as linhagens, as topografias que diriam das fontes e influências dos escritores. Em outras palavras, o presente seria sempre debitário do passado e, sobremaneira, de um passado glorioso vivenciado pelo colonizador.

Por isso, Haroldo de Campos propõe uma interpretação da história literária pelo olhar da “anti-tradição”, ou seja, da desconstrução do regime de signos culturais que institui o sistema de fontes e influências. A “anti-tradição” trata-se também da incorporação crítica e criativa das referências do “legado cultural universal” (CAMPOS, 1992, p. 234), ou seja, de uma devoração “antropofágica” – inspirada na poética do modernismo brasileiro – de repertórios culturais distintos. Dessa forma, sob o signo da diferença, uma história não linear e anti-teleológica seria escrita, sem uma pretensão de totalização, a partir dos saltos, avanços, recuos operacionalizados pela literatura e pelos escritores. É, certamente, uma proposta teórica que parte de alguns pressupostos idealistas: primeiramente, de que exista uma democratização no acesso ao repertório cultural dos centros hegemônicos; segundo, do certo interesse dos escritores e leitores de países periféricos na literatura produzida pelos centros hegemônicos.

Paul Gilroy, em *O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência*, interpreta as relações culturais estabelecidas pelas produções artísticas da modernidade, inseridas no contexto da diáspora africana (afro-diaspórico) e o repertório do Ocidente. Para isso, Gilroy

centenas de criaturas. (...) Apraz-me por isso observar outras nações e sugiro a cada um que faça o mesmo. A literatura nacional não significa grande coisa, a época é da literatura mundial e todos nós devemos contribuir para apressar o surgimento dessa época.”(31 de janeiro de 1827). É também nesse mesmo sentido que Karl Marx e Friedrich Engels utilizam o conceito de Weltliteratur no Manifesto do Partido Comunista de 1848. Os autores destacam que pela exploração do mercado mundial, a burguesia imprime um caráter cosmopolita à produção e ao consumo de todos os países. Com isso, o isolamento entre as nações a auto-suficiência dão lugar à circulação universal tanto dos produtos materiais quanto dos intelectuais. Esses últimos passam a ser assim de domínio geral. Esse quadro de interdependência e de circulação universal impossibilita de um lado a manutenção do isolamento das nações e de outro faz surgir das muitas literaturas nacionais uma literatura mundial.” (Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-conceito-de-literatura-universal-em-goethe/>> Acesso em jan. 2019.)

sistematiza a noção de “atlântico negro”, que se trata de uma “formação política e cultural moderna” (GILROY, 2012, p. 65) tecida por artistas e intelectuais afro-diaspóricos pelo “desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional” (GILROY, 2012, p. 65). No desenvolvimento da série de ensaios, é potente a ressignificação feita por Gilroy do Atlântico e do navio, muito além de indicadores referenciais do tráfico de pessoas. Passam a ser entendidos como operadores teóricos capazes de indicar como se construíram as conexões interculturais e transnacionais no contexto da diáspora africana.

O interesse de Gilroy reside, nesse sentido, em observar como as produções de artísticas e intelectuais no Atlântico negro – especialmente no campo da música e das ciências humanas – estabelecem conexões que ultrapassam as fronteiras nacionais e a filiação étnica. Sabe-se que o projeto de unidade nacional sustentado pelos Estados-Nação lidou de forma folclórica com as culturas populares⁸¹, rechaçando-as ao nível de expressão simbólica de um passado longínquo ou encarcerando-as a uma existência lúdica⁸² das comunidades populares, junto à indústria cultural e à indústria do turismo. Somado a isso, trata-se de uma percepção dos fluxos, dos deslocamentos e reapropriações de signos culturais, de representações simbólicas entre diferentes comunidades. Além disso, interessa a Gilroy perceber como essas produções do Atlântico negro não são feitas à parte da modernidade de modo guetificado⁸³, antes, Gilroy busca analisar de que forma elas estabelecem uma dupla relação com o repertório da modernidade ocidental:

Podemos perceber agora que a arte negra aparece no Ocidente no momento em que a modernidade se revela ativamente associada com as formas de terror legitimado por referência à ideia de “raça”. Devemos nos lembrar de que, poder modernas que possam parecer, as práticas artísticas dos escravos e seus descendentes também são fundamentadas fora da modernidade. A invocação da anterioridade como antimodernidade é mais do que um floreio retórico consistente, vinculado a africanologia contemporânea e seus precursores do século XIX. Esses gestos articulam uma memória da história pré-escravidão que pode, por sua vez, operar como mecanismo para destilar e focalizar o contrapoder daqueles mantidos em servidão e seus descendentes. Essa prática artística, portanto, está inevitavelmente tanto dentro como fora da proteção duvidosa que a modernidade oferece. Ela pode ser examinada

⁸¹ O “popular” é entendido nesta dissertação na linha do que Stuart Hall (2003) propõe, como “as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares.” (GILROY, 2012, p. 257)

⁸² Falo de existência lúdica, ainda de modo incipiente, sobre uma forma de se lidar com as culturas e as comunidades populares pelo Estado e pela indústria do turismo, obliterando-se os problemas reais vivenciados por tais comunidades em função da lógica do entretenimento pela qual são enxergadas como produto cultural a ser consumido nas situações turísticas.

⁸³ As realizações intelectuais e culturas das populações do Atlântico negro existem em parte dentro e nem sempre contra a narrativa grandiosa do Iluminismo e seus princípios operacionais. Seus caules cresceram fortes, apoiados por um entrelaçamento da política e das letras ocidentais. (GILROY, 2012, p. 113)

em relação a formas, temas e ideias modernas, mas carrega sua crítica própria e distinta da modernidade, uma crítica forjada a partir das experiências particulares envolvidas em ser escravo por questões de raça em um sistema legítimo e declaradamente racional do trabalho não livre. (GILROY, 2012, p. 130)

Por fim, Stuart Hall devota-se ao estudo dos efeitos da diáspora em formações culturais negras e na construção de identidades afro-diaspóricas. O seu célebre livro de ensaios *Da diáspora: identidades e mediação cultural* tornou-se uma obra axial no estudo das relações interculturais, notadamente no que diz respeito à desconstrução de certa tendência purista – ou saudosista – que se queira ter em relação à cultura popular e à cultura popular negra. É veemente a defesa de Stuart Hall pela necessidade de pensar as culturas populares e as culturas negras no contexto da diáspora como repertórios que estiveram – e estão –, de forma autônoma, crítica e criativa, em contato com outros repertórios⁸⁴:

[...] na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula. (HALL, 2003, p. 343)

Considerando as quatro perspectivas críticas desenvolvidas por Silvano Santiago, Haroldo de Campos, Evelina Hoisel, Paul Gilroy e Stuart Hall, pode-se ver que, de forma muito próxima, a produção intelectual de Ildásio Tavares cria para si esse espaço intervalar, inscreve-se no limiar entre repertórios linguísticos, culturais, epistêmicos e geográficos.

A literatura, desse modo, deixa de ser compreendida como expressão de uma língua nacional, tornando-se a afirmação de uma expressão identitária. À ideologia nacionalista que orientou os estudos de historiografia literária, que buscavam traçar as fontes e influências, as proximidades e os afastamentos aos modelos do cânone linguístico e cultural, opõem-se as expressões identitárias de grupos minoritários. Faz-se uma releitura do passado nacional, da língua nacional, dos símbolos que perfazem o imaginário de nação.

A liminaridade, desse modo, é um efeito de sua própria escritura, uma condição própria da escrita de um sujeito que se desloca em trânsito, em linhas de fuga, marcado sempre por um

⁸⁴ Stuart Hall faz a pertinente observação de que a cultura popular não deve ser compreendida como um repositório de tradições e costumes fixos e imutáveis, mas, sobremaneira, como um repertório em constante diálogo, tensionamentos e fluxos com as diversas representações culturais. Prova disso seria a mutabilidade do valor cultural aferido às culturas populares ao longo do tempo – situação muito semelhante à relação entre cultura negra, música popular brasileira e cultura erudita que se tem discutido nesta dissertação: “O valor cultural das formas populares é promovido, sobre na escala cultural – e elas passam para o lado oposto. Outras coisas deixam de ter um alto valor cultural e são apropriadas pelo popular, sendo transformadas nesse processo.” (HALL, 2003, p. 257)

aditivo e... que estabelece a cada passo novos e múltiplos agenciamentos na cena cultural de um sujeito que é poeta e ficcionista e dramaturgo e ensaísta e professor e compositor e tradutor e candomelecista e...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os trânsitos linguísticos efetivados da atividade poética de Ildásio Tavares possuem efeitos que ultrapassam a dimensão lexical. A afirmação da língua portuguesa como língua nacional no território brasileiro é fruto de um longo processo histórico de apagamento cultural e, nesse sentido, linguístico, de comunidades em situação de minoria linguística, como quilombolas, aldeamentos indígenas, imigrantes, etc. Somado a isso, forjou-se um movimento de assimilação cultural das margens em direção a um “sujeito nacional” – valho-me da expressão de Stuart Hall – que não correspondia à multiplicidade de línguas e realidades socioculturais no Brasil. Com segurança, pode-se afirmar que os estratos de línguas e culturas minoritárias, hoje, subjazem a língua e a cultura nacionais como um silencioso leito de rio subterrâneo.

Dentre os estudiosos que se dedicaram aos estudos afro-brasileiros no início do século XX, predomina um tom discursivo entre a benevolência com as tradições e os costumes daqueles que, inacreditavelmente, sobreviveram a centenas de anos de escravidão e o desejo de totalização, de produzir um saber totalizante sobre o Outro, sobre o sujeito da diferença, com o aparato, com os operadores teórico-críticos formulados no Ocidente. Destaco entre eles Silvio Romero, a quem se atribui a seguinte frase:

É uma vergonha para a ciência do Brasil que nada tenhamos consagrado de nossos trabalhos ao estudo das línguas e das religiões africanas. Quando vemos homens, como Bleek, refugiarem-se dezenas e dezenas de anos nos centros da África, somente para estudar uma língua e coligir uns mitos, nós que temos o material em casa, que te a África em nossas cozinhas, América em nossas selvas, e Europa em nossos salões, nada havemos produzido neste sentido! [...] O negro não é só uma máquina econômica; ele é antes de tudo, e malgrado sua ignorância, um objeto de ciência.” (ROMERO, 1879, p. 99)

Em que pese a perspectiva eurocêntrica e colonizadora do discurso romeriano, certamente os leitores do presente lhe fariam as seguintes indagações: Que África e que negro brasileiro serão imaginados quando essa “África” sair de suas cozinhas? O que fazer quando a América indígena bater à porta da Casa Grande – e adentrarem-na, através da atuação política, da cultura, da comunicação –, bradando pelos direitos constitucionais que se encontram ameaçados pelas atividades econômicas destrutivas? Que sala de visita – cuja “festa pobre” já fora desencantada por Cazusa, o seu filho desvirtuoso – se tem em sociedades urbanas, globalizadas, multiculturais e miscigenadas e desiguais como a dos países latino-americanos?

