

## SEGUNDA PARTE

### A YORUBANIDADE DIANTE DA HEGEMONIA CULTURAL NA ERA DA GLOBALIZAÇÃO: TEORIA E PRÁTICA DA DESCOLONIZAÇÃO DO PODER E DO SABER

“In other words, rather than exclusively acknowledge the subalterns, we need to acknowledge that their cosmologies, thinking processes, and political strategies constitute fundamental elements to dismantle and transgress dominant perspectives in the process of knowledge production”<sup>194</sup>

– Ramón Grosfoguel e  
Ana Margarita  
Cervantes-  
Rodríguez<sup>195</sup>

#### 1.0 Em busca da gnose liminar yorubana

Nesta segunda parte da tese, pretendo analisar as obras e os discursos de dois intelectuais extra-canônicos, que elegi, em função de suas atividades de guardiães da *Yorubanidade* na contemporaneidade: o escultor-escritor nagô-baiano Mestre Didi e seu homólogo yorubá-nigeriano Ifayemi Eleuibon. Pretendo estudar suas produções teóricas, artísticas e literárias, à luz das discussões em torno de conceitos como a Globalização, a Hegemonia cultural e a chamada *Modern/Colonial/Capitalist World System*, engendradas pela imposição direta ou indireta de valores ocidentais à escala planetária, confrontando a mesma, com as propostas de um projeto de ‘*des-homogeneização*’ epistemológico idealizado por pensadores da chamada periferia do capitalismo cujas teorias se apresentam sob os diversos desígnios, tais como, a *Mundialização cultural* e a *Gnose Liminar* dos

---

<sup>194</sup> Tradução: “Em outras palavras, mais do que aceitar exclusivamente (a presença de) os subalternos, é preciso aceitar o fato que as suas cosmologias, os seus processos de pensamento, e as suas estratégias políticas constituem elementos fundamentais para o desmantelamento e a transgressão das perspectivas até agora dominantes no processo da produção do saber”.

<sup>195</sup> Cf. “Unthinking Twentieth-Century Eurocentric Mythologies: Universalist Knowledges, Decolonization, and Developmentalism” in Introduction to *The Modern/Colonial/Capitalist World-System in the Twentieth Century: Global Processes, Antisystemic Movements, and the Geopolitics of Knowledge*, Ramón GROSGOUEL and Ana Margarita CERVANTES-RODRÍGUES (Ed.), Westport, CT: Praeger Publishers, 2002.

saberes subalternos, propostas essas, que vêm sendo desenvolvidas, respectiva ou conjuntamente, por vários teóricos contemporâneos tais como Stuart Hall, Renato Ortiz, Ramón Grosfoguel e Cervantes-Rodríguez, Valentin Mudimbe, Immanuel Wallerstein, Walter D. Mignolo e Enrique Dussel, entre tantos outros.

### **1.1 A filosofia da libertação ou “la irrupción del Otro”**

Na introdução do seu livro *Histórias locais/Projetos Globais*, o teórico argentino Walter D. Mignolo (2004[2000]:27) reconhece no projeto elaborado por Tu Wei-ming, na obra *Confusian Thought* ([1985] 1993), uma tentativa bem-sucedida de ‘apontar os limites da epistemologia moderna (...)’, ou seja, uma clara indicação de que os intelectuais da chamada periferia do capitalismo estão prestes a contestar a hegemonia da epistemologia ocidental que, desde o século XV, tem servido de base para a desqualificação de todas as culturas não-ocidentais (Dussel, 1993, 1994; Mudimbe, 1988). Na sua apreensão do projeto de Tu Wei-ming, Mignolo (2004:28) entende que o autor chinês: ‘*sugere claramente que um estágio pós-ocidental está sendo elaborado e que tal estágio constitui um ponto sem volta, rasurando a diferença epistêmica colonial e incorporando a perspectiva daquilo que vem sendo considerado uma forma subalterna de conhecimento*’.

Na verdade, trata-se de uma subversão do cânone ocidental em tudo o que ela representa: o cânone histórico que, desde Hegel, procurou excluir todo o Hemisfério Sul do ostensivo projeto da Modernidade; o cânone cultural que justifica, a partir da lógica perversa do “Yo conquisto” de um Cortés ou de um Pizarro ao esbarrarem com o “Outro” em 1492, o genocídio do índio, a escravização e a colonização do africano, a estigmatização do asiático perante a ‘*razão cultural e civilizatória*’ do Ocidente (Dussel, 1993, 1994).

Como foi proposta por Enrique Dussel na sua ‘*Filosofia de la liberación*’ (1993), o caminho para todo e qualquer projeto de ‘*deshegemonização*’ do mundo passa obrigatoriamente por uma denúncia da irracionalidade e da inconsistência histórica da Globalização, erguida pelo Ocidente como uma razão universalista, e posta como meta obrigatória de toda a humanidade, servindo, sobretudo, como o corolário mais lógico da Modernidade.

Enrique Dussel deixa claro que o discurso do *eurocentrismo* não mudou nem um pouco, desde a famosa polêmica de Valladolid, que opunha o missionário espanhol Bartolomé de

las Casas a seu conterrâneo Ginés de Sepúlveda, no ano de 1550, quando este último estabeleceu as bases da superioridade da Europa sobre os demais povos, propondo o mesmo como justificativa para qualquer violência da qual a Europa viria a fazer uso no projeto de ‘civilizar’ e ‘cristianizar’ o mundo. Dussel (1993:70) resume as grandes linhas do argumento de Sepúlveda da seguinte forma:

- Siendo la cultura europea la más desarrollada, superior a las otras culturas (eurocentrismo),
- el que las otras culturas “salgan” (el Ausgang kantiano) de su propia barbarie por el proceso moderno civilizador, constituye un progreso.
- Pero los subdesarrollados se oponen al proceso civilizador, y por ellos es justo y necesario ejercer violencia hasta destruir dichas oposiciones.
- Por su parte, el violento guerrero moderno (que extermina indios, esclaviza africanos, etc.) piensa que es inocente, por cuanto ejerce la violencia por deber y virtud.
- Por último, las víctimas de la modernidad en la periferia (el exterminio de los indios, el esclavismo de africanos, el colonialismo de los asiáticos) y en el centro (la matanza de judíos, tercer holocausto) son las “culpables” de su propia victimación.

Eis, portanto as bases ideológicas da Modernidade e da própria Globalização, ambas impostas sobre o resto do mundo desde 1492 pela Europa (Ocidente). Como explicita o antropólogo Marco Aurélio Luz (1994:20), a partir desta visão ‘eurocêntrica’:

Todas as instituições de produção de ideologias se voltam para a construção de um corpus conceitual capaz de representar o outro como inferior, localizado numa série evolutiva mais próxima da matéria e do corpo que da alma e da razão. Esta falsa representação do colonizado acompanha a ação de colonizá-lo, de conquistá-lo, escravizá-lo e explorá-lo.

Com essas ideologias e em nome delas, foram destruídos impérios nos continentes do Hemisfério Sul, foram cometidos genocídios sistemáticos contra os povos indígenas das Américas, foram escravizados milhões de africanos, e o próprio continente foi balcanizado para criar colônias sob o domínio político e econômico dos países europeus. Também, com as mesmas ideologias se justifica o silenciamento das culturas não-européias e a desqualificação de seus sistemas de valores. Contra elas Dussel (1993:91) propõe a Trans-Modernidade<sup>196</sup> para denunciar a irracionalidade da Modernidade e dos argumentos

---

<sup>196</sup> No meu entender, a Transmodernidade proposta por Enrique Dussel seria um movimento que atravessa a Modernidade, ao mesmo tempo que a ultrapassa e a supere na sua essência, dando origem a novas epistemologias e levando a novas compreensões das culturas globais que não sejam mais eurocêntricas. A escolha do prefixo “trans” parece ter sido feita com a plena intenção de distanciá-la de toda a carga ideológica acumulada sobre o conceito de Modernidade. Como afirma o próprio Dussel: “Nuestro proyecto de

*eurocêntricos* dela decorrentes, confeccionados para sustentar a tese da inferioridade de outros povos e de outras culturas. Nas próprias palavras de Dussel (1993:71), essa Trans-Modernidade se propõe ‘*como crítica racional desde la Exterioridad de la modernidad, la “otra-cara” de la modernidad (los indios, los africanos, los asiáticos, etc.), crítica al mito irracional de violencia hacia sus colonias, hacia el capitalismo periférico, hacia el “Sur” (...).*’

## **1.2 Mundialização e diversidade cultural: A procura de uma “comunidade de comunicação ideal”**

Como já foi esboçado na abordagem de Enrique Dussel, a Globalização como sistema hegemônico apresenta-se como correlato da Modernidade. Ambos se sustentam através da mesma ideologia que interpreta o mundo pelas óticas do Ocidente. Ao criticar o ‘*mito da Modernidade*’ e ao denunciar a ‘*falácia desenvolvimentalista*’, Dussel (1993:74) deixa claro que o desafio maior da Trans-Modernidade seria o de garantir a heterogeneidade e defender a diversidade cultural, econômica e política a nível global. Ou seja, ele preconiza a ‘*deshegemonização*’ do espaço global, mediante um rompimento radical com as leis do jogo em vigor dentro da Globalização. Para ele, isso implicaria nada menos que um desmantelamento de todo o aparato do ‘*eurocentrismo*’ cuidadosamente construído e alimentado desde 1492:

(...) la inclusión de la Alteridad negada: la dignidad e identidad de las otras culturas, del Otro previamente encubierto; para ello habrá que matizar o negar la premisa mayor misma, el “eurocentrismo”. Mientras que el “*mito de la Modernidad*” debe ser simplemente deconstruido, para ser rotundamente negado; (por) está construido sobre un “*paradigma sacrificial*”: es necesario ofrecer sacrificios, de la víctima de la violencia, para el progreso humano (...)

A proposta de Dussel (1993) visa a construção e manutenção daquilo que o filósofo Otto Apel chama de uma ‘*comunidade de comunicação ideal*’. Em outras palavras, as contenções da epistemologia ocidental pelas diversas culturas devem produzir o que se chama de ‘*situación ideal de habla*’ (Dussel), ou seja, que a resposta para a famosa pergunta de Gayatri Spivak: ‘*Pode o subalterno falar?*’ deve doravante ser um sonoro afirmativo. Apenas tal resposta afirmativa poderia representar a plena lógica da chamada

---

liberación no puede ser ni anti-, ni pré-, ni post-moderno, sino trans-moderno [...] Tener en cuenta esta cuestión es la condición de todo posible diálogo filosófico Norte-Sur, porque estamos situados en un posición

“*herrschaftsfreie Kommunikation*” (comunicação livre de dominação) proposta por Habermas.

De uma forma paradoxal, creio que este processo aponta para a justeza da Trans-Modernidade proposta por Dussel (1993) como um movimento que seria capaz, ao mesmo tempo, de atravessar e ultrapassar a Modernidade e a Globalização, trazendo em seus lugares conceitos como a Mundialização e a diversidade cultural. Na minha opinião, para que se compreenda plenamente o alcance epistemológico da Trans-Modernidade, é preciso pensá-la nesses termos de ‘*atravessar*’ e ‘*ultrapassar*’ a Modernidade. Ao insistir sobre o fato de ‘*atravessar a Modernidade*’, as culturas subalternizadas (periféricas) vão poder comprovar sua inserção e partilha das grandes conquistas da Modernidade, tais como os avanços tecnológicos, os direitos humanos e outros valores e conquistas da humanidade desde 1492.

Por outro lado, as premissas epistemológicas dessa mesma Modernidade precisam ser ultrapassadas para que seja posta de lado a razão eurocêntrica que as sustentam. Nisso é que entra o segundo paradoxo, a Globalização como um estágio de dupla mão que também precisa ser atravessada e ultrapassada para se chegar, justamente, ao momento sonhado da *herrschaftsfreie Kommunikation*.

### **1.2.1 Da crítica ao ‘*mito da Modernidade*’ à crítica à Globalização**

Hoje, graças às abordagens de vários teóricos da Globalização, torna-se cada vez mais fácil apreender a sua qualidade conceitual e seu discurso ambivalente. De acordo com Stuart Hall, (2003: 67ss), a globalização se tornou no final do século XX a única força suficientemente poderosa para deslocar as identidades culturais nacionais. E, apoiando seu argumento em teóricos como Giddens (1990), Held (1992) e Wallerstein (1979), Hall partiu da posição paradoxal e contraditória de que, tal qual a tendência à autonomia nacional, a globalização está ‘*profundamente enraizada na modernidade*’. Por isso que ele pôde concordar com McGrew (1992) ao definir a globalização como algo que se refere ‘*àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado*’. Isso também leva

---

asimétrica.” . Op. cit. 1993, p. 71.

o teórico jamaicano a concluir que a globalização caminha ao mesmo tempo em duas direções opostas, no sentido de que, por um lado, é responsável desde os anos 70 pela *desintegração* das identidades nacionais, ao mesmo tempo que incentiva, por outro lado, o *reforço* das identidades locais ou particularistas.

Por sua vez, o teórico brasileiro Renato Ortiz e outros, como o martinicano Glissant, (1997[1990] e 1998) o argentino Walter D. Mignolo e a tunisiana Hélè Béji (1982 *apud* Mignolo), procuram estabelecer uma distinção entre as diversas faces da Globalização, com suas contradições aparentes. Ou seja, sua capacidade de, ao mesmo tempo incentivar o sentimento profundo de etnicidade em vários aspectos da vida íntima dos povos, e ainda estabelecer uma relação hegemônica de valores entre os povos do mundo, a favor do modo de vida ocidental, sobre os quais se impõem os modelos euro-americanos de vida política (democracia); processo econômico (capitalismo corporativista); visão religiosa (cristianismo) etc.

Para resolver as contradições da Globalização, muitos dos teóricos acima-referidos preferem introduzir um novo conceito: a *Mundialização*. A Globalização é geralmente vista por todos os partidários das idéias *antissistêmicas*<sup>197</sup> como uma tendência perigosíssima, que procura uniformizar o mundo, assimilando tudo e todos no mesmo caldeirão sob a hegemonia econômica e política do Ocidente, resumindo-se no clichê universalista: “*The West and the Rest*”. Em contrapartida, a *Mundialização*, proposta para suprir as falhas da Globalização, é descrita como um conceito tornado viável pelos avanços tecnológicos dos últimos tempos e pelas conquistas inéditas do tempo e do espaço que esses avanços acarretam, o que acaba impulsionando uma troca sem precedentes de informações, conhecimentos e saberes que desrespeitam as antigas fronteiras centro/periferia, fazendo com que, valores culturais dos mais remotos cantos das periferias também venham a intervir no dia-a-dia do(s) centro(s).

Segundo Mignolo (2004: 67ss) a premissa para esta distinção entre Globalização e *Mundialização* se encontra naquilo que a filósofa tunisiana Béji tinha estabelecido como a distinção *civilização/cultura*. Como ele fez questão de precisar:

---

<sup>197</sup> O conceito *antissistêmico* foi desenvolvido pelos teóricos de origem latina nos Estados Unidos. Através desse conceito, os intelectuais latino-americanos, que representam os chamados grupos periféricos na sociedade estadunidense, criticam o sistema americano e as suas políticas étnico-raciais, sócio-culturais e econômicas que fundamentam a exclusão de indivíduos e grupos afro-americanos, latino-americanos e, mesmo, asiáticos.

[A] civilização, como para Norbert Elias (1982[1937]), está para Béji associada à modernidade, progresso, tecnologia. A cultura, por outro lado, é entendida como o domínio da tradição, o domínio e as esferas da vida que os projetos civilizadores tentam domesticar. A cultura associa-se também à paixão, enquanto a civilização é retratada em termos da razão.

Daí a introdução da noção da *'culture mondiale'* por Béji (1997: 47) a respeito da qual Mignolo se apressa em avisar que não deveria ser confundida com *'cultura global'*, mas, antes, deveria ser traduzida como *'cultura mundial'*, porque a primeira tradução seria *'cúmplice da noção que Béji tem de civilização, tecnologia, progresso e homogeneidade'*, enquanto que a outra – *'cultura mundial'* – deve ser compreendida, segundo a opinião de Mignolo (2004: 69), como: *'uma nova forma de civilização (diria eu, uma noção pós-ocidental de civilização), (que) não implica uma "razão universal"'*. Daí a conclusão de Mignolo que: *'A cultura mundial, segundo meu argumento, resultaria do pensamento liminar, que rearticula "a razão universal da civilização" do ponto de vista subalterno da "razão cultural", desde que em "cultura" incluamos um componente epistemológico.*

Por fim, citando o martinicano Edouard Glissant (1998), Mignolo consegue explicitar o que chama de *'dupla-articulação e o subsequente potencial epistêmico'* do seu conceito de pensamento liminar, que ele insiste em equacionar aos mesmos conceitos que outros como Ortiz e Béji definem, respectivamente, como *'mondialización'* (mundialização) e *'culture mondiale'* (cultural mundial), algo que, como afirma o próprio Mignolo, *'emerge das fissuras entre a civilização e cultura, entre globalização e "mondialization" (mundialização), entre projetos globais e histórias locais'*. A definição expansiva de Glissant (1998:2), citada por Mignolo (2004:70) não deixa mais dúvida alguma sobre a distinção mundialização/globalização; culture mondiale/culture globale:

A mundialização é precisamente o que todos temos hoje em comum: a dimensão onde me vejo habitando e a relação na qual todos bem nos podemos perder. O infeliz outro lado da mundialização é a chamada globalização ou mercado global: a redução ao mínimo, a corrida em direção ao fundo, a standardização, a imposição de corporações multinacionais com seu *éthos* (demasiadamente próprio do homem) de lucro bestial, círculos de circunferência ubíqua e sem centro em lugar algum.

Por sua vez, o duo que se autoproclama crítico antissistêmico, composto por Ramón Grosfoguel e Ana Margarita Cervantes-Rodríguez, se preocupa com a desconstrução dos três mitos principais que o Ocidente tem usado até agora para sustentar a sua hegemonia sobre o resto do mundo. Eles identificam essas mitologias como relacionadas com

- a noção de saberes objetivistas/universalistas;
- a noção da descolonização do sistema moderno-mundial, e
- a noção do desenvolvimento.

De acordo com Grosfoguel e Cervantes-Rodríguez (2002: xiv), um denominador comum a esses três mitos é o conceito de Ocidentalismo que defende a superioridade européia e euro-americana sobre o restante do mundo. Para desconstruir tais mitos, o duo sugere que se deva primeiro proceder ao desmantelamento dos argumentos racialistas de agentes que eles chamam de ‘*cultural racists*’, ou seja, racistas culturais, que usam (e abusam) do conceito de cultura para defender teorias absurdas em seus discursos sobre a ‘*neo-culture of poverty*’, isto é, uma nova cultura da pobreza. Como esclarece o duo:

“Cultural racists” discourses do not contend that the failure of “colonial/racialized” groups is due to “inferior genes” or “inferior IQ” (although this is still a pervasive and popular perception and we are witnessing renewed academic attempts to revive it), but rather to “improper” cultural habits and/or an “inferior” culture”

(Os “racistas culturais” já não argumentam que o insucesso econômico de grupos “coloniais/racializados” se deve à presença de “genes inferiores” ou a uma “QI inferior” (capacidade de raciocínio), (embora este seja ainda uma percepção bastante difundida e comum, e no momento atual, notam-se algumas tentativas por alguns grupos de voltar a invocar tais argumentos), mas antes, à presença de hábitos culturais “impróprios” e/ou a uma “cultura inferior”).

Como antídoto teórico, os dois estudiosos latino-americanos preconizam, para retificar tais males discursivos, as noções de ‘*subjugated knowledges*’ (saberes subjugados), ‘*subaltern knowledges*’ (saberes subalternos) e ‘*Border thinking*’ (pensamento liminar), desenvolvidas respectivamente pelo teórico brasileiro Darcy Ribeiro (1960), o filósofo francês Michel Foucault (1976) e o teórico argentino Walter D. Mignolo (2000). Grosfoguel e Cervantes-Rodríguez (2002:xv) fazem questão de precisar:

The notions of “subjugated knowledges”, “subaltern knowledge” and “border thinking” (Mignolo 2000) eloquently illustrate this point. “Border thinking” in particular manifests itself through knowledge produced by people who move transnationally between former colonizing countries and their respective colonies, and also among people “around whom the world moved” (locus of enunciation). “Border thinking” refers also, perhaps principally, to the ‘in-between’ location of subaltern knowledges, critical of both global hegemony (global coloniality) and local power relations corresponding to local histories (internal coloniality). From this perspective, the “colonial difference(s)” are thus the “house where border



epistemology dwells” and where the Eurocentric critiques to Eurocentrism yields to critiques of Eurocentrism from the subaltern side of the colonial difference (Mignolo 2000: 37). Thus, the conceptual triad of “coloniality of power”, the “colonial difference”, and “border thinking” helps to situate, geopolitically, our understanding of power relations as manifested in dominant metaphors and discourses that shape our knowledge of society today. Altogether, such conceptual apparatus is meant to improve Gramsci’s notion of “subalternity” – understood as a power structure molded around class relations – by incorporating the role of colonial/racial relations and non-Western religions in shaping subalternity.

(As noções de “saberes subjugados”, “saberes subalternos” e “pensamento liminar” (Mignolo 2000) ilustram eloqüentemente o nosso ponto. O “pensamento liminar” especialmente se manifesta através de saberes produzidos por pessoas que se deslocam transnacionalmente entre os antigos países imperialistas e suas respectivas colônias, e também entre pessoas “ao redor de quem o mundo gira” (locus de enunciação). O “pensamento liminar” se refere igualmente, quem sabe se não principalmente, ao “entrelugar” da localização dos saberes subalternos que se dedicam a fazer a crítica tanto da hegemonia global (colonialidade global) e relações locais de poder que correspondem às chamadas histórias locais (colonialidade interna). Desde esta perspectiva, as “diferenças coloniais” representam, pois, a “casa onde habita a epistemologia (gnose) liminar” e dentro da qual as críticas eurocêntricas ao Eurocentrismo abrem passo para as críticas ao Eurocentrismo feitas desde o lado subalterno da diferença colonial (Mignolo 2000: 37). Portanto, a tríade conceitual de “colonialidade do poder”, “diferença colonial”, e “pensamento liminar” permite que se situe, geopoliticamente, o nosso entendimento das relações de poder conforme são manifestadas nas metáforas e discursos dominantes que foram responsáveis pela formação da nossa compreensão da sociedade contemporânea. De um modo geral, tais aparatos conceituais são desenvolvidos para melhorar a noção que Gramsci nos legou da “subalternidade” – compreendida como uma estrutura de poder fundamentada sobre as relações de classe – através da incorporação do papel das relações colonial/racial e das religiões não-ocidentais na formação da subalternidade).

As conclusões tiradas por Grosfoguel e Cervantes-Rodríguez deixam claro que eles não acreditam que o mundo tenha sido efetivamente descolonizado até agora, apesar do fim oficial dos regimes coloniais em quase toda a extensão global. Isso porque, como argumentam, a chamada ‘modernidade’ ainda se legitima pelos privilégios da diferença colonial, o que acaba mostrando que *‘não há modernidade sem colonialidade’*. Finalizando, eles insistem que, agora mais do que nunca, precisamos explicar epistemologicamente a geopolítica da produção do saber. Ou seja, *‘de que lado da divisa colonial se produzem os saberes?’*, o que representa uma outra maneira de colocar a mesma pergunta que já

preocupa muitos teóricos e pensadores pós-modernos e que Gayatri Spivak colocou, tão claramente, na sua famosa indagação: “Pode o subalterno falar?”<sup>198</sup>.

Resumindo, pode-se dizer que o que distingue a mundialização do conceito de globalização e seus efeitos adversos é justamente o seu projeto de *deshomogeneizar* o valor cultural, ao mesmo tempo que estimula e fortalece a diversidade cultural na presente conjuntura global. Portanto, enquanto a globalização procura homogeneizar o mundo dentro do seu projeto universalista, o que, como já vimos nos argumentos de teóricos antissistêmicos como Mignolo, Grosfoguel e Cervante-Rodríques, dentre outros, não passa de uma maneira de manter o monopólio do Ocidente sobre todos os aspectos – econômico, político e cultural – num mundo que os agentes dessa homogeneização preferem ver, exclusivamente, na imagem do Ocidente –, a mundialização, por outro lado, procura estimular uma verdadeira democratização dos cânones culturais, ou seja, incentivar a diversidade cultural a nível mundial.

Visto, pois, deste ponto de vista da anti-homogeneização, a mundialização representa uma verdadeira revolução, no sentido de advogar a democratização das vozes e dos saberes, de onde quer que provenham. Isso significa, como argumentam os próprios teóricos, uma verdadeira descolonização cultural, econômica e política de todo o espaço global. Desse feito, os teóricos antissistêmicos respondem afirmativamente à pergunta de Spivak, deixando claro que o subalterno pode falar, sim senhor, e mais ainda, que têm coisas que também pode ensinar ao mundo globalizado.

É, pois, nessa tentativa de trazer os saberes subalternizados ao palco da globalização, tanto para dialogar, como para contestar e transgredir, que se insere a participação de intelectuais orgânicos da *yorubanidade* como Mestre Didi Alapini e Ifayemi Eleuibon.

Com efeito, esta segunda parte da presente tese pretende trazer à tona as personalidades e as atividades criativas desses dois intelectuais orgânicos que constituem o foco analítico da tese. O propósito, portanto, é analisar a formação e atuação intelectual do yorubá-nigeriano Ifayemi Ayinde Eleuibon, *Àwise Osogbo* e o nagô-baiano Mestre Didi Alapini.

---

<sup>198</sup> Citada em JAMESON, Fredric, “Sobre os “Estudos de Cultura”, tradução de John Manuel Monteiro e Otacilio Nunes in *Novos Estudos*, CEBRAP. N.º 39, julho de 1994, pp.11-48.

Para melhor situar esses dois *dramatis personae* da *yorubanidade* na esfera mundial, apresentarei uma biografia resumida de cada um, mostrando como eles se qualificam para serem considerados intelectuais orgânicos e como cada um vem construindo, no espaço do último meio-século, um discurso qualitativo que valoriza a cosmovisão yorubana nos domínios da arte, da religião, da filosofia e da literatura, assim como na área de produção de filmes e discos.

Apoiado nas considerações teóricas em torno da questão da hegemonia cultural e a ascensão dos saberes subalternizados (MIGNOLO, 2003), os próximos capítulos da tese serão consagrados a uma análise dos diversos trabalhos de Elebuibon e Mestre Didi através de uma seleção de alguns trabalhos representativos nos principais gêneros por eles trabalhados: *Ewì* (poesia), contos, filmes e séries televisivos, expressão escultural etc., numa tentativa de demonstrar a relevância e a coerência do seu discurso dentro da conjuntura cultural em vigência na esfera global e a maneira pela qual a sua posição cultural vem dialogando com as correntes contemporâneas do pós-modernismo, pós-colonialismo e da crítica cultura em geral.

Antes de mais nada, é bom deixar claro que a vida e obra de Mestre Didi e Ifayemi Elebuibon ilustram muito bem aquilo que Ralph Dumain denomina *The Autodidactic Project*<sup>199</sup>, ou seja, o projeto autodidata que leva à formação de um verdadeiro intelectual orgânico no pleno sentido gramsciano. De acordo com as definições do próprio Gramsci, a grande diferença entre o intelectual ‘tradicional’ e o intelectual orgânico pode residir na qualidade autodidática desse último.

Como afirma Marchetti (2004) em ‘*The Politics of Home, Memory and Diaspora*’, tradicionalmente, o intelectual é alguém que tem grande formação acadêmica. Porém, na opinião de Gramsci, todo homem é intelectual, embora nem todos atuem como tal na sociedade. Para quem, como os nossos dois protagonistas da *yorubanidade* na contemporaneidade, não tenha tido uma formação ortodoxa, o ser intelectual torna-se uma escolha ou uma postura imposta pela consciência e pelo comprometimento para com os valores de sua comunidade. Um tal intelectual não possuindo uma base institucional oficial,

---

<sup>199</sup> DUMAIN, Ralph. “The Autodidactic Project: Antonio Gramsci, Organic Intellectuals and the Division of Labor”. Artigo pendurado no web em 2 de maio de 1996, última revisão em 10 de fevereiro de 2000 em [www.ralphdumain.com](http://www.ralphdumain.com). Consultado em 26/06/2004.

a sua legitimação só pode vir do seu povo, da sua comunidade e dos valores desta última que ele procura preservar e expandir. Como reitera Marchetti:

For Gramsci, a "traditional" intellectual is educated to maintain the status quo of the different classes in society, but an "organic" intellectual is the one who is engaged in public life and acts as a mouthpiece for the subaltern class to "empower them with a voice in the larger body politic."<sup>200</sup>

Tradução:

Para Gramsci, o intelectual “tradicional” é formado para manter o status quo das diferentes classes dentro da sociedade, enquanto o intelectual “orgânico” é aquele que se envolve na vida pública e atua como porta voz para a classe subalterna com a intuição de “dotar os subalternos com uma voz própria dentro da conjuntura política hegemônica”

Tanto pelo fato de ambos serem autodidatas, como pelo fato de que ambos se dedicam plenamente à preservação dos valores de sua comunidade, as trajetórias respectivas de Mestre Didi e Ifayemi Elebuibon preenchem essa definição de intelectual orgânico como veremos ao considerar as suas respectivas vida e obra.

---

<sup>200</sup> MARCHETTI. «The Politics of Home, Memory and Diaspora» in *Cyber Culture Express* www.studyguide.com. Acessado no 26-06-2004.

O Terceiro Mundo produz não apenas “culturas” a serem estudadas por antropólogos e etno-historiadores, mas também intelectuais que geram teorias e refletem sobre sua própria história e cultura.

