

OMI ERÙ E PÒPÒ: TENTATIVA PARA UMA ETNOGRAFIA AUDIO- VISUAL DO FESTIVAL DE YEMOJA NO ILÉ ÀSE PALEPA MARIWO SESU

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2023.194277

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-7062-2441>

JOSÉ PEDRO DA SILVA NETO¹

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05580-000 –
ppgas@usp.br



FIGURA 1

Fonte: Fernanda
Ayodele Procópio,
2010

Link música: <https://drive.google.com/file/d/1XfC8P-B7coKQ-PlyYSIZaelJMKYinuTP/view?usp=sharing>

Omi erù e pòpò

Omi erù e pòpò

1. Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

INTRODUÇÃO: QUE A ÁGUA QUE TRAGO COMIGO POSSA SE MISTURAR COM A SUA²

Este artigo tem como objetivo analisar o festival de *Yemoja*, realizado no *Ilé Àse Palepa Mariwo Sesu* desde 1979, em homenagem à divindade patrona da comunidade, único momento anual em que a grande deusa das águas se apresenta publicamente no barracão e realiza um rito tradicional trazendo uma cabaça com águas e cercada por auxiliares que levam suas comidas votivas (Figura 1).

O território tradicional de matriz africana *yorùbá*³ foi fundado em 1977 e inaugurado em 1979 por *Ìyá Sessu* (Clarice do Amaral Neves) e *Bàbá* Jasindê (Antônio das Neves Filho), no bairro da Pedreira, Zona Sul da cidade de São Paulo.

A minha experiência como um antigo iniciado nesse território tradicional, da quarta geração familiar consanguínea e como pós-graduando, me permite transitar entre as águas⁴ do terreiro e da academia. Leva-me a sempre pensar como indissociáveis a dança, a música, o canto, a performance visual e estética, a alimentação, o vestir, ou seja, a inseparabilidade dos sentidos.

A proximidade com os sujeitos da pesquisa “*desde dentro*”, pertencentes a um grupo étnico-racial que foi e é discriminado e perseguido, que sofre sem pausa com a incidência do racismo e, por isso, se utiliza do segredo como estratégia de manutenção de sua relação com o sagrado, permitirá melhores acessos ao fenômeno pesquisado. Por um lado, a tentativa de etnografar um rito em um terreiro reafriancizado do qual participo desde o ventre da minha mãe e no qual há pelo menos 30 anos cumpro o papel

2. “Que a água que trago comigo possa se misturar com a sua” é a tradução do cântico acima. Em nossa comunidade tradicional de matriz africana, é entoado em diversos ritos. No ritmo chamado *bravum*, ao mesmo tempo que a cantamos, espalhamos águas com o chacoalhar dos dedos por cima de pessoas, objetos e locais.

3. Grupo étnico que hoje, na sua grande maioria, se concentra na Nigéria, em menor parte, no atual Benim (antigo Daomé), e em sua minoria, no Togo e em Gana, todos na África Negra. O grupo étnico *yorùbá* é subdividido em vários subgrupos, tais como: *Kétu*, *Òyó*, *Ìjèsà*, *Ifè*, *Ifòn*, *Ègbá*, *Èfòn* etc. Na diáspora, estes deram origem à religião dos *Òrisà*. “O termo ‘*yorùbá*’ aplica-se a um grupo linguístico de vários milhões de indivíduos. Além da linguagem comum, os *yorùbá* estão unidos por uma mesma cultura e tradições de sua origem comum, na cidade de *Ilé-Ifè*. É duvidoso que, antes do século XIX, eles se chamassem uns aos outros por um mesmo nome” (Biobaku 1973, 1). Antes de se ter conhecimento do termo *yorùbá*, livros e mapas antigos, entre 1656 e 1730, são “unânimes” em chamar esses povos de *Ulukmy*, termo que, em 1734, desaparece dos mapas e é substituído por *Ayo* ou *Eyo*, para designar os do império de *Òyó*. O termo *yorùbá* chegou efetivamente ao conhecimento do mundo ocidental em 1826. Parece ter sido atribuído pelos *haussá* exclusivamente ao povo de *Òyó* (Barretti Filho 1984).

4. Nas comunidades tradicionais de matriz africana, usa-se o termo “água” para definir um agregado de ritos conhecido como “nação”, “povo” ou “modalidade” ou, também, para indicar sua matriz iniciativa, sua escola na tradição. Por exemplo, ao me perguntarem “Quais são suas águas?”, eu responderia: “São *yorùbá*! São Nagô! São do terreiro de *Ìyá Sessu*!”. Estou usando esse termo como uma metáfora dos contextos acadêmicos e religiosos dos quais participo.

de mestre de cerimônia, aquele que inicia todas as partes da performance e tem a honra de conduzi-la.

Por outro lado, como antropólogo, o meu “esforço será redobrado para não restringir a pesquisa às relações e posições mais contingenciadas à minha própria experiência de vida na religião” (Silva 2000, 69), ou seja, a observação participante “*desde dentro*” será como uma “ferramenta” para buscar objetividade no trabalho antropológico sem abrir mão do distanciamento e da estranheza. Como indica Silva (2000), ser ou se tornar iniciado não é uma necessidade do trabalho de campo realizado nos terreiros, mas se essa condição for uma decisão do pesquisador, ela deve ser incorporada às reflexões sobre os resultados obtidos a partir dessa condição.