Pode-se perceber, senão as respostas, um direcionamento a esses questionamentos no pensamento de Sueli Carneiro (2018), para quem a “reconciliação do país com sua história, no

sentido da construção de um futuro mais justo e igualitário para todos” (CARNEIRO, 2018, p. 138) passa, necessariamente, pela exigência ética de desnaturalizar a pretensa hegemonia de gênero, raça, classe e sexualidade e, indo além, na desconstrução do mito da democracia racial, de modo a reparar injustiças sociais históricas.

Nesse sentido, atendo-nos às implicações linguísticas e literárias dessa discussão, vale ressaltar os conflitos linguísticos por meio dos quais o português foi alçado ao status de idioma nacional. E, por outro lado, o movimento assimilacionista que retirou o iorubá no Brasil de um contexto de bilinguismo nos séculos XIX e início do século XX a um contexto de língua especial, como se vê atualmente. Dessa maneira, o uso poético da língua de santo trata-se de uma representação identitária e linguística que tende à direção contrária. É atribuída uma função estética ao vocabulário e às construções frásticas do *egbé*, no seio da cultura hegemônica.

As palavras e expressões de origem iorubana presentes em sua obra tecem a sua escrita de si, isto é, tratam-se de rastros autobiográficos que se inscrevem no corpo do texto, trazendo à cena da escrita uma memória que é linguística, cultural, física, espiritual... A presença do iorubá na escrita de Ildásio Tavares é, desse modo, uma “escritura biográfica” (HOISEL, 2006), que não se dá pela ficcionalização de aspectos factualmente vividos, mas pela dimensão autobiográfica da própria escrita, que arrasta consigo – consciente e inconscientemente – os diversos signos da cultura e as referências do que foi lido, visto, ouvido, vivido. É também uma recusa a um caminho, a uma *ortodoxia*, a uma relação unívoca com a linguagem e as línguas.

Katharsis

Não hei de me curvar
ante a linguagem do meu tempo.

Hei de sobrenadar o seu lixo.,
restos de angústia, gula, desespero
e caos (sem todavia perder
a piedade), emergir
em busca de ar; de ar; de luz;
de paz de compreender (decidir)
o que me perder; o que me salvar.

Não. Não hei de enveredar-me
entre os dejetos;
não hei de me deter ante os escombros.

Seguirei meu caminho; e vou catando
lenha – é preciso acender o fogo;
arrebentar o espelho;
enxugar as lágrimas –

purificar a linguagem do meu tempo.

Ildásio Tavares. *50 poemas escolhidos pelo autor*
(2006).

Avamunha

Agô!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos**. Tradução Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AFONSO, Luiz; SIQUEIRA, Sérgio. **Anos 70 Bahia**. Salvador: Corruptio, 2017.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ASSIS, Machado de. Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Agir, 1959. p. 28 - 34: **Instinto de nacionalidade**. (1ª ed. 1873). Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/assis/massis.pdf>>.
- AYOH'OMIDIRE, Félix. **Yorubanidade mundializada: o reinado da oralitura em textos yorubá-nigerianos e afro-baianos contemporâneos**. Tese de Doutorado em Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Salvador: UFBA, 2005.
- BAGNO, Marcos. O que é uma língua? Imaginário, ciência & hipóstase. In: LAGARES, Xoán; BAGNO, Marcos. (Orgs.). **Políticas da norma e conflitos linguísticos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011, pp. 355-387.
- BAHIANA, Ana Maria. A “linha evolutiva” prossegue – a música dos universitários. In: BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, 7 vol (1- Música Popular), pp. 25-40.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. 4ª ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés; tradução Mario Laranjeira; revisão de tradição André Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENEDICT, Ruth. Configurações de cultura na América do Norte. In: BENEDICT, Ruth; MEAD, Margaret; SAPIR, Edward. **Cultura e personalidade**. Organização Celso Castro; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, pp. 66-109.

BENISTE, José. **Dicionário yorubá-português**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. Cultura. In: CARVALHO, José Murilo. (Org.). **A construção do nacional: 1830-1889**, vol. 2. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

BECKETT, Samuel. **Eu não**. Tradução de Cleise Mendes a partir do original inglês, publicado por Faber and Faber, Londres, 1973.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução Maria Paula Zurawiski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CAIRO, Luiz Alberto. Memória cultural e construção do cânone literário. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 32-44, 1º sem. 2001.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 231-255.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. Prefácio Conceição Evaristo, Apresentação Djamila Ribeiro. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CASOY, Sergio. **A invenção da ópera, ou, A história de um engano florentino**. São Paulo: Algor Editora, 2007.

CASTILLO, Lisa Earl. **Entre a oralidade e a escrita**: a etnografia nos candomblés da Bahia. Salvador: EDUFBA, 2010.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares africanos na Bahia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: TopBooks, 2005.

CASTRO, Yeda Pessoa de. A matriz africana no português do Brasil. In: CARDOSO, Suzana Alice Marcelino; MOTA, Jacyra Andrade; MATTOS e SILVA, Rosa Virgínia. **Quinhentos anos de história linguística do Brasil**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 83-118.

CHKLOVSKI, V. A arte como Procedimento. In: TOLEDO, Dionisio de Oliveira (Org.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39-56.

COELHO, Fred. “Perdemos o bonde, não percamos a esperança”: Há 40 anos, *Uma literatura nos trópicos* criava uma nova cartografia crítica. In: SUPLEMENTO PERNAMBUCO, n.º 147, Maio 2018, Recife, pp. 12-15.

DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71.

Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123/1687>>

DALCASTAGNÈ, Regina. “A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos: uma aproximação inicial”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.º 54, Brasília, 2018, pp. 195-209.

Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/30112/pdf>>

DANIEL, Ribamar. **Ildásio Tavares – o religioso do Candomblé**. Salvador: s.l, 2016. (no prelo).

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2a. ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011-2012. 5 volumes.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz M. Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971, pp. 229-249.

D'OXUM, Ialorixá Mãe Meninazinha de. A língua nagô no terreiro. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do. **História social da língua nacional 2: diáspora africana**. Rio de Janeiro: NAU, 2014, pp. 329-339.

DUARTE, Roberto. Os acervos de óperas brasileiras. In: SAMPAIO, João Luiz. (Org.). **Ópera à brasileira**. São Paulo: Algor Editora, 2009, pp. 93-110.

DUCCINI, Luciana. **Diplomas e decás: identificação religiosa de membros da classe média no candomblé**. Salvador: EDUFBA, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho, **Revista Criação & Crítica**, n. 4, pp. 91-102, 2010.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160. Disponível em:

< <http://eps.otics.org/material/entrada-outras-ofertas/livros/a-escrita-de-si-michel-foucault>>

FOUCAULT, Michel. **As técnicas de si**. Technologies of the self. (Université du Vermont, outubro, 1982; trad. F. Durant-Bogaert). In: Hutton (P.H.), Gutman (H.) e Martin (L.H.), ed. Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault. Anherst: The University of Massachusetts Press, 1988, pp. 16-49. Traduzido a partir de FOUCAULT, Michel. Dits et écrits. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, pp. 783-813, por Karla Neves e Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em:

<https://cognitiveenhancement.weebly.com/uploads/1/8/5/1/18518906/as_tcnicas_do_si_michel_foucault.pdf>.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx; Theatrum Philosophicum**. Tradução Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio Editora, 1997.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____. **Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

FOUCAULT, Michel. Verdade e Poder. In: _____. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 3. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015, pp.35-54.

FREITAS, Henrique. **O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios (1908 [1907]). **Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud**. v. 9. Rio de Janeiro. Imago: 1977.

FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o “bloco mágico” (1925). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (Vol. 19, pp. 253-262). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FROSI, Vitalina Maria et alii. **Estigma: Cultura e Atitudes Linguísticas**. Caxias do Sul: EDUCS, 2010.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. 2. ed. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GROSSMANN, Judith. **Temas de Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 1982.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende et alii. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília, Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de T. Tadeu da Silva e G. Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HAMPATÉ BA, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. (Org.). **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

HOISEL, Evelina. A disseminação dos limiões nos discursos da contemporaneidade. In: CARVALHAL, Tânia F. **Culturas, Contextos e Discursos: limiões críticos no comparatismo**. EDUFRGS, 1999, pp. 42-49

HOISEL, Evelina. O entrelugar da afetividade e do saber. **Revista Signótica** – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, v. 17, n. 1 (2005). Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3734/3489>>

HOISEL, Evelina. **Grande Sertão Veredas: uma escritura biográfica**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.

HOISEL, Evelina. Questões biográficas na rede de escritas do intelectual múltiplo. In: Borges, Rosa; Telles, Célia (Orgs.). **Filologia, Críticas e Processos de Criação**. Curitiba: Appris, 2012.

JAGUN, Márcio de. **Yorùbá: vocabulário temático do candomblé**. Rio de Janeiro: Litteris, 2017.

KLINGER, Diana. **Escrita de si, escrita do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

KLINGER, Diana. A escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, 2008.

KOCH, Ingedore. **Desvendando os segredos do texto**. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2015.

LAGARES, Xoán. Minorias linguísticas, políticas normativas e mercados: uma reflexão a partir do galego. In: LAGARES, Xoán; BAGNO, Marcos. (Orgs.). **Políticas da norma e conflitos linguísticos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011, pp. 169-192.

LAGARES, Xoán Carlos. **Qual política linguística**: desafios glotopolíticos contemporâneos. São Paulo: Parábola, 2018.

LIMA, Vivaldo Costa. Africanismos de origem iorubá no português do Brasil [1967]. In: _____. **Lessé Orixá: Nos pés do Santo**. Salvador: Corrupio, 2010. v.1.

LIMA, Vivaldo Costa. **A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia**: um estudo de relações intragrupais. 2. ed. Salvador: Corrupio, 2003.

LUCCHESI, Dante. Parâmetros sociolinguísticos do português brasileiro, *Revista da ABRALIN*, vol. V, nº 1 e 2, 2006, p. 83-112. 2006.

LUCCHESI, Dante; BAXTER, Alan; RIBEIRO, Ilza. (Orgs.). **O Português Afro-Brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2009.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá**: dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: EDUFBA, 2013.

MACEDO, José Rivair. Os filhos de Cam: a África e o saber enciclopédico medieval. **SIGNUM**: Revista da ABREM, Vol. 3, p. 101-132, 2001.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARQUES, Reinaldo. **Arquivos Literários**: Teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MARQUILHAS, Rita. Filologia oitocentista e crítica textual. In: ALVES, Fernanda Mota. *et al.* (orgs.), **Filologia, Memória e Esquecimento**. Act. 20. Lisboa, Húmus, pp. 355-367, 2010.