– Walter D. Mignolo<sup>201</sup>

### **1.3.0 Mestre Didi Alapini e Ifayemi Elebuibon - Mundializando a cultura nagô-yorubana: diálogos, rupturas e transgressões**

Depois de termos visto os argumentos teóricos a favor de um mundo verdadeiramente descolonizado, no qual as expressões e valores culturais oriundos de outras zonas do mundo, que não sejam o Ocidente, também possam passar a ter uma voz, o próximo passo agora é tentar demonstrar como os nossos dois intelectuais nagô-yorubanos – Mestre Didi Axipá (Alapini Ipekun Ojé) e Ifayemi Osundagbonu Ayinde Elebuibon (*Àwíyíç Oyògbo*) – têm lidado, nos seus respectivos discursos e em suas respectivas obras, com a problemática da hegemonia cultural, tanto dentro da própria sociedade onde mora cada um, como dentro da perspectiva globalizada em geral, no seu anseio de inserir o saber nagô-yorubano na contemporânea conjuntura mundial.

Perante tamanha tarefa de demonstrar a valia dos dois intelectuais na sua ousadia de desafiar as forças hegemônicas e procurar uma ruptura na epistemologia dominante para nela introduzir a gnose nagô-yorubana como digna de ser negociada no mercado cultural da globalização, torna-se difícil para mim fazer o corte necessário de suas atividades multifacetadas, para satisfazer às exigências formais e as limitações de espaço que permite uma tese. Porém, já que um corte se faz imperativo nas presentes circunstâncias, pretendo fazer um recorte nas obras e nos pronunciamentos dos dois intelectuais, escolhendo no máximo dois ou três ‘momentos’ da obra de cada um, o que julgo suficiente, no empreendimento atual, para demonstrar os momentos de diálogos, rupturas e transgressões, que cada um vem tendo nas suas respectivas atuações e para justificar a classificação de Mestre Didi e de Ifayemi Elebuibon como intelectuais orgânicos da *yorubanidade*.

---

<sup>201</sup> Cf. MIGNOLO, 1993<sup>a</sup>. p. 131. Citado em MIGNOLO, 2000, p. 26.

O objetivo da amostra que vai ser apresentada nos próximos dois capítulos, é, pois, mostrar como os dois intelectuais da *yorubanidade* vêm tecendo um intenso diálogo com as correntes hegemônicas da globalização, não somente através de suas respectivas obras, mas também, no que diz respeito a Mestre Didi, pelo seu envolvimento com instituições como a SECNEB e o INTECAB, e através de seu projeto educacional de recuperação da identidade africano-brasileira, iniciado com a implantação da Mini-Comunidade Obá-Biyi no terreiro baiano de Ilê Axé Opô Afonjá, assim como o outro projeto Odemode Egbé Asipá – Juventude da Sociedade Asipá – que sucedeu ao antigo projeto educativo e foi implantado no seu próprio terreiro de adoração aos *eguns* (*ancestrais yorubanos*), conhecido como *Ilê Asipá*, fundado em 1980.

E, no caso de Ifayemi Elebuibon, procurarei demonstrar como ele, através, sobretudo, de seu aproveitamento genial dos últimos avanços tecnológicos nas artes cinematográficas e na produção de discos digitais, vem desafiando as forças hegemônicas, tanto locais como globais, e com o mesmo, vem conseguindo uma intervenção mais digna para as vozes yorubanas na vida político-cultural da federação nigeriana. Abordarei também a sua atuação institucional, tanto na formação da African Philosophy International (API) quanto na idealização da série televisiva semanal, *Ifá Olókun Asôrôdayô*, junto à Nigerian Television Authority (NTA), Ibadan, Nigéria, assim, como seu papel de intelectual (scholar-in-residence) nas universidades de Ilé-Ifê (Nigéria) e San Francisco (Califórnia).

Em termos mais específicos, pretendo consagrar o Capítulo IV do presente estudo à avaliação de um conto tirado da coleção *Contos de Nagô* de Mestre Didi, no intuito de analisar como o seu projeto de recolher os contos orais que circulavam (e ainda circulam) nas comunidades-terreiros da Bahia, para depois transpô-los para o escrito, encaixa-se muito bem no propósito do teórico argentino Walter D. Mignolo de restaurar e restituir a gnose liminar e os saberes subalternizados, para fazer deles, o que chama de ‘*a negação da negação do “barbarismo”*’, e comprovar, através dos mesmos contos, que a cosmovisão nagô-yorubana, como qualquer outra cosmovisão que a hegemonia moderna subalterniza, representa, na verdade, aquilo que Arturo Escobar (1997)<sup>202</sup> prefere ler como uma procura de ‘*alternativos para o desenvolvimento*’ e que, na realidade, como saberes orgânicos, têm

---

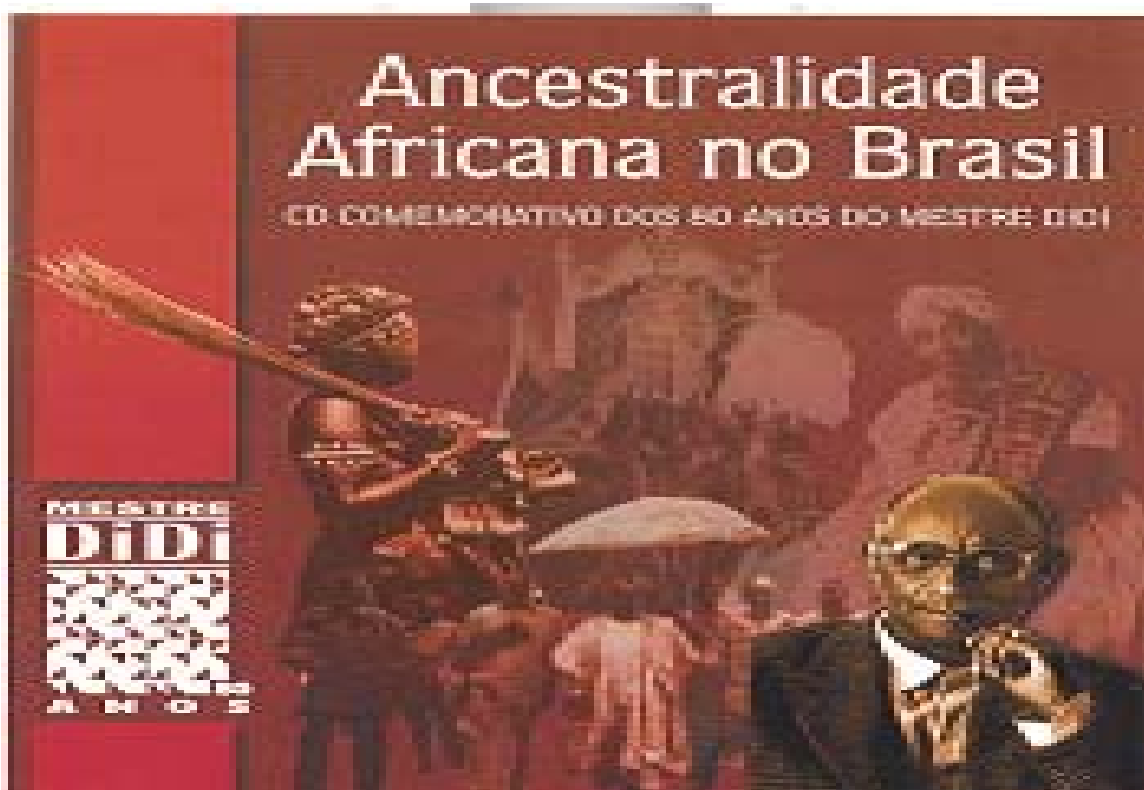
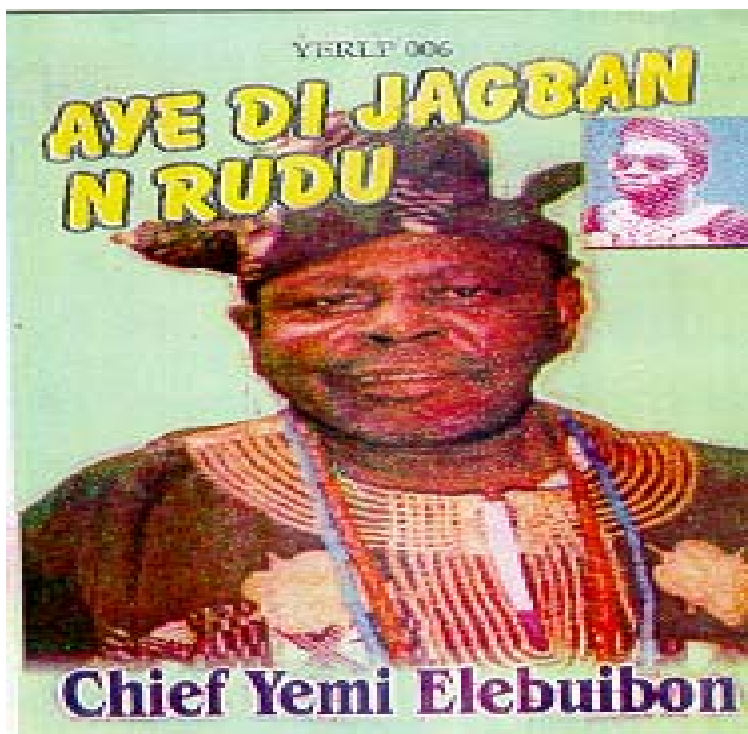
<sup>202</sup> *Apud* Mignolo, op.cit.

direito de inclusão e convivência ao lado de outros saberes – capitalistas e tecnonaturais (MIGNOLO, 2004: 408ss) – e, como tais, são dignos de serem considerados também como heranças válidas para a Humanidade do século da globalização. O conto a ser analisado é “Omo Inã, filha do fogo” da coletânea que Mestre Didi intitula *Contos de Nagô*.

Já no caso de Ifayemi Elebuibon, pretendo fazer, no Capítulo V, uma leitura do disco de *ewi* produzido em 2002, analisando as duas faixas (A e B) do mesmo, intituladas, respectivamente, “*Ilê Ñmì*” e “*Ayé di Jágbá-n-rúdu*”. O primeiro é um *ewi* (poema) de lamento, dor e protesto que Elebuibon produziu e dramatizou no mesmo ano, para uma assembléia de governadores dos estados yorubanos da Federação nigeriana, como forma de homenagear o até-então Ministro da Justiça da Federação e antigo governador do Estado de Òyō, James Ajibola Ige, que foi covardemente assassinado em dezembro de 2001. Quanto à segunda faixa, trata-se de uma denúncia da Globalização e os danos culturais que a mesma provoca em países subalternizados. O texto deste poema-cantado (*ewi*) foi publicado, pela primeira vez, em uma coletânea de 1999 que se intitula *Ìrìn Àjò Édá*.

Muito além de uma simples homenagem, pretendo avaliar a eficácia do disco como um discurso de diálogo, ruptura e transgressão, perante as forças hegemônicas que mandavam (e ainda mandam) na vida pública da Nigéria e ler no mesmo, aquilo que Fanon (1967) definiu como o momento do grito que precede a palavra de ordem na luta contra o (neo)-colonialismo.

**Ifayemi Elebuibon & Mestre Didi Alapini:  
Agentes da Yorubanidade no Mundo Atlântico**





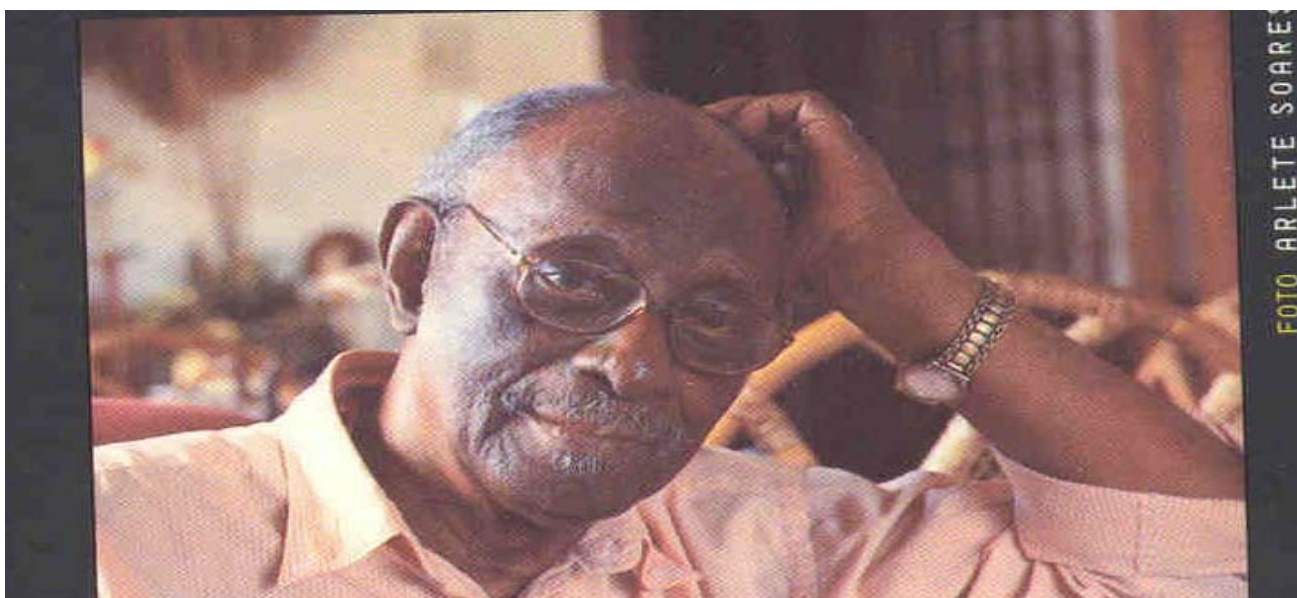
## Capítulo IV

### A Oralitura nagô-yorubana em textos afro-baianos

#### 4.0 Mestre Didi Alapini: intelectual extra-canônico na construção da gnose nagô-yorubana na diáspora brasileira

“(...) mestre excepcional onde ciência, arte, sabedoria e espiritualidade se complementam na constituição da personalidade de um homem de profundo olhar universal”

(Juana Elbein dos Santos)



No capítulo que dedica à crítica biográfica em seu livro intitulado *Crítica cult*, a professora Eneida Maria de Souza (2002:111-2) parte da afirmação de que, dentre os maiores méritos da pós-modernidade, conta-se ‘a democratização dos discursos e a quebra dos limites entre a chamada alta literatura e a cultura de massa’. Esse ‘milagre’, segundo a professora de teoria da literatura, nasceu da ‘proliferação de práticas discursivas consideradas “extrínsecas” à literatura, como a cultura de massa, as biografias, os acontecimentos do cotidiano, além da imposição de leis regidas pelo mercado (...)’. Daí o

valor da crítica biográfica como prática que *‘desloca o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expande o feixe de relações culturais’*.

Embora não se pretenda fazer aqui uma rigorosa crítica biográfica, nas linhas sugeridas pela teórica mineira, não deixa de ser atrativo aplicar alguns dos conceitos desenvolvidos por Eneida Souza (2002) à vida e obra dos dois intelectuais extracanônicos da Yorubanidade que se pretende estudar nesta segunda parte da presente tese. Uma rápida abordagem de suas respectivas vidas e obras tende a revelar a aplicabilidade de, pelo menos, três das seis particularidades da crítica biográfica identificadas pela autora da *Crítica cult*, ou seja:

- *A construção canônica do escritor*, por meio do exame dos rituais de consagração de sua imagem, dos protocolos de inserção cultural na vida literária de sua época e das providências relativas à publicação, divulgação e estudo de sua obra...;
- a reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor, *sua linguagem e a sua inserção na poética e no pensamento cultural da época*; e
- a ampliação das categorias de texto, de narrativa e da própria literatura, considerando-se *o alto grau de interligação dos discursos e da contaminação dos mesmos entre si (...)*

Torna-se, pois, possível reunir essas particularidades para compor o interesse que a presente tese possui para essa rápida abordagem da crítica biografia no que tange as personalidades e obras de Mestre Didi Alapini e Ifayemi Elebuibon, e a sua contribuição para a construção e manutenção da já-referida *Yoruba Atlantic Complex* (Matory, 1999) na presente conjuntura da mundialização.

Para tornar mais explícito o objetivo da presente tese, reunimos as partes salientes da citação feita acima da seguinte forma: Empreender uma construção canônica dos dois escritores, reconstituindo os ambientes literários e a vida intelectual no qual opera cada escritor, avaliar sua linguagem e a sua inserção na poética e no pensamento cultural da sua época, analisando seus atos de escrita como narração das respectivas (e coletivas) memórias considerando, ao mesmo tempo, o alto grau de interligação dos discursos e da contaminação dos mesmos, entre si, ou seja, as intertextualidades e interculturalidades que permeiam suas obras e discursos.

No que tange à produção literária e cultural de cada escritor, o tipo de abordagem acima sugerida, nos possibilitará avaliar aquilo que Eneida Souza denomina no mesmo capítulo de *saber narrativo*, sobretudo no que diz respeito ao *‘teor documental e simbólico’*

das suas respectivas produções. Na medida em que sua produção literária representa uma partida, ou, mais grave ainda, uma ruptura da literatura canônica, as obras de Mestre Didi e Eleuibon podem ser agrupadas sob a categoria daquelas obras identificadas por Eneida Souza como textos que, parafraseando, François Lyotard, conseguem desmistificar as metanarrativas legitimadoras da ciência e da integridade ilusória, justamente porque se inscrevem ‘*sob o signo do precário e do inacabado*’, podendo destarte, ‘*ajustar-se à reflexão narrativa que joga com os intervalos e os lapsos do saber, permitindo o gesto de apagar e de rasurar textos que se superpõem*’<sup>203</sup>.

O que isso nos permitirá fazer, de acordo com Souza (2002), é avaliar nas obras de Mestre Didi e Eleuibon, a vontade transgressiva de ‘*(...) se valer da metáfora do relato, como resposta à inoperância dos grandes textos, circunscritos a projetos de natureza totalitária e globalizante*’. Isso me parece ser uma das qualidades excepcionais que o filósofo e escritor Marco Aurélio Luz (2004) quis salientar na sua resenha, da recém-lançada edição trilingüe dos *contos crioulos da Bahia* de Mestre Didi ao afirmar que:

Mestre Didi destaca-se como, fundador de um gênero literário, isto é, realiza a transposição da comunicação direta dos *itans*, dos contos do acervo cultural comunitário para a recriação na língua escrita, estabelecendo um estilo próprio próximo às origens (... ) abrindo novos caminhos que enriquecem de modo substancial os valores humanos<sup>204</sup>

É evidente que este tipo de abordagem que se pretende fazer das obras de Mestre Didi e Ifayemi Eleuibon permitirá a inserção, dentro dos circuitos mundiais, do saber étnico yorubano, constituído pela cosmogonia nagô-yorubana que norteia todas as produções literárias, artísticas e culturais dos dois intelectuais, tornando possível que esse saber yorubano represente uma das possíveis respostas, àquela mesma inoperância dos grandes textos homogeneizantes, denunciada por Lyotard. Com efeito, é incalculável, a este respeito, o valor daquilo que Souza (2002:115) denomina, ‘*pluralismo irreduzível dos “jogos de linguagem” que facilita a ascensão ao palco da mundialização cultural o aspecto local dos discursos, compromissos e legitimações*’.

---

<sup>203</sup> Apud SOUZA, Eneida, op. cit. p. 114

<sup>204</sup> LUZ, Marco Aurélio, “Contod/Sabedoria: Ética da tradição”, in *A Tarde*, página cultural do sábado 12/06/2004

Em um segundo momento, convém analisar nas atividades literárias tanto de Mestre Didi como nas de Ifayemi Elebuibon, a concepção que Souza (2002:116), citando Roland Barthes, chama de *saber dramático* que ‘*suplanta o epistemológico, ao operar nos interstícios da ciência e promover a encenação de subjetividades*’, sendo que, na trajetória artística de cada um dos dois intelectuais nagô-yorubanos, destaca-se este saber dramático que reserva para ambos, dentro das suas respectivas comunidades, o duplo papel de ‘*autor como ator*’ que procura resgatar os valores fundamentais da *yorubanidade*, para colocá-los ao serviço da humanidade. Visto que, tanto um como o outro, não se nega a assumir para a sua comunidade aquela identidade que Souza define como ‘*mitológica, fantasmática e midiática*’, torna-se possível para cada um construir, para si e para a cultura nagô-yorubana que representa, o lugar a ser ocupado pela *yorubanidade*, na conjuntura mundializada.

De certa maneira, a presente tese não vai poder fugir do discurso multi-direcional das (inter)dependências das tradições, que alimentam as expressões literárias e artísticas dos dois intelectuais aqui focalizados. Seria, pois, para nós, um grande desafio, saber salientar o nexos de conexão, que une a literatura afro-baiana, da forma operada por Mestre Didi, à literatura *yorubá-nigeriana*, como se comprova na obra de Ifayemi Elebuibon, sem cairmos na armadilha do discurso colonizador de filiação literária. Ou seja, sem perder de vista a qualidade enriquecedora das (re)invenções sofridas pela expressão nagô-yorubana na diáspora afro-brasileira ao longo dos séculos de distanciamento da matriz africana, será preciso avaliar, tanto o processo da tradução cultural, como o da transculturação, evidente na expressão literária afro-baiana exemplificada pela obra de Mestre Didi, demonstrando os seus pontos de convergência com a expressão literária yoruba-nigeriana contemporânea representada pela obra de Ifayemi Elebuibon.

#### **4.1.0 Entre a arte e o sacerdócio: Mestre Didi Alapini e o resgate da memória nagô-yorubá no Brasil: contos, crônicas, esculturas e filmes**

Em 1918 nasceu Deoscóredes Maximiliano dos Santos, mais conhecido pelo nome artístico de Mestre Didi, filho da famosa Mãe Senhora – Maria Bibiana do Espírito Santo – *Iyálorixá* e Iyá Nasso Oxum Muiwa do Ilê Axé Opô Afonjá de Salvador, sendo Mãe Senhora Oxum Muíwa filha natural de Claudiana, neta de Magdalena, que por sua vez era filha natural de Marcelina da Silva (Oba Tossi), primeira Iálorixá e fundadora de uma longa

linhagem de Iálorixás do culto ketu-nagô no Brasil. Marcelina da Silva Oba Tossi, trisavô de Mestre Didi, pertencia à importante família de Axipá, linhagem que forma parte do alto conselho do *Aláàfin*, rei-supremo e senhor absoluto do antigo reino yorubano de *Òyó*. A família Axipá era também uma das originais sete famílias fundadoras do reino yorubano de Ketu, vizinho e antigo protegido político do Reino de *Òyó* que, mais tarde, pela força da balcanização do território africano pelos poderios europeus no século XIX, acabou pertencendo ao lado francês da divisa colonial. Hoje a terra de Ketu se encontra na República do Benin (antigo Daomé).

Mestre Didi é, pois herdeiro por excelência da dupla tradição nagô-yorubana tendo os fundamentos de sua família nos dois lados da *yorubalândia*, ou seja, reunindo em si as tradições seculares que o projeto colonial dos imperialistas britânicos e franceses procuraram separar ao instituir a divisa colonial entre a Nigéria (anglófona) e o Benin (francófono).

De acordo com a sua biografia publicada em inúmeras obras, aos oito anos de idade, Mestre Didi Axipá foi iniciado no culto dos *eguns*, ancestrais masculinos, pelo seu tio, o Alapini Marcos Teodoro Pimentel. Dentro da historiografia do culto dos ancestrais chamado *egúngún* ou, mais simplesmente, *eguns*, feita pelo filósofo Marco Aurélio Luz em *Do Tronco ao Opa Exim: Memória e Dinâmica da Tradição Afro-Brasileira* (2002), Marcos Pimentel era o filho do africano Marcos, o Velho, que esse teria levado consigo para uma longa estada na África, após que teria fundado, por volta de 1830, o primeiro terreiro dos *eguns* em Mocambo. De volta ao Brasil, os dois Marcos teriam trazido o assento de *Bàbá Olukotun*, *Egúngún* ancestral, que Marcos Aurélio Luz (2002:57) descreveu como ‘*o mais antigo ancestral do povo nagô*’. Assim foi fundado o novo terreiro *Ilê Olukotun*, no povoado africano chamado Tuntun (significando ‘novo’ em yorubá), na Ilha de Itaparica.

Foi, portanto nessa tradição ancestral que Mestre Didi Axipá foi iniciado aos oito anos pelo mais jovem dos Marcos Pimentel. Desde aquela iniciação, o jovem Didi começou a partilhar duplamente das fontes da ancestralidade nagô-africana, seguindo o aprendizado de *ôjê* (iniciado no culto dos *eguns*) junto ao *çgbě*, sediados na Ilha de Itaparica onde, como diz a crônica de sua vida, retratada no CD comemorativo dos seus 80 anos ‘... *além de seu primeiro mestre, o antigo Alapini, Marcos Pimentel, primeira geração de africanos, figura*

*legendária, teve sua formação com o Alágbáà Arsênio Ferreira, (e) conviveu com õjês famosos como Miguel Santana*<sup>205</sup>, ao mesmo tempo que seguia o dia-a-dia no seio da comunidade-terreiro de Ilê Axé Opô Afonjá, sob a tutela da sua fundadora, a Iálorixá Eugênia Ana dos Santos, Mãe Aninha Oba Biyi.

Sobre essas influências na vida do Mestre Didi, os textos biográficos reunidos pela antropóloga Juana Elbein dos Santos, no referido CD comemorativo, ainda afirmam, com efeito, que *‘As maiores influências na sua vida que o iniciaram na sua longa dedicação à tradição litúrgica foram a grande Iyálorixá, Eugênia Ana dos Santos, Mãe Aninha, que deu esplendor a vida africano-brasileira da Bahia até os anos 40’*.

Cedo na sua vida, dentro da comunidade-terreiro do Opô Afonjá, Mestre Didi começou a ter grandes responsabilidades litúrgicas, assumindo os maiores compromissos para com os orixás e seus adeptos baianos. Primeiro foi ao sacerdócio-supremo do temível orixá das bexigas, conhecido no Brasil como Omolu, ao qual Didi foi nomeado, aos quinze anos de idade, pela Iyálorixá Aninha que, para isso o vinha preparando, desde sua iniciação aos seis anos *‘para a função e incumbência da responsabilidade de dar continuidade à tradição herdada da casa de Obaluaiye’*. No âmbito desse cargo, o Assogbá, como sumo-sacerdote de *Obaluayé* (Omolu), é encarregado de sacralizar todos os emblemas rituais de culto ao orixá, um compromisso que Mestre Didi leva muito a sério, tanto na sua atuação sacerdotal como na sua criação artística, sendo que muitos de seus trabalhos artísticos são voltados para a confecção desses emblemas de seu orixá protetor, tais como os *xaxará, ibíri e Oxumarê meji*, feitos pelas suas próprias mãos de nervura de palmeira, tecido, couro, búzios, contas e miçangas, para depois serem consagrado ao culto aos orixás do panteão da terra: Omolu e seu irmão mítico, Oxumarê, juntamente com sua mãe mítica, a orixá-mãe Nanã Burukú. Desse modo, Mestre Didi preserva duplamente esse fundamental traço africano do culto aos orixás no Brasil.

Talvez o único em toda a diáspora nagô-yorubana no mundo latino-americano a ter um pé nas duas variações principais da religiosidade e cosmogonia yorubanas, distinguido, respectivamente, como *Lësê Egun* e *Lësê Oriyà*, ou seja, o culto aos espíritos ancestrais masculinos e o culto às entidades sobrenaturais, que regem o universo dos vivos, Mestre Didi chegou a reunir na sua pessoa a alta representatividade dos três mundos contíguos

---

<sup>205</sup> Cf. *CD Comemorativo dos 80 Anos de Mestre Didi*, Capítulo 1, “Egungun – Ancestralidade Africana”,

venerados na cosmogonia yorubá-africana. Como testemunha um dos seus colaboradores mais próximos, o antropólogo Marco Aurélio Luz (2002:81): ‘*Hoje em dia, Mestre Didi é o Alapini, sumo-sacerdote do culto dos egunguns*’. Assim, Mestre Didi combina suas funções *lèsé Oriyà* na casa de Obaluaiye com as obrigações de Alapini, Ipêkun Oyè, Olóri-Ôjê dentro do culto *lèsé egun*.

Além desses altos reconhecimentos que ganhou aqui no Brasil, Mestre Didi foi também agraciado com várias honras durante as suas repetidas viagens ao berço africano. Conforme documentou ainda Marco Aurélio Luz:

Em 1981, o Alapini esteve mais uma vez em Ketu, e desta vez recebeu do Alaketu, rei de Ketu, o significativo título de Babá Mogba Oni Xangô, que expressa o reconhecimento do valor da continuidade da tradição através de um dos mais lídimos representantes nas Américas (...) Hoje o Alapini, zelador de Olukotun Olori Egun se caracteriza como ponto de ancoragem, garantia da continuidade dos valores da tradição, guardião do legado da ancestralidade<sup>206</sup>

Como material comprobatório da integralidade da inserção e relevância de Mestre Didi, como sacerdote e intelectual orgânico, no seio da comunidade afro-baiana, o livro-catálogo e o CD comemorativo dos seus 80 anos, ambos produzidos em 1998, representam um testemunho eloqüente da sua trajetória. Dividido em 8 capítulos, o CD reúne a mais completa relação da intensíssima vivência e as mais diversas atividades de Mestre Didi ao longo dos últimos 80 anos. Sob a orientação da sua esposa e companheira de caminho, a antropóloga Juana Elbein dos Santos, o CD aborda a vida e obra de Mestre Didi dentro das seguintes rubricas:

- Egúngún - Ancestralidade Africana
- A Terra
- Vida Comunitária
- Desdobramentos Institucionais
- Literatura Oral
- Mitologia e Arte
- Tradição e contemporaneidade, e
- Afirmção Existencial: Um Olhar Universalista.

Porém, para as finalidades atuais, os aspectos da vida e obra intelectual de Mestre Didi, contemplados neste CD, podem ser agrupados em três âmbitos distintos, a saber:

---

página 9.

<sup>206</sup> LUZ, Marco Aurélio, “Alapini Ipekun Ojé e Tradição dos Eguns no Brasil”, publicado no Boletim *Siwaju*, Jornal do Instituto Nacional da Tradição Afro-Brasileira – INTECAB, Números 5 e 6, 1991/1992, p.6-7.

- Compromissos religiosos;
- atividades criativas: livros, contos, historiografias, filmes etc. assim como as obras de artes; e ,
- diálogos com a sociedade envolvente e com o mundo universal.