Racionalizar o fenômeno por meio da etnografia recorrente e balizar para as ciências humanas, sem fazer uma análise dos significados dos particulares de cada momento do rito, mas, sim, tentar mostrar como ele pode congrega dimensões visuais, sonoras e performáticas para emocionar aqueles que dele participam. Etnografar como forma de sentir o mundo, como uma experiência “[...] dando forma a conteúdos inexprimíveis em outras linguagens, termo aqui entendido como articulação de signos e símbolos” (Amaral e Silva 1992/2019, 338).

Existe um limite entre o iniciado e o antropólogo que aparentemente só pode ser solucionado ao misturar essas águas. Uma tentativa de que a mistura possa distensionar a sobreposição entre a ciência e o fazer, e vice-versa.

Neste artigo, usando a metáfora da cabaça como recipiente, procuro “misturar” as fontes do conhecimento. De um lado, meu conhecimento na tradição de matriz africana e, de outro, o conhecimento advindo dos aprendizados e debates da disciplina: antropologia, música e audiovisual.⁵ Pretendo, como mencionou a proponente dessa disciplina, Sylvia Caiuby Novaes (2009), tensionar o texto verbal e o texto visual, no entendimento da relação existente entre palavras e imagens ou “[...] fazer disparar na análise antropológica os aspectos mais emocionais, subjetivos e sensíveis que a pura etnografia não consegue [...]” (Caiuby Novaes 2008/2013, 6).

O verbal, aqui, não se refere apenas ao texto escrito ou falado, pois o rito é feito dos sons das cantigas e de objetos como atabaques, agogôs, entre outros. Ou seja, como tudo que é vivo, o recipiente cabaça também produz sons, não só da mistura das águas – verbal e visual –, mas também

5. O artigo é fruto da disciplina FLS 5298-2 – Antropologia, música e audiovisual, do PPGAS USP, cursado no 1º semestre de 2021 e ministrada pelas/os professoras/es: Alice Villela (PPGAS-USP), Gibran Braga (PPGAS-USP), Mihai Andrei Leaha (PPGAS-USP) e Yuri Prado (PPGAS-USP), a quem agradeço pelas partilhas e ensinamentos.

segue os tilintares dos corpos, dos instrumentos, das sonoridades, pois “a música ritual do candomblé, tanto em cerimônias públicas quanto privadas, ultrapassa o valor meramente estético, ou mesmo de elemento propiciador à atmosfera religiosa, para exercer a função de elemento constitutivo em todas as instâncias do culto” (Amaral e Silva 1992/2019, 370). Por isso, busquei “musicar” (Small 1998, 9 *apud* Vilela *et al* 2019, 18) o artigo, escolhendo e gravando as cantigas e sons a partir das emoções que elas me causam, atreladas ao foco que gostaria de causar aos “*de fora*”.⁶ Isso não se deu na simples inclusão das músicas no artigo, mas na escolha delas, nas traduções, na afinação do tambor, ou seja, como “[...] um dos elementos através dos quais as identidades dos adeptos e dos terreiros e nações são construídas e se expressam” (Amaral e Silva 1992/2019, 371).

Canções multifacetadas entoadas ao ritmo chamado de *sato*, parecido com outro chamado de *batá*, distintos no andamento. O *sato* é o balançar das águas, o ninar de uma criança no colo. Os movimentos e sons das águas na cabaça são os mesmos que sentimos e ouvimos no ventre de nossa mãe. A cabaça é o grande útero genitor de *Yemoja*, a Mãe cujos filhos são peixes, e as águas são o líquido amniótico que envolvem a criança durante a gestação e o leite materno de seus seios fartos, que jorra em abundância para alimentar todos seus filhotes. *Yemoja*, a grande mãe negra do Brasil.

O artigo trata de uma descrição genérica baseada na observação e documentação do rito que segue rigorosamente as mesmas etapas há mais de 40 anos consecutivos. Por isso, utilizo fotografias de pessoas que o acompanharam, como Fernanda *Ayodele* Procópio e Andrea de Valentim, sem estocá-las, pois nelas o texto escrito busca se ancorar, e não se sobrepor.

Escolhi cuidadosamente as imagens, todas desse rito, para dispô-las sem ordem cronológica, sem legendas, feitas em filme, de forma analógica, e elas não só buscam registrar, mas captam momentos carregados de densidade emocional que as palavras sozinhas jamais darão conta de emoldurar. A minha tentativa com as imagens é “escrever com elas, não apenas sobre elas” (Procópio 2014, 77). Os registros fotográficos recorrentes de Fernanda *Ayodele* desde 1999, sua integração à comunidade e aprendizados, também “*desde dentro*”, permitiram-me, ainda, compartilhar fotos que nos afetam mutuamente, no amor ao compartilhar nossas águas e a comensalidade dos alimentos.

6. As cantigas apresentadas reproduzem algumas daquelas cantadas durante a festa pública, porém, foram gravadas em dezembro de 2021 especialmente para a composição deste artigo.

HÁ ANOS É ASSIM!⁷

Os rituais no *Ilé Àse Palepa Mariwo Sesu* começaram há uma semana, nas imolações para *Èsù, Ògún, Òsòòsì* e *Yemoja*.⁸

Na noite anterior à festa pública, dormimos muito tarde, por causa de toda a decoração do barracão e, às 6 da manhã, os *ògá*⁹ foram aos tambores sagrados, *hun10, pí, e lê*, tocar ritmos em homenagem à *Èsù, Ògún, Òsòòsì* e *Yemoja*. Soltaram-se alguns rojões. Hora de acordar!