MATTOSO, Katia M. de Queirós. **Ser Escravo no Brasil: Séculos XVI-XIX**. Tradução de Sonia Furhmann. Petrópolis: Vozes, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NATALI, João Batista. Uma história pela metade: Bibliografia da ópera no Brasil. In: SAMPAIO, João Luiz. (Org.). **Ópera à brasileira**. São Paulo: Algor Editora, 2009, pp. 111-122.

NEGREIROS, José de Almada. **Poesia É Criação: Uma Antologia**. Org. Fernando Cabral Martins, Sílvia Laureano Costa. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

OLENDER, Maurice. **As línguas do paraíso: arianos e semitas: um casamento providencial**. Tradução de Bruno Feitler. São Paulo: Phoebus, 2012.

MILROY, James. Ideologias linguísticas e as consequências da padronização. In: LAGARES, Xoán; BAGNO, Marcos. (Orgs.). **Políticas da norma e conflitos linguísticos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011, pp. 49-88.

PAYER, Maria Onice. Memória da Língua. Entre a língua nacional e a língua materna.. In: II Seminário de Estudos em Análise de Discurso, II SEAD, 2005, Porto Alegre, RS. Anais do II SEAD. CD-ROM, 2005.

Disponível em <<http://anaisdosead.com.br/2SEAD/SIMPOSIOS/MariaOnicePayer.pdf>>

PETTER, Margarida. Línguas africanas no Brasil: vitalidade e invisibilidade. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do. **História social da língua nacional 2: diáspora africana**. Rio de Janeiro: NAU, 2014, pp. 19-39.

PETTER, Margarida Maria Taddoni. Línguas africanas no Brasil. In: _____. CARDOSO, Suzana Alice Marcelino; MOTA, Jacyra Andrade; MATTOS e SILVA, Rosa Virgínia. **Quinhentos anos de história linguística do Brasil**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 119-144.

PINHO, Osmundo Santos de Araujo. **O Mundo Negro: Hermenêutica Crítica da Reafricanização em Salvador**. Curitiba: Editora Progressiva, 2010.

PIQUÉ, Jorge Ferro. Ático e Koiné: Problemas de Abordagem Sociolingüística de uma área dialetal do grego antigo. **Letras**, Editora da UFPR. Curitiba, n.45. p. 95-112. 1996.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMON RESINA, Joan. Hispanismo e Estado: o crepúsculo das filologias nacionais. **Floema Especial** - Ano III, n. 3 A, p. 99-147, out. 2007 (Tradução de "Hispanism and the State: The Twilight of National Philologies". Apresentado inicialmente na Conferência "Reinventing Hispanism in the Age of Globalization", Rice University, em 2005.).

RÉGIO, José. Cântico Negro. In: _____. **Poemas de Deus e do Diabo**. 4ª ed., Lisboa: Portugal, 1955, p. 108-110. Disponível em:

<<https://www.revistaprosaveroarte.com/cantico-negro-um-belissimo-poema-de-jose-regio-em-tres-tons/>>

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

RODRIGUES, Aryon Dall'igna. As outras línguas da colonização do Brasil. In: In: CARDOSO, Suzana Alice Marcelino; MOTA, Jacyra Andrade; MATTOS e SILVA, Rosa Virgínia. **Quinhentos anos de história linguística do Brasil**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 145-164.

ROMERO, Silvio. A poesia popular no Brasil. **Revista Brasileira**, 1879 (v.1).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a Origem das Línguas**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raul; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; ANDRADE, Ana Luiza; ALMEIDA, Tereza Virgínia de. (Orgs.). **Declínio da arte ascensão da cultura**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, ABRALIC, 1998, pp. 11-23.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.

SANTOS, Neusa Sousa. **Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SAPIR, Edward. A emergência do conceito de personalidade em um estudo de culturas. In: BENEDICT, Ruth; MEAD, Margaret; SAPIR, Edward. **Cultura e personalidade**. Organização Celso Castro; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, pp. 110-123.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de pós-crítica**: ensaios. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007. (Coleção Obras em Dobras).

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Orgs.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993.

TAVARES, Gil Vicente. **A herança do absurdo**. Salvador: EDUFBA, 2015.

TAVARES, Ildásio. **O Canto do homem cotidiano**. Prefácio de João Ubaldo Ribeiro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília, INL, 1977.

TAVARES, Ildásio; BERIMBAU, Luis. **Os Orixás**. Intérprete: Eloah. São Paulo: Som Livre Cultura, 1978, 1 disco sonoro.

TAVARES, Ildásio. **Tapete do tempo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília, INL, 1980.

TAVARES, Ildásio. **Lídia de Oxum**: Uma Ópera Negra. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1995.

TAVARES, Ildásio. **Entrevista ao Portal A Tarde**. Salvador, 2012. Link indisponível no YouTube.

TAVARES, Ildásio. **Ildásio Tavares conta a origem da ópera Lídia de Oxum**.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vGa9epvcd4Q>>. Duração: 20:31 min.

WILLI, Andreas. **The Language of Aristophanes**: Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek. Estados Unidos: Oxford University Press, 2006.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, 7 vol (1- Música Popular), pp. 7-23.

WISNIK, José Miguel. A Gaia Ciência: Literatura e Música Popular no Brasil. In: _____. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004, pp. 213-239.

ANEXOS

ANEXO 1 - OS APORTES LEXICAIS DE ORIGEM AFRICANA EM OS ORIXÁS (1978)

OCORRÊNCIAS	PÓVOAS (1989)	PORTUGAL (1989)	CASTRO (2005)
Lado A			
01. Exu	ĒSÚ (Exu), s. m. Divindade considerada a responsável pelo equilíbrio de todo o sistema nagô. É o elo de ligação entre os homens e os orixás dos quais é mensageiro. Exu atende aos pedidos dos mortais sem se incomodar com o objetivo deles e, por isso mesmo, foi confundido no Brasil com o espírito do Mal. Seu reino são as estradas, os caminhos e mora nas encruzilhadas. Dono da rua; escravo do santo; homem da rua.	não consta	(Kwa) 1.(ºPS) -s.m. divindade nagô-quetô , capaz de fazer tanto o bem quanto o mal, tido como mensageiro dos orixás, preside a fecundidade, as encruzilhadas, os caminhos perigosos e escuros. Antes de qualquer cerimônia, sacrifício de animais e oferendas lhe são feitas. Cada divindade dispõe de um Exu, ora masculino, ora feminino, que toma nomes diferentes, mas sempre representado por figuras de barro ou em ferro. Seu ilê fica do lado de fora do barracão e está sempre cuidadosamente trancado. Dia: segunda-feira. Cores: vermelho e preto. Comida: axoxô, farofa de dendê (aminjá, aminuó), pipoca, feijão preto, qualquer tipo de quadrúpede, mel e cachaça, sempre preparadas pela dagã. Sacrifícios: bode e galos pretos. Simbolismo: ogó, tridente e lança de ferro. Saudação: laroiê. Outros nomes: Alaqueto, Anã, Bará, Baranlá, Baru, Compadre, Elebara, Eroco, Homem-de-rua, Homem-das-encruzilhada(s), Jeguedê, Jiguidi, Jiramavambo, Lebá, Lonã, Mavambo, Mavumbo, Odara, Olodé, Tibiri, Tiriri, Tiririlonã, Tranca-rua, Trancajira, Tronque(i)ra, Umbô, Xequetê.
Laroyê Exu Tiriri	LAROIÊ (laroiê), int. Saudação a Exu.	não constam	LAROIÊ (kwa) (LS) exp. Saudação para Exu. Var. larói. Yor. Lâáróyê. TIRIRI (kwa) (LS) -d. Ver Tibiriri TIBIRIRI (kwa)(LS) -s. nome de Exu, criado de Oxumaré. Var. Tiriri, Tiririlonã.
Laroyê Exu Elegbá		não constam	ELEBA (kwa)(PS)-s. divindade equivalente a Exu. Var. Eleguá, Lebá, Légua. ELEBARA (kwa)(LS) -s. nome de Exu, criado de Xangô. Var. Elebara, Eleguara, Erepadá.
Laroyê Exu Bará		não constam	BARÁ (kwa) '(ºLS) -s, nome de Exu, criado de Xangô. Var. Baranlá. Yor. Bara. 2.(LS) -s. divinação com búzios. 3.(LS) -exp. Ver Barará.
Ele é chefe da folgança			
Dono das encruzilhadas			
Ele vai antes de todos pra festa ser animada.			
Laroyê Exu Tiriri		idem	idem

Laroyê Exu Elegbá		idem	idem
Laroyê Exu Bará		idem	idem
Ele é o bem ou mal conforme é despachado			
É o mensageiro dos deuses			
tem que estar sempre bem			
mandado			
02. Ogun	ÓGUN (Ogum), s. m. Orixá da agricultura, do ferro, da guerra e da demanda.	ÓGUN – Orixá Ogun	OGUM (kwa) 1.(ºPS) -s.m. divindade do ferro e da guerra, equivalente a Santo Antônio (Oxóssi, no Rio de Janeiro). Tem Exu como criado, e seu animal sagrado é o cachorro (ajá). Dia: terça-feira. Cores: azuis escuro. Nomes: Ajace, Ajagunã, Mejê, Obalogum, Ogango, Ogum-Bei(i)ra-Mar, Ogum-da-Pedra-Branca, Ogum-da-Pedra-Preta, Ogum-de-Ronda, Ogum-do-Cariri, Ogum-Luimim, Ogundelê, Ogundilei, Ogum-Marinho, Ogum-Mejejê, Ogum-Menino, Ogum-Onirê, Ogum Sete-Caminho, Ogum Sete-Encruzilhada, Ogum Sete-Espada. Nomes iniciáticos: Dagu, Ogumbumim, Ogundeji, Ogunjá, Ogunjobi, Ogumolá. Sacrifícios: galo, bode. Comida: adalu, fe(i)joada, inhame assado com azeite-de-dendê. Insígnia: espada-de-Ogum ou gumbaça. Simbolismo: guiaiaá, mariô. Saudação: ogunhê, ogunhê-jecijece, oguniê. 2.(PS) -s.m (p. ext.) diz-se uma pessoa aguerrida. 3.(LS) -s. remédio. Cf. milongo. Yor. oògùn.
Quem me deu a inchada foi			
Ogum			Idem
Quem me deu a espada foi			
Ogum			Idem
Ele mora no mato			
é o rei das estradas, Aiyê	ÀIYÉ (aiê), s. m. A segunda metade do cosmo. A terra.	AYÉ - Mundo ÀYÉ – Posição AYÉ - Lugar	AIÉ (kwa)(LS) -s.m. o mundo. Yor. aiyé.
O ferro ele criou			
para a vida e para a morte, Aiyê		idem	Idem