A esta altura, vale a pena trabalhar cada uma dessas façanhas da trajetória intelectual de Mestre Didi, tendo em vista a sua preocupação em provar a praticidade da ‘teoria da etnografia nagô’, desenvolvida por Juana Elbein dos Santos, algo que ela define como uma abordagem ‘que seja desde dentro para desde fora’, única via por ela recomendada para superar os obstáculos do etnocentrismo<sup>207</sup>.

#### 4.1.1 Mestre Didi Ìpêkun Oyè: entre Alapinni e Balè Xangô

Nos dois lados do *Atlântico yorubano*, muito poucos são os personagens como Mestre Didi que acabam tendo cada pé fincado nas casas dos dois poderes da cosmogonia yorubana – as forças regentes da natureza denominados orixás e os antepassados adorados sob a forma coletiva de *Egúngún*. Como já vimos, desde os seus 13 anos de idade, Mestre Didi vem acumulando cargos sobre cargos, tanto nos terreiros de orixás quanto no *Lèsanyin*, ou seja, no culto dos *egun*. Além de deter o título de Assogba de Obaluaiyê no Ilê Axé Opô Afonjá, foi confirmado na África yorubana, primeiro como o Bábá Mògbà Oníyàngó (alto sacerdote) e depois, como o próprio Baálê Bàngó (supremo sacerdote de Xangô). No culto de *Egúngún*, Mestre Didi recebeu, em 1987, o cargo mais alto de *Alapini Ipekun Òjê*, o que acaba qualificando-o como o melhor candidato para o cargo proverbial de: *Õ jç ñlé orò, jç ñlé eégún*, ou seja, aquele que é benemérito dos orixás e dos *eguns* ao mesmo tempo.

Muito além de meras honras que a comunidade africano-brasileira faz a um de seus membros, os cargos hierárquicos assumidos por Mestre Didi representam um compromisso da vida inteira para servir aos orixás, aos *eguns* e à sua comunidade. Sobretudo, esses cargos tornam-no um verdadeiro porta voz dos orixás e dos seus irmãos, protegendo e velando pelos valores morais, sociais e religiosos recebidos e transmitidos no longo período de iniciação. Além do mais, implicam na mais alta fidelidade à tradição yorubana da parte de Mestre Didi, inclusive, como ele mesmo fez questão de comunicar em uma nota

<sup>207</sup> Cf. LUZ, Marco Aurélio, 1994, p. 48ss.



divulgada em 1987, o seu status de líder de sua comunidade implica para ele a observação de certos preceitos e práticas reservados para a realeza yorubana no continente africano. Achamos oportuno transcrever a parte principal dessa nota:

Por ser a tradição dos Orixás e Cultura viva, autêntica e dinâmica, é que até hoje, depois de 5, cinco, gerações, ainda se encontram pessoas como eu, fiel à tradição dos Egun e Orixá, preservando sempre os princípios tradicionais do Axé, força de realização, comprometido com a mãe Terra, e com tudo que nela habita, e todos os Orixás, força que está associado aos elementos da natureza.

De acordo com o juramento que foi por mim prestado quando fui instalado ALAPINI IPEKUN OYÊ, sumo sacerdote do culto de adoração aos ancestrais, Egungun, e quando me foram conferidos outros títulos importantes no templo de Xangô em Oyó, na Nigéria e no Palácio do Oba Adetutú em Ketu – Dahomey, atual República de Benin, por merecimento e por tradição de família, fiquei privado de falar em público, fora do recinto religioso, a não ser através de pessoas competentes, que estejam religiosamente preparadas para que eu confie e possa mandar transmitir o que eu desejar...<sup>208</sup>

Outras notas pastorais como essa que Mestre Didi, na sua capacidade de Alapini Ipekun Ojé, vem divulgando periodicamente, dirigidas tanto à comunidade dos fieis como à sociedade abrangente, dão prova de como ele cumpre com esses deveres e compromettimentos que o seu cargo requer. É ainda dentro da perspectiva desse compromisso com a preservação da tradição dos Eguns e Orixás que devem ser interpretados as diversas atuações de Mestre Didi na sociedade brasileira, sobretudo na sua vida cultural e religiosa. Isso nos levaria a uma consideração dos diversos textos literários e à construção extracanjônica do escritor Mestre Didi ao longo do último meio século.

#### **4.1.2 Mestre Didi, o literato afro-brasileiro “tão autêntico quanto o jequitibá”<sup>209</sup>**

Autor de vários textos originais retratando com uma autêntica visão, *desde dentro para desde fora*, a permanência da herança nagô-africana no imaginário afro-brasileiro, apesar de ter feito poucos estudos, como ele próprio me confessou numa das nossas entrevistas, Mestre Didi se consagra hoje, não somente como um autor-intelectual orgânico que conseguiu casar maravilhosamente a milenar arte literária oral do povo nagô-africano, com a expressão escrita, para manter permanente a formação e tradição de membros das

<sup>208</sup> ALAPINI, Mestre Didi, “Fidelidade à tradição”, acervo pessoal que Mestre Didi me confiou em novembro de 2003.

<sup>209</sup> Do prefácio de Muniz Sodré a *Contos crioulos da Bahia*.

comunidades-terreiros, onde ele mesmo foi criado, mas também conseguiu trazer à tona, para o conhecimento público, os valores e ensinamentos do mundo e do imaginário nagô-africanos, largamente desconhecidos por amplos segmentos da sociedade brasileira. Marco Aurélio Luz (1994:69) descreve a literatura de Mestre Didi como ‘*uma comunicação das comunidades com a sociedade global*’.

Com efeito, desde 1934, quando foi confirmado no cargo de Ojé Korikowê, literalmente responsável pelas relações públicas do terreiro do culto *egun* de *Baba Olukotun* no Ilê Agboulá da Ilha de Itaparica, Mestre Didi já sabia que o seu destino era o de ser o *Akôwé*, ou seja, o escrivão, relator, historiador, e, enfim, porta-voz do seu povo. Foi para isso que o vinham preparando as diversas autoridades religioso-comunitárias, detentoras do saber e do axé milenar do seu povo, que o escolhiam para vários níveis de formação e intimidade com os segredos dos orixás, dos *eguns* e da comunidade de seus adoradores.

Assim, ao receber da mão venerável da Iálorixá Aninha o cargo de Assogbá de Obaluaiyê, tornou-se depositário dos conhecimentos e segredos da vida (e da morte), que são marcas do orixá, saberes esses que ele, como escritor, viria a testemunhar, no conto de sua autoria, sobre o orixá Obaluaiyê, publicado na coletânea *Contos crioulos da Bahia*. Dessa mesma forma, a sua aceitação do cargo de *Babá L’Osanyin* do Axé Opô Afonjá, em 1936, lhe teria dado acesso aos valiosos conhecimentos do mundo, da natureza dos homens e das folhas associadas ao orixá dos *Ewé* (folhas sagradas), como se pode conferir em outro de seus contos, dedicado a *Osanyin*, orixá-médico da tradição nagô-yorubana.

Não é de admirar o fato que foi com a publicação do primeiro dicionário e vocabulário yorubá-português, intitulado *Yorubá Tal Qual se Fala*, que Mestre Didi lançou a sua longa carreira de *Akôwé* da comunidade afro-brasileira propriamente dita em 1946, estando plenamente consciente do papel fundamental dessa língua africana que serve de veículo por excelência para o fluxo do Axé entre o mundo dos vivos e o dos orixás e *eguns*.

Voltando à primeira das particularidades da crítica biográfica identificada por Eneida Souza, que se refere à *construção canônica* do escritor, podemos ler nas palavras do romancista Jorge Amado, que fez o prefácio à primeira coletânea de *Contos Negros da Bahia* (1961), como nas de outros intelectuais e críticos que se associam à criação literária de Mestre Didi, o quanto já foi bem-sucedido a ‘*consagração de sua imagem*’ como

escritor afro-brasileiro assim como ‘*a sua inserção cultural na vida literária de sua época*’<sup>210</sup>.

Em termos específicos, o consagrado romancista Jorge Amado chegou a afirmar, no referido prefácio, sucintamente intitulado ‘*Didi e o saber do povo*’, que, com a sua atuação no mundo das letras, trazendo os saberes milenares das comunidades-terreiros, falando, como se costuma dizer hoje em meios afro-brasileiros, ‘*de dentro para fora*’, Mestre Didi conseguiu provar que sabia cumprir com o compromisso maior que cada intelectual orgânico precisa ter para com o seu povo, mantendo-se fiel à tradição recebida dos mais velhos e levando a mesma ao encontro das verdades e das culturas advindas de todo o mundo.

Como o afamado autor de *Bahia de todos os Santos* (1954) fez questão de pontificar, ao colocar no livro a sabedoria popular das comunidades-terreiros, Mestre Didi estava contribuindo, mais do que ninguém, para a restituição do valor devido à gnose do povo que alimenta a grandeza das obras canonizadas das letras brasileiras sem que o próprio cânone muitas vezes tivesse a coragem de reconhecer essa dívida. Provando deste modo o quanto a obra de Mestre Didi tem de valor e insistindo que não se deveria desprezá-la de forma alguma pela sua linguagem direta, porque, segundo afirma, muito pelo contrário, a obra de Mestre Didi merece ser compreendida e aplaudida pelo seu papel de ampliar, como queria outra das particularidades identificadas por Eneida Souza, ‘*as categorias de texto, de narrativa e da própria literatura (...)*’.

Por sua parte, Marco Aurélio Luz (1994:69) reconhece na obra literária de Mestre Didi o valor singular da sua ‘*forma específica*’, no sentido de que o autor sempre procura preservar ao máximo a forma de comunicação originária. Conforme explicita:

Vemos um estilo que se aproxima muito mais da chamada narrativa oral do que da narrativa escrita. A plasticidade das imagens, as analogias, as alegorias, os diálogos dramatizáveis, a maneira negra de falar, o português dos velhos africanos, procuram adaptar e ilustrar, no plano do texto, o complexo contexto simbólico nagô.

---

<sup>210</sup> Recentemente, um pesquisador mineiro, durante uma curta estada na Bahia procurou, por meu intermediário, a possibilidade de elaborar um verbete sobre Mestre Didi, para ser incluído em uma enciclopédia de autores afro-brasileiros.

O referido prefácio de Jorge Amado resume a abrangência da dívida que tem a própria arte brasileira canonizada para com o saber milenar nagô-africano que a arte de Mestre Didi vem trazendo para o mundo da escrita:

A tradição mais nobre e bela da literatura brasileira é a sua ligação com o povo, com seus problemas, suas lutas, é nascer nossa literatura sobretudo do saber do povo ao qual vem somar-se, completando-o, o saber aprendido nos livros. Primeiro a vida. Esta característica é mais sensível ainda na Bahia, onde toda obra da criação artística, seja no plano da literatura, das artes plásticas ou de cinema (pois na pobreza do cinema brasileiro já se pode falar de um cinema baiano), nasce da cultura popular tão intensamente poderosa e atuante. Dela decorrem Mário Cravo e Carybé, Carlos Bastos e Mirabeau Sampaio, Agnaldo e os jovens gravadores, Calasans Neto à frente. Nossa literatura toda ela está marcada com essa marca do povo, a mesma que produziu Castro Alves ontem e Sosígenes Costa ou Godofredo Filho nos dias de hoje. Dela nasce o cineasta Glauber Rocha (...) Didi nos mostra, num livro importante não só para o comum dos leitores mas também para o etnógrafo, o folclorista, o estudioso da democracia racial brasileira e de suas fontes culturais, as raízes mesmo de onde crescemos para um plano artístico.

Não deixa de ser paradoxal a associação que Jorge Amado procura fazer entre a obra de Mestre Didi, como representante do saber do povo baiano, e as produções canônicas baianas de todos esses autores citados por Jorge Amado. Talvez, porque essas obras não se inseriram na visão da ética e estética afro-brasileira preconizada pela orientação teórica do *desde dentro para desde fora*, os teóricos da SECNEB, órgão da divulgação ideológica afro-brasileira, conduzida pela visão de Mestre Didi, viriam a denunciar mais tarde o que chamam de “*ideologia do recalque*” nas obras de boa parte dos personagens canonizados das letras e artes baianas citados por Jorge Amado.

Para se ter uma idéia, a respeito de Glauber Rocha, por exemplo, Marco Aurélio Luz (1994:32), principal teórico da SECNEB denuncia a maneira como, em vários de suas produções cinematográficas, tanto em *um dia na Rampa* quanto em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*:

Os valores da ideologia neocolonialista da discriminação, revestidos com as cintilantes roupagens populistas das promessas de “progresso” e “desenvolvimento” batem-se com a representação deformada dos valores culturais negros das comunidades-terreiro. O estereótipo do “fetichismo” e “animismo” “ópio do povo” são as armas de sempre no combate à cultura negra pelos “detentores da razão (...)

Por outro lado, para fundamentar sua demarcação entre o *ethos* cultural e literário, praticado por Mestre Didi – *ethos* esse que se baseia, como já vimos, em uma visão *desde dentro para desde fora* –, daquele praticado por outros autores, mesmo os poetas afro-

brasileiros, que não tenham essa visão, Marco Aurélio Luz (*ibid*:73) identifica uma grande diferença na forma de encarar seu papel junto à comunidade. Assim se explica o teórico da SECNEB:

Estamos aqui muito longe das angústias expressas pelos denominados poetas afro-brasileiros por Bastide, que lutavam por sua integração individual, a partir da prática literária, nos lugares marcados pela ideologia oficial e, portanto, fragmentando-se na busca de identidade. No caso de Mestre Didi, observamos a integração do autor com sua comunidade. Sua identidade não se fragmenta, pois apenas se utiliza da comunicação literária para transmitir os valores da comunidade àqueles que não convivem diretamente com ela (...)

Porém, visto que essa discussão não cabe dentro dos objetivos da presente seção da tese, vamos deixá-la para outra oportunidade.

Voltando à ‘*construção (extra-)canônica*’ de Mestre Didi, ao longo desse meio século de vida literária, verifica-se que publicou uma dezena de coletâneas de contos<sup>211</sup> (alguns em edição xilográfica com ilustração de notáveis artistas baianos) e crônicas históricas sobre a temática da cosmovisão nagô-africana, vivida e transmitida, dentro do mundo simbólico das comunidades-terreiros. De quando em vez, Mestre Didi, na sua função de Alapini Ipekun Oyê, sumo-sacerdote do culto aos ancestrais – os *egun agba* – ainda publica cartas encíclicas, à maneira papal, para exortar, tanto a comunidade dos filhos-de-santo como a sociedade abrangente, sobre a importância e a pertinência dos ensinamentos e valores da gnose nagô-africana praticada na tradição afro-brasileira.

Além disso, ao longo dos anos, Mestre Didi publicou muitos trabalhos de reflexão em co-autoria com a antropóloga Juana Elbein dos Santos, abordando os diversos aspectos teóricos da cultura e da religiosidade nagô-africanas, tal qual se vivenciam no Brasil<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> A lista completa dos contos se encontra no bibliografia. Algumas das coletâneas principais foram traduzidas para línguas estrangeiras, eis alguns dos títulos: *Xangô, el Guerrero Conquistador y Otros Cuentos da Bahia*, Buenos Aires: Editores SD, 1987; *Contes Noires de Bahia (Brésil)*, Paris: Karthala, 1987. Recentemente, um projeto inédito brindou o mundo literário com uma edição trilingue dos *Contos Crioulos da Bahia*, publicado em português, inglês e yorubá, no qual eu mesmo tive a ocasião de participar como tradutor do yorubá.

<sup>212</sup> Sem nenhuma pretensão de fazer uma listagem exaustiva de tais publicações, citamos, a título de exemplo, apenas algumas de tais publicações realizadas fora do Brasil : “West African Rituals and Sacred Art in Brazil”, *Institute of African Studies*, Universidade de Ibadan, Nigéria (1967); “Ancestor Worship in Bahia: the egun cult”, *Journal des Américanistes*, no. LVIII (1969); “Eshu Bara laroyê: a comparative study”, *Institute of African Studies*, University of Ibadan, Nigéria (1971); “Eshu Bara: principle of individual life in the nago system”, in *La notion de personne em Afrique Noire*, Paris: CNRS, 1973; “Religião e Cultura Negra” in *África na América Latina*, Paris: UNESCO/Siglo XXI editores (1977); “Tha Nagô Culture in Brazil: memory and continuity”, in *African Studies collection*, Paris: UNESCO (1985).

Resumindo o significado e o impacto profundo da atuação no mundo das letras desse sacerdote criado nos segredos milenares da oralidade nagô nos terreiros baianos, os organizadores dos textos do CD comemorativo dos 80 anos de Mestre Didi, marcados pela transformação que a sua arte literária traz em benefício para o horizonte literário, incentivando os associados dos sagrados çgbê dos terreiros, e da comunidade negra em geral, nas tradições recebidas dos antepassados africanos, e ensinando a sociedade abrangente a respeitar e aceitar as verdades oriundas dos saberes que séculos de subalternização ocidental não lograram erradicar, afirmam nos seguintes termos:

Mestre Didi transmite por escrito em seus livros de contos e dramatizações – peças teatrais e autos coreográficos – aqueles ensinamentos que circulavam oralmente na sua comunidade e que aprendeu desde sua infância. É o espírito de continuidade que fala por seu intermédio. Ele transforma em uma singular literatura escrita, recriando formas e conteúdos narrativos, o acervo oral da tradição Nagô, sem perder a essência de suas ricas e complexas elaborações simbólicas (...) <sup>213</sup>

Mais adiante neste estudo, teremos a ocasião de analisar a obra literária de Mestre Didi, por ora, torna-se difícil não concordar com os já-citados organizadores dos textos dos 80 anos, que foram, eles mesmos, contemporâneos dessas obras e conhecem o alcance de seu valor étnico e identitário, a respeito do balanço positivo que fizeram da obra de Mestre Didi no já-citado CD:

Todos eles (contos, cânticos, mitos etc.) são instrumentos de comunicação e de aprendizado de um complexo e dinâmico sistema cultural. Revivem e reforçam a existência viva desse sistema de conhecimentos e de relações humanas, normas de existência ou princípios básicos de convivência associativa. Transmitem valores éticos, religiosos e sociais <sup>214</sup>.

Deve-se fazer menção ainda às atividades artísticas às quais se dedica Mestre Didi. De fato, o seu compromisso para com os orixás e *eguns* se faz sentir muito mais ao nível da expressão artística. Como Assogbá de Obaluaiyê, é a ele que cabe manusear, durante a liturgia, os objetos rituais do orixá, ou seja, o *igbá* (cabaça sagrada) que contém o axé do orixá, assim como o *yayara e ayô iko* (cetros e paramentos indumentários) que simbolizam o poder de *Omolu* sobre as doenças. No filme *Orixá ninu ilé*, produzido pelo próprio Mestre Didi no âmbito da SECNEB no início da década de 90, vê-se o sacerdote confeccionando com todo amor e dedicação esses apetrechos sagrados para depois entregá-los ritualmente à sacerdotisa que incorpora o orixá na hora da entrega das petições

---

<sup>213</sup> Cf. página 4 da rubrica do *CD 80 anos* intitulada Literatura Oral.

coletivas. Desse modo, o artista Mestre Didi coloca a sua arte ao serviço do sagrado, garantindo a continuidade e a fluidez das forças vitais entre os já-referidos três mundos da cosmologia yorubá-africana.

Como confirmam os autores dos textos do *CD 80 anos*, a arte funcional de Mestre Didi, que aprendera, com os mais velhos, a executar desde a infância e adolescência lhe permite: *‘compreender e manipular materiais e formas, objetos e emblemas que presentificam as entidades sagradas’*, de tal forma que esse filho de alfaiate acabou consagrando a sua arte para trabalhar a roupagem dos orixás e *eguns*, para enriquecer cada vez mais o espetáculo da vida.

#### **4.1.3 Mestre Didi, agente orgânico do diálogo universalista**

Dentro da conjuntura das forças que regem a sociedade brasileira, na qual se verifica um grande apego às concepções da Modernidade, querendo fazer-se herdeira das visões do Iluminismo europeu, e perante os imperativos do seu compromisso para com a comunidade, no seio da qual se criou e se formou, *‘na ambiência da sabedoria tradicional africano-brasileira’*, uma das maiores preocupações de Mestre Didi, seja como *Akôwé*, ou, ainda, na sua função de sacerdote, herdeiro, detentor e depositário dos valores milenares da visão religiosa, social e moral, legada pelos antepassados nagô-africanos, sempre foi a de se ver e se erigir em defensor de uma gnose diferenciada, mas não menos importante, perante uma sociedade que ainda olha com desconfiança a todas e quaisquer manifestações oriundas do segmento africano-brasileiro, desqualificando e condenando sua religião como sincretismo e deturpação, sua arte como expressão bizarra, sua música como estrondos diabólicos e sua civilização como barbárie.

Portanto, como porta-voz do seu povo, Mestre Didi viu-se obrigado a trabalhar não só para dar visibilidade à sua etnia, mas, também, para dialogar em seu nome com a sociedade hegemônica envolvente. Cumprindo à risca a vontade da sua mentora, a saudosa Iálorixá Aninha Obá-Biyi do Axé Opô Afonjá, que queria tanto que seus filhos sáissem a propagar a fé e os saberes milenares aprendidos nas comunidades-terreiros, *‘desde dentro para desde fora’*, Mestre Didi se empenhou, e ainda continua empenhando-se, em salvaguardar os valores recebidos dos mais velhos.

---

<sup>214</sup> Cf. página 2 da rubrica do *CD 80 anos* intitulada Literatura Oral.

Num primeiro momento, Mestre Didi trabalha para que, através de sua atuação, tanto nas (re)criações literárias de mitos, contos, lendas e autos coreográficos, como também pelos desdobramentos que essas vieram a ter na sociedade abrangente, torna-se possível entrever aquilo que os organizadores dos textos do CD comemorativo dos *80 anos de Mestre Didi* definiram como ‘*novas formas de percepção da pluralidade da cultura brasileira contemporânea*’, formas estas que acabam permitindo, entre outros, que ‘*a afirmação e expressão da tradição religiosa africana-brasileira ultrapassem os espaços físicos da comunidade-terreiro e se espraiam nos espaços públicos de âmbito urbano ou natural*’.

Portanto, seja nas festas do largo, como na tradicional festa de 2 de fevereiro em homenagem a Yemanjá, deusa do mar, ou ainda, na folia carnavalesca, Mestre Didi, e o grupo de seguidores que o acompanham sempre, seja no âmbito intelectual da SECNEB, como no âmbito sagrado dos diversos terreiros nagôs da Bahia, procuraram criar uma oportunidade de intervenção a favor dos valores herdados da tradição nagô-africana. O antropólogo Marco Aurélio Luz (2002:110) documenta como nasceu de uma tal conjuntura em 1935 a *Troça Carnavalesca Pae Burokô*, criada por Mestre Didi, com a colaboração do famoso triunvirato por ele liderado, no terreiro de São Gonçalo do Retiro<sup>215</sup> como um dos primeiros *afoxés* baianos que, desde aquele momento longínquo, não cessaram de contribuir ‘*de modo contundente para o enriquecimento cultural dos festejos do carnaval no Brasil*’.

Torna-se pertinente determo-nos um pouco aqui para analisar a construção da simbologia étnica atribuída à fundação e concepção desse afoxé, fazendo, inclusive, uma leitura das cantigas que acompanhavam o referido *afoxé* nos seus desfiles pelos bairros de Salvador, para vermos como essas cantigas se tornaram um foco de diálogo entre o terreiro e a cidade, ou seja, entre o mundo sagrado nagô-afro-brasileiro e a sociedade baiana<sup>216</sup>.

O nome Burokô foi derivado de *Irokô*, a árvore sagrada tida como rei da floresta tropical na cosmovisão e religiosidade nagô-yorubana. É também referenciada como o vodun Lokô da tradição *ewe*, mais conhecida no Brasil como jeje-fon. Conforme foi

---

<sup>215</sup> O autor de *Do tronco ao Opa Exim* deu o nome dos companheiros de Mestre Didi nesta confabulação como Hugo, Clodoaldo (Menininho) e Aurinho.

<sup>216</sup> Prova do alcance desse diálogo com a sociedade foi trazida recentemente quando um grupo de jovens baianos resgatou a imagem e a cantiga de Pae Burokô para trazer a troça à aula pública, ministrada pelo Professor Muniz Sodré, em homenagem ao próprio Mestre Didi na Reitoria da UFBA no dia 07/06/2004.



contado por Mestre Didi no livro *Axé Opô Afonjá* (1994) e posteriormente recontado por Marco Aurélio Luz em *Do tronco ao Opa Exim* (2002), a criação desse primeiro afoxé da Bahia pelo jovem Didi, no ambiente religioso da roça de São Gonçalo do Retiro, mais conhecido como Ilê Axé Opô Afonjá, mostra, de certa forma, como se constrói a veneração das forças da natureza divinizadas como orixás na cultura nagô.

A mistura do físico e do espiritual, na aparência do velho ‘*toco de araçazeiro com aparência de um homem*’, deu lugar ao sagrado no imaginário fecundo do jovem Didi e seus companheiros que, ‘*depois de ouvirem Mãe Aninha*’,<sup>217</sup> veneraram o toco e o batizaram com o nome Burokô. Como já vimos, o próprio nome Burokô não foi escolhido à toa, além da referência a Irokô, árvore sagrada muito referenciada pela nação Ketu, porque representa uma lembrança da outra Irokô matriarcal, que ficou no *Agbalá Akabá* na terra de Ketu, no continente africano, símbolo da resistência do povo ketu nas guerras contra as forças daomeanas no século XIX, o toco de São Gonçalo representava ainda para a comunidade-terreiro um elo entre o *aiê* e o *orum*, sem falar no seu valor ecológico que, aparentemente não foi perdido para os jovens na época, visto que deixaram o próprio toco e escolheram outro substituto para fabricar o boneco que ia desfilar no carnaval.

Como diz o refrão do afoxé, *Pae Burokô é ôba igbó* (rei da mata) e, conseqüentemente, é *ôba aiyé* (rei do mundo), pois, quem a mata preserva, preserva a vida. Agora, vale a pena estudar um pouco o hino simbólico de *Pae Burokô*, da forma que foi resgatado por Luz (2002: 111), analisando o seu diálogo com a sociedade baiana:

Obá ibô, obá aiê (solo)	(Rei do mato, rei do mundo)
Burokô obá ibô (coro)	(Burokô, rei do mato)
Obá ibô, obá orum o (solo)	(Rei da floresta, rei do céu)
Burokô obá ibô (coro)	(Burokô, rei do mato)

É interessante notar, nas estrofes subseqüentes, a sutileza da grande indagação que os meninos, apesar de suas poucas idades e instrução na época, conseguiram levantar contra a ordem hegemônica da sociedade, com a apresentação lúdica da troça carnavalesca: ‘*Que terra é nossa?*’. Uma indagação que até hoje a sociedade desigual não foi capaz de responder com satisfação, sobretudo, no que diz respeito aos direitos da grande massa de afrodescendentes. Por isso que o *Pae Burokô*, o *obá i(g)bô* (rei da floresta), só podia recomendar o que o oráculo nagô-yorubano costuma prescrever para restabelecer a ordem e

o equilíbrio na sociedade tradicional, isto é, um *ebó*, ou seja, um sacrifício que concilie o *aiê* (nosso mundo) ao *orum* (o além):

Soldado de minha comanda  
Toca calcanhá pra santo Antônio de Bara  
Frente pra Senhor do Bófim  
Que terá é nosso (coro)  
Jiri bum bum (solo)  
Que terá é nosso (coro)  
Jiri bum bum (solo)  
Que terá é nosso (coro)  
Ai lê, Ai lá  
Burokô não qué falá,  
Ai lê, Ai lô,  
O dinheiro não chegô  
Ai lê, Ai lá  
Burokô já vai falá,  
Ai lê, Ai lá  
Tem ebó prá despachá

Diante deste discurso da troça carnavalesca, torna-se impossível não fazer uma ligação com outros discursos sócio-literários de Mestre Didi. Como afirma um ditado yorubano: *ibi eré la ti ñmô otítö, bēēni, bí a bá nsunkún a máa ríran*<sup>218</sup>, dentro do espaço da brincadeira, os meninos acabam por se deixar contaminar pelo desejo da liberdade e da cidadania que constitui a luta cotidiana da grande massa de afrodescendentes na sociedade soteropolitana. Desejos esses que hoje representam a bandeira de luta dos contemporâneos Blocos Afro e Afoxés da Bahia que, como já foi visto no Capítulo III, cada ano, trazem de volta o discurso de *Pae Burokô* para a Avenida durante a maior festa da baianidade – o Carnaval de Salvador. Aliás, esse discurso em nada se distancia daquilo que foi esboçado em um dos *contos crioulos* da criação literária de Mestre Didi, quando o contista relembra a época da perseguição que os africanos escravizados costumavam sofrer nas mãos das autoridades escravagistas, durante a época colonial, por praticarem a sua tradição e religião ancestrais.

---

<sup>217</sup> Cf. LUZ, Marco Aurélio, 2002, p. 110.

<sup>218</sup> Tradução: É no momento da brincadeira que se conhece a verdade do pensamento, pois, quem chora também enxerga o que se passa ao seu redor.

Assim, de forma lúdica, Pae Burokô retoma o hino da liberdade do Tio Ajayi<sup>219</sup>, levando para a Avenida soteropolitana, em prol à cidadania, o sortilégio nagô, cantado na tradição *Ijexá*, que mais tarde tornar-se-á o estilo consagrado dos demais Afoxés da Bahia:

Pae Burokô soldadevém  
Jakuriman, jakuriman  
Pae Burokô soldadevém  
Jakuriman, jakuriman

Pae Burokô toca banda qui eu  
Vai cumpanhando  
Pae Burokô toca banda qui eu  
Vai cumpanhando.

Entra in beco, sai in beco  
Entra in beco, sai in beco (...)

Desta feita, o *Pae Burokô* da troça carnavalesca se confunde com o herói fictício da liberdade, o lendário Tio Ajayi dos *Contos crioulos*<sup>220</sup>. No trabalho que apresentei durante o IX Congresso da ABRALIC em Porto Alegre, procurei demonstrar o alcance ideológico desse conto, apontando, tanto para a sua relevância histórica quanto para o seu valor ético e estético, na consagração literária de Mestre Didi<sup>221</sup>.