No bairro da Pedreira, Zona Sul da cidade de São Paulo, o terreiro teve sua primeira festa há 42 anos. Naquela época, havia poucas residências, muitas árvores e terrenos vazios. Poucas pessoas sentiam-se incomodadas com os sons e ruídos vindos de uma comunidade tradicional de matriz africana *yorùbá*. Hoje, faltam espaços vazios e sobram casas, mercados, botecos. Os rojões e os ritmos entoados nos tambores “incomodam bastante”, dizem os atuais vizinhos, principalmente às 6 da manhã de um sábado. Inúmeras vezes, pedras são atiradas nos vidros do barracão.

O racismo existe e se estabelece estruturalmente em todas as relações sociais no Brasil. O cerne dele é a negação de humanidade de negras, negros e seus descendentes e de tudo que é diretamente relacionado à cultura negra.

E assim ocorre o ritual: todos levantam e, em completo silêncio, tomam três goles de água, colocam as mãos sobre a terra, em seguida as erguem em direção ao sol nascente e rezam. Sozinhos ou em grupos, cumprimentam todos os *àjobo*¹¹ e *igbá*¹² do terreiro. Durante o café da manhã (café com leite, pão com manteiga, uma fruta), os mais faladores já expressam sua alegria em poder estar ali. *Ominayale*, a primeira iniciada, antes mesmo do café, já está acendendo o fogão de lenha e preparando o espaço para cozinhar os pratos dos *òrìsà* e o nosso almoço.

7. Etnografia elaborada a partir do festival público realizado em 2009, quando o *Ilé Àse Palepa Mariwo Sesu* completou 30 anos de fundação.

8. A palavra *Yemoja* será escrita desta maneira, respeitando a grafia ensinada por Mãe Sessu, não necessitando de correções gráficas, já que o sentido é claro, e seu significado, mais ainda. Apesar de concordar com Nei Lopes sobre a importante necessidade de “aportuguesar” as palavras iorubanas, neste caso, preferi seguir, por enquanto, a tradição de minha mais velha.

9. Literalmente = senhor, chefe. No Brasil, os *ògá* são homens que não entram em transe, responsáveis por várias funções na comunidade, o *ògá onílù* (instrumentista), o *ògá asògún* (responsável pelos sacrifícios) etc.

10. *Hun* (hum) emprestado do *fon*, é também o nome dado ao maior tambor da orquestra sagrada dos *candomblés kétu*.

11. Assentamentos coletivos, representação física e material de determinado *òrìsà*.

12. Literalmente = cabaça. No Brasil, são também os assentamentos individuais, representação física e material de determinada divindade.

Mãe Sessu termina o café, todos os presentes na casa correm atrás para, em cima de uma esteira de palha, cumprimentá-la, o *dojúbalè*.¹³ Ela sempre diz: “*Bom dia para você, meu filho*”.

Às 8 horas, *Absogun*, o *Asògún*,¹⁴ imola um bonito galo no *àjobo* de *Èsù Yangí*, localizado do lado esquerdo da entrada do terreiro, para nos alegrar e não haver nenhuma briga ou desavença no decorrer do dia.

O *ògá onílù* de *Yemoja*, *Ofaquere*, está chegando com as folhas de mamona para o *ìpàdé*,¹⁵ e também com as folhas de gonçalinho e pitangueira, que serão atiradas no barracão durante a festa.

Alguns já sabem o que fazer, e outros, não. Mãe Sessu solicita retoques na decoração do barracão, que são, na maioria das vezes, grandes mudanças. Alimentos são feitos para os *òrisà* assentados. Árvores são enfeitadas, afinal, elas são divinas.

Olabumi e *Wakotobi*, *Ìyádagàn*¹⁶ e *Ìyámorò*,¹⁷ às 10:30h, vão ao quarto de *Èsù Elégbára*, onde se encontram, em seus dois alguidares de farofa, dois alguidares de *acaçás*¹⁸ amarelos, uma garrafa de cachaça, uma quartinha de água, um alguidar com o frango cozido e frito imolado mais cedo e as folhas de mamona. Munidas de todas essas iguarias, caminham em direção ao centro do barracão e começam a preparar parte do *ìpàdé*. Nesse momento, o barracão encontra-se vazio.

Exatamente às 11 horas, Mãe Sessu chama todos os filhos iniciados para o barracão, e os que não são iniciados ficam do lado de fora aguardando. Confere as oferendas, pega seu *àjà*,¹⁹ olha para os *ògá* e solicita o início do *ìpàdé*.

Começa o *ìpàdé*, são entoadas todas as cantigas para *Èsù* e para nossos ancestrais masculinos e femininos. Em seguida, os iniciados dançam com alegria e vigor. Em determinado momento, Mãe Sessu chama três pessoas, geralmente a *Ìyádagàn*, a *Ìyámorò* e outra *ègbón*,²⁰ para pegar as

13. Literalmente = prostrar-se com o rosto no chão. No Brasil, cumprimento solene, onde o indivíduo se deita de bruços em cima de uma esteira, coloca a cabeça aos pés do sacerdote ou mais velho e bate palmas sequenciadas.

14. Literalmente = adorador de *Ògún*. No Brasil, é um “cargo” dado ao homem responsável pela imolação dos animais.

15. Literalmente = encontro, contanto. No Brasil, é o rito que também ocorre horas antes da festa, no qual se louva e oferta ao *òrisà Èsù*, os ancestrais masculinos e femininos.