Ele é o guerreiro, é Ogum		idem.	Idem
Ele é o guerreiro, é Ogum		idem.	Idem
Ogum, Ogum ê		idem.	OGUNHĒ (kwa)(^o LS) -exp. Saudação para Ogum.
Ogum, Ogum ê		idem.	Idem
Ogum, Ogum ê		idem.	Idem
03. Omulu	não consta	não consta	OMULU (kwa)(PS) -s. orixá da varíola, das doenças da pele, equivalente a São Lázaro. O jovem e forte é chamado Obaluaê. Manifesta-se como um velho decrepito, mal podendo caminhar, com o rosto coberto por um capuz de palha-da-costa (azé). Dia da semana: segunda-feira. Cores: vermelho e preto ou preto e branco. Comida: aberém, ande, latipá, flo(r)-de-Omolu, carne de porco. Sacrifícios: bode, galo, conquém. Insígnia: xaxará. Simbolismo: laguidibá, runjebe. Saudação: atotô, ojuberô. Nomes: Afomã, Ajibonã, Aruaru, Baru, Jibonã, Xapanã. Var. Omolu, Omunulu.
Se a terra fosse de ouro,			
de ouro seria meu pai,			
mas como a terra era lama,			
da lama brotou meu pai			
Atotô Ajiberô	ATOTO (atotô), int. Saudação a <i>Obàlúaiyé</i> . AJIBERO (ajiberô), int.Saudação a Omolu.	não consta	ATOTÔ (kwa)(PS) -exp. grito de saudação para Omulu, sempre acompanhado pelo gesto de tocar na testa e no chão com a ponta dos dedos. Ver ojuberô. Yor. atótó. OJUBERÔ (kwa)(LS) -exp. saudação para Omolu/Obaluaê. Yor. ojúgboro.
Atotô Ofanran Kurin	não consta		não constam
Atotô Ajiberô	não consta		Idem
Atotô Ofanran Kurin	não consta		Não constam
Dono da minha cabeça,			
Babá é dono de mim	BABA (babá), s. m. Pai. não consta EPA BABÁ	BÁBÁ – O pai não consta EPA BABÁ	BABA (kwa) 1.(^o PS) -s.m. pai, antepassado, chefe, palavra que precede o nome do egum. Var. baba. Fon/Yor bábá. (banto)2.(OS) -s.m. tratamento respeitoso para mameto.

			Kik./Kimb. (KI)BAABA, a criadeira, a ama-de-leite. banto3.(ºBR) -s.f. tratamento que era dado às amas pretas e velhas, mas, hoje, a qualquer ama-seca, ama-de-leite. Var. bá.
por isso Senhor da Terra			
Ihe digo Ofanran Kurin		não consta	não constam.
04. Oxossi	não consta	não consta	OXÓSSI (kwa)(ºLP) -s.m. orixá da caça, protetor dos caçadores, equivalente a São Jorge. Dia: quinta-feira. Cores: verde e azul. Insignia: arco e flecha, damatá, ofá. Simbolismo: capanga, eurexim, eiru, lamba. Toques: agueré, jicá. Comida: axoxô. Sacrifícios: bode, porco, galo, conquém. Saudação: oquê, oquê-arô. Nomes: Aquerã, Arê, Ibualama, Inlé, Odé, Otim, Tauamim. Nomes iniciáticos: Ajaipapô, Italodê.
Odé com seu arco caçava no mato	não consta	ODE – caçador	
De rasgo e repente surgiu a serpente			
Odé atirou	não consta	idem	ODÉ (kwa)(LS) -s. nome de Oxóssi.
Na seta ligeira a serpente morreu			
o grande guerreiro assou e comeu,			
Odé Kamirô	não constam	não consta	Não consta
Mas eis que de noite a serpente rompeu as entranhas de Odé e pro mato correu	não consta		Idem
Odé se acabou.			Idem
Mais vale Olorun do que a	não consta	OLORUN – Senhor ou dono do céu (1) Devido aos negros sudaneses adorarem a um deus único e supremo, passou-se a admitir a sua religião como monoteísta. (2) Outros nomes como OLORUN é conhecido na Nigéria:	OLORUM (kwa)(ºPS) -s.m. Deus Supremo. Nomes: Alaiê, Eledá, Obá-Orum, Olodumarê, Olofim. Olua.

		ELEDUMARE, OLODUMARE, OGBAGBA TI GBA OMO RE e KÁBIÉSÍ LE.	
morte à serpente			
o corpo morreu de vez nos			
orixás	ÒRIŞÀ (orixá), s. m. Nome genérico das divindades dos negros nagôs que personificam as forças da Natureza, embaixadoras entre os homens e o Deus Supremo e encarregadas do equilíbrio de todo o sistema cósmico. Anjo da guarda; encantado; invisível; santo.	ÒRIŞÀ - orixá	ORIXÁ (kwa) ¹ .(°PS) -s.m. designação genérica das divindades do panteon iorubá ou nagô-queto. 2.(°BR) -s.m. designação genérica das divindades africanas cultuadas no Brasil, mais conhecidas do que outras através dos inúmeros estudos sobre o candomblé-queto da cidade de Salvador.
Oxossi acordou	não consta	não consta	idem
Okê Odé, Okê arô, Okê okê	OKÉ AROLÉ ODE (Oquê Arolê Odé), int. Saudação a Oxóssi.	OKE – Cidade, colna. OKE ARÔ – Saudação feita a Ososi na etnia Yorubà, no Brasil. É uma cidade situada em Osogbo e Ilobu.	OQUÊ-ARÔ (kwa)(LS) -exp. Saudação para Oxóssi. Yor. oke àrô.
Salve Oxossi, Rei da mata	não consta		Idem
e salve [] Kayodê	não consta	não consta	Não conta
Salve Oxossi, Rei de Ketu	KÉTU, s. m. Nação africana. Um dos grandes subgrupos nagô.		QUETO (kwa) ¹ .(°BR) -s/adj. Designação genérica dada no Brasil aos africanos que foram trazidos do reino iorubá de Queto, no Benim, principalmente a partir dos fins do século XVIII. 2.(OS) -s/adj. Nação religiosa afro-brasileira, em cuja linguagem litúrgica predomina o dialeto nagô iorubá falado em Queto.
Salve Ofá Erukerê	não constam	OFÁ – arco e flecha não consta ERUKERÊ	OFÁ (kwa)(LS) -s. arco e flecha, insígnia de Oxóssi. Cf. damatá. IRUQUERÊ (kwa) ¹ (°PS) -s.m. rabo de boi ou de cavalo, ferramenta de lansã e Oxóssi. Cf. Iru. Var. orucrê. Ver. IRUEXIM. Yor. irùkè(rè).
05. Logun Edé	LÓGUN ÈDE (Logun-edé), s. m. Orixá <i>metá</i> , isto é, que possui dois sexos, filho de Oxóssi e Oxum		LOGUM-EDÉ (kwa)(PS) -s.m. divindade queto, filho de Oxóssi e Oxum, rege os navegantes, é representado pelo cavalo-marinho e equivale a Santo Expedito. Tem a particularidade de ser homem durante seis meses, então é valente e caçador. Come carne. Nos outros seis meses, vira mulher, passa a viver nas águas, torna-se doce e manso, alimentando-se de peixe. Dia: 5ª feira. Cor: azul com amarelo, verde amarelado. Simbolismo: arco com ferramenta de caça e pesca. Sacrifício: abucó-odá. Saudação: logum. Var. Logunendé, Oguledé. Nome iniciático: Odece.
Ê ê ê ê			
Fara Logun, fara Logun fa.	não constam	não constam	
No fundo da mata escondeu			

seu tesouro,			
tesouro tirado do fundo do mar			
de conchas e búzios e peixes,			
de ouro o tesouro de Oxum	não consta	não consta	OXUM (kwa) ^(°LP) -s.f. orixá que comanda os rios e todas as águas doces, sem a qual a vida na terra seria impossível. Identificada com N. Sr ^a . das Candeias, ou N. Sr ^a . das Graças, é a segunda mulher, a predileta de Xangô, depois de ser casada com Oxóssi (Cf. Ibulama). Os seus axés são constituídos por pedras do fundo dos rios, de jóias de cobre e de um pente de tartaruga. Dia: sábado. Cores: amarelo-ouro. Simbolismo: abebé, idé. Sacrifícios: pomba, cabra, galinha, pato. Toque: ijexá. Comidas: ado, ipetê, omolucum, xinxim de camarão. Nomes: lalodô, Miuá, Oxum-Aiabá, Oxum-Angolera, Oxum-Apará, Oxum-do-Povo, Oxum-Menina, Oxumpandá. Nomes iniciáticos: lalodê, Oinfunqué, Oloxum, Olubumim, Oxumbumim, Oxunce, Oxunqueí, Oxuntoquium. Saudações: iairê, miafiderema, oieieô, omimô, ora-ieiê, orerê-ô. Cf. Aziri, Dandalunda.
para Oxossi guardar	não consta	não consta	Idem
Brincou pelo mato, menino,			
guerreiro na caça e na pesca,			
reinando Logun	idem.	não consta	Idem
Cansou, foi pro mar, mergulhou,			
bem ligeiro			
tirando de Oxossi o tesouro de	não consta	não consta	Idem
Oxum	não consta		idem
Ê ê ê ê	não consta		
Fara Logun, fara Logun fa.	não consta	não consta	idem
06. Nanan	NANÁ (Naná), s. f. A mais velha dos orixás femininos, avó dos orixás. Orixá da chuva, dos pântanos, da lama, a matéria-prima da criação.	não consta	NANÁ (kwa) 1.(°PS) -s. ver. Nanamburucu. Fon nàná/nōnō, mãe, avó maternal. NANAMBURUCU (kwa)(PS) -s.f. a mais velha, a ancestral de todas as divindades, considerada a divindade das águas paradas, dos lagos e águas lamacentas dos pântanos, equivalente a Mameto-Zumbá e a