O ponto mais importante do conto, “*A fuga do Tio Ajayi*, é justamente o hábil manejo que fez Mestre Didi de um dos gêneros da oralidade yorubá-africana, ou seja, os textos hermenêuticos conhecidos como ôfô, ògèdè ou àyájö. Como tentei provar no Capítulo II, os textos pertencentes a este gênero são importantes para expandir os limites da oralidade na sociedade yorubá-africana, na medida em que mostram a falsidade ideológica da bi-polaridade absoluta e exclusivista, que a epistemologia ocidental constrói entre a oralidade e a escrita, para servir de base para a desqualificação, via uma certa ‘*mumificação*’ ou petrificação das culturas não européias.

Em termos específicos, o uso deste gênero, tanto na narrativa fictícia protagonizada por Tio Ajayi, como na troça carnavalesca de *Pae Burokô*, traz à tona a vontade de Mestre

---

<sup>219</sup> Cf. o conto “A fuga do Tio Ajayi” em *Contos Crioulos da Bahia*, 2004 [1976].

<sup>220</sup> Esse mesmo conto foi ampliado por Mestre Didi em 2002, tornando-se, nas palavras de Marco Aurélio Luz, “uma ópera de grande envergadura, e mais um fato marcante da dramaturgia negro-brasileira”. Cf. Marco Aurélio Luz, op. cit. 2002, p. 141.

<sup>221</sup> Cf. Félix Ayoh’OMIDIRE, “A travessia ideológica dos contos nagô-yorubá na diáspora brasileira”, Porto Alegre: UFRGS. 2004. Uma versão atualizada do conto será publicada em breve pela revista *DEL CARIBE*, Santiago de Cuba.

Didi em contestar a desqualificação da cultura dos terreiros afro-baianos, feita pela sociedade dominante, provando, pelo contrário, que o segmento afro-baiano não só tem a sua voz autêntica para reivindicar a sua cidadania, mas, também, que sabe fazer uso daquilo que prefiro chamar de ‘*meta-oração*’, usada nas tradições mágico-literárias yorubá-africanas, para reforçar suas reivindicações. Conforme analisei no referido trabalho, o refrão “*jakuriman, jakuriman!*”, repetidamente usado no conto/ópera de Tio Ajayi e na cantiga da troça carnavalesca, é uma invocação das forças sobrenaturais para que, com seu axé, venham a fazer triunfar a vontade das massas afro-mestiças para arrancarem das mãos do segmento dominante da sociedade, baiana e brasileira, uma plena cidadania na sociedade.

Como se torna evidente nas duas narrativas<sup>222</sup>, feitas as obrigações necessárias aos orixás protetores, e soprado o “ixé” (axé) nas direções cardinais, para abrir o caminho e assegurar a proteção de Exu, como continua a ser feito até hoje no carnaval da Bahia pelos principais blocos afros e afoxês (Filhos de Gandhi e Ilê Aiyê), a marcha do contingente afro-brasileiro em direção à edificação daquela ‘*comunidade de comunicação ideal*’, ou seja, aquela *herrschaftsfreie Kommunikation* prevista por Habermas, vai se alimentando sempre das forças da religiosidade e do axé de seus orixás.

Para Mestre Didi, o ensinamento maior desse processo iniciado por Tio Ajayi e Pae Burokô é que, cada vez que se corre o risco de a população afrodescendente cair presa das artimanhas da ideologia dominante, eles não deveriam hesitar em apelar pela força do sortilégio – *Jakuriman, jakuriman! (...) Entra in beco, sai in beco (...)* –, para fugir de qualquer engodo, iludir qualquer perseguição e afastar o recalque de seus valores étnicos, éticos e estéticos.

Só é possível apreender o pleno sentido simbólico desse refrão aparentemente inocente quando se analisa o mesmo, dentro do contexto original do texto completo do *ògèdè* yorubá-africano, usado para confundir o adversário e afirmar a vontade coletiva. O texto original deste *ògèdè* em yorubá costuma ser recitado como todo texto mágico e acompanhado de certos gestos, depois de ter-se oferecido os sacrifícios necessários, para garantir a proteção dos orixás, sobretudo para obter o apoio do poderoso e dinâmico Exu:

---

<sup>222</sup> O texto completo do conto “A fuga do Tio Ajayi” se encontra reproduzido no Apêndice II.

Bíríbírí lojú í rímun, forma clara)	(os olhos nunca conseguem enxergar o nariz de
Bòòboo l' àgùntàn án wò! contra a agressão humana)	(Uma ovelha é incapaz de qualquer reação
Ìjakùmòn ìí ríran òsán, na claridade do dia)	(O ìjakùmòn nunca consegue enxergar
Bí òru, bí òru ní se eku inú agbè! sabe distinguir	(A preá presa dentro de uma moringa nunca
qual se encontra)	entre o dia e a noite, devido à escuridão total na

Não deixa de ser admirável como Mestre Didi consegue traduzir tão bem a essência deste sortilégio na sua versão aportuguesada:

Entra in beco, sai in beco = n wò!	Biribiri l' ojo í rímún, bòòboo l' àgùntàn
Jakuriman, jakuriman! nii se eku inu agbè	Ìjakùmòn kíí ríran òsan. Bi oru, bi oru

O poder ‘*sortilégico*’ deste texto-discurso está na sua associação metafísica e ideológica. *Ijakumon*, o animal referido na segunda estrofe é conhecido em meio yorubá-africano como um animal que não consegue enxergar durante o dia, enquanto o *àgùntàn*, mencionado na estrofe precedente se refere à ovelha, animal tido em muitas sociedades como animal sem vontade própria. Portanto, ao lançar o sortilégio que aproxima a vontade e a força vital do adversário (ideológico) às dos três animais emblemáticos – *àgùntàn*, *ìjakùmòn* e *eku inu agbè* – o que se almeja é a desorientação física-psicológica do adversário, ou seja, o triunfo da vontade do protagonista de tais *meta-orações* sobre os poderes de seus oponentes.

De certa maneira, estes textos acabam se tornando uma espécie de ‘*aviso de sentinela*’ para o povo afro-baiano nas suas relações com a ideologia hegemônica, função que representa o foco das atividades institucionais de Mestre Didi, no âmbito da SECNEB e do INTECAB.

#### 4.2 Evoluir sem perder a essência...

Foi justamente no intuito de seguir o seu próprio lema de ‘*evoluir sem perder a essência*’, que Mestre Didi participou da fundação e manutenção de várias entidades sócio-acadêmicas, tais como a SECNEB – Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, fundada em 1974, e o INTECAB – Instituto Nacional da Tradição e Cultura Africano-

Brasileira, fundado em 1987. Enquanto a SECNEB vem realizando, ao longo desses trinta anos de existência, uma série de seminários, congressos, filmes, programas de televisão, dramatizações públicas e publicação de livros, o INTECAB consagra-se para o diálogo entre os seguidores das religiões e culturas das matrizes africanas no Brasil, e com a sociedade brasileira em geral, sobre temáticas relacionadas à tradição e valores africanos recebidos dos antepassados, usando como principal meio desse diálogo o Boletim cultural *SIWAJÚ*, e agindo conforme a visão dos fundadores que visava ‘*a União na Diversidade*’, para ampliar, através de diversas ações, o movimento da legitimação e expressão da tradição.

De acordo com a avaliação dos organizadores do CD comemorativo dos *80 anos de Mestre Didi*, a SECNEB, nessas três décadas de atuação na sociedade brasileira, ‘*marca profundamente a sociedade, descolonizando conceitos recalcados, criando novas formas de elaborações e percepções, e avançando na formulação de nova epistemologia*’. Isso quer dizer que, através de suas atividades, a SECNEB vem conseguindo muitas e significativas vitórias naquilo que Mignolo (2000) teria designado como a *desubalternização* dos saberes e valores africanos na sociedade brasileira.

Conforme informa o encarte do disco *Egungun, Ancestralidade Africana no Brasil*, produzido em 1982 pela SECNEB dentro de um projeto maior que visava, entre outros objetivos: ‘*documentar o universo das populações negras para guardar uma memória grupal; promover e disseminar valores culturais (nagôs), abrindo uma nova percepção transcultural*’, a SECNEB conta com o apoio da UNESCO, das Universidades de Ibadan e Ilé-Ifê (atual Obafemi Awolowo University), ambas localizadas na Nigéria, assim como o apoio do IRAD, Instituto de Pesquisa e Documentação do Daomé, atual República do Benin.

De modo igual, a fundação assim como e a implantação dos fundamentos do Axé do terreiro *Ilê Asipá* em 1980 também se insere nesses esforços de Mestre Didi Asipá de ‘*dar continuidade a sua herança africana*’, erigindo, dessa forma, uma comunidade-terreiro aos *eguns*, ancestrais patriarcas da sua linhagem – *Asipá* ‘*e aqueles outros ancestrais trazidos da África*’. O intento de preservar as tradições do povo africano-brasileiro e fazer com que as pessoas ‘*procurem respeitar a adoração aos ancestrais, Babá Egum, conforme foi trazida da África Ocidental há muitos anos pelos seus principais sacerdotes do culto, os*

*ojé,*’ levou Mestre Didi a divulgar a seguinte carta-manifesto, para servir de informe sucinto a qualquer pessoa desejosa de participar do culto aos *Eguns* no *Ilê Asipá*. Em virtude de seu valor como documento que demonstra a vontade de diálogo que impulsiona as atividades da comunidade-terreiro *Ilê Asipá*, achamos proveitoso transcrever na sua totalidade essa carta com a qual a comunidade *Ilê Asipá* procura, declaradamente ‘*sempre fazer com que as pessoas se situem melhor em relação às nossas tradições*’. Diz Mestre Didi na referida carta-manifesto:

Na cultura nagô, morte é do sexo masculino, a transformação, o mistério, enfim os elementos que são extensão dele, não são, nem podem ser conhecidos. O culto aos Egungun, consiste em tornar presentes os ancestrais, em direcionar o poder que emana deles e em ser veículo das relações entre os vivos e os mortos. Ao mesmo tempo que mantém a continuidade entre a vida e a morte, o culto aos Egungun estabelece uma destinação muito clara entre dois mundos, o dos vivos e o dos mortos (dois níveis de existência).

Os Egun Agbá (os ancestrais mais antigos) se apresentam tradicionalmente cobertos da cabeça aos pés com bastantes tiras de pano ornamentados com espelhos e búzios. Eles têm uma cantiga que diz:

Gégé oro aso lá ri  
Lá ri lá ri  
Gégé oro asó lemon  
Nkó mó babá

Tradução:

De acordo com os ritos da tradição, panos (é o que) vemos  
É o que vemos é o que vemos  
De acordo com os ritos, tiras de pano  
Nós não sabemos pai  
Da morte só vemos suas roupas exteriores, as tiras de pano.

O culto aos Egungun não é uma instituição de conversão ou catequese. Pessoa nenhuma está obrigada a ter fé e acreditar na apresentação dos Egun. Somente as pessoas descendentes, de linhagem, de tradição, têm obrigação de preservá-la e dar continuidade dessa herança.

Assim sendo, recomendamos às pessoas que *não tenham nenhuma ligação* com a tradição e desconhecem seus fundamentos, mesmo que sejam convidados por amigos, devem respeitar ou prescindir de estar muito presentes em nossos rituais, a fim de evitar dúvidas e comentários indevidos por ignorância e/ou preconceito.

Assinado: Deoscóredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi – Alapini)<sup>223</sup>

Nesta carta-manifesto, podemos destacar pelo menos dois níveis de diálogo que Mestre Didi procura manter com a sociedade envolvente. Em um primeiro nível, o discurso

de Mestre Didi se dirige ‘às pessoas descendentes, de linhagem, de tradição’, cuja obrigação é ‘preservar e dar continuidade’ à herança africana na diáspora, e, por outro lado, a carta se dirige ‘às pessoas que não tenham nenhuma ligação com a tradição e desconhecem seus fundamentos’. A esses últimos se recomenda o respeito e a atenção, para evitar comentários e atitudes preconceituosos.

O cerne desse discurso pode parecer supérfluo a quem desconheça o lugar dos cultos aos ancestrais masculinos no Brasil. Porém, é bom salientar que o discurso de Mestre Didi aqui é uma apologia, não somente da sua identidade nagô-africana, mas também, e, sobretudo, um resgate da patrilinearidade nagô-africana no Brasil. Sendo que desde as origens da organização da religiosidade africana no Brasil, ao contrário do que se verifica em outras diásporas africanas no Novo Mundo, o comum tem sido o estabelecimento dos terreiros de orixás em torno de uma hierarquia matriarcal, com o axé passando entre as mulheres da comunidade, muitas vezes de mãe para filha, o que acaba dando a impressão de que as sociedades africanas, sobretudo a sociedade nagô-yorubana, na qual procura se espelhar a maioria dos terreiros de candomblé na Bahia, se projetem sob uma estrutura matrilinear onde aos homens só se reservam papéis de menor importância.

Portanto, pelo seu resgate do papel central dos Egungun como elos de continuidade entre o mundo dos vivos e o dos mortos e guardadores dos mistérios,<sup>224</sup> Mestre Didi procura reafirmar a centralidade da patrilinearidade na tradição nagô, através de sua formação de uma nova geração de òjês, cujos pais sempre foram ligados ao Axé dos antepassados.

Por outro lado, a segunda parte do discurso de Mestre Didi visa aqueles membros da sociedade que poderiam querer desprezar o culto, quer por ignorância, quer por preconceito, aqueles que poderiam estar olhando com desconfiança a aparência dos eguns e a observância de preceitos rigorosos no relacionamento entre os *ara orum* (os eguns) e os *ara aiye* (os vivos, os fiéis e iniciados). Mais uma vez, Mestre Didi demonstra seu pleno domínio das tradições nagô-africanas, ecoando na versão brasileira a cantiga yorubá-africana que avisa a futilidade de pessoas não-iniciadas querendo desvendar o mistério dos eguns:

Wôn ò léégún ún rí, (Eles não podem ver o egungun)

---

<sup>223</sup> Informe No. 1: *Babá Egun – Ilê Asipá – Salvador – Bahia*.

<sup>224</sup> É bom lembrar que, mesmo nos terreiros *Lese Orixá*, os ritos fúnebres de qualquer iniciado só podem ser conduzidos pelos representantes dos *Eguns*.



Àyò nan ó maa wò,	(Só podem ver a roupagem)
Àyò nan ó maa wò,	(Só vão poder ver as tiras de roupa)
Lḥìn éégún ò,	(As tiras de roupas que recobrem o egungun)
Wòn ò lèyç ã rí,	(Não vão poder ver o pássaro <sup>225</sup> sagrado)
Ìyè nan ó maa wò	(Só vão poder ver as penas)
Ìyè nan ó maa wò	(Só as penas é que vão ver)
Lḥìn çyç ò!	(Sem que chequem a conhecer o mistério dos pássaros sagrados)

De modo geral, perante as diversas facetas da personalidade de Mestre Didi, ficamos com a imagem de um verdadeiro intelectual orgânico da baianidade-nagô. Como diz tão sucintamente Juana Elbein dos Santos na citação feita na epígrafe principal a essa seção, tirada da própria epígrafe por ela elaborada para o CD comemorativo dos 80 Anos de Mestre Didi, trata-se, sem dúvida alguma, de um *‘mestre excepcional onde ciência, arte, sabedoria e espiritualidade se complementam na constituição da personalidade de um homem de profundo olhar universal’*.

#### 4.3.0 Codificações e decodificações da Yorubaianidade de Mestre Didi

##### 4.3.1 Enfrentando a hegemonia cultural: Mestre Didi e a apologia da ancestralidade nagô – o conto “Omo Inã, filha do fogo”<sup>226</sup>

As palavras de Márcio Nery de Almeida, pesquisador do PRODESE<sup>227</sup> da Universidade do Estado da Bahia explicitam muito bem o papel dos contos orais na vida das comunidades afro-religiosas e na formação da identidade do segmento afro-brasileiro:

Como formas de compreensão existencial de caráter intrinsecamente didático e iniciático, os contos ancestrais desempenham papel fundamental no sentido de esclarecerem às crianças e jovens o porquê das coisas de uma maneira suave, dinâmica, consistente e significativa, com riqueza simbólica e contextual voltada para mobilizar o emocional, permitindo, assim, que o conhecimento se processe também na alma, no âmago do ser, para que seja interiorizado, internalizado<sup>228</sup>.

Partindo desta compreensão do papel fundamental dos contos nas comunidades primárias, podemos ir mais longe ainda para afirmar o seu papel como elemento indispensável para a compreensão, aceitação e projeção da identidade do grupo em cujo

<sup>225</sup> Na cosmovisão nagô-yorubana, existe uma forte ligação entre o poder dos egungun e o das iyami, a força mística da feminidade representada por Oxum e as mães ancestrais.

<sup>226</sup> Ver o apêndice 1 para a transcrição integral do conto.

<sup>227</sup> PRODESE significa Programa Descolonização e Educação e é dirigida pela professora Narcimária Correia do Patrocínio Luz da UNEB.

meio circulam tais contos, haja vista que já ficou comprovado que, pela sua natureza moralizante, os contos acabam interferindo na formação das personalidades, alterando o seu padrão de valores. Em outras palavras, podemos afirmar que, nas sociedades de herança escravista onde as narrativas servem para preservar a memória coletiva, os contos, como verdadeiros *itâns* (com a sua carga supra-histórica), constituem argumentos para a construção da auto-estima de todo um povo, e assim sendo, transformam-se em imponentes armas de resistência perante a opressão étnica. É por isso que, no *Prefácio* à primeira edição de *Contos de Nagô*, ao se referir a seu autor, Mestre Didi, o romancista Jorge Amado não hesita em descrevê-lo como:

Depositário de segredos e mistérios, do saber acumulado do povo. Não apenas dos mistérios das ervas sagradas, de cada planta brasileira, não apenas dos segredos mais profundos da linha de Ifá..., mas também das histórias e fábulas através das quais a massa negra, depois mulata, primeiro escrava e depois pobre, expressa sua vida, sua dor, sua luta, sua esperança. (...)

A partir desta compreensão do papel de Mestre Didi, na coleção, transcrição e reprodução, dos contos de origem nagô-africana, podemos afirmar que, tal qual o próprio *apàlô*, como é conhecido em meio yorubá-africano o contador de estórias e contos, Mestre Didi se transforma hoje em verdadeiro guardião da memória cultural do segmento afrodescendente da sociedade brasileira. As diversas temáticas abordadas nos contos por ele narrados demonstram sua preocupação em colocar a literatura a serviço da reconstrução da identidade e da auto-estima dos afrodescendentes. Em seguida, procurarei fazer uma análise panorâmica da produção literária de Mestre Didi.

#### **4.3.2 Análise classificatória dos contos de Mestre Didi**

A atuação de Mestre Didi no mundo das letras abrange duas áreas principais. A primeira diz respeito ao resgate da história da religiosidade nagô na Bahia que Mestre Didi cumpre tão bem, com a publicação do seu texto *História de um terreiro nagô* (1989, 1994), no qual o autor nos brinda com uma concisa crônica-história do terreiro baiano Ilê Axé Opô Afonjá, fazendo a ligação necessária com os dois outros terreiros da mesma tradição ketu-nagô, com os quais Opô Afonjá forma uma espécie de trindade.

---

<sup>228</sup> Cf. “Novo Horizonte, caminhando para o Futuro: *Arkhé*, Comunalidade e Pedagogia Iniciática”, in *Sementes: Caderno de Pesquisa*, Salvador, v.2 n. 3/4 jan./dez. 2001.

O valor desta crônica história não está só nas informações valiosíssimas que o autor fornece sobre a fundação dos terreiros e a formação da religiosidade afro-brasileira na Bahia, mas também sobre a relação que as sucessivas ialorixás do axé baiano souberam manter com a sociedade envolvente, uma relação marcada, desde a fundação do Ilê Axé Opô Afonjá, pela visão da incansável Iyá Obá-Biyi, Eugênia Anna dos Santos, cuja visão foi herdada e ampliada por sua sucessora, Maria Bibiana do Espírito Santos, Mãe Senhora, Oxum-Muiwa, cuja gestão levou a Axé a gozar de uma alta consideração nos meios diplomáticos e literários com a participação de personalidades eminentes da vida intelectual brasileira, entre eles cientistas, escritores e artistas, como Jorge Amado, Pierre Verger, Carybé, Vasconcelos Maia, Antônio Olinto, Moysés Alves, Vivaldo e Sinval Costa Lima, Zora Seljan, Zélia Amado, Lênio Braga, Rubem Valentim, além de ilustres simpatizantes vindos do estrangeiro como os franceses Roger Bastide, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir.

Outro valor importante desta crônica-história é a visão antropológica do autor que o faz fornecer um documento dos mais completos sobre as obrigações do terreiro ketu-nagô, dando destaque àquilo que Juana Elbein e Marco Aurélio Luz chamam de uma visão *desde dentro para desde fora*. O que vale dizer que o autor soube passar o essencial das atividades litúrgicas do terreiro, sem trair o segredo dos preceitos que não devem ser revelados a pessoas não-iniciadas.

A segunda grande área da atuação literária de Mestre Didi, e sem dúvida a mais profícua, é a coleção e difusão de contos e outras narrativas de origem nagô-yorubanas, que circulam nos terreiros. No todo, entre 1961 e 1981, Mestre Didi publicou cinco coletâneas de contos, além de várias edições traduzidas para línguas estrangeiras. A publicações seguem a seguinte ordem:

1961 – *Contos Negros da Bahia*, contos diversos do acervo oral nagô.

1963 – *Contos de Nagô*, contos diversos do acervo oral nagô.

1966 – *Porque Oxalá Usa Ekodidé*, livro-objeto com ilustrações de Lênio Braga.

1976 – *Contos Crioulos da Bahia*, contos diversos do acervo oral nagô.

1981 – *Contos de Mestre Didi*, contos diversos do acervo oral nagô.

1987 – *Xangô, el Guerrero Conquistador y Otros cuentos de Bahia*, contos diversos do acervo oral nagô, editado em Buenos Aires.

1987 – *Contes noires de Bahia (Brésil)*, contos diversos do acervo oral nagô, editado em Paris.

1988 – *Mitos da Criação do Mundo*, coletânea de mitos yorubá-africanos.

2003 – *Contos negros da Bahia e Contos de Nagô*, re-edição integral das duas primeiras coletâneas publicadas nos anos 60s.

2004 – *Contos Crioulos da Bahia*, edição trilingüe (Português-Yorubá-Ingês).

A nível temático, o que mais me chamou a atenção, desde o primeiro contato que tive com os contos de Mestre Didi, é a diversidade das temáticas abordadas, que mostram, por sua vez, a abrangência e a amplitude do acervo oral nagô-yorubana, preservada nas comunidades-terreiros de onde o autor se inspirou. Lembro-me de ter pensado, depois de ler, pela primeira vez, em Cotonou, os contos da coletânea *Contos de Mestre Didi*, na sua versão francesa, que esses contos possuem um encanto especial. Naquele momento, não pude dizer o que era, porém, mais tarde, ao tentar compará-los com o acervo de contos yorubá-africanos, descobri que o ‘*algo especial*’, que têm os contos de Mestre Didi, é a participação de orixás, como personagens de boa parte dos contos, algo que não acontece nos contos yorubá-africanos, onde os personagens são tirados apenas do mundo dos homens e dos animais, para exemplificar as diversas situações da vida.

Anos mais tarde, quando fui convidado pelo Núcleo Cultural Níger Ókan, para traduzir para o yorubá a coletânea *Contos Crioulos da Bahia*, para publicação na edição trilingüe que saiu em 2004, foi então que descobri que a profusão de personagens orixás nos contos de Mestre Didi se deve ao fato de que foi, a partir do corpo de textos oraculares, chamados *erindinlogun*, que o acervo oral nagô-brasileiro conseguiu processar e re-elaborar a maior parte das narrativas que circulam nas comunidades-terreiros.

Essa relação fica mais clara ao compararmos os contos de Mestre Didi com as coletâneas dos *Odús* do corpo oracular *erindinlogun*, que circulam nos terreiros de candomblé, sempre na sua forma oral, com as pouquíssimas exceções de extratos e textos desses, laboriosamente copiados à mão e ciosamente guardados na forma dos chamados ‘*cadernos de fundamento*’, cuja origem remonta à época de Mãe Aninha Obá-Biyi, que passou aos seus colaboradores mais próximos, ‘*os caminhos dos Odús*’, da forma que, mais tarde ficou registrado, tanto no famoso caderno de Mãe Agripina, ialorixá do Axé Opô

Afonjá do Rio de Janeiro (1928), quanto no livro de Pai Agenor Miranda da Rocha (Pallas Editora: 2003).

Por exemplo, é fácil verificar que o conto que Mestre Didi intitula ‘*O pobre mendigo Obará*’, publicado, primeiro, na coletânea *Contos negros da Bahia* (1961) e reproduzido depois em *Contos de Mestre Didi* (1981), é o mesmo *itan (Odù)* de *Õbàrà-méjì*, um dos 16 *Odús* principais do corpus literário-oracular de *Ifá*. O mesmo *Odù* é narrado, respectivamente, no caderno de Mãe Agripina, recuperado por Pierre Verger e publicado em edição bilíngüe (1982), na Nigéria, por Pierre Verger, José Marianno Carneiro da Cunha e Wilfred Feuser, sob o título de *Dilógún*, onde consta como ‘4° *Obará*’, o mesmo título que foi usado na edição reunida por Agenor Miranda em *os Caminhos de Odù* (2003). Verger et alii informam que a etnógrafa afro-cubana, Lydia Cabrera, também publicou esse mesmo conto na sua coletânea *El Monte* (1954), e ainda transcrevem, como Apêndice do livro *Dilógún*, os textos originais do mesmo *Odù*, em idiomas Yorùbá e Fon (Appendix II-2).

O mesmo se verifica no caso de outros contos de Mestre Didi, tais como ‘*O escravo rei*’ (*Contos Negros*:105-106); ‘*Odi, o grande sábio*’ (*Contos de Nagô*: 125-127); ‘*A viagem dos babalawós*’, (*Contos crioulos da Bahia*: 94-99), dentre muitos outros. É importante observar que o tratamento que Mestre Didi deu a esses *ítáns* do corpus oracular do *erìndínlógún* difere daquilo que foi feito por Mãe Agripina e Pai Agenor Miranda. Enquanto esses últimos se preocuparam em transcrever os textos, conforme se usam para fins oraculares, quando o *Oluô*, como são conhecidos as sacerdotisas e os sacerdotes afro-brasileiros que jogam *erindinlogun*, interroga os 16 búzios, para resolver o problema de seus consulentes, reproduzindo inclusive os sacrifícios apropriados que acompanham cada *Odù*, e completando o quadro com uma análise interpretativa do *Odù*, para que fique claro para o consulente o que o oráculo lhe recomenda fazer, Mestre Didi não se preocupou com tais detalhes.

Pelo contrário, fazendo questão de tirar todo os indícios de sua origem oracular, Mestre Didi transforma os textos de *Odù* em puras narrativas literárias, realçando, em compensação, seus valores morais e existenciais, para que se possam encaixar perfeitamente dentro do gênero literário do conto, ou seja, do tipo de narrativa chamada *alö*

*àpagbè*, da mesma forma que costumam ser elaborados, reproduzidos e usados na sociedade yorubá-africana contemporânea.

Na verdade, Mestre Didi demonstra nas suas obras uma grande preocupação em sustentar a `literaridade`, ou seja, o valor literário das narrativas da oralidade nagô-yorubana que circulam dentro do mundo do candomblé brasileiro. É como se ele estivesse procurando subverter conscientemente os cânones literários eurocêtricos que tendem a não reconhecer tais qualidades em textos produzidos pela camada de ascendência africana na sociedade nacional. Como observa Nelson Rossi, no prefácio para as cartilhas que compõem o *Yorùbá tal qual se fala*, da autoria de Mestre Didi, a preocupação do autor é, sem dúvida alguma, uma subversão das leis canônicas que ‘*se erigem em monstros sagrados que pretendem decidir quem pode falar sobre que, quem tem que ouvir e silenciar (...)*’.

Parece-me que foi justamente essa a razão da escolha de tirar toda indicação oracular dos textos que Mestre Didi re-trabalha como contos, transformando-os em autênticas narrativas da literatura afro-brasileira, fazendo-as passíveis de uma classificação literária, ao lado de contos da literatura universal do mesmo gênero, tais como os contos colecionados pelos irmãos Grimm (Jacob Ludvig Carl e Wilhelm Carl), ou as famosas fábulas do autor francês, De la Fontaine.

Para isso, Mestre Didi fez questão de transformar em mortais até os orixás do corpus oral do *erindinlogun*, para que, ao lado de outros personagens humanos e animais, possam atuar nos contos do povo afro-brasileiro. Portanto, para se ter uma clara idéia de transmutação genérica dos personagens dos contos, resolvi fazer uma diagramação que reflita sua distribuição nos contos.

Levando à última conseqüência a ‘*literarização*’, ou melhor, essa transmutação genérica que fez dos *itàns* do corpus oracular do *erindínlogún*, vê-se a preocupação de Mestre Didi em comprovar a verossimilhança característica do gênero de contos ‘*alö*’ em yorubá, sobretudo os chamados ‘*àlö àpagbè*’, cuja marca registrada são as cantigas que acompanham a narrativa. Não deixa de ser admirável que, mesmo tendo recebido a matéria prima dos contos em forma de *itàns*, narradas apenas em bloco, sem que sejam acompanhadas dos ‘*hiper-textos*’, como gosto de chamar as cantigas que caracterizam o gênero dos contos, Mestre Didi teve a genialidade de compor suas próprias cantigas para

acompanhar algumas das narrativas, ao transformá-las em contos. Assim é que contos como “Iyá Omin, Mãe d’Água”, “Inauó Ará”, “Ideti (cidade de Oyó), “Omo Ejó” e alguns outros, reproduzidos nas várias coletâneas, incorporam uma cantiga à moda yorubá-africana, cantada, como não podia deixar de ser, em idioma yorubá.