16. *Ègbón* responsável pelo templo de *Èsù* e ancestrais.

17. *Ègbón* responsável pelo templo de *Obalúàyé* e ancestrais.

18. *Acaçá* é um alimento de todos os orixás. Feito de farinha de milho cozida e enrolado em folha de bananeira. Tem um formato triangular.

19. Literalmente = campainha, sino. Instrumento ritual, feito de uma ou mais campânulas de folhas de flanges, prateados, dourados, acobreados.

20. Literalmente = irmão(ã) mais velho(a). No Brasil, são os iniciados com mais de sete anos com “obrigação” feita.

trouxinhas envoltas na folha de mamona e levá-las, de duas em duas, até a rua. Em seguida, levam a quartinha de água e a garrafa de pinga.

Algumas pessoas entram em transe de seus *òrìsà* e o *ìpàdé* continua, e agora são entoadas três cantigas para todos os orixás, com exceção de *Òsàgiyán* e *Òsàlúfón*.

Finalizado esse rito, é realizada uma pequena reunião no barracão, com a presença de todos. Mãe Sessu informa como será o andamento da festa pública e pede para comprarem algumas coisas que estão faltando.

O almoço está próximo, 13h, e temos arroz, feijão, salada, farofa e galinhada feita dos animais imolados durante a semana, tudo cozido no fogão a lenha. Uma única pessoa, mais velha, serve os pratos de todo mundo. As *iyàwó*²¹ comem em pratos de ágata, chamados em nossa comunidade de *abajean*.²² Também em nossa casa, para os filhos de *òrìsà* masculino, o prato é fundo, e para os de *òrìsà* feminino o prato é raso.

Cada *iyàwó* recebe o prato pronto e dirige-se primeiro a Mãe Sessu, depois aos *ègbón* e *ògá*, e perguntam: *A jeun*.²³ A sacerdotisa responde: *A jeun máan*.²⁴ Então, vão ao barracão, onde há várias esteiras no solo. Todos almoçam lá, no chão. Já Mãe Sessu e os outros, mais velhos, almoçam na mesa.

Findado o almoço, todos pegam seus pratos vazios e se dirigem um a um para Mãe Sessu e os mais velhos e dizem: *mo júbà*.²⁵ Ela responde: *ìbà se*.²⁶

A cozinha está cheia de louça para lavar, os mais conscientes lavam seus pratos e copos, independentemente se é *iyàwó* ou *ègbón*. A mesa é retirada, as panelas, copos e toda a cozinha são arrumados.

Geralmente, os homens procuram um canto para cochilar. As mulheres iniciam o preparo da alimentação para depois da festa e também duas bacias: uma de canjica e outra de uvas verdes.

21. Literalmente = esposa. No Brasil, recém-iniciados e nome pelo qual os iniciados serão chamados até completarem suas “obrigações” de sete anos.

22. Abaje = literalmente “O ato de comer juntos” / un = verbo de ação.

23. Literalmente = nós comemos. No dia a dia das comunidades tradicionais de matriz africana, significa “Vamos compartilhar? Está servido? Vamos comer juntos?”.

24. Literalmente = nós temos o hábito/costume de comer. No dia a dia das comunidades tradicionais de matriz africana, significa “Claro! Vamos compartilhar! Vamos comer juntos!”.

25. Literalmente = inclino-me. Em nossa comunidade, significa, neste contexto: “muito bom comermos juntos!”.

26. Literalmente = saúdo coser. Em nossa comunidade, significa, neste contexto: “muito obrigado por comermos juntos!”.

No *idílé*²⁷ são arrumadas as roupas, objetos e insígnias dos *òrìsà*. No quarto de *Yemoja Sessu* ficam seus apetrechos: um pano branco grande e sua roupa de gala feita pelo sacerdote e artesão Claudinho de *Òsun*, também suas “ferramentas”: uma penca de metal com peixinhos e estrelinhas do mar, seu *adé*,²⁸ seu *abèbè*²⁹ e o objeto de que ela mais gosta: um peixe feito de nervuras de palmeira, conchinhas e búzios da costa, construído há mais de 20 anos pelo *ògá Kiniofa*, que já não está no terreiro.

Outro importante apetrecho é preparado: o *igbá omi*, uma cabaça cortada ao meio e enfeitada com búzios pendurados por fios de palha da costa (Figura 2), seu útero coletivo. Nos últimos anos, tenho a imensa honra de confeccionar esse pertence de *Yemoja Sessu*.



FIGURA 2

Fonte: Fernanda
Ayodele
Procópio, 2002

As horas passam, todos já estão de banho tomado, perfumados, felizes e ansiosos esperando Mãe Sessu. Ela chega vagarosamente de sua casa, que fica ao lado do terreiro, e entra diretamente na cozinha. Está toda vestida de azul, com um colar de pedras azuis-claras, presente antigo de Cláudio Zeiger. Pede um café com leite e toma seus remédios.

Pontualmente às 17h, todos estão no interior do *ilé òrìsà*. Mãe Sessu solicita aos *onílù* o início da festa pública.

27. Literalmente = clã. Ancestral familiar comum do lado masculino. Em nossa comunidade, é o mesmo que *idí òrìsà*, local onde as cerimônias sagradas são realizadas.

28. Literalmente = coroa, chapéu.

29. Literalmente = leque, abanador.

A vaninha³⁰ é tocada e, em fila, por ordem de idade iniciática, entram todos no barracão. A roda é formada e todos dão três voltas em torno do centro do barracão. Os tambores param.