			Nossa Senhora Santana. Var. Anamburucu. Dia: segunda-feira. Cores: branco e azul. Sacrifícios: cobra, galinha, conquém. Comida não pega sal e aze(i)te: ado, canjica, mel de urucu. Animal consagrado: mazá. Simbolismo: adê, dilogó, ebile. Suadação: salubá. Toque: daça. Nomes: Borocô, Caaîê, labaim, lanilá, lasobô, Nanã, Nanasobô, Querequerê, Quiçumbelê. Nomes iniciáticos: Nanace, Penance. Ver. Anã. Fon Nânágbóhukún.
O casamento das águas com a terra			
é a criação,			
Nanan e Oxalá deram vida a	ÒSALÁ (Oxalá), s. m. O mesmo que <i>Òriṣànlá</i> . <i>Òriṣànlá</i> (Orixanlá, Orixalá, Oxalá) s. m. O pai dos orixás. Senhor do àlà, rei da paz e pai do amor. Orixá que representa a Paz e o Amor.	não constam	OXALÁ (kwa) ^(ºPS) -s. o orixá-funfum, a divindade suprema da criação, o pai de todos os orixás, identificado com Nosso Senhor do Bonfim. (Cf. Lancaté-de-vovô). É protetor dos albinos e cultuado com o nome de Obatalá. O velho é Oxalufá, e o jovem, Oxaguiã. Outros nomes: Babaribô, Babarubô, Barubô, Obalufá, Odudua, Orixá-babá, Orixalá, Orixaguiã, Orixaguá, Oxalufá. Dia: 6ª feira. Cor: branca. Comida, não pega dendê e sal: ajabô, ebô, ovo, pinha, maçã. Animal: ibim. Sacrifício: galinha branca, pombo, cabra. Saudação: epá-babá, epá-ripá, papadumira. Símbolo: paxorô. Toque: baté, jeguedê. Cerimônias: água-d(e)-Oxalá, pilão-d(e)-Oxalá. Nomes iniciáticos: Bada. Ver. Ualá, atori.
santos da nossa nação			
Saluba, oh grande Iyá, Saluba	não consta SALUBA ÍYÁ (iá), s. f. Mãe.	não consta SALUBA ÍYÁ – mãe	SALUBÁ (kwa) ^(ºLS) -exp. Saudação para Nanã. Fon s'avalúgbà, saudar, homenagear o pântano. ÍÁ (banto/kwa)(OS) -s.f. mãe, senhora, tratamento respeitoso dado à mãe-de-santo. Kik. Yaaya / Yor. iyá.
Saluba, oh Aiyabá, Saluba	AYABA (aiabá), s. f. Rainha. Orixá feminino.	AYABA – Rainha	AIABÁ (kwa) ^{1.(PS)} -s.f. designação genérica das divindades femininas e das iniciadas que cultuam essas divindades, as principais encarregadas da cozinha ritual do terre(i)ro. Var. iabá. Fon/Yor. ayaba, divindade doméstica, encarregado do fogo e que ajuda na preparação da comida: rainha, nome feminino. 2.(PS) -s. nome de Oxum, a velha, identificada com Nossa Senhora das Graças. Var. Dadá. Yor. iyáàgbá, mulher idosa.
Saluba, oh grande Iyá, Saluba	idem.	idem.	Idem
Saluba, oh Aiyabá, Saluba	idem.	idem.	idem
Um dia voltamos pra terra			

pra junto da mãe Nanan	idem.	idem.	
e na terra ficaremos rico e pobre noite e manhã			
Saluba, oh grande Iyá, Saluba	idem.	idem.	idem.
Saluba, oh Aiyabá, Saluba	idem.	idem.	idem.
Saluba, oh grande Iyá, Saluba	idem.	idem.	idem.
Saluba, oh Aiyabá, Saluba	idem.	idem.	idem.
Lado B			
01. Oxun	não consta	não consta	OXUM (kwa) ^(ºLP) -s.f. orixá que comanda os rios e todas as águas doces, sem a qual a vida na terra seria impossível. Identificada com N. Sr ^a . das Candeias, ou N. Sr ^a . das Graças, é a segunda mulher, a predileta de Xangô, depois de ser casada com Oxóssi (Cf. Ibulama). Os seus axés são constituídos por pedras do fundo dos rios, de jóias de cobre e de um pente de tartaruga. Dia: sábado. Cores: amarelo-ouro. Simbolismo: abebé, idé. Sacrifícios: pomba, cabra, galinha, pato. Toque: ijexá. Comidas: ado, ipetê, omolucum, xinxim de camarão. Nomes: Ialodô, Miuá, Oxum-Aiabá, Oxum-Angolera, Oxum-Apará, Oxum-do-Povo, Oxum-Menina, Oxumpandá. Nomes iniciáticos: Ialodê, Oinfunqué, Oloxum, Olubumim, Oxumbumim, Oxunce, Oxunqueí, Oxuntoquium. Saudações: iairê, miáfiderema, oieieô, omimô, ora-ieieê, orerê-ô. Cf. Aziri, Dandalunda.
Iyá, não me deixes nas ondas do mar	ÍYÁ (iá), s. f. Mãe.	IYÁ – mãe	IÁ (banto/kwa)(OS) -s.f. mãe, senhora, tratamento respeitoso dado à mãe-de-santo. Kik. Yaaya / Yor. iyá.
Iyá iyá ê, Iyalodê Iyá	ÍYÁ (iá), s. f. Mãe. não consta IYALODÊ	IYALODE – Líder, madame, senhora.	IYALODÊ (kwa)(LS) -s. nome de um devoto de Oxum. Yor. Iyálóde, antropónimo.
Não sou marinheiro, não sei navegar,			
Iyá iyá ê, Iyalodê Iyá	idem	idem	Idem

Meu barco é sem rumo, sem			
prumo, no mundo a vagar,			
lyá, eu te quero, lyá, eu te	idem	idem	Idem
espero pra vir me salvar,			
Tua filha, Senhora, que já foi			
embora			
vai me ajudar			
lyá iyá ê, lyalodê lyá	idem	idem	Idem
02. Yansan	YÁNSÁN (lansã), s. f. Orixá feminino dos raios, tempestades e ventos, que comanda os <i>eguns</i> no <i>òrun</i> .	não consta	IANŠÁ (kwa) ^(ºBR) -s.f. orixá do fogo, trovão e tempestade, uma das três esposas de Xangô, mulher corajosa e destemida, a única aiabá a quem é permitido dançar qualquer toque consagrado às outras divindades. Cores: vermelho e rosa. Dia da semana: 4ª feira. Comida: amalá, anuã, ecuru, omolucum. Insígnia: afindijá, espada, iruquerê, iruxim. Saudação: eparrei! Nomes: Ajimudá, Balé, Cuiabalé, Euá, Obá, Oiá. Nomes iniciáticos: Mitauadê, Turqué. Cf. Matamba. Ver Jeguedé. Yor. lyánsan, lit. mãe do fogo.
Eparrei Oyá	Não constam	não consta EPARREI QYA – lansã	EPARREI (kwa)(LS) -exp. saudação a lansã. Yor. eèkpaà yé.
Eparrei Onirá	Não constam	não constam	Não consta.
Eparrei Aiyabá	Não consta AYABÁ idem. Cf. Nana	AYABA – Rainha	AIABÁ (kwa)1.(PS) -s.f. designação genérica das divindades femininas e das iniciadas que cultuam essas divindades, as principais encarregadas da cozinha ritual do terre(i)ro. Var. iabá. Fon/Yor. ayaba, divindade doméstica, encarregado do fogo e que ajuda na preparação da comida: rainha, nome feminino. 2.(PS) -s. nome de Oxum, a velha, identificada com Nossa Senhora das Graças. Var. Dadá. Yor. iyáàgbá, mulher idosa.
Eparrei	Não consta		idem
lyá Mesan Orun, reina no vento	IYÁ idem. Cf. Nana Não constam MESAN e ORUN	IYÁ – mãe MESAN – nove ORUN - céu	IÁ (banto/kwa)(OS) -s.f. mãe, senhora, tratamento respeitoso dado à mãe-de-santo. Kik. Yaaya / Yor. iyá. ORUM (kwa)(LS) -s. o céu; o sol.
do Aiyê	ÀIYÉ (aiê), s. m. A segunda metade do cosmo. A terra.	AYÉ – mundo AYÉ - lugar	AIË (kwa)(LS) -s.m. o mundo. Yor. aiyé.

Comanda o raio e o Egun	Não consta		EGUM (kwa)1.(LS) -s. osso. Var. eguigum. Yor. eegum/egigum. 2.(ºPS) -s.m. o espírito do morto, a alma humana; o espírito desencarnado dos antepassados no culto nagô-queto, sempre tratado por babá; o mascarado na evocação ou aparição dos mortos, cujo terreiro principal se encontra na localidade de Amoreiras, na ilha de Itaparica, em frente à cidade do Salvador, na Bahia.
Salve Onirá	Não consta		
Oyá Tetê	ÓYA TETE (Oiá tetê), int. Saudação a Iansã	não consta	OIÁ (kwa)(ºPS) -s.f. nome de Iansã menina, uma das três mulheres de Xangô.
Oyá Tetê	idem.	não consta	
Leva o fogo no Efun	EFUN (efun), s. m. Giz mágico com que se pintam o corpo das iaôs no dia do orukọ (v.). Giz mágico, preparado numa mistura de sementes e raízes para diversas finalidades. O mesmo que <i>pemba, pó</i> .	não consta	EFUM (kwa)1.(LS) -s. farinha. Cf. macaia, orifim. Yor. iyè fun. 2.(ºLS) -s. giz. Ver. Pemba.
ao grande Obá cá no Aiyê	OBA (obá), s. m. Rei. Um dos nomes de Xangô. Cargo masculino do candomblé, protetor civil do <i>terreiro</i> . AIYÊ Cf. Ogun	QBA – Rei AYÊ – mundo AYÊ - lugar	OBÁ (kwa)1.(ºLS) -s. rei, chefe. Cf. soba. Cf. soba. 2.(ºPS) -s.f. nome de Iansã velha, uma das três mulheres de Xangô, equivalente a Joana D'Arc ou Madalenta. Induzida por Oxum, cortou a orelha para reconquistar Xangô, que a repudiou. Por isso dança com a mão ou com seu leque tapando a orelha mutilada. Dia: quarta-feira. Cores: vermelho e amarelo. Simbolismo: abebé, espada de cobre. Comida: abará, acarajé, amalá. Sacrifício: cabra, galinha, conchém. Saudação: obaxirê.
e foi morar lá no Orun grande Aiyabá	não consta ORUN	ÒRUN - céu	idem
Oyá Tetê	idem.	idem.	idem.
Oyá Tetê	idem.	idem.	idem.
03. Yemanjá	YEMANJÁ (Iemanjá), s. f. Orixá das águas que se identifica com os mares e oceanos. Dona das águas; Mãe-d'água; Moça das águas; Rainha das águas; Rainha do mar.	não consta	IEMANJÁ (kwa)(ºBR) -s.f. o orixá do mar, equivalente a N. Sra. da Conceição, do Carmo ou das Candeias. Dia da semana: sábado. Cor: azul claro. Indumentária: coroa, abebé, alfanje, braceletes. Simbolismo: pedras marinhas e conchas. Comida: ado, ebô, mel de urucu, aze(it)te doce, manjar de arroz. Sacrifício: carneiro, galo, galinha. Nomes: Açabá, Agué, Xalugá, Coquê, Cuqueto, Iamim, Iemanjá-Açabá, Inaê, Janáina, Marbô, Ocunjimim, Odê, Oloxá. Nomes iniciáticos: Iademí, Ialodê, Sabaji. Saudações: eruiá, eruiamim, odoiá, odumia, omim-ô. Var. Emanjá.
Se eu vivesse do jeito que eu queria,			
e se fosse dia dois de fevereiro na Bahia,			