O que fica evidente é que tais cantigas não fazem parte das narrativas originais, haja vista que elas não aparecem nas narrativas oraculares reproduzidas pelos dois outros protagonistas, que se engajaram em levar ao conhecimento público brasileiro, os textos da oralidade nagô, que circulam nas comunidades-terreiros. Ou seja, nem o livro publicado a partir do caderno de Mãe Agripina por Pierre Verger *et alii* (1982), nem *Os caminhos de Odú* (2003) publicado por Pai Agenor Miranda, incorporam cantigas de acompanhamento.

O que é mais interessante ainda, nesta tentativa de Mestre Didi de incorporar cantigas aos seus contos, é notar que ele acabou inventando uma cantiga em língua yorubana, para um conto que ele mesmo refere como uma narrativa de origem *grúnci*. Com efeito, no conto intitulado ‘*Iyá omin, Mãe d’Água*’, que leva o subtítulo de ‘*Conto da terra de Grúncis*’, (*Contos Negros da Bahia* : 21-23)<sup>229</sup>, Mestre Didi coloca na boca das protagonistas (as duas filhas da madrasta e a filha de criação mal-amada) a seguinte cantiga:

Da ki jeje omon Odô  
Oru pa mi a ki é oro oru pa mi  
Emi ta si kó  
Oru pa oni a ki é oro oru pa mi  
Ebi pa mi  
Aru Baiyani aiye ajô aru Baiyani

O que ele mesmo traduziu como significando:

Com humildade estamos implorando a filha dos Rios  
O calor está me matando  
Estou cantando  
O calor está me matando  
A fome está me matando  
Baiyani mande chuva para todo mundo.

---

<sup>229</sup> Tudo indica que Mestre Didi incluiu este conto nas suas coletânea em homenagem a Mãe Aninha, Obá-Biyi, fundadora do Ilê Axé Opó Afonjá cujos pais, conforme informa o próprio Mestre Didi, eram “africanos legítimos, descendentes da nação Grúnci”.

Mais do que qualquer outro indício, a decisão de acompanhar seus contos com cantigas em yorubá revela não somente a preocupação de Mestre Didi em fazer de suas narrativas verdadeiros ‘àlò àpagbè’ à yorubana, mas também mostra o amor que ele tem e sempre teve pela língua yorubana.

Na minha opinião, não foi por acaso que Mestre Didi investiu tanto na recuperação e na preservação da língua yorubana na Bahia e no Brasil. Desde o seu esforço pioneiro de 1948, quando reuniu um mini-dicionário nagô-português, culminando, dois anos mais tarde, na publicação da Cartilha *Yorubá Tal Qual se Fala* (1950), Mestre Didi deixou claro que pretendia usar a língua yorubana como suporte ideológico para legitimar sua invasão do terreno reservado das letras eruditas. Escolheu o idioma yorubá para levar ao campo minado da academia o saber do povo dos terreiros. Como já vimos, através do uso intensivo que faz desse idioma nos seus contos, Mestre Didi demonstra a vontade de erigir a gnose liminar yorubá-africana, como expressão digna de se apresentar ao lado de qualquer cânone erigido pela hegemonia eurocêntrica.

Por isso que, em sua extensa obra, ele usa sem apologias a língua yorubana, tanto para nomear, como para autenticar as expressões, cantigas e diálogos, que ele mesmo constrói para os seus contos<sup>230</sup>. Ele que já foi dos melhores alunos da primeira turma do curso de Yorubá oferecido pelo CEAO/UFBA e ministrado pelo professor yorubano Ebenezer Lasebikan, na década de sessenta, hoje, Mestre Didi faz questão de expandir a experiência da Mini-Comunidade Obá-Biyi do Axé Opô Afonjá (1976-1986), idealizando, através da formação do *Odemode Egbe Asipá*, uma nova geração de baianos apaixonados pela herança nagô-yorubana, incentivando os integrantes do terreiro *Ilê Asipá* a usar o yorubá como língua franca, tanto dentro, como fora do espaço sagrado do axé, como se comprova no episódio da “*pescar em yorubá*”, contada pela pedagoga Léa Austrelina Ferreira Santos na revista *Sementes, caderno de pesquisa*,<sup>231</sup> quando alguns integrantes do *Odemode Egbe Asipá*, que participavam do Programa de Capacitação Solidária, promovido pela SECNEB em parceria com PRODESE - Programa Descolonização e Educação, da Universidade do Estado da Bahia, resolveram “*pescar em Yorubá*”, durante uma avaliação

---

<sup>230</sup> É digno de nota que todas as obras artísticas de Mestre Didi têm nomes yorubás: Cito aqui alguns exemplos como Opo Baba Nla wa (o cetro-monumento em Rio Vermelho, Salvador), além de vários Bayara, Ôpá, Ibiri, Ôpç Awo, Ôpá Ôyanyin e tantas outras obras de arte sacra por ele fabricadas.

<sup>231</sup> Cf. Léa Austrelina Ferreira Santos “Ética da coexistência: uma referência fundamental à proposição de uma educação pluricultural” em *Sementes, caderno de pesquisa*, Vol. 2, n. 3/4, jan/dez 2001. p. 37-49.



do curso de inglês, ministrado por algumas professoras canadenses. A pesquisadora Lea Santos (2001:47) relata o episódio da seguinte forma:

Na iminência ou com receio de uma nota baixa, os jovens não viram uma outra alternativa, senão “pescar”, mas eles foram criativos, não poderiam “pescar” em português ou inglês, pois as professoras conheciam essas duas línguas, então, com a intenção de burlar a tentativa de controle exercido pelas professoras, eles começaram a “pescar” em yorubá.

Como aponta a pesquisadora na sua interpretação deste episódio, tudo não passa de uma maneira de se rebelar contra a ordem institucional, permitindo que os afrodescendentes possam mostrar à sociedade dominante que, além dos conhecimentos impostos pelo sistema colonial, calcado sobre a política do embranquecimento racial e intelectual, o segmento afro-brasileiro ainda possui, e procura zelar e preservar, seu próprio universo civilizatório, sua própria cosmovisão. Conforme arremata Santos (2001: 47): *‘Os jovens Odemodé herdaram esse legado e recriam estratégias para manter viva sua tradição e sobreviver aos percalços do recalque’*.

Isso tudo, graças à visão e empenho de Mestre Didi, em preservar essa preciosa herança na comunidade por ele dirigida.

Podemos concluir dizendo que Mestre Didi se mostra ciente da verdade do ditado que afirma que a língua é a alma de um povo, por isso ele, através da sua obstinação em preservar o yorubá na sua obra artística e literária, numa sociedade cujos valores são calcados sobre a herança colonial, enfim, uma sociedade como a brasileira, onde a colonização lingüística foi das mais rigorosas, ele faz questão de chamar atenção para a inegável participação de outros povos na construção da grande civilização brasileira, convocando, destarte, a sociedade para uma verdadeira democracia étnico-cultural.

Portanto, vivendo a plenitude da sua *Yorubaianidade*, ou, melhor dizendo, da sua *baianidade nagô*, ele que já teve o orgulho de ser *‘um negro baiano em Ketu’*, procura ser para sempre, deste lado do Atlântico Yorubano, um nagô-yorubano, sem deixar de ser um autêntico baiano-brasileiro.

Fazendo um cruzamento temático dos contos de Mestre Didi, descobri que alguns deles podem ser classificados de acordo com as três grandes linhas classificatórias, identificadas por Luiz da Câmara Cascudo, na obra *Literatura Oral do Brasil* (1978). Conforme as categorias de personagens que protagonizam cada conto, e a moral que cada

conto procura ensinar, no contexto simbólico das comunidades, os contos podem ser classificados, seja como *contos de denúncia*, seja como *contos de exemplo*. Uma terceira categoria seria os contos dito *de encantamento*. Não é difícil descobrir o porquê de tais classificações. Os *contos de denúncia* seriam aqueles marcados pela má ação de um anti-herói, mas cujo desfecho só acontece quando alguma circunstância inesperada acontece para desmascarar o malfeitor e restabelecer o equilíbrio da sociedade.

Quanto aos contos ditos *de exemplo*, o foco da narrativa se centra em uma atitude ou comportamento tido como “*correto*”, “*bom*” e “*desejável*”, praticado pelo protagonista, trazendo-lhe bons proveitos, e ajudando a manter o equilíbrio da sociedade. No caso de contos pertencentes a essas duas primeiras categorias, o objetivo da narrativa é desaconselhar ou recomendar tais comportamentos para o público em formação, conforme o caso exemplificado pela respectiva categoria. Na verdade no contexto yorubá-africano, o contador sempre tem obrigação de deixar claro essa finalidade, descrita por Marco Aurélio Luz, como ‘*pedagogia iniciática*’, ao fazer ao seu público, no final da narrativa, uma pergunta invariável: ‘*kini itàn náà kō wa?*’, ou seja, qual é a moral do conto?. Ao qual o público começa a enumerar ‘*as lições*’ da narrativa: ‘*Itàn náà kō wa pé ká má ÿe ikà, ka má puro, ka ma se ilara çnikejì etc, etc.*’<sup>232</sup>. É claro que alguns contos podem pertencer a mais de uma categoria.

Quanto à última categoria identificada por Câmara Cascudo, ou seja, os contos ditos de encantamento, é claro que a sua característica principal seria a intervenção daquilo que se costumava chamar de *Deus Ex Maquina*, isto é, a intervenção de entidades sobrenaturais como os orixás, ou santos católicos, principalmente Nossa Senhora, para *descomplicar* a vida do protagonista, ou para lhe ensinar uma lição importante.

Observa-se, porém, que, na maioria dos casos, os contos de Mestre Didi fogem a essa classificação temática proposta por Câmara Cascudo. Isso me leva a definir uma quarta categoria. Esses são contos que procuram explicar o porquê de determinados fenômenos do mundo a partir da cosmovisão nagô-africana. Na verdade, a essa categoria pertence a grande maioria dos contos de Mestre Didi, isso devido, justamente, à qualidade de ‘*pedagogia iniciática*’, que predomina em sua obra literária, motivado como era, pela vontade de transmitir o saber ancestral, da forma que lhe fora passado pelas gerações de

Mãe Aninha Obá-Biyi e Mãe Senhora Oxum Muiwá. Por falta de uma terminologia capaz de descrever melhor essa categoria, chamo tais narrativas de contos *mito-históricos*, conforme aparecem na tabela abaixo.

**Tabela 1: Classificação temática dos contos de Mestre Didi**

Coletâneas	Contos de Encantamento	Contos de Exemplo	Contos de Denúncia	Contos mito-históricos
<i>Contos Negros da Bahia</i> (1961)	Iyá Omin, Mãe d'Água; Conto do Engenho abandonado; Cidade de Oyó; O garoto e o cachorro encantado; Babá Onã, pai do caminho; O escravo rei;	O homem que falava demais; O senhor e o escravo; O cachorro e a boa menina; O cágado e o jacaré; o elefante e a tartaruga; As três mulheres que se chamavam Paciência, Discórdia e Riqueza; O macaco e a onça; O pobre mendigo Obará; a vendedora de acaçá que ficou rica; o teiú e o cágado;	Inauó Ará; A onça que era odiada; O passageiro desconhecido; conto da mulher que tinha uma filha fabricante de dendê; O carneiro, o galo e o orangotango;	O filho de Oxalá; O babalaó, o grande adivinhador; O tio que virava baleia; O papagaio adivinho; dono das ervas e m... religião africana no... o homem pobre e o bondoso; o cação q... engoliu o homem; africano da nação g... Omo Ejó, o filho d...
<i>Contos de Nagô</i> (1963)	O rico e o pobre mendigo;	A desavença; l'Ogun, o ferreiro; Porque os brancos dominam o universo?; Omo Inã, filha de fogo;	Omo Inã, filha de fogo; Os dois brancos usurários;	O homem que se ju... sábio; Odí, o grand... O homem que deu... para a morte criar; tentação de Exu; U... histórias de Orumil... Doutor cura quem... morrer; Omi Xum, Oxun; A donzela d... encantado; O cágad... adivinho; Iyá omi... menina que virou c... Quem nasceu para... não chega a dez réi... nego que perdeu a... no jogo; o galo sábi... consultor; Chegada... de tio Opé na Bahia... Oxun se tornou ma... que as outras orixás...

<sup>232</sup> Tradução: A moral do conto é que não é bom fazer mal aos outros; não é bom mentir para prejudicar os outros; não é bom ter inveja dos outros, etc. etc.

				ibeji, Cosme e Dan- tio que virou cobra; Oxumaré, a filha de íris; Xangô, o guerreiro conquistador; o sor- príncipe; O Rôko de do I.A.P.I.; A filha de Yemanjá; O descende- pobre peregrino; X Obá n'la; Como exu se rei de uma cidade Oxalá tornou-se rei
<i>Porque Oxalá usa Ekodidé</i> (1966)	—	—	—	Porque Oxalá usa E
<i>Contos Crioulos da Bahia</i> (1976)	O negrinho escravo; O Beira-Mar; A grande vitória;	O carpinteiro que perdeu o nariz; A vingança de Exu; A fuga do Tio Ajayi; O neguinho Ogun Deyí; Tino e o Tato; A idiota; o equívoco; A inveja;	A viagem dos babalawo; O risco da morte; O caçador e a Caipora	Obaluwaiyê, o don- peste; Ossanyin, o aleijadinho; O desc- Encarnação; A abe- Alawô, o endiabrac- cobra encantada; O awô; A alma de Sa
<i>Contos de Mestre Didi</i> (1981)	Iyá Omi (Mãe d'Água);	O cachorro e a boa menina; O senhorio e o escravo; O pobre mendigo Obará;	Conto da mulher que tinha uma filha fabricante de dendê; Inauô Ará (O menino encarnação);	Xangô, o guerreiro conquistador; O po- mendigo cavador de Conto africano da m- Grúncis; Omo Oxu- filha do arco-íris; I- Ôdô; Orumilá, Bab- Chegada e morte de Opé na Bahia; Omo filha da cobra; Dou- quem está para mor- menina que virou c- tio que virou cobra- de Oxalá que se cha- dinheiro (Ôwô); Co- um tio africano que baleia; A filha de Y- Como exu tornou-s- uma cidade.

Tendo classificado assim os contos de Mestre Didi, passo, em seguida, a analisar um dos contos, tirado da dupla coleção que reuniu as duas coletâneas *Contos Negros da*

*Bahia e Contos de Nagô*, publicado em 2003. O conto escolhido se intitula “*Omo Inã, filha do fogo*”.

#### 4.3.3 Çní da eérú ni eérú ñtô: o conto “Omo Inã” e código da justiça nagô

Analisando o conto “*Omo Inã, filha do fogo*” (2003:145-152), é oportuno deixar logo claro que o próprio título é uma metáfora sob muitos aspectos. Em primeiro lugar, Inã, o fogo em yorubá, é um elemento primordial e base de qualquer civilização humana. Em quase todas as culturas, inã está relacionado ao saber, à inspiração artística e a toda uma gama de formação intelectual. Além do mais, inã é a fonte mais primordial da energia cósmica. De fato, na língua yorubana, além de designar o fogo propriamente dito, o vocábulo inã se usa também para descrever toda e qualquer outra energia, seja ela oriunda de fonte elétrica ou mesmo de descarga produzida pela tempestade.

E, ainda, na cosmologia yorubana, inã se personifica em dois orixás principais: ßàngó (Xangô), princípio masculino do fogo, e Ôya (conhecido no Brasil como Iansã), seu princípio feminino e mulher favorita do próprio ßàngó na mitologia yorubana. Também se deve dizer que, tanto quanto o inã que ambos simbolizam, e que, por sua vez, os simboliza também, os dois orixás são princípios por excelência da justiça, da igualdade e do progresso, na cosmologia yorubá-africana. Para mostrar a compreensão que se tem da sua força, é comum ouvir, a respeito do *iná*, em meios yorubanos, um ditado como este: Ômô iná làá rán sina; iná to ba si l’áwo lèhìn nio gòkè odò, ou seja, não há força que resista a inã (fogo), costuma se afirmar também que inã é como o espelho (dígi): não pode senão expor qualquer outra essência que nele penetre.

Isso nos leva a crer que o título de “*omo inã*”, escolhido para este conto, foi uma apropriação consciente da parte de Mestre Didi. Como se vê na tabela classificatória acima reproduzida, o conto pertence à categoria de contos de exemplo. Isso leva a crer que a verdadeira preocupação do autor é usar esta narrativa para ensinar a virtude de manter uma fidelidade inabalável aos valores da ancestralidade africana, confiando na proteção dos orixás em momentos de desespero.

De fato, a escolha temática do conto parece ser um profundo ato do ‘*religare*’, da parte do autor, ou seja, uma narrativa cujo objetivo é a doutrinação dos membros da comunidade-terreiro. Bem que o antropólogo Marcos Aurélio Luz deixou claro, numa

entrevista ao jornal *A Tarde*, de 12/06/2004, que ‘na sua maioria os contos (de Mestre Didi) fazem parte do acervo oracular do erindinlogun...’, isto é, ao conjunto de *itàns* e *odù Ifá*, que cada sacerdote de *Ifá* deve saber de cor, para reproduzi-los e aplicar sua interpretação, na hora de resolver os problemas de seus consulentes, seria necessário acrescentar, a partir desse conto específico, como já foi frisado anteriormente, que Mestre Didi não se contenta apenas em reproduzir tais narrativas da forma que surgem no corpus oracular, mas procura sempre torná-las mais universais, com direito a até um toque de ‘romantização’, dando a seus protagonistas um tratamento digno dos personagens de Jorge Amado<sup>233</sup>

Na verdade, não consigo resistir a uma comparação entre a trama que envolveu os protagonistas de Mestre Didi neste conto de apenas nove páginas e a longa narrativa de Jorge Amado<sup>234</sup>.

Uma análise rápida renderia pelo menos meia dúzia de pontos de convergência entre as duas narrativas. Em primeiro lugar, temos o objetivo que parece nortear a vontade dos respectivos autores: ‘proclamar o direito à vida e ao amor (...)’, como afirma Jorge Amado (1988: 153) no caso de *O sumiço da Santa*. É interessante reparar que a força movente desta vontade nas duas narrativas é a orixá *Oyá*, mais conhecida como Iansã e sincretizada com Santa Bárbara, em meios afro-brasileiros. A ela se deve a redenção da vida e do amor dos respectivos casais: Bárbara/Antônio no conto “*Omo Inã*” e Manela/Miro em *O sumiço da Santa*.

De modo igual, não poderia deixar de ser marcante a coincidência que faz a menina Bárbara do conto de Mestre Didi conhecer seu futuro marido, Antônio em ‘*uma festa no terreiro*,’ quando ela sequer era feita, participando apenas na qualidade de simpatizante curiosa, onde porém aconteceu o inesperado: ‘*Iansã se manifestou nela...*’(p.145), da mesma forma que a jovem donzela Manela, da narrativa de Jorge Amado, ‘*foi tomada por Iansã*’, durante a Lavagem de Bonfim, quando a deusa ‘*(...) limpou-lhe o corpo*’ e ‘*fizera-lhe a cabeça*’, naquela festa onde ela fora participar apenas como simpatizante, aliás sem o consentimento da sua tia madrastra Adalgisa, católica fanática (p. 62). Como aconteceu no caso de Bárbara, foi também no meio dessa festa que a jovem passou a iniciar o namoro

---

<sup>233</sup> Aliás a construção da personagem de Bárbara no conto se aproxima muito da outra Bárbara que protagoniza o texto de Jorge Amado, *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria*.

<sup>234</sup> *O sumiço da Santa* é um romance de quase 450 páginas.

com Miro, o rapaz negro de cabelo *black power* com quem passará a viver um amor sincero sob a proteção de *Oyá*.

Pode-se falar ainda da convergência entre os antagonistas nas duas narrativas – Adalgisa em *O sumiço ...*, e Jeremias no conto “*Omo Inã*”, os dois estando obcecados com a castidade e a fidelidade sexual, além de dominados por um preconceito assumido contra o *candomblé*, atitude essa que contrasta profundamente com a postura reverente e respeitosa dos amados das duas heroínas – Miro e Antônio respectivamente.

Por fim, as duas narrativas terminam com as duas filhas de Iansã levando seus maridos aos pés do orixá, como (se fossem) por elas próprias ‘*suspensos*’ *ogãs de Oyá*, através dos seus respectivos casamentos místicos. A meu ver, com a trama de *O sumiço da santa*, é como se o consagrado romancista de *Jubiabá* (1935), ele mesmo *Otum Obá Arolu do Axé Opô Afonjá*, estivesse querendo expandir a narrativa de Mestre Didi, fruto, sem dúvida, do convívio no mesmo Axé. Porém, deixemos por ora as convergências do conto de Mestre Didi com o romance de Jorge Amado e concentremo-nos no próprio conto que é o nosso objeto imediato, analisando-lhe os contornos e as metáforas.

Sendo que a temática principal do conto é a justiça e o perigo da inveja, é muito próprio que o título faça uma alusão, associando a protagonista com os dois orixás da cosmologia nagô-yorubana da justiça imparcial por excelência – Xangô, chamado ‘*baba inã*’ (o pai do fogo) em outro conto de Mestre Didi<sup>235</sup> e *Oyá-Iansã*, a verdadeira “*iyá inã*” (mãe do fogo), em cuja honra se preparam, inclusive, no culto yorubano, os bolinhos de fogo, conhecidos ritualmente como *àkàrà*, popularizados na Bahia e no Brasil inteiro como *acarajé* e, hoje tombados como patrimônio da humanidade, graças à diligência das baianas. É por isso que a própria protagonista leva o nome de “*Omo inã*” (filha do fogo), ou seja, filha do casal de orixás do fogo, uma vez que a escolha do nome Bárbara para ela sugere que ela e seu marido (já que a causa original da sua preocupação no conto era a procura de um marido) estariam sob a proteção dos orixás do fogo e da justiça.

Em *Os Nagô e a morte* (1986:95-6), a antropóloga Juana Elbein dos Santos deixa clara a associação íntima e familiar do casal divino Xangô e *Oyá* (Iansã) com o fogo e a justiça:

---

<sup>235</sup> Ver os contos “Xangô, o guerreiro conquistador” e “Xangô Oba N’lia, Xangô, o grande rei” , p. 203ss e 217ss dos *Contos de Nagô*.

Ôya é o aspecto feminino de ßàngó, sua mulher segundo os mitos: o casal representa o aspecto masculino e feminino do vermelho individualizado, do vermelho-descendência no aiyé e no òrun... Assim como Ôya está representada pelo relâmpago, ßàngó está representado pelo trovão. O aspecto de interação aparece outra vez aqui, estando esse significado sublinhado pelo fato de que dessa interação se desprende um corpo, çdun-àrá – pedra de raio – considerado a representação do corpo de ßàngó, seu símbolo por excelência (...)

Demorando um pouco mais sobre as simbologias do nome da protagonista do conto, Bárbara, a formosa moça, ‘*filha de dois africanos*’, como precisa o narrador, vê-se claramente a associação simbólica e semântica que Mestre Didi pretende fazer ao chamado sincretismo afro-católico, dentro do qual os orixás do ‘*panteão*’ yorubano são equiparados a santos católicos, recebendo nomes e atributos de tais santos. Tanto dentro do Candomblé brasileiro como na Regla Ocha da Santería cubana, a Santa Bárbara da Igreja Católica é sincretizada, ora com Iansan (Brasil), ora com seu marido ßàngó (Cuba). Talvez devamos dizer logo que a associação entre os dois orixás é capaz de provocar uma fusão das suas personalidades míticas, os dois fundidos para deixar transparecer a mesma força, a invencível força do fogo corporificada no çdun-àrá. Ôya, a Iansã (Ôya mēsan, iyá mēsan òrun)<sup>236</sup>, como é mais popularmente referida no Brasil, é a deusa das tempestades e do relâmpago, dona dos cemitérios e guardiã dos mortos que, de acordo com Al Pryor (1997), é sempre descrita como ‘*violent and warlike*’ (violenta e guerreira), ou seja:

(A) warrior goddess, inseparable companion of Changó, and accompanies him in battle, fighting by his side (...) She wears a dress of nine colours and a multi-colored bow around her head (...)<sup>237</sup>

Tradução:

Uma deusa guerreira, companheira inseparável de Xangô que o acompanha às batalhas, lutando sempre ao seu lado (...) o traje dela tem nove cores e ela sempre carrega um arco em torno da cabeça (...)

Enquanto isso, Xangô, seu marido mítico é dono do fogo e do trovão, o justiceiro que mata o culpado com pedras de raio. Como o descreve o mesmo Al Pryor:

Master of fire and thunderbolts, symbol of fierce virility, (...) lord of the drum, dance, music, virility and fire. He is also pure shining happiness (...)

---

<sup>236</sup> Foi assim que a mitologia explica o seu apelido “Iansan” ou seja, a Oya dos nove poderes, a mãe dos nove céus.

<sup>237</sup> Cf. PRYOR, Al, O’NEIL, Jack e GOMES, Nina (Ed.), *CUBA I am Time*, New York: Jack O’Neil Books, 1997.



Tradução:

Dono do fogo e do raio, símbolo feroz da virilidade, (...) mestre dos tambores, das danças, da música, da virilidade e do fogo. É também o princípio da felicidade mais pura e reluzente (...)

No contexto afro-brasileiro, o mesmo Xangô é descrito por Maria de Lourdes Siqueira como:

[U]m dos orishás mais respeitados pela tradição da Nação Yoruba no Novo Mundo. Simbolizado pelo trovão – esse ronco surdo que atravessa o ar, a água e a terra. (...) Orixá patrono da Guerra, domina o fogo, na luta impiedosa contra os países vizinhos expandiu as fronteiras de seu Império, o que confirma uma das dimensões de personalidade que o caracterizam: sua dimensão frente aos seus objetivos, sobretudo voltado para compromissos bem sucedidos nos negócios, na política, nas ações militares, nos esportes. O espírito combatente da entidade lhe assegura uma vida dedicada à luta, ao trabalho, ao crescimento. Xangô representa miticamente o fogo, participa do dom da adivinhação, tem inclinação pela música e pelo toque de tambores. É o senhor da justiça ao mesmo tempo em que domina a arte de ganhar a guerra<sup>238</sup>.

Em outras palavras, quando a cantora cubana Celina González invadiu a cena musical de La Habana em 1948, com a música intitulada “*A Santa Bárbara*”, marcada pelo refrão inusitado, invocando abertamente ao Changó da Santería: “¡Que viva Changó!/¡Que viva Changó!/¡Que viva Changó!/¡Que viva Changó, Señores!”<sup>239</sup>, o seu público cubano compreendia que estava clamando tanto pelo raio justiceiro de Xangô, como pela espada fulgurante de Iansan – Santa Bárbara, pois o casamento dos dois poderes nunca teve de esperar pelo sincretismo, antes de se fazer apreciar pelos adeptos, os verdadeiros “*ômô iná*”, como demonstra aliás esse oríki do casal de orixá mais celebrado e reverenciado do ‘*panteão*’ yorubano:

Bàngó dé è, ôkô Ôya,  
Bàngó dé oò, ôkô Ôya à,  
Agbéná gçñgç, Bàngó dé o!

Tradução:

Eis Xangô, esposo de Oya. Chegou o Xangô, marido de Oya, verdadeiro dono do *inã* (fogo), Xangô está aqui!

---

<sup>238</sup> Cf. FORD, Clyde W. *O herói com rosto africano. Mitos da África*. São Paulo: Summus, 1999 apud SIQUEIRA, Maria de Lourdes, “Os fundamentos africanos da religiosidade brasileira” in KABENGELE, M. op. cit. p. 152-204.

<sup>239</sup> Cf. O disco I da coleção *CUBA, I am time* organizada por Al Pryor, op. cit. 1997.

A associação sincrética que faz com que a mesma Santa Bárbara da Igreja Católica ‘se dividisse’ em duas personalidades divinas nas religiões afro-latinas, tornando-se ora um orixá macho (Xangô) em Cuba, ora uma orixá fêmea (Iansan) no Brasil<sup>240</sup>, pode parecer inconsistente para um “outsider” que não entenda o processo que Hall (2003: 114-115) chama de ‘duplas inscrições’ e os processos de *tradução cultural* em solo diaspórico. Processos esses que levam ao que ele descreveu como ‘as complexidades de identificação diaspórica que interrompem qualquer “retorno” a histórias originais fechadas e “centradas”, em termos étnicos’. Porém, para os sujeitos ‘transculturalizados’, não pode haver incoerência nem inconsistências em tais identificações.

O livro das pesquisadoras cubanas Mirta Fernández Martínez e Valentina Porras Potts (2003 [1998]: 54-5) nos traz informações preciosas sobre como se chegou a essa associação entre Santa Bárbara e Xangô. As autoras citaram dois *patakines*, histórias mitológicas da tradição yorubana em Cuba, que apóiam esta relação sincrética. Em ambos os relatos, Xangô ‘se vestiu de mulher, com as roupas de sua esposa Oyá para burlar seus perseguidores’.

Enquanto isso, a tradição mitológica yorubá-africana registra como Oyá resolveu provar de uma porção mágica preparada para dar a seu marido Xangô o poder de ‘vomitar fogo’, passando ela também a ‘cuspir fogo’, como o marido, em seus momentos de ira. Portanto, ambos passam a dominar o fogo, o que os aproxima de Santa Bárbara que, segundo a hagiografia católica, se manifestou logo depois que sofreu o martírio das mãos de seu próprio pai, por ter se convertido ao cristianismo. De acordo com as fontes populares encontradas tanto em Cuba como no Brasil, o céu se escureceu e descarregou a cólera divina em forma de raios, fulminando e matando o pai da santa.<sup>241</sup>

Prosseguindo com a nossa análise do conto “*Omo Inã*”, podemos dizer que Mestre Didi deixou muito claro que estava seguindo muito de perto as linhas ‘*biográficas*’ da própria deusa Iansã-Oyá, conforme está relatada nos textos sagrados (*òdù*) do sistema oracular de *èrìndìnlógún*. Isso é importante, visto que um dos objetivos primordiais da

---

<sup>240</sup>Manuel Querino documenta que no Brasil, nos anos vinte existia um paralelismo simbólico entre os dois orixás – Xangô e Iansã nas religiões afro-brasileira: “se um homem e uma mulher se consagram a Santa Bárbara, o anjo da guarda (orixá da cabeça) do homem é Xangô, o da mulher é Iansã, pois que as duas entidades representam Santa Bárbara”. *Apud.* Santos, Jocélio Teles dos, “Eparrei Bárbara ...”, 2005, inédito.