O *ògá Absogum* reza em voz alta, cumprimentando todos os orixás. Em seguida, eu inicio o cântico: *onílè*³¹ *mo júbà*; e todos respondem *ìbà òrìsà ìbà onílè*. Na pergunta, *onílè* é substituída por todos os *òrìsà* e ancestrais do terreiro. Durante essa cantiga, todos retiram seus calçados e caminham em direção à primeira porta, depois, para a rua, e, em seguida, ao centro, aos pés dos três tambores, ao trono de *Yemoja Sessu* e aos pés de Mãe Sessu. Todos se deitam nesses locais, e com suas cabeças no chão os cumprimentam.

Onílè mo júbà

ìbà òrìsà, ìbà o onílè

Ao proprietário da terra inclino-me

Saúdo os orixás, saúdo o proprietário da terra

Link música: https://drive.google.com/file/d/1POUpQjKOAXEt7zOj9X2P2mQDkK0fY_nE/view?usp=sharing

Ainda ao som da mesma cantiga, a roda é formada. Cada um cumprimenta os antecessores com uma troca de beijo na mão e toma seu lugar. Quando todos já estão em seus lugares, Mãe Sessu continua a cantiga, só que agora ela pergunta: *ìyálàse*³² *mo júbà*; e todos respondem *ìbà òrìsà, ìbà o onílè*. Mãe Sessu substitui, na pergunta, *ìyálàse* por todos os cargos do terreiro, em seguida, pelos sacerdotes de sua família religiosa e, depois, por todos os sacerdotes que estão presentes. Sua última pergunta é: *Yemoja mo júbà*, e nesse instante ela abaixa-se e coloca sua cabeça no chão e dá um beijo no solo. Todos os filhos da casa também colocam suas cabeças no chão. A cantiga termina.

30. A vaninha também chamada de avaninha e hamunyia. É um ritmo percutido para algumas divindades, bem como na abertura e na finalização de partes dos ritos em comunidades tradicionais de matriz africana *yorùbá*. No último caso, pode ou não ser acompanhado por cantigas. É um ritmo cadenciado e sincopado, nem rápido nem vagaroso.

31. Literalmente = o proprietário da terra ou país. Para Aulo Barretti Filho (2010), é também *òsòòsì*.

32. Literalmente = mulher/mãe do poder. Em nossa comunidade, é a sucessora da *ìyálorìsà*.

Inicia o *siré*,³³ a terceira parte de todas as festas públicas em terreiros de candomblé *kétu*. No nosso, são entoadas três cantigas, nesta ordem, para: *Ògún, Òsóòsì, Òsanyìn, Lógunède, Òsun, Sàngó, Oya, Obalúàyé, Nàná, Òsùmàrè, Yewá, Obà* e *Yemoja*. Durante as cantigas para *Òsanyìn*, a *ègbón Olabumi* retira de uma peneira grande folhas de gonçalinho, que são atiradas em todo o terreiro. Nas cantigas para *Yemoja*, todos os filhos da casa colocam suas cabeças aos pés de Mãe Sessu.

Durante o *siré*, alguns representantes de casas de candomblé chegam. Nesses momentos, o *run*, o maior tambor, é tirilintado, as *iyàwó* se abaixam e o sacerdote que está à frente da comitiva entra solenemente no barracão, coloca suas mãos no centro e, em seguida, em sua cabeça, nos tambores e novamente em sua cabeça, e cumprimenta Mãe Sessu. Só quando ocorre toda essa sequência, o tambor *run* volta a acompanhar os outros tambores.

O *siré* termina, Mãe Sessu já não está mais no barracão. No quarto de *Yemoja*, de pés descalços, ela veste um pano prateado, uma rodilha e um colar.

Ao ritmo do aguerê, Mãe Sessu aponta da porta do *ilé òrìsà*. Para a sacerdotisa entrar em transe, os *ògá* entoam uma cantiga muito especial, tocada apenas uma vez por ano.³⁴ Ela dança ao redor do centro do barracão, quando, de repente, escutamos um brado:³⁵ Mãe Sessu curva-se levemente e chacoalha seus ombros. *Yemoja* chegou. Nesse momento, todas as *iyàwó* também entram em transe.

33. Genericamente, um dia de festa de candomblé de nação *kétu* é dividido em seis grandes momentos. O primeiro chama-se *ipàdé*, um rito privado aos filhos do terreiro que ocorre horas antes da festa e no qual se louva e oferta o *òrìsà Èsù* e os ancestrais masculinos e femininos. No segundo, tem início a festa pública, uma abertura, um prólogo, quando todos os filhos presentes trocam saudações e cumprimentos. No terceiro, chamado de *siré*, cantigas de saudação geralmente introduzem a história de cada divindade, e não há transe de nenhum *òrìsà*. O *siré* de fato é uma louvação, uma lembrança musicada. A palavra *siré*, do *yorùbá*, significa brincadeira ou festa. No quarto momento são entoados cânticos para propiciar o transe de determinados *òrìsà*. O quinto momento é chamado popularmente de *hun*, quando os cânticos são entoados para o *òrìsà*, vestido com suas roupas de gala e portando suas “joias” e símbolos sagrados. Nesse momento, é contada a história de cada divindade e de seus feitos. Os cânticos têm uma ordem, com começo, meio e fim. Um é complemento do outro, não têm sentido se cantados separadamente. No sexto momento são entoados cânticos para *Obàtálá* e para o encerramento da festa pública.