eu fazia um barco todo de ouro,			
mandava um tesouro pro mar			
de Yemanja, Yemanja	idem.	idem	idem
Mãe Sereia, feita de água e			
areia, cabelo cor de horizonte,			
Estrela D'Alva na frente			
de Yemanja, Yemanja	idem	idem	idem
Mãe Sereia,			
Farol da Barra alumiou o mundo,			
foi ela quem mandou que o mar			
fosse baiano,			
de Piatã ao continente africano,			
de Yemanja, Yemanja	idem	idem	idem
Mãe Sereia			
Odô, Iyá ê, Odô, Iyá ê	ODÔ IYÁ (odô-ia), int. Saudação a Iemanjá.	ODÔ – Perto de (pessoa)	ODÔ (kwa)1.(LS) -s. rio, riacho. Yor. odò. 2.(LS) -s. pilão. IÁ (banto/kwa)(OS) -s.f. mãe, senhora, tratamento respeitoso dado à mãe-de-santo. Kik. Yaaya / Yor. iyá.
4. Xangô	ŞANGÓ (XANGÓ), s. m. Orixá do fogo, do trovão, do raio, da justiça, da pedreira.	não consta	XANGÓ (kwa)1.(PS) -s. orixá dos raios e do trovão. Rei-herói do povo iorubá, geralmente corresponde a São Jerônimo, é venerado nos meteoritos e machados de pedra que são colocados em um pilão de madeira esculpida (odô) a ele consagrado. Suas três mulheres são Obá, Oiá, Oxum, e seu criado é Oxumarê. O velho, identificado com São Pedro, é cultuado como Aganju, Airá, Jacutá, Ogodô (cf. Sobô, Zazi). O jovem, equivalente a São João, é chamado de Obacoço, Obaladê, Obalaiê, Obalodê, Obalodô, Xangô-de-Oro, Xangô-Menino. Outros nomes e títulos: Adanji, Adelaiê, Alafim, Apará, Badê, Baianim, Balê, Xangô-Leí. Dia: quarta-feira. Cores: branca e vermelha. Comida: amalá, obé. Sacrifícios: agutá, cágado, galo. Insignias: oxê, xerê.

			Simbolismo: banté, labá. Toques: alujá, batá, ibim, ilu. Saudação: caô cabieci obá. Nomes iniciáticos: Lingucicoiá, Obaraeji, Obarai, Obaraji. Ver. Babá-Abaolá. Cf. Sobô, Zazi. 2.(PS) -s.m. diz-se de uma pessoa turbulenta, agressiva. (banto)3.(ºBR) s-m. nome genérico das religiões afro-brasileiras em Pernambuco e Alagoas, e onde elas se realizam. Cf. bembé, xambá.
Xangô, Rei do firmamento,	idem.		Idem
Rei do trovão,			
Pai do nosso povo, nossa nação,			
anda pelo céu de Oxê na mão.	não consta OXÊ	não consta OXÊ	OXÊ (kwa)(PS) -s.m. símbolo de Xangô, um machado esculpido com duas faces.
Xangô,			idem
nuvem de repente relampejou,			
é obá dizendo, eu aqui estou,	QBA (obá), s. m. Rei. Um dos nomes de Xangô. Cargo masculino do candomblé, protetor civil do <i>terreiro</i> .	QBA – Rei	OBÁ (kwa)1.(ºLS). -s. rei, chefe. Cf. soba. Cf. soba. 2.(ºPS) -s.f. nome de lansã velha, uma das três mulheres de Xangô, equivalente a Joana D'Arc ou Madalenta. Induzida por Oxum, cortou a orelha para reconquistar Xangô, que a repudiou. Por isso dança com a mão ou com seu leque tapando a orelha mutilada. Dia: quarta-feira. Cores: vermelho e amarelo. Simbolismo: abebé, espada de cobre. Comida: abará, acarajé, amalá. Sacrifício: cabra, galinha, conquém. Saudação: obaxirê.
voz do raio à terra gritou Kawo	KAWŌ KABIYĚSILĒ (cauô cabieci), int. Saudação a Xangô.	não consta	CAŌ-CABIECI (kwa)(PS) CAŌ-CABIECILĒ (kwa)(PS) CAŌ-CABIECI-OBÁ (kwa)(PS) -exp. Saudação para Xangô. Yor. kà wóó kábiyēsí
Kabiesile	idem.	KABIESI – Cumprimento em sinal de respeito aos QBA, líderes etc.	
Bateu o Alujá,	ALUJÁ, s. m. Toque de ritmo guerreiro para a dança sagrada de Xangô.	não consta	ALUJÁ (kwa)(ºPS) -s.m. nome de toque e dança cerimonial de Xangô.
vem o Orixá,	ÒRIŞÁ (orixá), s. m. Nome genérico das divindades dos negros nagôs que personificam as forças da Natureza, embaixadoras entre os homens e o Deus Supremo e encarregadas do equilíbrio de todo o sistema cósmico. Anjo da guarda; encantado; invisível; santo.	ÒRIŞÁ - orixá	ORIXÁ (kwa)1.(ºPS) -s.m. designação genérica das divindades do panteon iorubá ou nagô-queto. 2.(ºBR) -s.m. designação genérica das divindades africanas cultuadas no Brasil, mais conhecidas do que outras através dos inúmeros estudos sobre o candomblé-queto da cidade de Salvador.
Xangô desceu, ao chão eu levo a mão	idem.	idem.	

porque Xangô sou filho seu	idem.	idem.	
Kawo Kabiesile	KÁWÓ KÀBIYĚSILÉ (cauô cabieicile), int. Saudação a Xangô.	não consta	CAÔ-CABIECI (kwa)(PS) CAÔ-CABIECILĚ (kwa)(PS) CAÔ-CABIECI-OBÁ (kwa)(PS) -exp. Saudação para Xangô. Yor. kà wòóo kábiyèsí
Kawo Kabiesile			
Kawo Kabiesile			
Kawo Kabiesile			
5. Oxalá	ÒSALÁ (Oxalá), s. m. O mesmo que Òriṣànlá. Òriṣànlá (Orixanlá, Orixalá, Oxalá) s. m. O pai dos orixás. Senhor do àlà, rei da paz e pai do amor. Orixá que representa a Paz e o Amor.	não constam	OXALÁ (kwa)(ºPS) -s. o orixá-funfum, a divindade suprema da criação, o pai de todos os orixás, identificado com Nosso Senhor do Bonfim. (Cf. Lancaté-de-vovô). É protetor dos albinos e cultuado com o nome de Obatalá. O velho é Oxalufá, e o jovem, Oxaguiã. Outros nomes: Babaribô, Babarubô, Barubô, Obalufá, Odudua, Orixá-babá, Orixalá, Orixaguiã, Orixaguá, Oxalufá. Dia: 6ª feira. Cor: branca. Comida, não pega dendê e sal: ajabô, ebô, ovo, pinha, maçã. Animal: ibim. Sacrifício: galinha branca, pombo, cabra. Saudação: epá-babá, epá-ripá, papadumira. Símbolo: paxorô. Toque: baté, jeguedé. Cerimônias: água-d(e)-Oxalá, pilão-d(e)-Oxalá. Nomes iniciáticos: Bada. Ver. Ualá, atori.
Primeiro a ser primeiro			
criado e criador			
um dia ele é guerreiro			
um dia é todo amor			
Babá, Epa Babá	BABA (babá), s. m. Pai. não consta EPA BABÁ	BÁBÁ – O pai não consta EPA BABÁ	BABA (kwa) 1.(ºPS) -s.m. pai, antepassado, chefe, palavra que precede o nome do egum. Var. baba. Fon/Yor bàbá. (banto)2.(OS) -s.m. tratamento respeitoso para mameto. Kik./Kimb. (Kl)BÁABA, a criadeira, a ama-de-leite. banto3.(ºBR) -s.f. tratamento que era dado às amas pretas e velhas, mas, hoje, a qualquer ama-seca, ama-de-leite. Var. bá.
Babá, Epa Babá			EPA-BABÁ (kwa)(LS) -exp. Saudação a Oxalufá. Yor. eèkpàà bàbà.
Levanta a tua espada na hora de lutar			
É ar, é agua, é manto,			