<sup>241</sup> *Ibid.*, *ibidem* e Santos, Jocélio Teles dos, *op. cit.* p.3-4; e ainda JÚNIOR, Vilson Caetano de Sousa, 2003, p.122ss.

prática dos contos nas comunidades-terreiros era, como já temos visto, para servir de apoio teórico ao aprendizado ritual e iniciático dos membros da comunidade.

Portanto, quando Mestre Didi, o apàlò (narrador) apresenta a protagonista Bárbara como uma moça ‘*muito bonita e séria, porém não dava sorte em achar um rapaz para namorar, a fim de casar (...)*’, quem conhece a mitologia da orixá Iansã saberá que é da própria orixá que se trata, sendo que, de acordo com a sua mitologia, apesar de possuir uma beleza fora do comum, fora-lhe difícil achar um marido à sua altura, na assembléia dos orixás, tendo ela que resolver o seu azar com homens, através de seus poderes sobrenaturais. Da mesma forma que aconteceu com a Bárbara do conto de Mestre Didi que: ‘Um dia foi ver uma festa no terreiro (desse) Babalorixá (...)’, onde, justamente, como conta o narrador, ela veio a ‘*se sentir mal e ia saindo para ir embora, quando tomou um barravento, caindo por cima de um rapaz por nome Antônio, que há muito tempo a admirava*’.

Primeiro, é de notar como Mestre Didi descreve de maneira sutil a incorporação do orixá na moça Bárbara. É evidente que o autor não quis dar detalhes desnecessários do processo de transe dentro do mundo religioso afro-brasileiro, limitando-se a descrever o fenômeno da moça ‘*recebendo*’ o santo. Na mesma passagem do conto, o santo faz com que a jovem Bárbara desfaleça quando entra em transe ‘*caindo por cima de (...)*’ seu futuro marido, como se o mesmo orixá que toma o corpo da moça estivesse convidando ao mesmo tempo o moço (Antônio) para ser seu *ajiboña*, ou seja, seu *Pai Pequeno*, como se refere o co-iniciador de iaô (noviço) no candomblé da Bahia. Deste modo, o autor estabelece, através do mesmo fenômeno, a consumação simultânea de dois casamentos para a moça. Uma primeira consumação que a torna iaô do orixá, aquela que ela passará a incorporar, enquanto a segunda aponta para seu casamento real com o moço Antônio, tornando-a uma verdadeira *iyàwó* (iaô), no sentido lato do termo em idioma yorubano, ou seja, aquele que a iniciaria nos segredos do amor e da felicidade. Essa sempre aparece como a missão maior da orixá Iansã junto a suas filhas, uma vez que ela já sentia na sua própria carne a angústia do amor e da felicidade ao lado do homem amado.

De acordo com a mitologia do seu *odù*, a própria *Óya*, um dia teve que aparecer transfigurada no *Ôjà Ode Òyö*, a feira popular da cidade de *Òyö*, onde o próprio rei Xangô reparou nela e ficou fatalmente enamorado dela, passando em seguida a cortejá-la, mas sem

que *Óya*, lhe fizesse caso algum, pois sabia que o coração de Obá Kosso era da doce Oxum, a deusa da beleza, da fertilidade e da riqueza que era sua esposa favorita.

Porém, *Óya* já tinha traçado seu plano infalível para ganhar o amor de Xangô, que, na ansiedade de conquistá-la, resolvera seguir-lhe sem que ela desconfiasse que estava sendo seguida. Chegada num lugar afastado da floresta, *Õyö* fez uma demonstração do seu poder místico, se transformando em *àgbõnrín* (búfalo), para visitar um campo de quiabos (caruru) que ali se encontrava<sup>242</sup>. Quando, depois de se divertir bastante com essa personalidade, *Óya* deixou cair a pele de búfalo para retornar à sua forma original de mulher bonita e lançou-se no rio para se deleitar nas águas, Xangô roubou-lhe a pele preciosa de búfalo, ou seja, se assenhoreou do poder máximo da mulher, e ameaçou que ia destruir o poder dela, se ela não aceitasse o seu amor, advertindo inclusive que ia revelar o seu segredo para as pessoas, caso ela teimasse em recusar o seu amor: ‘*gbà mo bá délé, mani morí kini kan to jó çranko, jó ènìyàn!*’<sup>243</sup>, foi a cantiga ameaçadora com que Xangô venceu a obstinação de *Óya*. Por fim, ela resolveu se render aos assédios de Xangô, porém, fez um pacto com ele, prometendo partilhar seus poderes, acompanhando-o onde quer que fosse, desde que ele também promettesse ser fiel a ela para sempre.

Era próprio, portanto, que, tal qual o pacto entre Xangô e *Oyá*, o juramento de amor eterno entre Bárbara e Antônio fosse feito perante o *Peji*, depois que o babalorixá-mentor da moça já tinha avisado ao pretendente Antônio que: ‘*[a]nte eu vai dizê praocê me fio, ocê pra caso cun esse menino tem qui prometê Iansan que é anjo da guarda dele, jura intê de santo tudo qui tali qui ocê fai obrigação tudo qui ele tem pra fazê, pra dispois ocê e viver bem cum ele*’.

É interessante notar o valor que se dá à escolha do noivo/noiva, como algo que depende do *Çlêda*, santo protetor da pessoa, termo que Mestre Didi usou no conto, tanto para descrever Iansan que era o dono do *orí* de Bárbara (CN<sup>244</sup>: 145), como para o próprio Criador dela, termo que pode referir-se tanto a Oxalá como ao próprio Deus-Criador.

---

<sup>242</sup> No conto, Mestre Didi parece está descrevendo esta transformação, sobretudo, e o ato de se transfigurar em animal, quando diz que: ‘*Iansan se manifestou nela e depois de fazer suas obrigações,... chegou à frente de Antônio e ficou fazendo menção de arrancar os cabelos fora da cabeça*’.

<sup>243</sup> Tradução: Quando eu voltar para casa, contarei a todos que vi alguma coisa que é metade homem, metade animal.

<sup>244</sup> Decidi usar doravante a sigla CN para *Contos de Nagô*.

Por fim, logo depois do casamento dos dois, e da troca da promessa de serem fieis e sinceros um com o outro, entrou o mōdàrú, o Cujo, o Maligno invejoso que já se enamorara da Bárbara em segredo. O nome de Jeremias dado a este anti-herói é bem justo. Lembra, em primeiro lugar, o personagem ‘lamentador’, profeta da perdição e do desterro na Bíblia, e, em segundo lugar, lembrar a expressão “les jérémiades” que se costuma usar em expressões francófonas para descrever fofoqueiros e contadores de bobagens. A mitologia de *Ôya* conta que o perigo maior que corria a sua felicidade no lar matrimonial eram as outras mulheres de Xangô, que tinham inveja dela, querendo descobrir o seu segredo, para poder destruí-la. Era de se esperar então que o intento de Jeremias para com Bárbara também fosse de trabalhar para a *perdição* da moça.

Portanto, todo o discurso que Jeremias fez a Antônio não passa de um pretexto que, mesmo assim, não deixa de mostrar o seu preconceito e a sua intolerância:

– Antônio, você se arriscou muito em se casar com aquela moça; eu no seu lugar não me casava com ela, nem com nenhuma que pertencesse a esse negócio de orixás; essa gente não gosta de ninguém, todos são falsos e não são dignos de confiança. (CN: 147).

Como não poderia deixar de ser, esse discurso que Mestre Didi colocou na boca de Jeremias marca o objetivo consciente do próprio narrador, de criticar a não-aceitação da religião dos orixás e *eguns*, verificada em algumas camadas da sociedade brasileira, que preferem ver a religião dos orixás como ‘*coisa do diabo*’. Em várias outras ocasiões, Mestre Didi chegou a denunciar essas mesmas tendências como fez na sua carta intitulada: “*Os cachorros ladram e a caravana passa*”, na qual o Alapini, no seu atributo de sumo-sacerdote do culto aos *Eguns* (ilustres ancestrais) e, escrevendo como diretor do INTECAB – Instituto Nacional de Tradição e Cultural Afro-Brasileira, a 23 de janeiro de 2003, dirigiu uma proposta à Defensoria Pública do Estado da Bahia, intitulado: O INTECAB E OS EVANGÉLICOS, denunciando os atos de intolerância religiosa praticados pelas igrejas evangélicas, chamando atenção para os seus excessos abusivos:

A Constituição Federal garante a liberdade de culto. Porém não é isso que está ocorrendo. Em nome de Deus muitas dessas igrejas evangélicas chamam a nossa religião de seita demoníaca e atacam violentamente, os seus seguidores.

Afirmando, porém a sua fé no triunfo da religião dos orixás e *eguns* sobre quaisquer animosidades ou perseguição, com a certeza do ditado africano que ele fez questão de citar para todos:

Com referência as atitudes agressivas de alguns grupos evangélicos, eu Alapini, repito uma frase muito usada pelos meus mais velhos: OS CACHORROS LADRAM E A CARAVANA PASSA<sup>245</sup>

O resto do conto “Omo inã” que trata da aposta de honra e vida que Antônio fez com Jeremias; o apelo que Jeremias fez à Bruxa, uma representação do poder negativo e do abuso do axé pelas àjě, o reverso do poder benéfico das *iyàmi-osorongà*; o abuso da confiança e da bondade de Bárbara pela bruxa que se dissimula em velha desamparada para descobrir o sinal de nascença que a moça tinha na coxa direita para poder satisfazer ao intento nefasto de Jeremias, e, finalmente, o desfecho do conto, no qual o bem acaba triunfando sobre o mal, levando o próprio Jeremias à força no lugar do inocente Antônio. Isso tudo demonstra que o conto de “Omo Inã” pertence tanto à categoria de contos que Câmara Cascudo (1978:51) classificou como ‘*contos de natureza denunciante, no qual circunstâncias inesperadas explicitam uma má ação a qual se tentou ocultar*’, como, ainda, à categoria de *contos de exemplo*.

Refletindo sobre o desfecho, podemos dizer que, como ensina o código iniciático yorubá-africano, quem procura obter o segredo alheio para dele fazer uso indevido vai acabar pagando um preço muito alto. Assim afirma o provérbio yorubano: *Çní ba ÿe ohun ti çnikan kò ÿe rí, ojù ê a rí ohun tí çni kan kò rí rí!*<sup>246</sup>. Ou seja, como afirmou o provérbio afro-cubano, cantado na música de Bola de Nieve (Pseudônimo de Ignacio Villas): ‘*Chivo que rompe tambó, com su piel lo pagará!*’, o quer dizer que qualquer cabra que quebra um tambor vai ter que pagar com a sua própria pele. Essa imagem é muito potente nas circunstâncias da preservação das éticas, saberes e moralidades herdadas dos antepassados africanos e praticadas nas comunidades do Novo Mundo, visto que a essência do aprendizado e dos rituais iniciáticos é para ensinar a importância de saber guardar e respeitar os segredos milenares e só consentir em usá-los, para o bem coletivo, seja ela local ou global.

---

<sup>245</sup> Carta de Mestre Didi á Defensoria Pública, de arquivo pessoa que me foi confiado por Mestre Didi.

<sup>246</sup> Tradução: Quem fizer o que não se deve fazer, os olhos dele verão coisas (más) que nunca ninguém viu.

Em outras palavras, podemos afirmar que o conto representa, além da moral óbvia do respeito à diversidade cultural, uma apologia do poder dos orixás e da sua relevância em um mundo *tecnocultural*. A demonstração da força telepática de Iansã que, para prevenir Bárbara, a moça inocente, do perigo que corre o seu marido por sua causa, a fez “*sonhar*” com a morte do seu babalorixá, o que teve o resultado de ela querer ver o babalorixá imediatamente; o fato de o babalorixá saber decodificar logo a mensagem que Iansã quis passar para Bárbara, para preveni-la, confirma a perfeita sintonia do sistema oracular, no qual confiam os filhos-de-santo. Essa é a mesma lição que Elebuibon traz para o palco da globalização no seu disco de *ewì* que iremos analisar no próximo capítulo, ao mostrar que foi pela aparição dos pássaros de mau agouro que ele recebeu, em pleno centro metropolitano de Londres, o aviso prévio da desgraça nacional que caiu sobre ao povo yorubano da Nigéria quando foi assassinado um dos maiores defensores dos seus interesses na política nacional e global, o então ministro da justiça da federação nigeriana, James Ajibola Ige. Mas, isso já é assunto para o próximo capítulo.



**Entre o terreiro e a cidade: Mestre Didi Asipa (Alapini), Intelectual Orgânico**





## Capítulo V

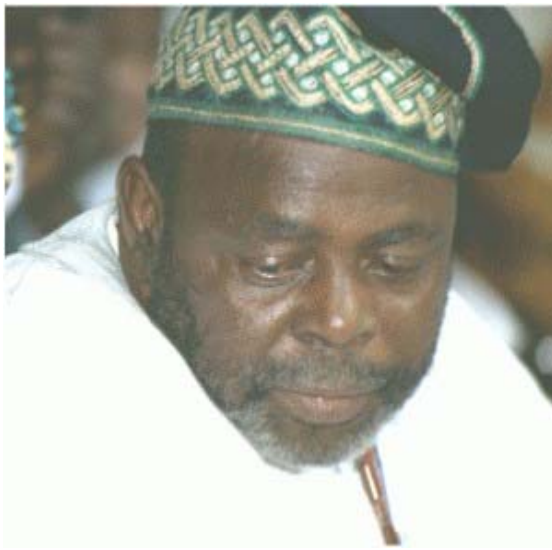
### Por uma descolonização do saber yorubano no mundo globalizado

*Ifá mo sá di è; ifá mo pòn lèhìn rẹ*

*Ifa, I seek your protection; I cling  
to you*

*tight for health, strength and life.*

*Ase! Ase! Ase o!*<sup>247</sup>



#### 5.0 Ifayemi Elebuibon e a renascença da tradição oral yorubana

O objetivo do presente capítulo é tentar situar, a partir da análise que foi feita sobre a oralitura yorubana no capítulo II, os textos de Ifayemi Elebuibon, nos limites da oralidade e da escrita, trabalhando com o seu rico corpus literário composto de contos, coletâneas de poemas, discos de *ewi* (poesia cantada), vídeos e seriados televisivos. Ao mesmo tempo pretende-se avaliar, a partir dos mesmos textos, o projeto de Elebuibon de colocar a sua arte a serviço da descolonização do saber yorubano, numa tentativa sua de inserir esse saber no circuito mundial como um sistema epistemológico, diferente, mas não inferior a qualquer outro, propondo o mesmo como uma alternativa viável na deshomogeneização da cultura mundial.

Partindo, portanto, de uma abordagem da trajetória da vida do babaláwo nigeriano, pretende-se demonstrar a eficácia da sua intervenção no campo cultural da sociedade yorubá-nigeriana contemporânea, levando não somente à valorização da mesma, mas também a uma verdadeira descolonização cultural que se produziu na yorubalândia nas últimas três décadas e meia.

---

<sup>247</sup> Tradução: *Ifá eu me coloco debaixo da tua proteção; Ifá eu me agarro a ti, cuida de mim, Axé! Axé! Axé o* Lema e credo de Elebuibon, colocado na sua página de web: [www.ifayemielebuibon](http://www.ifayemielebuibon). Acessada em 26/05/2004.

### 5.1.0 Descolonização do saber: uma teoria e prática epistêmica

A teoria da descolonização do saber se preocupa com a prática da valorização do saber e do conhecimento humanos sem dar-se a preocupar desmesuradamente com a região geopolítica de onde se originam tais saberes. Esta teoria também questiona a tendência da desvalorização de saberes e conhecimentos de povos ‘colonizados’ e das chamadas sociedades periféricas. Ao procurar sempre deixar claro que a teoria da descolonização do saber não entende ‘colonização’ de um povo apenas a partir de seus contextos históricos, mas, pensa a sociedade colonizada a partir do questionamento que procura saber se a sua visão do mundo, a sua filosofia e os seus valores encontram-se recalcados ou não, dentro do contexto da sociedade hegemônica, usando-se os aparatos ideológicos tais como a escola, a mídia, a religião oficializada e outros *mediums* (Sodré, 1984 [1977]), tornados cada vez mais poderosos em escala global pelas conquistas techno-científicas, tais como a Internet, a telefonia sem cabo, o rádio e a televisão a cabo etc.

Ao lado da teoria da descolonização do poder, a teoria da descolonização do saber procura legitimar o saber e a epistemologia dos povos afastados do centro das produções e invenções tecnológicas, que sustentam a economia capitalista monopolista. O que se busca é uma desmonopolização da fala na esfera global, deixando lugar para que as vozes das chamadas periferias do poder – sociedades da América Latina, da África e do Pacífico Sul – possam ascender ao palco globalizado, trazendo suas cosmologias, seus valores éticos, estéticos e morais, suas culturas e suas filosofias.

Em *O monopólio da fala*, Muniz Sodré (1984:38) coloca a questão da divulgação científica do saber, identificada como um dos mecanismos da exclusão dos saberes subalternizados dentro das conjunturas atuais da globalização onde, embora se torne acessível a todos o consumo da cultura, a sua produção ainda se encontra vedada aos grupos subalternizados. Como afirma o teórico baiano:

Num mundo cada vez mais regido pela ciência e pela técnica e onde as decisões políticas de peso tendem a girar em torno de problemas relacionados direta ou indiretamente com o saber científico, [a divulgação científica] se constitui numa fonte de grande poder social (...) Como dividir esse saber? A resposta a tal pergunta, que se constitui também numa reivindicação da <democracia cultural>, pretende estar na função da divulgação científica exercida pela indústria cultural.

Mais adiante, Sodré (1984:39) deixa claro que uma maneira segura de quebrar o monopólio do saber é evitar que ‘*não se troque o saber científico por um discurso sobre esse saber (reportagens, entrevistas, artigos etc.) que separa prática e teoria, reintegrando os conteúdos científicos no campo ideológico das representações sociais*’.

A intervenção de Ifáyçmí Çlëbuibôn na vida cultural yorubá-nigeriana situa-se neste nível de conciliar a teoria à prática para descolonizar a cultura yorubana contemporânea. Ele se mostra consciente de que abrir uma brecha para o saber yorubano na conjuntura global significa garantir-lhe o poder da fala, o poder *científico*, ou seja, o poder de intervenção. Como Sodré (1984:40), Çlëbuibôn também entende que ‘*a verdadeira transmissão do saber tem de se operar no próprio espaço de seu exercício real, isto é, no lugar onde ele se produz – onde possa haver diálogo ou bilateralidade discursiva*’. Através de vários investimentos seus na tentativa de manter um intenso diálogo e uma bilateralidade discursiva, acaba desconstruindo o mito da mídia eletrônica (rádio e televisão) e o poder hegemônico por ela sustentada na sociedade yorubana<sup>248</sup>.

### **5.2.0 Àwíyê Òyogbo: o que nasceu sob a sina da palavra**

Ifáyçmí Àyindé Òsúndàgbonù Çlëbuibôn nasceu em Osogbo, capital do estado de Òyùn na Nigéria. Ele é descendente direto do lendário Timëhin, que, ao lado do místico Lárô, foi co-fundador da cidade de Osogbo. Da mesma forma que a história da terra de Osogbo é indissociável do culto à deusa Òyùn<sup>249</sup> e seus poderes, a história da vida de Ifáyçmí Çlëbuibôn e a sua trajetória intelectual não podem ser contadas sem fazer referência a essa grande deusa yorubana da fertilidade, da gestação, da riqueza, da realização e da expansão<sup>250</sup> que reina no rio do mesmo nome, riquíssimo em mitologia entre os yorubanos antigos e contemporâneos. Como o próprio Çlëbuibôn fez questão de

---

<sup>248</sup> A sociedade yorubana sempre esteve ciente do poder manipulador e o controle ideológico exercido pela mídia eletrônica sobre o indivíduo na sociedade. Ao rádio se dá o nome de “êrô ayôrômágbèsi”, isto é, o que fala sem deixar espaço para os ouvintes responderem, enquanto a televisão ganhou o nome de “êrô amòhùn=máwòrán”, ou seja, o que aprisiona/manipula a voz e a imagem.

<sup>249</sup> Como foi documentado em um trabalho anterior meu, o próprio nome da cidade, Osogbo é contração de Oyó igbo, ou seja, forças-da-floresta, personalidades míticas que teriam protegido ao duo-fundador da cidade – Lárô e Timëhin – contra seus perseguidores, dando-lhes refúgio sob o poder da deusa Oxum (fundadora do culto das *iyàmi-Osoronga*). Ver Félix Ayoh’OMIDIRE, “Osun, Haven of Intellectual Pilgrims: A Historical and Cultural Tour of Osogbo” in *NATOG-Journal*, revista da Associação de professores de alemão na Nigéria, Vol. 3. 2001, p. 165-173.

<sup>250</sup> Cf. Resenha de Pedro Benjamin Garcia ao livro *Abebe: A criação de novos valores na educação* de Narcimária Correia do Patrocínio LUZ, in *Sementes, Caderno de pesquisa*, Vol. 2, n. 3/4, jan/dez 2001.

me contar durante uma entrevista em maio de 2002, o seu nome-de-meio – Òyúndàgbonù – lhe foi dado, expressamente, conforme a ordem da deusa Oxum, que proibiu sua mãe de aplicar-lhe qualquer forma de *àgbo* – infusões medicinais que as mães gestantes costumam usar na sociedade tradicional yorubana, tanto durante a gravidez, para garantir a boa formação do feto, como depois do nascimento, para proteger o recém-nascido de toda doença e enfermidades. Contou que, no seu caso, depois de sua mãe ter sofrido muitas incidências de *àbíku*<sup>251</sup>, ou seja, a morte repetida de filhos, a mãe de Ifayemi teria consultado a sacerdotisa de Oxum, e essa lhe teria passado o recado de que a deusa estava disposta a proteger a sua próxima gravidez e o filho que dela nasceria, desde que a mãe concordasse em jogar fora todas e quaisquer infusões medicinais que costumava usar, e passasse a confiar só no poder de Oxum, usando apenas a água sagrada da orixá. Daí o nome do filho – Òyún-da-àgbo-nù, ou seja, Oxum-mandou-jogar-fora-toda-medicina.

A linhagem de Ifáyçmí Çlëbuibôn goza da fama de ser uma das autoridades mais respeitadas em matéria do conhecimento das instituições tradicionais yorubanas. Embora não tenha passado da quarta série do ensino fundamental, Elebuibon informou que tinha começado a sua formação intelectual com apenas quatro anos, idade em que se tornou discípulo (ômô awo, aköyë Ifá) de um sacerdote de *Ifá*, só passando a exercer o sacerdócio depois de quarenta anos de idade.

Autodidata, Ifáyçmí Çlëbuibôn pertence à categoria do intelectual orgânico por excelência. Babaláwo de formação tendo passado mais de trinta e cinco anos sob a tutela de seu mestre como prescreve a tradição yorubana dos sacerdotes de *Ifá*, ele encara com muita seriedade a sua vocação de guia da sociedade yorubana. Iniciou a vida artística e profissional já desde os anos 1960, atuando como babaláwo e artista performativo, ao lado de grandes figuras da dramaturgia yorubá-nigeriana, como o saudoso Duro Ladiipo, o afamado ator que personificou o orixá Xangô, na obra-prima do cinema nigeriano dos anos

---

<sup>251</sup>Na cosmovisão yorubana, a incidência de *Abiku* é considerada um castigo do mundo espiritual. Acredita-se que os abikus sofrem o ciclo de nascimento e morte, porque pertencem ao çgbë emèrè, sociedade mítica que opera no terceiro nível da existência, ou seja, o mundo das crianças que ainda não nasceram, no qual os sócios, espíritos de crianças rebeldes, fazem juramento de não ficarem muito tempo no mundo dos vivos, escolhendo, inclusive, antes de sair do seu mundo místico, o dia e as circunstâncias de sua morte precoce, sempre preferindo situações dramáticas que marcariam e magoariam os futuros progenitores.

70 intitulada Ôba Kòso<sup>252</sup>. Porém, o que trouxe Ifáyçmí Çlèbuibôn à notoriedade nacional foi um seriado televisivo que ele apresentava semanalmente entre finais dos anos 1970 e meados dos 1980 no canal NTA Ibadan, primeiro canal televisivo em todo o continente africano. O programa chamava-se *Ifá Olókun Ayòròdayò*. Como o nome indica, trata-se de uma viagem semanal dentro do corpus literário de *Odù ifá*. Através desse seriado, Ifáyçmí Çlèbuibôn explicitava a visão cosmogônica yorubana e os ensinamentos da filosofia mística de Ifá-Õrúnmilà, a divindade oracular yorubana.

Para dar conta de sua missão no campo filosófico, Çlèbuibôn fundou, na mesma época, a API (The Ancient Philosophy International), entidade que se dedica ao ensino e à divulgação da cosmovisão yorubá-africana, formando sacerdotes de *Ifá* e mantendo um diálogo intenso com a sociedade global, através de suas diversas produções que abrangem filmes, discos de ewì (poesia cantada), livros de cunho filosófico, dentre outras atuações artístico-culturais.

Ifáyçmí Çlèbuibôn chegou a ser nomeado pesquisador associado ao Centro de Estudos Culturais da Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, Nigéria, entre 1999 e 2001 e, ainda hoje, é professor visitante “Scholar-in-residence”, na San Francisco State University, além de ser conselheiro espiritual da National Black Theater (Teatro Nacional de Negros) em Nova York.

### **5.2.1 Ifáyçmí Çlèbuibôn : Obras que aliam o local ao global ou a voz da tradição yorubana aos ouvidos da globalização**

Através do seriado semanal *Ifá Olókun Ayòròdayò* na NTA, Ibadan, Ifáyçmí Çlèbuibôn começou a ter uma atuação intensa na requalificação dos valores morais, éticos e filosóficos da sociedade nigeriana. Os episódios tirados do corpus literário de *Odù Ifá* eram aproveitados para refletir sobre temáticas do cotidiano de tal maneira que o público se identificava facilmente com os personagens místicos das narrativas.

Na mesma época, Ifáyçmí Çlèbuibôn começou a gravar discos do gênero musical chamado *ewì*, um gênero tradicional cujo estilo lírico ocupa o entrelugar da fala e do canto.

---

<sup>252</sup> Peça teatral de grande profundidade cultural, retratando a vida e o poder de Xangô, o rei de Òyó que, após a morte, se transformou em orixá do raio e do trovão.

Dono de uma voz singular, ele começou a gravar nos meados da década de 1970 os diversos poemas da sua autoria, que já vinha produzindo para as mais variadas personagens da cena cultural yorubá-nigeriana, nos quais tratava os mais diversos temas que espelham a cosmovisão e filosofia yorubanas. O primeiro disco de Elebuibon foi um LP de 45 minutos intitulado *Orí Olóri*<sup>253</sup> (1976), do qual o *akéwì* – como é conhecido um cantor-compositor do gênero lírico de *ewì* em yorubá – dedica o lado A ao saudoso Ôba Adenle, antigo rei da cidade de Osogbo que acabou de falecer na época. No lado B do disco, o *akéwì* fez uma abordagem filosófica de alguns temas da atualidade, tais como a inveja (“*çni a fêsùn kàn*”), o progresso (“*aré ije*”) e a filosofia yorubana do destino individual (“*Orí olóri*”).

Desde aquele período, Ifáyçmí Çlëbuibôn tem produzido não somente vários discos do mesmo gênero, mas também diversos filmes, sobre as mesmas temáticas da cultura, filosofia e cultura yorubanas, tendo sempre como leitmotiv os *odù Ifá* e seus mitos e ensinamentos.

Apesar de ter pouca familiaridade com o alfabeto, Ifáyçmí Çlëbuibôn sempre faz questão de partilhar os seus conhecimentos ainda em forma de livros. Alguns dos títulos de seus livros, publicados, tanto em yorubá como em inglês são: *Apetebii: The Wife of Orunmila* (Apetebi, a esposa de Òrúnmilà), *The Healing Power of Sacrifice* (O poder de cura dentro dos sacrifícios), *The Adventures of Obatala*, dois volumes, *Poetry, Voice of Ifá, Water Spirits of Yorubaland*, *Eleri-Ipín: The Witness of Fate* (uma coletânea de mitos de *Odù-Ifá*), *Akéwì Nsôrõ* (Uma coletânea de poemas), *The Institution of Marriage in Yorubaland* (A instituição do casamento na cultura yorubana), *The Yorubá Worldview of Destiny* e, por último, *Ìrìn Àjò Edá* (coletâneas de poemas de viagem).

Como já apontamos, de filmes Elebuibon também entende muito. Ao longo de sua carreira artística, já produziu vários filmes sobre as temáticas da cultura, da religião e da filosofia yorubanas. Em 1999, produziu o filme *Obàtálá in Praise*, filme documentário sobre o culto de Oxalá, orixá yorubano da moralidade e da (pro)criação, conhecido no Brasil sob duas identidades – Oxaguiã e Oxalufã – ou seja, Oxalá moço e velho respectivamente. Um dos grandes méritos do filme, além de demonstrar a profundidade e a ‘*universalidade*’ do culto a Oxalá, dentro do espaço do *Atlântico Yorubano*, foi uma

---

<sup>253</sup> Cf. Yemi ELEBUIBON and His Ancient Philosophy International. Alawada Records, ARLPS 14, Osogbo, 1976.

abordagem profunda das simbologias desse grande *orixá funfun*<sup>254</sup>, mostrando inclusive no filme o equívoco inerente na já-referida classificação em duas fases da vida de Oxalá na diáspora brasileira, mostrando como, tanto a figura de Oxalá, venerado como orixá patrono da casa real de Èjìgbò, onde tem o título de Òrìyà Ògìyàn, abreviado para, Òòsa Ògìyàn, o que deu ‘*Oxaguiã*,’ na pronúncia abasileirada, quanto a sua presença na casa real de Ifôn, onde tem o título de Òrìyà Olúfôn = Òòsa Olúfôn = Oxalufã, não passam de uma e a mesma personalidade sagrada – Ôbátálá, o orixá da criação, que desceu à cidade ancestral de Ile-Ife, na madrugada do tempo mítico da fundação da nação yorubana.