34. Restrita ao universo sagrado, em linhas gerais a cantiga fala em louvar e invocar na medida certa a ancestralidade do povo negro.

35. Trata-se do que chamamos de *jinka* (*èjìkà* = ombros). É o movimento corporal de curvar o tronco e os joelhos e chacoalhar levemente os ombros. Acompanhado do *ilà*, que é um brado individual, uma saudação, a representação sonora de quem ele é, sua marca. Tanto o *jinka* quanto o *ilà* são atos realizados somente pelos *òrìsà* quando em transe em seus iniciados, nos terreiros e em certos momentos sacros.

Um momento de alegria e agitação, todos gritam: *odò iyá*³⁶, e *Yemoja Sessu*, ao som da mesma cantiga, passa pela primeira porta, a da rua, no centro, nos tambores, dizendo seu brado, sua saudação.

Na porta do *ilé òrìsà*, já estão o *ogà Okambi*, com a bacia de canjica, e o *ogà Absogum*, com a bacia de uvas verdes. Eles vão ao encontro de *Yemoja*. Os tambores param e uma nova cantiga é entoada, todos dançam e respondem (Figura 1):

Je Je jeun

Ífé odara ni ayo.

Vamos compartilhar o alimento juntos,

Com amor, beleza, alegria e felicidade.

Link música: <https://drive.google.com/file/d/1URNk0XJoHBiUpZ3MREuiTOthQMZZL-DDM/view?usp=sharing>

Yemoja Sessu senta-se em seu trono e uma fila é formada à sua frente. Ao som da mesma cantiga, ela serve a canjica e as uvas para todos os presentes: primeiro os sacerdotes, em seguida, os *ègbón*, depois, os *iyàwó* e *abiyán*³⁷ e, por fim, os visitantes e convidados que não são do candomblé.

Compartilhar o alimento em conjunto, dançando e cantando, a própria divindade das águas oferece e entrega para todas as pessoas. Para aqueles que têm uma relação mais antiga, como Toy Francelino de Xapanã (1949-2007)³⁸ nas imagens abaixo (figuras 3 e 4), é *Yemoja Sessu* quem acomoda – ela mesma – a canjica na boca dele. Como uma mãe emboca o bico dos seios para amamentar seus filhos.

36. Literalmente = rio mãe. Tem o sentido de mãe das águas, além de relacionar *Yemoja* ao rio *ògún*, seu natural ambiente formador.

37. Literalmente = aquele que tem parentesco por afinidade. Grau pré-iniciático.

38. Francelino Vasconcelos Ferreira, foi uma importante liderança tradicional de matriz africana. Além de desenvolver ações políticas e sociais sobre o candomblé, fundou, em 1977, na cidade de São Paulo, a Casa das Minas de Toya Jarina, e foi o responsável por trazer para o Sudeste a modalidade “rito” Tambor de Mina.



FIGURA 3

Fonte: Fernanda
Ayodele
Procópio, 2002



FIGURA 4

Fonte: Fernanda
Ayodele
Procópio, 2002

Esse ritual é bastante demorado, e no ato da entrega desses alimentos as pessoas abraçam a *ayaba*,³⁹ um a um. Quando todos comeram, *Yemoja Sessu* levanta-se de seu trono, dança e cantamos em agradecimento:

Yemoja a dupe,

Mo jùbá ni ayo.

Yemoja obrigado,

Comemos juntos alegres e felizes.

Link música: <https://drive.google.com/file/d/18EA02ijX9g4tjhddPo3a2HsQ4YekrG9z/view?usp=sharing>

Durante a dança, as bacias são recolhidas para o *ilé òrìsà*. Os tambores param. *Yemoja* pega o *igbá omi*, a cabaça enfeitada, cheia de água, e outras especiarias.



FIGURA 5

Fonte: Fernanda
Ayodele
Procópio, 2012

³⁹. Rainha, esposa ou mulher do rei. No Brasil, o termo é usado para designar as divindades femininas.

Os *ògá* entoam as três cantigas da água, muitos a chamam de cantiga do banho ou da chuva. *Òrìsà* das águas, do rio, do mar, do nosso corpo, do líquido amniótico que envolve a criança.

A *òrìsà* dança com a cabaça nas duas mãos (Figura 5), fazendo movimentos leves, para, se abaixa quase até o chão, vagarosamente, sobe novamente, dança, para, se abaixa e, quando ninguém está esperando, joga as águas para cima.



FIGURA 6

Fonte: Fernanda
Ayodele
Procópio, 2002

Os tambores param exatamente no mesmo instante (Figura 6). Um ritmo mais rápido é tocado, acompanhando outra cantiga. *Yemoja* dança rapidamente com a cabaça em uma das mãos, sacudindo-a por todo o barracão, os búzios batem na cabaça, fazendo um som de chocalho. É a chuva. Ela entra no *ilé òrìsà*. Os tambores param.

Em seguida, todos os outros *òrìsà* que estão em transe entram também. Dá-se um intervalo de 15 a 20 minutos.

O terreiro está cheio, muitas pessoas de outros lugares, pesquisadores, filhos de santo, amigos. Alguns quitutes salgados são servidos, acompanhados de refrigerante ou café.

Em seu quarto, *Yemoja* se veste. Outros dois *òrìsà* também são vestidos: *Ògún* e *Òsòsì*. Há anos é assim. Além da ligação mítica entre esses *òrìsà*,

há uma relação afetuosa, pessoal de Mãe Sessu. *Òsòsì* é também seu *òrìsà*. E *Ògún* é o *òrìsà* de seu avô religioso, *Bàbá Ògúnjobire* (Justino Maia).