É manso, é branco, é paz,			
É luz, é [o], é paz			
Babá, Epa Babá	idem.	idem.	Idem
Babá, Epa Babá	idem.	idem.	Idem
Sossega o meu sossego			
debaixo do Alá	ÁLÁ (alá), s. m. Toalha branca, de grandes dimensões, que serve de pálio sagrado para Oxalá. Símbolo da Paz e da Misericórdia de Oxalá, o Rei dos Orixás. O céu.	ÁLÁ – Cobertura	ALÁ (kwa)1.(°LS) -s.m. tecido branco que encobre e protege Oxalá, especialmente em aparições públicas rituais. Va. Ualá. Fob/Yor. àlà.
6. Axé Opô Afonjá	<p>ÀŞE (axé), s. m. Energia propulsora de todo o sistema cósmico, imanente a tudo o que existe. Sem àşe, a existência estaria paralisada. Para descrição mais detalhada, ver página 39 deste trabalho.</p> <p>ÀŞE ÓPO ÀFÒNJÁ (Axé Opô Afonjá), s. m. Um dos mais antigos e tradicionais <i>terreiros</i> da Bahia. Fundado por um grupo dissidente do <i>Ilê Iyá Násó</i>, em 1919, dirigido por Mãe Aninha, Obá Bíyí até 1939. Mãe Senhora <i>Òşun Mùiwá</i>, sucedeu a Aninha, tornando-se uma das mais famosas ialorixás que o Brasil já conheceu. Durante 30 anos, Senhora dirigiu o Àşe com brilhantismo e energia. Quando do seu falecimento, foi substituída por Mãe Ondina que teve um curto reinado. Atualmente, o Opô Afonjá é dirigido por Stella de Oxóssi, que mantém viva a tradição nagô daquele <i>terreiro</i>. O Opô Afonjá tem uma extensão sua na Baixada Fluminense, com o mesmo nome, seguindo as mesmas tradições africanas.</p>	<p>ÀŞE – Força, autoridade</p> <p>ÒPÓ – Poste vertical para sustentação de telhado de ABA, BÚKA, etc.</p>	<p>AXÉ (kwa)1.(°PS) -s.m. todo objeto sagrado da divindade; o fundamento, o alicerce mágico do terre(i)ro, em geral situado em espaço aberto, do lado de fora do barracão. São jarros e potes contendo infusão de água e folhas consagradas às divindades, um pouco do sangue dos animais sacrificados, tudo colocado junto a um montículo, sob qual estão enterrados objetos definitivos que asseguram ao terre(i)ro a proteção esperada. 2.(°BR) -s.m. força divina, o objeto que sustenta essa força entre os candomblés. 3.(°BR) -exp. Saudação votiva afro-brasileira, equivalente a “força, energia”, ou amém.</p> <p>OPÔ (kwa)(LS) -s. Ver. Opá</p> <p>OPÁ (kwa)(LS) -s. vara, vareta, bastão, mastro. Var. Opô.</p> <p>AFONJÁ (kwa)(PS) -s.m. título de Xangô. Yor. Àfònjá.</p> <p>AXÉ OPÔ AFONJÁ (kwa)(BA) -s. nome de um conhecido terre(i)ro queto na cidade do Salvador.</p>
Sou filha do Axé Opô Afonjá	idem.		
Xangô é o dono da casa,	ŞANGÓ (XANGÓ), s. m. Orixá do fogo, do trovão, do raio, da justiça, da pedreira.	não consta	XANGÓ (kwa)1.(PS) -s. orixá dos raios e do trovão. Rei-herói do povo iorubá, geralmente corresponde a São Jerônimo, é venerado nos meteoritos e machados de pedra que são colocados em um pilão de madeira esculpida (odô) a ele consagrado. Suas três mulheres são Obá, Oiá, Oxum, e seu criado é Oxumarê. O velho, identificado com São Pedro, é cultuado como Aganju, Airá, Jacutá, Ogodô (cf. Sobô, Zazi). O jovem, equivalente a São João, é chamado de Obacoçô, Obaladê, Obalaiê, Obalodê, Obalodô, Xangô-de-Oro, Xangô-Menino. Outros nomes e títulos: Adanji, Adelaiê, Alafim, Apará, Badê, Baianim, Balê, Xangô-Leí. Dia: quarta-feira. Cores: branca e vermelha. Comida: amalá, obé. Sacrifícios: agutã, cágado, galo. Insignias: oxê, xerê. Simbolismo: banté, labá. Toques: alujá, batá, ibim, ilu. Saudação: caô

			cabieci obá. Nomes iniciáticos: Lingucicoiá, Obaraeji, Obaraí, Obaraji. Ver. Babá-Abaolá. Cf. Sobô, Zazi. 2.(PS) -s.m. diz-se de uma pessoa turbulenta, agressiva. (banto)3.(°BR) s-m. nome genérico das religiões afro-brasileiras em Pernambuco e Alagoas, e onde elas se realizam. Cf. bembé, xambá.
é Obá	QBA (obá), s. m. Rei. Um dos nomes de Xangô. Cargo masculino do candomblé, protetor civil do <i>terreiro</i> .	QBA – Rei	OBÁ (kwa)1.(°LS). -s. rei, chefe. Cf. soba. Cf. soba. 2.(°PS) -s.f. nome de lansã velha, uma das três mulheres de Xangô, equivalente a Joana D'Arc ou Madalenta. Induzida por Oxum, cortou a orelha para reconquistar Xangô, que a repudiou. Por isso dança com a mão ou com seu leque tapando a orelha mutilada. Dia: quarta-feira. Cores: vermelho e amarelo. Simbolismo: abebé, espada de cobre. Comida: abará, acarajé, amalá. Sacrifício: cabra, galinha, conquém. Saudação: obaxirê.
Yansan, Oxum e Omolú,	YANSAN idem. Cf. Yansan. não constam OXUM e OMOLÚ		Cf. anteriores.
vem todos salvar meu pai			
é a força do Obá Inan	idem OBÁ não consta INAN	idem OBÁ.	INÁ (kwa)(LS) -s. fogo. Cf. azom, miã, tubiá. Yor. inán.
Obá	idem.	Idem	idem
Ondina, nossa Mãe, no Orun,	não consta.	ÒRUN - céu	ORUM (kwa)(LS) -s. o céu; o sol.
protege o nosso Axé com devoção,	Idem	Idem	Idem
Didi			
é o Asogbá do Babá Obaluayê	BABA (babá), s. m. Pai. não constam ASOGBÁ e OBALUAYÊ	BÀBÁ – O pai	Não cosnta ASOGBÁ
	BABA (babá), s. m. Pai. não consta EPA BABÁ	BÀBÁ – O pai não consta EPA BABÁ	BABA (kwa) 1.(°PS) -s.m. pai, antepassado, chefe, palavra que precede o nome do egum. Var. baba. Fon/Yor bàbá. (banto)2.(OS) -s.m. tratamento respeitoso para mameto. Kik./Kimb. (KI)BÁABA, a criadeira, a ama-de-leite. banto3.(°BR) -s.f. tratamento que era dado às amas pretas e velhas, mas, hoje, a qualquer ama-seca, ama-de-leite. Var. bá.
Kawo Kabiesile	idem. Cf. Xangô	KABIESI – Cumprimento em sinal de respeito aos QBA, líderes etc.	CAÔ-CABIECI (kwa)(PS) CAÔ-CABIECILÊ (kwa)(PS) CAÔ-CABIECI-OBÁ (kwa)(PS) -exp. Saudação para Xangô. Yor. kà wòóo kábiyèsí
Atotô	idem. Cf. Omolu	não consta	ATOTÔ (kwa)(PS) -exp. grito de saudação para Omulu, sempre acompanhado pelo gesto de tocar na testa e no chão com a ponta dos dedos. Ver ojuberô. Yor. atótó.

Oke Arô	idem. Cf. Oxossi	OKE – Cidade, colna. OKE ARÔ – Saudação feita a Ososi na etnia Yorubà, no Brasil. É uma cidade situada em Osogbo e Ilobu.	OQUÊ-ARÔ (kwa)(LS) -exp. Saudação para Oxóssi. Yor. oke àró.
---------	------------------	---	--

ANEXO 2 - OS APORTES LEXICAIS DE ORIGEM AFRICANA EM *LÍDIA DE OXUM: UMA ÓPERA NEGRA* (1995)

OCORRÊNCIAS	PÓVOAS (1989)	PORTUGAL (1989)	CASTRO (2005)
<p>Laurenço – Antes de tudo, um bom banho, (Ainda escuto batucar) Ouvem vocês o batuque Que nos chega pelo ar?</p> <p>Laurenço – Pois eu por ali passei Antes de vir ao meu lar</p> <p>Mãe - Que estás a dizer, meu filho? Que é que foste me arranjar?</p> <p>Laurenço – Ora, mamãe, não foi nada, Depois quero conversar.</p> <p>Coro – Alujá</p> <p><i>(Saem os três abraçados, o som aumenta de intensidade e o balé se recompõe à vista, bem mais agressivo e com ele se fecha a cena).</i></p> <p>(pp. 13-14)</p>	<p>ALUJÁ, s. m. Toque de ritmo guerreiro para a dança sagrada de Xangô.</p>	<p>não consta</p>	<p>ALUJÁ (kwa)(°PS) -s.m. nome de toque e dança cerimonial de Xangô.</p>
<p><i>(Laurenço no palco escuro, figurando noite, de um lado do palco. No outro lado, cânticos lamentosos em surdina, atores agrupados em torno a velas e cabaças).</i></p> <p>Laurenço – Engenho Corrente, Engenho Esperança Os brancos, os pretos, em luta na guerra; O doce do açúcar virando amargura No ódio que dura no rosto da terra.</p> <p>Os pretos se agrupam na raça e na crença</p>	<p>não consta Oxossi</p> <p>ÒGÚN (Ogum), s. m. Orixá da agricultura, do ferro, da guerra e da demanda.</p> <p>YÁNSÁN (Iansã), s. f. Orixá feminino dos raios, tempestades e ventos, que comanda os <i>eguns</i> no <i>òrum</i></p>	<p>não consta Oxossi e Iansã.</p> <p>ÒGÚN – Orixá Ogum</p>	<p>OXÓSSI (kwa)(°LP) -s.m. orixá da caça, protetor dos caçadores, equivalente a São Jorge. Dia: quinta-feira. Cores: verde e azul. Insignia: arco e flecha, damatá, ofá. Simbolismo: capanga, eurexim, eiru, lamba. Toques: agueré, jicá. Comida: axoxô. Sacrifícios: bode, porco, galo, conquém. Saudação: oquê, oquê-arô. Nomes: Aquerã, Arê, Ibulama, Inlé, Odé, Otim, Tauamim. Nomes iniciáticos: Ajaipapô, Italodê.</p> <p>OGUM (kwa) 1.(°PS) -s.m. divindade do ferro e da guerra, equivalente a Santo Antônio (Oxóssi, no Rio de Janeiro). Tem Exu como criado, e seu animal sagrado é o cachorro (ajá). Dia: terça-feira. Cores: azuis escuro. Nomes: Ajace, Ajagunã, Mejê, Obalogum, Ogango, Ogum-Bei(i)ra-Mar, Ogum-da-Pedra-Branca, Ogum-da-Pedra-Preta, Ogum-de-Ronda, Ogum-do-Cariri, Ogum-Luimim, Ogundelê, Ogundilei, Ogum-Marinho,</p>

<p>na força de Oxossi, de Ogum, de Iansã, Conspiram com arte pela liberdade Por um novo sol, uma nova manhã. (p. 14)</p>			<p>Ogum-Mejejê, Ogum-Menino, Ogum-Onirê, Ogum Sete-Caminho, Ogum Sete-Encruzilhada, Ogum Sete-Espada. Nomes iniciáticos: Dagu, Ogumbumim, Ogundeji, Ogunjá, Ogunjobi, Ogumolá. Sacrifícios: galo, bode. Comida: adalu, fe(i)joadá, inhame assado com azeite-de-dendê. Insignia: espada-de-Ogum ou gumbaça. Simbolismo: guaiá, mariô. Saudação: ogunhê, ogunhê-jecijece, oguniê. 2.(PS) -s.m (p. ext.) diz-se uma pessoa aguerrida. IANSÃ (kwa)(^{BR}) -s.f. orixá do fogo, trovão e tempestade, uma das três esposas de Xangô, mulher corajosa e destemida, a única aiabá a quem é permitido dançar qualquer toque consagrado às outras divindades. Cores: vermelho e rosa. Dia da semana: 4ª feira. Comida: amalá, anuã, ecuru, omolucum. Insignia: afindijá, espada, iruquerê, iruxim. Saudação: eparrei! Nomes: Ajimudá, Balé, Cuiabalé, Euá, Obá, Oíá. Nomes iniciáticos: Mitauadê, Turqué. Cf. Matamba. Ver Jeguedé. Yor. Ìyánsan, lit. mãe do fogo.</p>
<p>Romão – O senhor é branco, branco Como o açúcar dos engenhos Não se meta nessa briga De dois inimigos ferrenhos, Inda mais do lado fraco.</p> <p>Lourenço – Esse lado é que me importa Quero os negros defender, Arrombar com essa porta, Romper com a escravidão. Minha alma é que se lança Me leve amigo Romão Ao Engenho Esperança.</p> <p>Romão -Você sabe que seu pai é o principal inimigo E se eles descobrirem Que é você que está comigo?</p> <p>Lourenço – Tem tempo que eu viajei, Quem vai me reconhecer? Diga que sou um poeta Que veio para conhecer A luta dos povos negros.</p>			