Também em 2001, Elebuibon decidiu transformar um dos principais episódios do seu seriado bem-sucedido dos anos de 1970 e 80, Ifá Olókun Aÿörôdayô, num filme de vídeo intitulado *Èkô Çlèkô*<sup>255</sup>, com o subtítulo em inglês de *One man’s food is another man’s poison*, ou seja, o que é comida saudável para um indivíduo pode representar veneno puro para outro. Eis como o jornalista de *The Daily Independent*, um dos periódicos mais conceituados da Nigéria, descreveu o filme na sua resenha:

Eko Eleko marks the long anticipated return of one of the most popular drama series ever to air on Nigerian Television. With the Ifa Olokun series, Chief Priest, Awiise Ifayemi Elebuibon deftly propagates Yoruba culture and tradition and at the same time spreads the doctrine of the IFA religion and its moral values. Eko Eleko extols

---

<sup>254</sup> Ôbátálá ou Oxalá é conhecido como o maior orixá ‘branco’, no sentido de que, salvo pelo uso do *ekodidé*, a pena de papagaio, que usa em homenagem a Oxum (cf. Mestre Didi, *Porque Oxalá usa Ekodidé*), nada de colorido deve entrar no seu culto, sendo que os seus adeptos não só observam a lei do branco, que implica o uso de roupas e outros adereços dessa cor, mas também observam a abstinência de comidas contendo o azeite de dendê – *epo pupa* – como forma de maior humildade e submissão à vontade do orixá. Um dos oriquis de Oxalá, colecionada por Elebuibon no referido filme *Obatala in Praise*, diz assim: Mo nìyô ñlê, mò njàtê, mo lépo ñlê mo jçun ni funfun, o que quer dizer: eu tenho sal em casa, mas prefiro a comida insossa, e tenho azeite de dendê, mas prefiro preparar minha comida sem azeite. É oportuno mencionar aqui, que o uso da cor branca por Ôbátálá (Oxalá), e seus adeptos, não só na África, como no resto do *Atlântico Yorubano*, não tem nada a ver com o uso da mesma cor dentro da religião islâmica. De fato, ao contrário do que foi insinuado por certos estudiosos aqui no Brasil, o culto a Ôbátálá (Oxalá) não ‘*herdou*’, nem o uso do branco, nem o da água como elemento purificador do Islã. Desde a sua origem, Ôbátálá (Oxalá) se identifica com essas simbologias, como se verifica em muitos de seus orikis, tais como: Baba fururu lorere o, o ke roro l’Ejigbo... cantiga que se canta para o orixá em toda a extensão do *Atlântico Yorubano*. Também, é preciso desarticular a associação que alguns pesquisadores brasileiros procuram fazer entre a nomenclatura Oxalá, usada para o orixá em meios brasileiros, como corruptela de Òòsa-Nlá (o grande orixá) e Alá, nome usado por muçulmanos para se referir ao Deus Criador (do árabe Allah). Conseqüentemente, o (ayô) àlá de Ôbátálá (Oxalá), também escrito em português como “alá” nada tem a ver com o Alá dos muçulmanos, da mesma forma que o culto de sexta-feira, presumidamente reservado como o dia de Oxalá. Basta dizer, a respeito disso que a semana yorubana não tem sexta-feira. Na melhor das hipóteses, tal associação entre Oxalá e o deus (Alá) dos Malês só pode ser lida como mais uma das coincidências felizes inventadas pelo rico sincretismo brasileiro.

<sup>255</sup> Cf. Olokun Asorodayo, *Eko Eleko*, Ancient Philosophies International, Osogbo, 2001.

the virtues of humility, tolerance, and obedience, all of which seems lacking in today's world.<sup>256</sup>

Tradução:

Eko Eleko marca o retorno ansiosamente esperado de um dos maiores espetáculos da dramaturgia popular que já estreou na televisão nigeriana. Com o seu seriado de Ifa Olokun, o Grão-Sacerdote de Ifá, Awise Ifayemi Elebuibon consegue propagar admiravelmente a cultura e a tradição yorubanas, ao mesmo tempo em que divulga a doutrina da religião de IFA e seus valores morais. Eko Eleko celebra as virtudes e as vantagens de humildade, tolerância e obediência, virtudes que parecem ausentes no mundo de hoje (...)

É fácil reparar, pela vasta bibliografia de Ifayemi Elebuibon, que a estratégia por ele adotada nos últimos tempos é tornar acessíveis a um público cada vez maior, sua arte e seu discurso, disponibilizando-os nas diversas formas de comunicação de massas. Assim, os mesmos títulos que apareceram no seriado de televisão viraram coletânea de contos e um vídeo, da mesma forma que os *ewi* (poemas) originalmente concebidos para uma performance oral, transformaram-se em discos e CDs. Isso é certamente uma das marcas de um intelectual moderno, preocupado com o alcance maior de suas idéias, aliando sua arte às mais recentes tecnologias de ponta<sup>257</sup>.

Hoje em dia, apesar de seus cargos acadêmicos de professor visitante, que fazem permanecer por largos períodos no exterior, Ifáyçmí Çlëbuibôn ainda mantém um programa de ensino de cultura, filosofia e cultura yorubanas no seu instituto API, localizado em Osogbo, Nigéria, onde são formados, tanto futuros *babaláwos* nigerianos, querendo aprender a arte hermética de *Ifá Òrúnmilà*, quanto alunos oriundos da diáspora, querendo se aproximar cada vez mais das matrizes culturais yoruba-africanas.

Como não poderia deixar de ser, o seu contato intenso com o mundo globalizado através de sua arte também coloca Ifáyçmí Çlëbuibôn em contato com o lado feio da globalização, ou seja, o desejo da homogeneização cultural em favor do Ocidente, assim como o veto e o silenciamento sistemático das vozes e saberes oriundos das culturas subalternizadas. Consagro a próxima seção do presente capítulo a analisar a tentativa de

---

<sup>256</sup> Sola Balogun, Daily Independent, Nigeria, 18/06/2002.

<sup>257</sup> O exemplo mais recente desta estratégia foi a gravação do CD *Ìyêrê Ifá*, produzido em dezembro de 2003 em San Bernardino, Califórnia, para acompanhar o livro do mesmo título que foi lançando no ano anterior, ambos sendo usados como matérias de aprendizagem do tom e do estilo da recitação de Odù-Ifá, por adeptos



Ifáyçmí Çlëbuibôn de lidar com a vontade dominadora da globalização, através de sua arte, estudando ainda a sua aposta no processo da descolonização da cultura yorubana. Para tanto, pretendo mapear a obra literária de Çlëbuibôn, fazendo um cruzamento das grandes temáticas que ele aborda com os diversos gêneros literários – poesia, ensaios, *ewi* (poemas gravados) e filmes.

### 5.3.0 Ifáyçmí Àyìndé Òyùndàgbonùn Çlëbùibôn: *midiatizando a contra-hegemonia yorubana*

“Wie Lasalle sagte, ist und bleibt die revolutionärste Tāt, immer das laut zusagen, was ist”<sup>258</sup> - Rosa Luxemburg

Neste segmento, farei uma análise do disco *Ayé di Jágbán’rudu* de Ifáyçmí Çlëbuibôn (2002). O título já diz muito sobre a intenção de Çlëbuibôn em compor este *ewi* de seis momentos principais. *Jágbán’rudu* é uma expressão fonoestética que significa o caos, a anarquia e a desordem. Ou seja, com o título do disco, Çlëbuibôn está denunciando não só a situação lamentável da decadência e do descomprometimento que caracterizam a vida política nigeriana, sobretudo a decepção generalizada que a população sente pela atual quarta república, chefiada por Olusegun Obasanjo, que tanto prometeu, mas vem decepcionando muito a nação. Também, o *akéwì*, ultrapassa na sua denúncia a situação local/nacional, para atingir o mundo global, denunciando o projeto hegemônico do Ocidente que procura silenciar os saberes do Outro, fazendo com que o desrespeito pelos valores das chamadas culturas periféricas seja considerado responsável, em parte, pelo caos que se vivencia em sociedades economicamente dependentes como a Nigéria.

Portanto, o *Ayé* (o mundo) referido no título do *ewi* é, tanto a sociedade local (nigeriana) como a comunidade global, na qual só existe uma única superpotência que tem o poder de mudar o destino de qualquer outro país. Na realidade, este poema faz parte da coletânea intitulada *Ìrìn Àjò Êdá* (1999), que reúne vinte e quatro poemas de Çlëbuibôn. Como explica o próprio poeta no prefácio, os poemas da coletânea foram compostos durante as suas diversas viagens para diversas regiões do mundo, a maior parte tendo sido

---

e sacerdotes de Ifá, espalhados pelos quatro cantos da diáspora yorubana no Novo Mundo, sobretudo nos EUA e no Canadá.

<sup>258</sup> Tradução: “Como dizia Lasalle, o ato mais revolucionário é, e continua sendo, o de sempre dizer alto o que está acontecendo” – Rosa Luxemburg, *apud* Immanuel Wallerstein 1990.

compostos em várias cidades americanas. Por isso a coletânea ganhou esse título, *Ìrìn Àjò Èdá*, que significa em yorubá: As viagens do homem no mundo.

Ainda no prefácio da coletânea, o poeta resume em termos claros os seus objetivos e as suas preocupações nos poemas:

Ìgbòkè gbodò mi lati Ilú Òyìnbó wa si orilê-èdè Nàìjíríá  
Gègè bí gbogbo nkán ÿe nlô  
O yç kí a tubo mura sí èdè Yorùbá  
Õnà pàtàkì ti a lè fì ronú gègèbí orilê èdè  
(ka sôra fún) à n tçpçlç mô èdè elédè ti wôn yòò máa gbéru ni.

Tradução:

Minhas repetidas viagens, entre a Nigéria e o estrangeiro,  
Minhas cogitações sobre a situação a nível mundial  
A necessidade de valorizar muito mais a nossa língua yorubana,  
Como podemos pensar melhor a nossa identidade nacional,  
É preciso nos guardar contra a sobrevalorização de culturas e línguas  
impostas de  
cima para baixo.

É justamente com essa série de indagações que o poema *Ayé di Jágban'rudu* se preocupa. É evidente que foi devido à sua pertinência para o projeto da descolonização da cultura yorubana, perante os instintos homogeneizantes da cultura ocidental, que o poeta resolveu incorporar esse poema no disco de *ewi* (poesia musicalizada) por ele produzido em homenagem a *Bola Igè*, ministro de justiça da República da Nigéria e defensor ardente da identidade e da cultura yorubana, que foi brutalmente assassinado em dezembro de 2001. O que mais irritou os nigerianos nesse episódio foi não só as circunstâncias do assassinato, mas, também, o fato de que o governo federal não demonstrou muito entusiasmo em prender e castigar os culpados, nem tentou desmascarar os mandantes de um crime de tal magnitude.

Portanto, perante a relutância do governo federal em investigar e castigar os mandantes do crime, Çlëbuibôn decidiu lançar seu disco para protestar contra a atitude dos governantes, numa tentativa de apelar para as instâncias populares para que os fatos sejam apurados, aproveitando o mesmo pretexto para denunciar as forças hegemônicas, tanto locais como globais, que mandam na vida política e na economia do país. De uma maneira específica, Çlëbuibôn conseguir fazer uma denúncia aberta dos mecanismos e das práticas

dos países do eixo norte para manter os países do hemisfério sul numa situação de sub-desenvolvimento perpétuo.

No cruzamento das idéas de Çlëuibôn, acredito que, para melhor apreender a preocupação do poeta com as incoerências da globalização, seria de grande valia focalizar a maneira pela qual o poeta desenvolve o seu discurso contra-hegemônico, primeiro analisando os discursos reunidos na coletânea de poemas *Irin Ajo Edá* para depois fazer um entroncamento das idéias expostas com outros discursos afins que o poeta musicaliza no seu penúltimo disco de *ewi*.

### 5.3.1 *Ìrìn Àjò Êdá: Atentando para armadilhas da globlização*

Como já foi frisado, nesta coletânea de poemas, Çlëuibôn volta o seu olhar para uma contemplação universalista, guardando o seu lugar de fala que é o de um expoente da cultura yorubana, que se encontra perante outras expressões culturais, possibilitadas pela viagem que o põe em contato com outros valores que se lhe apresentam como ‘*globais*’.

Nesta coletânea, o poeta faz questão de salientar o fato de os poemas terem sido compostos para guardar as suas experiências de viagens. O poeta deixa claro que não desconhece o valor da viagem como fonte de conhecimentos. Logo no primeiro poema, o próprio eu poeta se compara ao pássaro viajante chamado “Àko” em yorubá:

Õgbön alárìnkiri n bç lötõ lötõ gédéngbé (A sabedoria nunca está oculta para o viajante)

Çni tí n kiri bí Àko kò sí (Ninguém sabe disso melhor que o pássaro Àko)

Àko òun ôgbön ló n kiri (Para obter mais conhecimentos, Àko viaja sempre)

Agbön bi Àko kò sí.<sup>259</sup> (Assim ele acaba se transformando no mais sábio de todos os pássaros)

Para se localizar no espaço global, o poeta coloca no cabeçalho de cada poema uma indicação do local, da data e da hora da sua composição. De modo geral, os poemas da coletânea são classificáveis em cinco grandes categorias:

1. A experiência da viagem – três poemas: “*Ìrìn Àjò Êdá*”; “*Alárìnká*” e “*Àyé ò latõ pin*”.
2. A questão política, compreendendo sete poemas: “*Àwôn Òjèlú*”; “*Akôni*”

èyàn tórí sádá”; “Ogun layé”; “Agbára”; “Òsèlú tún nbõ” e “Ìjôba kán-án nípá” e “Ìlú ò tòrò”.

3. Questões da raça e da hegemonia, compreendendo dois poemas: “Ànàgó Aláwõ Dúdú” e “Áfírikà”.
4. Para uma defesa dos valores da cultura yorubá-africana – oito poemas “Aláréde”; “Ajé”; “Ayé dòdì”; “Orí bá n dé”; “Àsàyàn Ômô”; “Ègàn mi kò ye ò”; “Ôjõ Alē” e “Àdìtú Òwe”.
5. Crítica e denúncia dos engodos da globalização – quatro poemas. “Kónkó jabele”; “Àwôn Asèsin dowó”; “Aye di jagbanrudu” e “Ilé Ayé kii sôfé”.

Já que as limitações do espaço nos obriga a fazer um recorte para analisar os discursos do poeta a respeito de suas idéias, estarei trabalhando nas próximas seções com dois temas que, a meu ver, resumem o compromisso de Çlëbuibôn: a valorização e a descolonização da cultura yorubana, e, também a crítica à globalização. Na verdade, as diversas temáticas não são tratadas separadamente na obra de Çlëbuibôn, pois, muitas vezes, o mesmo poema acaba contendo discursos que abrangem diversas temáticas ao mesmo tempo.

Para se ter uma idéia, ao mesmo tempo que o poeta denuncia de um lado os engodos e as armadilhas da globalização no poema “Áfíriká” (África), chamando atenção para as maneiras pelas quais o Ocidente manipula as instituições internacionais tais como o FMI e o Banco Mundial para manter os países em desenvolvimento em situação de subdesenvolvimento, ele denuncia, por outro lado, o absurdo de uma néo-colonialidade que faz com que os próprios países subdesenvolvidos se submetam a uma dependência cultural, intelectual e religiosa, deixando de lado os valores de suas culturas locais, para adotar, acriticamente, os valores do Ocidente, mesmo quando se gabam da sua soberania nacional.

Para o poeta, a mesma lógica que condena o intervencionismo das grandes potências ocidentais em escala global, deveria ser aplicada para condenar o neocolonialismo cultural. Ele percebe que ambos acabam dando no mesmo, acarretando um subdesenvolvimento cada vez mais grave nos países do eixo sul. Por isso, neste trecho, o poeta faz esta longa

---

<sup>259</sup> Poema “Ìrìn Àjò Èdá”, op. cit. p. 2.

advertência tanto contra os abusos das instituições aliciadoras do Ocidente, por um lado, quanto contra a ingenuidade dos próprios africanos que se deixam aliciar pelas promessas da inclusão global:

Ç yô fún Bánkì Àgbáyé Ki wôn o fi Áfírikà lörùn lélê. Ogun ka fipá yáni lówó, agiotas)	(Alguém precisa avisar ao Banco Mundial, que deixe a África em paz!) (O FMI precisa acabar com essa prática de agiotas)
Ka fipá gbowo löwō çni. humanitários)	(Emprestando fundos com motivos pouco humanitários)
Ka máa pon nnkan ròdòròdò, pobres, Ka tú u wò kó dõtubántë algum)	(Essas instituições gostam de aliciar países com projetos mirabolantes sem proveito algum)
À ð pé a lomìnira òyèlú, Ao lómìnira àyà, garantida?)	(Que valor tem a nossa soberania política, (quando nossa independência cultural não é garantida?)
Ao tún lómìnira èdè mundial)	(nem as nossas línguas têm peso a nível mundial)
Àyà aláya là nkö, desqualificadas)	(Quando as nossas culturas se vêem desqualificadas)
Ìye oníye là nye fora)	(Acabamos valorizando o que nos é imposto de fora)
Bëê la ò lómìnira èsìn desprezadas)	(Quando as nossas religiões tradicionais são desprezadas)
Èsìn òkèèrè, ó ti wá jôba lààrin ànàgó, “universais”)	(eis que nós negros passamos agora a valorizar as religiões importadas, só porque são ditas “universais”)
Wön n lu ilù fún wa tàsú tàsú, Àwa náà n jíjó pànlà sigì sái sái sái, Ao lómìnira iyèbáyé mö, Ômô Áfírikà wön ti dàwòye comportamentos fúteis)	(O mundo ocidental nos trata com desprezo, (Mas parece que não sabemos ler os indícios) (Eles nos tiraram as tradições ancestrais) (E em troca nos obrigam a imitar seus comportamentos fúteis)
Èyàn dúdú wáá di Alcwòye òjê os outros)	(Nós que originamos a civilização, agora imitamos os outros)
Abálájô táa fi tēwō gba làáyùgbò tilétoko Ìran èyàn dúdú Adúláwō tí nbç káákiri àgbáyé, Ç kiyè yörō mi, Òrō gidi l' òrō yí o, Òyèlú tàà nye kò le móján lóri, recebidas)	(Eis a origem do caos que predomina no nosso continente) (Prestem atenção, filhos da Mamma África) (Ó descendentes da África na diáspora, escutem o que tenho para vos dizer) (Pois as minhas propostas merecem atenção) (Está na hora de revisarmos essas idéias recebidas)
Táà bá 'a wò nínú iye abíníbí wa, as	(Será que a democracia ocidental é melhor que práticas políticas das nossas tradições?)

Ilé làá wò, ka tó ÿômô lórúkô ...	(Por que não desenvolvamos projetos que melhor combinem com as nossas culturas?)
Nígba táa ti gbòminira,	(Qual é o valor real da nossa independência?)
Kí ló ÿe ta ò máa ÿètò bí ÿe ara wa?	(se nem liberdade temos para ter o nosso próprio sistema político)
Êyin ç wo orílê èdè bí China (A China deveria nos servir de exemplo)	
láàrin àgbáyé,	(Na comunidade global, eles nunca aceitam a política que não seja conforme às suas tradições)
Ohun abínibí wôn ni wôn ðÿe,	
Êyin ç wo Jápôn,	(idem para o Japão)
Bo ti ñÿe wôn to,	(Nunca se submete a nenhum outro povo)
Wôn ò bèèrè çnikan,	(Apesar de Hiroshima e Nagasaki)
Wôn dijú mōri gbara wôn	Se os japoneses se tivessem rendido aos outros)
lōwō ajçnifēni	(Hoje o Japão não iria poder tratar o Ocidente de igual para igual)
Àwa ànàgó aláwò dúdú la dágun	(Por que é que a raça negra não poderia fazer o mesmo?)
lōwō amúnisin lórilê èdè...	(Para nos libertar das falsas promessas da globalização)
Wôn nkó síwa láàrín,	(precisamos desmascarar os agentes do imperialismo
Wôn nda imō waá rú [...]	ocidental)
meios, para	(Que tudo fazem para se infiltrar nos nossos meios, para
	nos manter no subdesenvolvimento perpétuo)

O poeta faz um aproveitamento melhor e mais pormenorizado dessas idéias no poema “*Ayé di jágbá n rúdu*”, que aparece na mesma coletânea de 1999, e acabou sendo gravado em um disco homônimo em 2002, para denunciar mais um episódio da violência ideológica, política e cultural, acarretada pelo embate entre os valores autóctones e as práticas impostas ‘*de cima para baixo*’, pelos agentes da globalização.

### 5.3.2 O disco *Ayé di jágbá-nrúdu*: a dupla voz denunciadora do poeta-cantor Ifayemi Elebuibon

O disco consiste de duas faixas com os títulos respectivos de “*Ilê ðmi*<sup>260</sup>” e “*Ayé di jágbá-nrúdu*<sup>261</sup>”. A primeira faixa coloca a questão da impunidade, evidente no caso do

<sup>260</sup> No imaginário popular se diz que Ilê ðmi, o chão treme (terremoto) quando morre um elefante, “*erin wo!*”. Isso se tornou, pois, uma metáfora comum, para se referir à morte de uma personalidade importante na sociedade.

<sup>261</sup> Lit. o mundo se virou de cabeça para baixo.

assassinato do ministro *Bola Igè*, esboçando as críticas mais profundas, que serão feitas à sociedade local e global, na segunda faixa, que é um exercício de crítica cultural contemporânea por excelência. Em seguida, passo a analisar os diversos ‘momentos’ das duas faixas que compõem o disco, começando com “*Ilê ðmì*”.

### 5.3.2.1 “*Ilê ðmì*”: denunciando a impunidade

O título da faixa significa literalmente ‘*o chão está tremendo*’. No imaginário yorubano, são poucos os acontecimentos capazes de provocar o fenômeno que faz o chão tremer. Num país que desconhece terremotos, tsunamis e tufões, só uma tragédia nacional de alta magnitude poderia provocar, nos diversos segmentos da nação, uma dor e angústia comparáveis a efeitos dessas calamidades naturais que não param de assolar algumas regiões do mundo nos últimos tempos<sup>262</sup>. A morte súbita e violenta de um herói nacional, como foi o caso de Bola Ige, merece ser considerada uma dessas tragédias. Quando ocorrem tais tragédias, os *agba Yorúbá*, isto é, os sábios da nação yorubana, costumam dizer que são as forças sobrenaturais (divinas) que estão dando aviso à nação de que existe um perigo maior na frente e que algo drástico deve ser empreendido para evitar maiores danos e castigos que ameaçam a nação<sup>263</sup>. Tudo isso aparece nesta faixa do disco de ewì de Çlèbuibôn, que, como babaláwo-sábio-intelectual da nação yorubana, empreende um deciframento do recado hermético que representam as circunstâncias do assassinato do ministro da justiça.

Dividi a faixa em oito movimentos principais segundo os aspectos temáticos do discurso do akéwì. Nesta primeira faixa do disco, fica evidente que o objetivo de Çlèbuibôn é quebrar o silêncio desconfortável que se instituiu em torno do assassinato do ministro, respondendo, deste modo, à chamada de Rosa Luxemburg, citada na epígrafe desta seção, como quem esteja afirmando que, face ao silenciamento imposto pela classe dirigente acerca do assassinato e outros crimes insolúveis nos quais as pessoas suspeitam um

---

<sup>262</sup> Como diz o próprio akéwì na linha 48: “Èrù ðbawo, èrù ðbōgbêrì!”, ou seja, o acontecido tomou completamente de surpresa tanto os iniciados “awo”, como os não-iniciados “ōgbêrì”, da mesma forma que terremotos e furacões como a recente Catarina e suas irmãs nefastas assolaram e surprenderiam países cujo estado de vigilância nunca foi posto em dúvida.

<sup>263</sup> No caso das recentes calamidades naturais também, o consenso entre os cientistas e especialistas vem sendo que tais acontecimentos avisam para a degradação a uma escala cada vez mais insustentável da nossa biodiversidade, provocada pelo chamado efeito estufa, por sua vez provocado pelo descuido das nações

envolvimento do próprio governo, o primeiro passo, e talvez o mais importante, é falar alto e denunciar os jogos sujos dos mandantes. Aliás, este passo mais do que teve o resultado almejado, se julgarmos pelo rumo que tomaram as coisas, logo depois da apresentação do disco para uma assembléia de governadores de estados yorubanos em abril de 2002.

O governo foi obrigado a mudar o rumo das investigações do assassinato do ministro e outros casos pendentes. Ao mesmo tempo, houve o surgimento de uma nova classe de formadores de opinião pública no meio yorubano, tais como o Çgbè Àgbà Yorùbá e Afênifêre, dois grupos de oposição, formados por políticos e governadores dos oito estados yorubanos da Federação nigeriana, além do mais radical OPC (Oòduà People's Congress) – Congresso dos Descendentes de *Odùduwà* – agrupamento yorubano que iniciou uma oposição aberta ao governo de Olusegun Obasanjo, constituindo-se, às vezes, em milícias populares, para garantir a segurança das suas zonas de atuação. A seguir passo a analisar cada momento desta faixa.

#### **5.3.2.1.1 Momento 1: Aliando o tradicional ao moderno**

Muito significativa é a presença, neste início do disco, da marca de luto tradicional, com o qual o akéwì abriu o disco, conjugando o belo ao doloroso como prescreve o seguinte ditado yorubano: *àifêlê ké ibòòsí ni kòjě á rçni jó sí!*, ou seja, quando se sabe proclamar a dor com ritmo e elegância, haverá sempre quem sentirá a vontade de dançar. Também neste primeiro momento do *ewì*, não falta o apoio dos elementos tradicionais de agouro, representados principalmente pelo vôo ou ‘o choro’ dos pássaros de mau agouro,<sup>264</sup> que se apresentam para ‘avisar’ o akéwì, no modo telepático tradicional, algo parecido com o que a ciência procuraria descrever simplesmente como “o sexto sentido”. Já as instâncias mais preconceituosas prefeririam descrever tais fenômenos como “instinto selvagem” ou algo parecido.

---

industrializadas para com o meio ambiente. Eis, portanto, mais uma prova da convergência entre o pensamento empírico da cultura yorubá-africana e o pensamento científico ocidental.

<sup>264</sup> Na cosmologia yorubana, a aparência em momentos anormais, de certos animais ou pássaros, é tida como um sinal de que algo inédito estaria prestes a acontecer. Por exemplo, quando o rato gigante “*òkété*” (também conhecido como “*ewú*”), que é um animal de hábitos noturnos, aparece em plena luz do dia, é sinal de mau agouro, pois um ditado afirma a seu respeito que “*èèwõ, a kii ri ewú lósàn*”, ou seja, o “*ewú*” nunca passeia durante o dia. Da mesma forma, o vôo repetido de certos pássaros de carniça, como o urubu, assim como o canto repetido de uma certa espécie de papagaio, chamado “*kowéè*”, representam um presságio mal agourado para quem souber interpretar tais sinais.



Porém, a saberdoria empírica das sociedades africanas ensina que tais fenômenos acabam transmitindo as “notícias” com muito mais rapidez e eficácia do que a mídia moderna com suas tevês a cabo. Isso, justamente, porque tais avisos falam diretamente ao coração das pessoas e não precisam ser mediadas. Lembremos que esse acontecimento do agouro, vivido pelo poeta, aconteceu em pleno centro da metrópole de Londres, fato irrefutável que comprova a invasão do centro, com sua ciência e tecnologia avançadas, pela sensibilidade e a *différance* da periferia. Aquilo que antes teria sido descartado como mera superstição sem fundamento hoje conta com a corroboração dos meios de comunicação pós-modernos que chegaram a confirmar o fato ocorrido na manhã seguinte, trazendo apenas os pormenores do assassinato de Bola Ige, que a sabedoria tradicional yorubana já tinha revelado ao poeta, de maneira telepática, desde a noite anterior.

Usando a entonação e o ritmo de *Ìyêrê Ifá*, a música ritual de Ifá, cheia de metáforas, o *akéwì* esteticamente introduz o doloroso episódio, acompanhando o seu canto lírico pela orquestra típica de *Ifá*, composta por agogô, xequerê e o tambor falante. A música resultante é um canto cerimonial de *axexê*, o ritual fúnebre que se reserva para pessoas iniciadas nos cultos nagô-yorubanos.