No ano de 2009, por exemplo, acompanharam *Yemoja* o *Òsòsì* do *iyàwó Arolewin* e o *Ògún* da *ègbón Omokeie*. No ano anterior, em nossa casa não havia iniciados desses *òrìsà*. Por enorme amizade, a sacerdotisa Janaina de Ogum trouxe seus filhos para a festa de *Yemoja Sessu*.

Em outras festas públicas, Mãe Sessu também convida iniciados de outras casas para dançar com seus sacerdotes, como Mãe Lourdes T’Ogun, Mãe Janaina de Ogum, Pai Armando Akitunde Valado, Mãe Sandra Epega, Pai Cido de Oxum Eyin, Mãe Nilza Onikauí, entre outros. Alguns pesquisadores e iniciados consideram essa atitude um tanto estranha, não entendem como um terreiro desse tamanho não tem aquele ou este *òrìsà* para dançar em festa pública. Compreendemos essa ação como um intercâmbio entre comunidades amigas, um estreitamento de relações, algo que já não existe com tanta frequência nos terreiros paulistas.

Em tempos anteriores, a roupa de *Yemoja Sessu* provocou muitas reações negativas na comunidade candomblecista. Todos achavam estranho a *ayaba* se vestir com roupas simples, sem brilhos, sem anágua de baiana, sem uma coroa grande e luminosa. Esse é o jeito de Mãe Sessu.

Em transe, *Yemoja* coloca um vestido de peça única – de vários tons de azul e verde – algumas pulseiras, uma coroa simples, um alfanje, um espelho prateado e seu preferido peixe (Figura 7). Em seguida, ela masca pimenta da costa, noz de cola africana e se perfuma. Está pronta, com seu vestido de gala. Aprontou-se mais rápido do que todos imaginavam, mesmo tendo mais de 70 anos. Antes de sair de seu quarto sagrado, pega um pouco de sal marinho.

Os tambores soam, *Yemoja*, acompanhada de *Ògún* e *Òsòsì*, está na porta do *ilé òrìsà*. Eles saem e todos gritam: *odo iya!* Na frente dessa comitiva se encontra, empunhando um *àjà*, a sacerdotisa Onikauí, *Ojubona*⁴⁰ da iniciação de Mãe Sessu. Todos dançam em torno do barracão. A *ayaba* se senta novamente em seu trono.

Dançamos e cantamos para *Ògún* e *Òsòsì*, só depois para *Yemoja Sessu*, cerca de 40 cantigas diferentes. Entre estas, a que eu mais gosto:

40. “Mãe criadeira”. Responsável por todos os cuidados do *iyàwó* durante o período de iniciação.

Are are are ní.

Yeje wá se are ní

*Yeje ko mo ija*⁴¹

Diversão, diversão, somos alegres (felizes).

Mãe faça-nos ser alegres (felizes).

Mãe não faça-nos brigar.

Link música: <https://drive.google.com/file/d/1DU25geFagxrlCcNm-d6lXHrWxH87Bng9/view?usp=sharing>

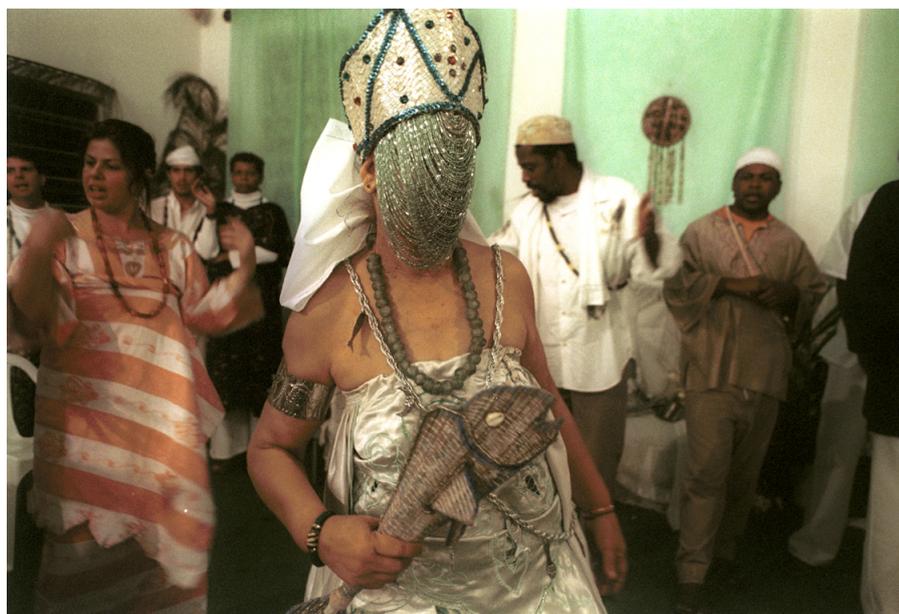


FIGURA 7

Fonte: Andrea de
Valemtim, 2004

Ela pede que cantemos para *Sàngó*, *òrìsà* do sacerdote religioso de Mãe Sessu – Pai Obadomeci.

Agora é a vez de *Òsàgiyán*, *Òsàlúfón*. Todos os presentes, iniciados ou não, são convidados a dançar. Outra cantiga específica é tocada para recolher todos os *òrìsà*, um a um, para dentro do *ilé òrìsà*.