<p>Romão – Poeta da capital?</p> <p>Lourenço – A favor da abolição</p> <p>Romão – É, se é assim menos mal</p> <p>Lourenço – Mas isso é pura verdade Lutarei até o fim Para ver a liberdade Caminhando junto a mim.</p> <p>Romão – Tá certo, eu levo o senhor Esse risco eu vou correr Mas se estiver me enganando Todos nós vamos morrer.</p> <p>Lourenço – Enganando o quê, Romão, Diga lá quando é que vamos?</p> <p>Romão – Calma, calma patrãozinho Ainda nem começamos. Uma boa ocasião Seria no Olubajé</p> <p>Lourenço – Olubajé? O que é isso?</p> <p>Romão – É coisa da minha fé Coisa de preto, patrão, Mas acho que vai gostar.</p> <p>Lourenço – E quando será, Romão?</p> <p>Romão – No dia, eu vou lhe avisar.</p> <p><i>(Despedem-se e Lourenço sai. Romão volta ao grupo que durante todo o diálogo não havia interrompido os cânticos. Quando ele chega, pega uma cabaça e uma vela e inicia uma dança lenta. Os demais o acompanham e ao</i></p>			
---	--	--	--

<p><i>som de atabaques e cânticos todos dançam e, ao final, vão se retirando do palco).</i></p> <p>Coro – Ô... Ô... Ô... (pp. 17-18)</p>			
<p>De repente Romão pára e detém Lourenço, ficando à escuta. Faz sinal de silêncio com o dedo sobre a boca. Ouve-se ao longe um rumor de atabaques cadenciados. Uma voz diz: Voz – Taniê?</p> <p>Romão – Emi Iji Lodê mi. Voz – Kileí ojarê? Romão – Agô. Agô n'ilê Voz – Agô ya (p. 21)</p>			3.(LS) -s. remédio. Cf. milongo. Yor. oògùn.
<p>Cântico – Ayê ajé umbó Olubajé ajé umbó Olubajé ajé umbó, olubajé ajé umbó (p. 22)</p>			
<p>Lourenço – Quem é aquela menina, Mais clara, dançando, aquela Ali, ali bem no canto (apontando) De torso e saia amarela?</p> <p>Romão – Aquela é Lídia de Oxum Ela é filha de verdade De Bonfim. Por que a pergunta? [</p> <p>Lourenço – (sem tirar os olhos) Por nada, curiosidade.</p> <p>Romão – Será que é somente isso? Ou o senhor sente atração?</p> <p>Lourenço – Quem sabe, Romão, as voltas Que dá nosso coração?</p> <p><i>(A dança prossegue ainda um pouco e em seguida as iaôs entram na cabana de palha e recebem a comida que embrulham nas folhas de mamona e vão distribuindo pelos presentes, dançando).</i></p>			<p>OXUM (kwa)^(LP) -s.f. orixá que comanda os rios e todas as águas doces, sem a qual a vida na terra seria impossível. Identificada com N. Sr^a. das Candeias, ou N. Sr^a. das Graças, é a segunda mulher, a predileta de Xangô, depois de ser casada com Oxóssi (Cf. Ibulama). Os seus axés são constituídos por pedras do fundo dos rios, de jóias de cobre e de um pente de tartaruga. Dia: sábado. Cores: amarelo-ouro. Simbolismo: abebé, idé. Sacrifícios: pomba, cabra, galinha, pato. Toque: ijexá. Comidas: ado, ipetê, omolucum, xinxim de camarão. Nomes: Ialodô, Miuá, Oxum-Aiabá, Oxum-Angolera, Oxum-Apará, Oxum-do-Povo, Oxum-Menina, Oxumpandá. Nomes iniciáticos: Ialodê, Oinfunqué, Oloxum, Olubumim, Oxumbumim, Oxunce, Oxunqueí, Oxuntoquium. Saudações: iairê, miafiderema, oieieô, omimô, ora-ieiê, orerê-ô. Cf. Aziri, Dandalunda.</p>

(pp. 22-23)			
<p>Coro – Ayê. Ajeum – Bó Olubajé, Ajeum – Bó Olubajé, Ajeum – Bó OLubajé, Ajeum – Bó (p. 24)</p>			
<p>Laurenço – Por essa eu não esperava, Adeus, meu amor, adeus, Peça com axé por mim Aos orixás que são seus. (p. 46)</p>	<p>ÀŞE (axé), s. m. Energia propulsora de todo o sistema cósmico, imanente a tudo o que existe. Sem àşe, a existência estaria paralisada. Para descrição mais detalhada, ver página 39 deste trabalho.</p> <p>ÒRIŞÀ (orixá), s. m. Nome genérico das divindades dos negros nagôs que personificam as forças da Natureza, embaixadoras entre os homens e o Deus Supremo e encarregadas do equilíbrio de todo o sistema cósmico. Anjo da guarda; encantado; invisível; santo.</p>	<p>ÀŞE – Força, autoridade</p> <p>ÒRIŞÀ - orixá</p>	<p>AXÉ (kwa)1.(°PS) -s.m. todo objeto sagrado da divindade; o fundamento, o alicerce mágico do terre(i)ro, em geral situado em espaço aberto, do lado de fora do barracão. São jarros e potes contendo infusão de água e folhas consagradas às divindades, um pouco do sangue dos animais sacrificados, tudo colocado junto a um montículo, sob qual estão enterrados objetos definitivos que asseguram ao terre(i)ro a proteção esperada.</p> <p>2.(°BR) -s.m. força divina, o objeto que sustenta essa força entre os candomblés.</p> <p>3.(°BR) -exp. Saudação votiva afro-brasileira, equivalente a “força, energia”, ou amém.</p> <p>ORIXÁ (kwa)1.(°PS) -s.m. designação genérica das divindades do panteon iorubá ou nagô-queto. 2.(°BR) -s.m. designação genérica das divindades africanas cultuadas no Brasil, mais conhecidas do que outras através dos inúmeros estudos sobre o candomblé-queto da cidade de Salvador.</p>
<p>Tomás – Para o quê. Isso é truque Dos brancos, vamos lutar, Majestade aqui é Ogum E Oxalá para nos salvar.</p> <p>Coro – Para o quê. Isso é truque Dos brancos, vamos lutar, Majestade aqui é Ogum E Oxalá para nos salvar. (p. 47)</p>	<p>ÒŞALÁ (Oxalá), s. m. O mesmo que Òrişànlá. Òrişànlá (Orixanlá, Orixalá, Oxalá) s. m. O pai dos orixás. Senhor do àlà, rei da paz e pai do amor. Orixá que representa a Paz e o Amor.</p>	<p>não consta Oxalá</p>	<p>OGUM (kwa) 1.(°PS) -s.m. divindade do ferro e da guerra, equivalente a Santo Antônio (Oxóssi, no Rio de Janeiro). Tem Exu como criado, e seu animal sagrado é o cachorro (ajá). Dia: terça-feira. Cores: azuis escuro. Nomes: Ajace, Ajagunã, Mejê, Obalogum, Ogango, Ogum-Bei(i)ra-Mar, Ogum-da-Pedra-Branca, Ogum-da-Pedra-Preta, Ogum-de-Ronda, Ogum-do-Cariri, Ogum-Luimim, Ogundelê, Ogundilei, Ogum-Marinho, Ogum-Mejejê, Ogum-Menino, Ogum-Onirê, Ogum Sete-Caminho, Ogum Sete-Encruzilhada, Ogum Sete-Espada. Nomes iniciáticos: Dagu, Ogumbumim, Ogundeji, Ogunjá, Ogunjobi, Ogumolá. Sacrifícios: galo, bode. Comida: adalu, fe(i)joada, inhame assado com azeite-de-dendê. Insignia: espada-de-Ogum ou gumbaça. Simbolismo: guiaia, mariô. Saudação: ogunhê, ogunhê-jecijece, oguniê.</p> <p>2.(PS) -s.m (p. ext.) diz-se uma pessoa aguerrida.</p> <p>OXALÁ (kwa)(°PS) -s. o orixá-funfum, a divindade suprema da criação, o pai de todos os orixás, identificado com Nosso Senhor do Bonfim. (Cf. Lancaté-de-vovô). É protetor dos albinos e cultuado com o nome de Obatalá. O velho é Oxalufã, e o jovem, Oxaguiã. Outros nomes: Babaribô, Babarubô, Barubô, Obalufã, Odudua, Orixá-babá, Orixalá, Orixaguiã, Orixaguá, Oxalufã. Dia: 6ª feira. Cor: branca. Comida, não pega dendê e sal: ajabô, ebô, ovo, pinha, maçã. Animal: ibim. Sacrifício: galinha branca,</p>

			pombo, cabra. Saudação: epá-babá, epá-ripá, papadumira. Símbolo: paxorô. Toque: baté, jeguedé. Cerimônias: água-d(e)-Oxalá, pilão-d(e)-Oxalá. Nomes iniciáticos: Bada. Ver. Ualá, atori.
<p>Tomás – <i>(Fitando-a com desprezo)</i> Isso é conversa de branco Procurando pela paz. Quando é que nessa terra branco se iguala a preto? Mil anos se passarão Por cima desse decreto Sem existir a igualdade Que não se faz num papel Pra mim continua a guerra Uma guerra sem quartel, Meu caminho é pelo mato, Pois os brancos vão saber Sempre haverá um de mim Até o negro vencer. Ogunhê! (pp. 49-50)</p>			OGUM Saudação: ogunhê, ogunhê-jecijece, oguniê.
<p>Lídia – <i>(Tremendo e desvencilhando-se de Lourenço)</i> Orayeyê ô (p. 52)</p>			OXUN Saudações: iairê, miafiderema, oieieô, omimô, ora-ieiê, orerê-ô.
<p>Tomás – <i>(Do meio do mato)</i> Ogunhê! (p. 55)</p>			OGUM Saudação: ogunhê, ogunhê-jecijece, oguniê.