41. A tradução dada por Pierre Fatumbi Verger (1957/1999): Diversão, diversão, diversão ser. Yeie vir fazer diversão ser. Yeie não fazer batalha.

Em alguns minutos, o jantar é servido, todas as panelas e alguidares são dispostos em uma linda toalha branca no chão do centro do barracão. Peixada, arroz branco, creme de milho, cabrito assado, molho, cerveja, conhaque, refrigerante, água. Muita alegria, apesar do cansaço.

Para os de fora, a festa acabou, e para os filhos da casa a festa só acaba no domingo pela noite, depois de toda a arrumação do terreiro.

Para finalizar, retomo a metáfora do encontro das águas. No plano do tema, escolhi um ritual de *Yemoja* para propor uma etnografia audio-visual na qual a dimensão imagética (dos objetos litúrgicos, danças etc.) não se separa da sonora (rezas, ritmos, cantigas, sons de instrumentos etc.). Sendo *Yemoja* associada às águas, nas “correntezas” desse elemento busquei evocar os ritos que compõem o festival de *Yemoja no Ilé Àse Palepa Mariwo Sesu*, do qual participo. No plano metodológico, pretendi que a minha experiência de participação no rito, que ajudo a realizar há décadas, desaguasse em formato de artigo acadêmico, fazendo que essa participação pudesse movimentar a organização da etnografia e sua reflexão.

Odoiya!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abrahan, Roy Clive. [1946] 1962. *Dictionary of Modern Yoruba*. London: Hodder & Soughton.
- Amaral, Rita e Vagner Gonçalves da Silva. [1992] 2019. Cantar para subir – um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista. In *Alaiandê Xirê: desafios da cultura religiosa afro-americana no século XXI*, ed. Vagner Gonçalves da Silva, Rosenilton Silva de Oliveira e José Pedro da Silva Neto, 327-373. São Paulo: FEUSP.
- Barretti Filho, Aulo. 1984. Ilé-Ifé: o berço dos Yorùbá, de Odùduwà a Sàngó. *Revista Ébano*, no. 23: 33-35.
- Barretti Filho, Aulo. 2010. Òssòòsì e Èsù – os òrìsà Alàkétu na tradição religiosa do candomblé. In *Dos yorùbá ao candomblé kétu*, ed. Aulo Barretti Filho, 75-139. São Paulo: Edusp.
- Biobaku, Saburi Oladeni. 1973. *Sources of yoruba history*. London, Oxford University Press.
- Caiuby Novaes, Sylvia. 2009. Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil. In *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*, ed. Andrea Barbosa Cunha, Edgar Teodoro da Cunha e Rose Satiko Gitirana Hikiji, 35-59. Campinas: Papirus.
- Caiuby Novaes, Sylvia. [2008] 2013. Corpo, imagem e memória: reflexões a partir de duas fotos do funeral Bororo. In *8 X Fotografia*, ed. Lorenzo Schwarcz e Lilia Schwarcz, 113-131. São Paulo: Companhia das Letras.

- Procópio, Fernanda Ayodele. 2014. Prumo do olhar. In *Yemoja Sessu: memória de uma comunidade tradicional de matriz africana paulista*, ed. José Pedro da Silva Neto, 67-77. São Paulo, PROAC.
- Silva, Vagner Gonçalves da. 2000. *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Edusp.
- Silva Neto, José Pedro da, org. 2014. *Yemoja Sessu, memória de uma comunidade tradicional de matriz africana paulista*. São Paulo: PROAC.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Verger, Pierre Fatumbi. [1957] 1999. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: EDUSP.
- Vilela, Alice et al. 2019. O musicar como trilha para a etnomusicologia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no. 73: 17-26.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Fernanda Ayodele Procópio, 2010.
Figura 2. Fernanda Ayodele Procópio, 2002.
Figura 3. Fernanda Ayodele Procópio, 2002.
Figura 4. Fernanda Ayodele Procópio, 2002.
Figura 5. Fernanda Ayodele Procópio, 2012.
Figura 6. Fernanda Ayodele Procópio, 2002.
Figura 7. Andrea de Valemtime, 2004.
Canto e percussão: José Pedro da Silva Neto, 2022.

PALAVRAS-CHAVE

Populações afro-brasileiras; Cultura afro-brasileira; Candomblé; Etnografia; Povo tradicional de matriz africana.

KEYWORDS

Afro-brazilian populations; Afro-brazilian culture; Candomblé; Ethnographic; Traditional people of African origin.

RESUMO

O ensaio é uma tentativa etnográfica audio-visual do festival de *Yemoja* realizado no território tradicional de matriz africana *yorùbá* chamado *Ilé Àse Palepa Mariwo Sese*, localizado na Zona Sul da cidade de São Paulo.

ABSTRACT

The essay is an audio-visual ethnographic attempt of the *Yemoja* festival held in the traditional territory of *yorùbá* African matrix called *Ilé Àse Palepa Mariwo Sese* located in the south zone of the city of São Paulo.



José Pedro da Silva Neto é mestrando em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (PPGAS-FFLCH-USP). Graduado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Integrante do Centro de Estudos de Religiosidades Contemporâneas e das Culturas Negras (CERNe) da FFLCH-USP, coordenado pelo Prof. Vagner Gonçalves da Silva. Iniciado no Ilé Àse Pàlepà M̀̀r̀̀ẁ̀ Sessu – SP.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 20/01/2022
Reapresentado em: 20/01/2023
Aprovado em: 14/02/2023