Voz:	Ewurë boju wòréré wôn ò réléèpo ooo!	(Ó nação yorubá, chore a sua perda
	Àgùntàn bojú wòdêdê wôn ò réléèrí mö, Ômô Yorùbá nílé lóko lódò lèhìn odi, Ao r`ógbágbá tíi gbará àdúgbò kalê, ikú p`Alágbàà baba môíwo	irrecuperável, pois, seu braço valente se perdeu. Seu advogado e protetor, defensor de seus direitos, para sempre foi
	silenciado)	
Coro:	Hin in in !	
Voz:	Ikú polóri ôdç igbê fô o, Ìgbà tēmō kú lojú òpó di, áfèbòjò kú çnu isà nyōfō Ao mōmō ri alágbàà baba môíwo!	(A morte de um líder provoca dispersão no campo a nação inteira lamenta esta perda irreparável)
Coro:	Hin in in !	
	Àn wa, aò ri!/aò sùn, a ò wo! ao mô ‘le yó wō mö ikú lájogun o! (2x)	(Todos o procuram por toda a parte, mas ele não é encontrado,
	porque já foi	tomado pela morte)
Tambor falante:	Kò sēni tí ò níí kú!	(Todos morreremos um dia!)
Refrão:	Wùkêwùkê leèrà á wólê,	(Qual uma formiga que fica
totalmente		engolida pela terra)

terra!)	Bôla Igè wôlê lô, o wôlê lô ò	(Bola Igè foi engolido pela
	Wùkêwùkê leèrà á wôlê,	(Qual uma formiga que fica
	totalmente	engolida pela terra)
	Ajíbôlá wôlê lô, o wôlê lô ò!	(Ajíbôlá foi engolido pela terra!)
	(repetição ao longo do resto da faixa)	

**5.3.2.1.2 Momento 2: Ilê ðmi!, ilê ðmi!  
(Os elementos estão nos avisando que o nosso mundo  
corre riscos incalculáveis)**

Neste segundo momento, o akéwì mostra como a aliança entre as sensibilidades tradicionais que fazem confiar nos meios de comunicação herméticos, tais como o mau agouro de pássaros sinistros e a mudança súbita do clima, e os meios de comunicação tecno-modernos, tais como a rádio e a televisão a cabo, pode tornar-se proveitosa no diagnóstico de situações de urgência, mesmo nesta era da globalização. Ao deixar claro, na abertura do seu *ewì*, que foi o choro sinistro do pássaro chamado “*kowéè*” e a ocorrência insistente de relâmpago em plena noite de inverno no centro metropolitano de Londres, onde ele se encontrava no domingo do assassinato de Bola Ige, que o tinham prevenido que algo terrível estava acontecendo na sua terra natal, agouro que foi confirmado, logo na manhã seguinte, pela televisão britânica, Eleuibon prova dessa maneira que os saberes tradicionais não estão fora do lugar numa conjuntura globalizada:

Voz: (premonição) Ilê ðmi!, ilê ðmi!	(A terra está tremendo de medo)
Àrá sán ni ojù ôsán,	(O trovão se fez ouvir sem sinal de chuva)
ilê mō lóru, èjina ðyè wèlèwèlè,	(Os relâmpagos transformam a noite em dia)
àyà mi já, èrù bà mi,	(Fiquei apavorado)
Omije ðdà lójú mi.	(Pressenti que algo horrível estava no ar)
Ilú London ni mo wà,	(Eu estava em Londres)
çyç kan fò lérémi-lérémi,	(Um primeiro pássaro estranho sobrevoou
minha cabeça)	
o gbapá òtún mi lô,	(Sumindo à minha direita)
Çyç kan fò bàgè-bàgè	(Outro apareceu de repente)
ó tún gbapá òsì mi bō,	(E sumiu à minha esquerda)
Mo lëyç kílóde?	(Procurei indagá-los para saber o porquê)
Çyç ò dâmi lóhùn, çyç ò mí pínkín,	(Mas não obtive resposta alguma)
Mo kílè, ilé ò jè o,	(Os que me rodeiam não estavam ligados aos
sinais)	

mô sòkò síôn lǒjà, wôn ò funra!	(Os homens modernos não têm “ifunra” <sup>265</sup> )
Àyè ýkan 'bç lèhìn nkan ni, acontecer)	(Não percebiam que algo de insólito ia acontecer)
Fêrê kílê ó mö,	(Logo que amanheceu no dia seguinte)
êro iròyìn tí jě amóhùn-máwòrán	(A rede de televisão britânica)
ó tú gbogbo wa lǒfǒ kalé,	(Deixou cair a bomba)
Oní akíkanju wa lo dágberè fayé, vida de	(Informando a morte violenta que roubou a vida de
Bòlá Ìgê Adùbí faye silê ó	nosso querido Bola Ìgè)
gbõrun lô. Hùýùý!	(A terra está tremendo de medo)

Isso é, pois, um belo exemplo de como a ciência tradicional se complementa com os avanços da tecnologia de comunicação como o rádio, a televisão e a Internet, comprovando, desta feita, a afirmação de Hall (2003:60-1) de que o particular e o específico podem muito bem ‘retornar’ e encontrar expressão ‘*no centro da aspiração universalista panóptica da globalização ao fechamento*’, visto que, conforme argumenta o teórico: ‘*O “local” não possui um caráter estável ou trans-histórico. Ele resiste ao fluxo homogeneizante do universalismo com temporalidades distintas e conjunturais*’. Ao passo que a *différance* da yorubanidade soube, como afirma Hall, modular, desviar e “traduzir” seus imperativos a partir da base étnica, isso lhe deu a possibilidade de aproveitar os avanços da tecno-modernidade sem comprometer, nem perder, o essencial do seu saber tradicional. Assim, tanto aqui como em outros pontos do *ewì*, o argumento do *akéwì* vem a ser, que não devemos deixar de manter a nossa diferença cultural, nem deixar de respeitar, em nome da modernidade e da globalização, as práticas culturais que marcam a nossa ‘*personaliade étnica*’. Nisso consiste a sua aposta pela descolonização total do saber yorubá-africano.

### 5.3.2.1.3 **Momento 3: Ikú tí yío ba pani, tó bá síni ni filà ká má a dúpě! (Quando um acontecimento que ameaça tirar a vida de alguém, se limita**

<sup>265</sup> Ter “ifunra” em yorubá significa ter o dom de ‘ler’ os sinais dos tempos para compreender o que há de vir. Os yorubanos acreditam que há várias maneiras pelas quais os elementos podem nos prevenir contra uma tragédia que está para acontecer, para que possamos evitá-la. Dentre os elementos dotados desse valor de premonição estão os animais, sobretudo os animais raros e selvagens que podem ‘avisar’ os homens através de suas aparição súbita ou comportamentos estranhos. Quando isso acontecer, as pessoas avisadas normalmente procuram os babaláwos para indagar sobre o que isso poderia significar. Isso é o conceito de *ifunra*. Um provérbio yorubano deixa clara a importância desse conceito ao afirmar que: “*ifunra l’òdùgùn àgbà*”, ou seja, a melhor arma de que dispõem os “*àgbà*”, sábios yorubá-africanos, é a qualidade de terem *ifunra*. O velho provérbio português que também afirma que “homem prevenido vale por dois” talvez esclareça um pouco mais ainda esse conceito yorubano, algo que foi comprovado de maneira mais irônica pelas tragédias provocadas pelo furacão Catarina no sul dos Estados Unidos nos últimos meses, apesar de ser o país que mais se orgulha pela sua combatividade e avanço tecnológico, tanto para detectar perigos como para preveni-los.

### **a tirar-lhe somente o chapéu, a pessoa precisa ficar de sobreaviso)**

No terceiro momento do *ewi*, o *akéwì* fustiga os líderes do povo yorubano que não souberam tomar as medidas cabíveis para evitar essa catástrofe nacional. Segundo ele, estava mais do que óbvio que existia um complô contra o povo yorubano dentro da Federação Nigeriana. Prova disso, segundo ele, foi o assassinato sistemático de seus representantes mais iluminados. Ao mesmo tempo, o *akéwì* apostrofa diretamente o próprio ministro assassinado, perguntando-lhe por que ele não prestou atenção aos sinais de mau agouro, contidos nos acontecimentos que ele vinha experimentando, pouco tempo antes do dia fatídico. De fato, os meses que antecederam o assassinato foram muito turbulentos na vida política da região yorubana da Nigéria. Houve uma cisão no partido AD (Aliance for Democracy) – Aliança pela democracia –, partido ao qual pertence a maioria dos yorubanos e que representa o principal partido de oposição contra o PDP (People’s Democratic Party) – Partido Democrático Popular – de Olusegun Obasanjo, que é o partido governista, com base política na região norte do país. Aconteceram infiltrações de elementos do PDP nos estados yorubanos e isso provocou uma quebra de braços na hierarquia do AD, levando a muitos assassinatos de personalidades chaves yorubanas que compunham a liderança do AD. O próprio Bola Ìgè estava no meio dessa controvérsia, tendo dado o seu apoio a uma das facções mais reacionárias que foi acusada de tramar o assassinato de um dos deputados yorubanos mais radicais no estado de Osun, chamado Odunayo Olagbaju, o que levou os partidários deste último a jurar vingança contra o grupo de Bola Ìgè, indo até o ponto de praticar contra o ministro o ato simbólico de tirar o seu chapéu durante uma audiência com o *Òḽni Àdìmúlà*, rei tradicional de *Ilé-Ifè* e pai espiritual de toda a nação yorubana. Foi a esse ato de decapitação simbólica a que se refere o *akéwì* nas linhas 7 e 8 da estrofe seguinte. Nas linhas 11 e 12 da mesma estrofe, o *akéwì* ainda chamou, pós-humamente, a atenção da própria vítima ao provérbio yorubano que diz que quando uma pessoa sofre um acidente que o faz perder o chapéu, a pessoa deveria tomar muito cuidado para não vir a perder a própria cabeça dentro de pouco tempo, provérbio esse que virou triste realidade no caso de Bola Ìgè.

Ç ò ripe ònà àrífín ní kú òhun gbà wá,  
Ó dàbí ka gbánilójú, ka tika bõõ,  
Ó dàbí kapé kí leléyi ó ye?

(Minha gente, não repararam que foi  
um crime premeditado?)  
(ainda por cima, um ato de covardia)

James Ajíbōlá Ìgé, Kí lódé tóo fí da wà á lê gan an? Kí lódé ti mùyèmúyè rẹ ò dápé mô? Nígbàtí wôn fí ñsì ô ni fila físicas) kiló yè tóo leè funra, público) Wôn ñgba ô lójú, wôn ñsì ô ni àwòjítíjì Ile ò funra, ile ñwó o, desabando àjà ò funra, àjà jin Ômô Yorùbá ni wôn ngbá lójú,	(E tu, James Ajibola Ige) (Porque foste tão desprevenido?) (porque não prestaste atenção?) (Quando já vinha sofrendo agressões  (Quando te tiravam o chapéu em  (Quando te esbofetaram, e te quebraram os óculos, porque não te preveniste?) (Uma casa desprevenida vai acabar  a qualquer momento) (Porque é que só os notáveis yorubanos sofrem tais afrontas?) (Será que ninguém se lembra mais do  (A morte que ameaça tirar a vida da gente, se ela se contenta em tirar apenas o  a gente deve ficar mais esperto) (Infelizmente, essa morte não se  com o chapéu, acabou levando a sua  (Isso é sinal de que as coisas vão mal) (O medo está tomando conta de todo o mundo) (Tanto dos <i>awo</i> como dos <i>ògbèrì</i> <sup>266</sup> )
Yorùbá nán àn ní wípé: ditado?:) Ikú tí yío ba pani, tó bá síni ni filà ká má a dúpè, chapéu, Bùgbòn ikú èyí ò gba fila, òkò Atinúkê níkú òhún gbà lô! contentou  vítima) Ogun lóni, ogè lōla, níbo la tun òbálé ayéé lô? Èrù òbawo, èrù òbògbèrì!	

**5.3.2.1.4 Momento 4: Òjò tínrò tí ò dá, Òlōun lo môye çni ti ò pa  
(A chuva que cai sem parar, só Deus sabe quantas  
pessoas ela vai molhar)**

O próximo momento do *ewì* constitui uma exortação aos yorubanos em geral, especialmente às lideranças nacionais, para ficarem mais atentos para detectar as maquinações e as sujas manipulações dos seus inimigos políticos que, evidentemente, estavam procurando aproveitar-se das brechas ideológicas nos meios políticos yorubanos, para prejudicá-los<sup>267</sup>. Da linha 8ª à 12ª da estrofe seguinte, o *akéwì* faz alusão à divisão ideológica existente na liderança política yorubana, como prova da orfandade política em que eles ficaram, desde que faleceu em 1987 o sábio Obafemi Awolowo, antigo líder

<sup>266</sup> A ciência hermética yorubana classifica as pessoas em duas categorias: os “*awo*” são os iniciados, os sábios que conhecem os segredos da vida, enquanto as pessoas comuns, sem discernimento são classificadas como *ògbèrì*.

político-ideológico yorubano na cena política nigeriana desde a época pré-independente. Ao mesmo tempo, o *akewi* faz uma dura cobrança às elites yorubanas, fustigando a sua postura de passividade perante a tensão política nacional, denunciando o seu medo de perder os seus privilégios, com uma tomada de posição mais radical contra aquilo que todos podem ler, nas atitudes dos dirigentes locais e nacionais, como um caso mal disfarçado de colonialismo cultural. Segundo a interpretação popular da frequência dos assassinatos que só atingem dignitários yorubanos, a máfia do norte pretende tirar da cena política, através de assassinatos sistemáticos, todos os líderes yorubanos, porque se acredita que só os yorubanos poderiam opor-se à volta da máfia nortista, para retomar a presidência da república nas próximas eleições em 2007, visto que a classe política da região leste não tem suficiente peso para impedir a máfia nortista nos seus propósitos.

Àñ kúkú yēbí wçliwçli ô möwö dúró, pioram	(Pouco a pouco, as coisas
Bēēni wçliwçli ò sì möwö dúró o, Òjò tínrõ tí ò dá, Deus	cada vez mais) (A chuva que cai sem parar, só
Ôloun lo môye çni ti ò pa Ômô Yorúbá, iwõn niyán gbóná môn, lai sôkà Àní ònà àrífín ní kú òhún gbàwá yē,	sabe quantas pessoas ela vai molhar) (Ó nação Yorúbá, fique atenta!) (Não percebeste que estava tudo premeditado?)
O yē jēpé ômô tiwa ní kàn nán àn ni wõn ñwá baba? Be kawa sôpé ôgbõn orí táaní ao	(Por que é só os líderes yorubanos são assassinados?) (Será que esse complô é devido
ni wõn fi ñpawá lákõni ní? Ômô Yorúbá nílé lóko lódò ç ò sì funra? cuidado!}	saber notório que possuímos?} (Ó nação Yorúbá, tome
Igbá tio bá lómôrí, ó ti dàsí kángbõn, acham	(Os nossos adversários políticos
Ôbç tí o bá léèkù wõn ti yôpé ñlódùn ð rèsápá, passamos	que poderiam fazer de nós bodes expiatórios) porque acreditam que não
Ìlèkùn tí ò lálùgbàgà, kó yáa jóko ê jējē, Ômô tí ò ba ni baba, iwõn níó jìjà èbi môn, Êyin àgbààgbà ilê Yorúbá, ilç ñmì! juízo!}	de órfãos ideológicos} (Ó líderes yorubás, tomem

### 5.3.2.1.5 Momento 5: A gb`òmìnira òsèlú, àò l`ómìnira àsà!

<sup>267</sup> O que aconteceu realmente foi que, tanto no caso do assassinato do deputado em Ile-Ife, como no do próprio Bola Igè, os assassinos eram yorubanos pagos por mandantes desconhecidos.

### (Soberania política não é garantia de independência cultural)

No próximo momento, o akéwì denuncia não somente as maquinações da máfia nortista, que representa o grupo hegemônico nacional no controle do destino da nação desde a independência, mas também a hegemonia cultural, exercida pelas políticas homogeneizantes da globalização, representada nos diversos aspectos da vida nacional – na política da oligarquia nortista que consegue permanecer no poder porque sabe dançar ao ritmo do Ocidente, representado na economia nigeriana pelas multinacionais que exploram o petróleo nigeriano sem um retorno comensurável à nação, acarretando um abandono total e uma degradação sem medidas da vida e da meio ambiente nas zonas produtoras como a região do Delta, onde as tentativas dos grupos nacionalistas como o afamado MOSSOP, que defendia o interesse do povo Ogoni, sofrem, cotidianamente, uma repressão brutal, como foi o caso do enforcamento de Ken Saro Wiwa e seus oito companheiros em 1996; na vida religiosa pela presença das igrejas neopentecostais que atacam as religiões tradicionais, ao mesmo tempo que condenam as outras seitas cristãs, como sendo inautênticas; na vida cultural pela invasão de valores ‘*universalistas*’ muito suspeitos, como a vulgarização de práticas amorais, tais como o aborto e a proliferação da promiscuidade, em nome da liberdade de expressão sexual, incentivada pelos milhões de dólares que muitas ONGs ocidentais investem na sociedade nigeriana, na sua campanha de promover o que chamam de educação sexual na luta contra HIV/AIDS. Tudo isso, na opinião do akéwì, mostra que a independência que o país ganhou em 1960 não vale muita coisa, desde que o país ainda continua cultural e economicamente dependente, sujeito, inclusive, aos caprichos das instituições financeiras internacionais a mando do Ocidente, tais como o FMI e o Banco Mundial<sup>268</sup>.

Ômô Yorùbá ç yèni létí yín!:	(Acorde, ó nação Yorùbá!)
Ìyè oníyè làñyè o! bēê ni	(Não vêem que estamos pior do que
iwà oníwà ni àpwù!	escravos, sem vontade própria?)
Orílê-èdè ti ò bá múra sise tiê gírí-gírí,	(Qualquer país que despreze a sua cultura)
Ìyè oníyè làwön ó maa ÿe,	(Sempre será escravo de outros)
iwà oníwà ni wön ó maa wù!	(Olhem só onde viemos parar,
Êyin ç wòkè, ç wolê,	Olhem o tamanho da nossa desgraça,
Êyin ç wçnu isà, ç wçnu ôkô:	Será que ninguém se dê conta de que

<sup>268</sup> Vale lembrar que o poeta tinha denunciado as atividades dessas mesmas instituições no poema intitulado “Áfírika” que já analisamos numa seção anterior.

Çò rilê gbôôrô ní? destino?)	não temos mais controle do nosso
A lééjì òlè, a sì òwééjì í ròde! milenares	(Temos abandonado os saberes
A lögbon tiwa nílè, herança)	que os antepassados nos deixaram em
a tún òtôrô ôgbôn fíí sayé e wa! os	(Até nomes próprios com os quais batizamos
A lórúkô òlè, a tun òtôrô orúkô ó sômô, nossos	filho, têm de ser emprestados da cultura
A gb`òminira òsèlú, aò l`òminira àyà! conquistamos,	dos outros? Está mais que provada que
cultural)	a independência política que
	não se concretizou em soberania

**5.3.2.1.6 Momento 6: Çni tí ò bá jçun ‘gbii’, kò níí bawôn kú ‘gbii’!  
(Quem nada deve, nada teme)**

No próximo momento, ao mesmo tempo que dialoga com a corrente que culpa a máfia política do norte pelas atrocidades e assassinatos, o *akéwì* afirma que acredita na existência de ‘*forças de dentro*’ no meio dos próprios yorubanos, que colaboram com os adversários do norte, para executar esses projetos nefastos. Para ele, só isso poderia explicar a ineficácia de toda e qualquer solução proposta de ‘*lá*’ do alto, isto é, pelo governo, fazendo com que os dirigentes nunca conseguissem resolver o problema<sup>269</sup>. Diante de tal situação, o *akéwì* prescreve a solução tradicional que se costuma usar em meios yorubanos para detectar e castigar traidores. Esse método consiste em fazer um juramento ritual em cima do cadáver da pessoa assassinada, terminando com a partilha, pelos suspeitos, de uma água ritual, que se bebe na cerimônia de corpo presente, depois de ritualmente tocar o próprio cadáver com a mesma. Tradicionalmente, o poder deste ritual acaba matando sem tardar o culpado que teria compartilhado dessa comunhão. Portanto, perante a incapacidade aparente dos métodos ortodoxos de investigação criminosa dito moderna e convencionais, o

<sup>269</sup> Esse receio do *akéwì* se confirma recentemente quando o Tribunal Superior de Justiça do Estado de Oyo na Nigéria pronunciou o veredicto de que, por “falta de provas convincentes”, fosse liberado o principal suspeito pelo assassinato de Bola Ige, Iyiola Omisore, que era vice-governador do Estado de Osun, na época do crime, e que, apesar do imbróglio do assassinato, ainda conseguiu se eleger senador nas eleições de 2003, depois de ter mudado de partido para integrar o PDP da base governista. Como disse a reportagem de [www.chatafrik.com](http://www.chatafrik.com) de sábado dia 26 de junho de 2004, “com esse veredicto inocentando o principal suspeito, a pergunta que nunca deixou de atormentar a todos continua sendo a mesma: quem matou Bola Ige? E, será que o governo nunca vai conseguir esclarecer este mistério?”. A indagação mais séria, feita pelo jornalista, Laolu Akande, a respeito do veredicto não ficou muito longe daquela que tinha feito Elebuibon no seu ewi: “Será que o enquadramento de Iyiola Omisore como mandante do crime não passou de um



*akéwì* propõe este ritual, chamado *ilêpa*, para desmascarar os verdadeiros culpados e mandantes do crime:

<p>Ýjě táa bá sôpé, a lögbön, saber a laÿà, a sì l`ágbára ðlê Yoòbá, Kílóse ti ao möô lo nínú àwôn ôgbön wa? Nijö tí wön ti nfiyê ìkòkò ô rán`gun, saber ao tíi mójú olórò dé gbàgede, Èmi ìbá dáa lámòrán, kámò wulê dara wa láàmún, Ka jěkí ilê ó bèèrè çni tí ð pawá l`ákòni,</p>	<p>(Se é verdade que temos grandes orgânicos, tradição e força mística) (Porque é que não podemos usá-los para resolver casos que desafiam o tecnológico moderno?) (No caso específico deste assassinato, sugiro que recorramos à ciência oculta tradicional, pedindo a justiça do orixá ilê, que nunca falha)<sup>270</sup></p>
<p>Gbogbo èyàn tó bá dá lójú, conciência limpa, pé wôn ò löwö nínú ikú òjjì yí, Kápé k`ólúwarê ó mún`lêpa, vítima foi</p>	<p>(Todos aqueles que tenham a de não terem participado deste complô, devem se apresentar no lugar onde a Sepultada, para jurar sobre o seu corpo)</p>
<p>Gbogbo iwádìí igbàlódé métodos níí forí í ýánpön ní orílê-èdè tiwa, resolvem</p>	<p>(Isso seria mais eficaz do que todos os policiais, ditos modernos, que nada neste país)</p>
<p>Ç jě wôn ó lô rée mún`lêpa! Çni tí ò bá jçun `gbii`, kò níí bawôn kú `gbii`!</p>	<p>(Digo que a solução é o ritual do ilêpa!) (Quem nada fez de mal, não deveria ter medo da justiça divina)</p>

**5.3.2.1.7 Momento 7: “Àgbàwō ô ÿòkòtò, bí ô bá fúnwôn lěÿê, yóó ÿòwôn l’órúnkún” (Um vestido tomado emprestado nunca se ajusta bem no corpo)<sup>271</sup>**

Neste penúltimo momento do ewì, Elebuibon fustiga o abandono das práticas culturais com as quais costumavam-se conter os abusos do poder e da liberdade ou do

---

subterfúgio para distrair a atenção do público da existência de outros mandantes, mais reais, e mais poderosos?. Fonte acessada em 7/7/2004.

<sup>270</sup> Na cultura yorubá, quando alguém morre misteriosamente, e ninguém consegue desmascarar o autor da sua morte, costuma-se apelar à justiça de ilê (a divindade da terra). Acredita-se que a terra, que recebe o corpo de todos na morte, saberá determinar e punir os malfetores em tais ocasiões. Esse ritual é o que se chama de *ilêpà*.

<sup>271</sup> Provérbio yorubá: significa que é impossível tirar proveito máximo de idéias e teorias alheias sem que, primeiro conseguir interiorizar as mesmas, porque não saberemos aplicá-las.

individualismo na sociedade yorubana tradicional, tais como os preceitos de *itíjú*<sup>272</sup>. Ele lamenta que essas práticas vêm sendo sistematicamente desprezadas pela classe política e pelas elites, em nome de idéias mais ‘modernas’ trazidas pela globalização, cujos conteúdos e implicações esses mesmos proponentes nem sequer entendem direito. Criticando diretamente a intrusão das práticas religiosas e culturais globais, tais como as igrejas e seitas néo-pentecostais, que desqualificam tanto as crenças ortodoxas como as religiões tradicionais, e cujo alcance é tão poderoso até o ponto deles mexerem com a própria liderança nacional,<sup>273</sup> levando até o ponto onde os reis tradicionais, que deveriam ser ‘*igbákejì òrìsà*’ (parentes próximos, ou, seja, zeladores supremos dos orixás), abandonarem os rituais tradicionais que deveriam propiciar à sociedade a paz, a ordem e o progresso. Lembrando a todos o provérbio yorubano que afirma que: *Àgbàwò ò yòkòtò, bí ò bá fúnwòn lěyě, yóó yòwòn l’órúnkún, régi-régi lohun un teni í bani lara á jò!*, o *akéwì* denuncia o que o saudoso maestro de Afro-Beat, Felá Anikulapo Kutí, já tinha chamado de atitude de “folofolo”<sup>274</sup>, ou seja, a postura de rabo-presos que caracteriza os governantes e as elites dos países pós-coloniais, a querer imitar os seus amos ocidentais, mesmo sabendo o desprezo que estes, muitas vezes, têm pelas suas culturas e instituições. O *akéwì* afirma que, para uma nação se tornar forte e relevante no mundo de hoje, precisa ter vontade e voz própria, a fim de poder defender os valores de sua soberania cultural e identidade nacional.

<p>Êyin ò wògbà taa ti 'bá kiní òhún bõ ni?          Êyin àgbààgbà kíç pèra a yín tē,          Orílê-èdè Yorúbà ò gún régé mōn:          declínio)</p>	<p>(Olhem quanto tempo levamos para          construir a nossa história)          (A nação Yorubana está em          declínio)</p>
<p>A lajú-lajú ojú wa mōn kedere!          ‘modernizar’          Ìgbà taa gbé'tijú ta, a fowó r'òdájú,          valores</p>	<p>(Só porque queremos nos          perdemos a noção dos nossos          milenares)</p>
<p>A k'ógun tōrô tán,          nossa          a tún ðwá ogún wa á kiri,          Àyà aláyà laa rù lérí, iwà oníwà laa rù lérí!          outros)</p>	<p>(Depois de termos jogado fora a          cultura, em nome da modernidade,          estamos reduzidos a imitar os          outros)</p>

<sup>272</sup> Conceito que visa a proteção do nome e da linhagem que impede as pessoas de cometerem crimes ou atos reprováveis na sociedade

<sup>273</sup> Conta-se que, pelo menos uma vez por semana, acontece no palácio presidencial um vigília ‘revivalista’ para *desdemonizar* a sede do governo.

<sup>274</sup> Cf. KUTI, Felá Anikulapo, *Mr Folofolo*.

“Àgbàwō ò yòkòtò, bí ò bá fúnwôn lěyě, diz:	(Lembrem bem o que o ditado
yóó yòwôn l’órúnkún, nos	(A roupa dos outros nem sempre
Régí-régí lohun un teni í bani lara á jò!”	cabe bem)
Kò dáa kéèyàn ó jě akéré-môdùn lóri òfuurç! ser	(está na hora de deixarmos de ser
	meros simulacros!)

Assim sendo, o akéwì resolveu convidar os seus compatriotas a parar com todo esse ‘folo-folo’, chamando a todos para voltarem a respeitar e lutar pela sua própria cultura e religião, e aos reis, que representam a liderança espiritual da nação, o akéwì insiste que voltassem a cumprir com suas obrigações perante os orixás da nação e que parassem com o abandono das instituições tradicionais que certos reis ‘modernos’ agora desprezam, sob o pretexto de serem eles ‘òba igbàlódé’, ou seja, reis modernos, que não precisam mais adorar os orixás tradicionais, uma vez que já se converteram às religiões ‘universais’, tais como o cristianismo ou o Islã.

Ômô Yorùbá, èyí tẹç yẹ ‘folo-folo’ yí tó o! Ç máa wùwà bíí iran tiyín gan an; ancestrais)	(Ó nação Yorùbá, chega de “folo-folo”) (Voltemos a valorizar as tradições
Ç máa y’èsìn bíí iran tiyín gan an; divindades)	(Voltemos a valorizar as nossas
Ç máa s’àyà bíí iran tiyín gan na! Gbogbo orílè-èdè tó lágbàrà káàkiri àgbáyé, hoje <sup>275</sup> )	(Voltemos a valorizar a nossa cultura) (Olhem bem para as nações poderosas de
Àwôn kíí yẹ iye oníse; cultura)	(Elas nunca desprezam a sua própria
Wôn ò sì jě bawôn dán àyàkàya wò! Gbogbo èsìn at’àyà tí wôn ní káàkiri àgbáyé, Běê lçnikan ò pawön rě, Ç jě k’òba a tiwa ó sayé gëgëbí òba,	(Nem abandonam as suas religiões) (Elas nunca deixaram que suas religiões fossem desprezadas pelo Ocidente <sup>276</sup> ) (Porque então quereis que os nossos reis abandonem as religiões tradicionais?)
Àwön òba igbàlódé ti òmèrù ba èniyàn! medo!)	(Esses reis ‘modernos’ nos metem
Odò ò gb’èégún o! agouro,)	(Nem ligam mais para os sinais de mau
Òba orí-ìtè kō wön lāwōn ò s’àyêwò si, (que atestam para a insatisfação das divindades)	

<sup>275</sup> A referência aqui é obviamente a nações como a China e o Japão. Lembremos que o poeta tinha elogiado esses países no poema “Áfirikà”.

<sup>276</sup> Refere-se aqui às religiões orientais, como Hinduísmo, Budismo e Taoísmo etc.

Olè ɓjà ní òsán, ogún gbalé, olè gbà'gboro, tomaram	(Tais como o caos e anarquia que conta do país)
Ilê ɓmì! òmò èyàn sì tún ɓtɕjú ilê ẽ mole! pessoas	(Acontecem coisas horríveis, mas as não ligam!)

**5.3.2.1.8 Momento 8: Nígbàtí òrún nya abõ lɕnìkan ɓgbóri í sá  
(É o cúmulo da idiotice pensar que alguém poderia escapar com vida se  
o céu cair em cima da terra)**

Neste momento final, o *akéwì* volta a sua atenção para os novos políticos da nação em geral, cuja ganância está sendo responsabilizada pelo atual momento de caos pelo qual passa a nação. O *akéwì* critica esses políticos que abusam da nova e recente abertura democrática do país, conquistada depois de um longo período de ditadura militar, denunciando a prática da improbidade fiscal que adotaram, enriquecendo-se à custa da nação. Ao mesmo tempo o *akéwì* manda um aviso às outras etnias nigerianas, deixando claro que qualquer desestabilização política, provocada pela crise de identidade da parte de qualquer uma das três regiões que compõem a nação nigeriana, acabará prejudicando as outras regiões também. Para finalizar a faixa, em aparente contraposição ao pedido feito pelo Presidente da República, para que as pessoas observem três dias de jejum, para pedir a intervenção divina pelo destino da nação, o *akéwì* contesta que o que a nação necessita, no momento atual, é, antes, um *ètùtù*, ou seja, um sacrifício propiciatório, para pedir o perdão e o apoio dos *alálê* e orixás da nação para que a nação volte a prosperar:

Àwôn òsèlú ti tun gbégbá èrú dé o! Wôn ɓy'owo wa yànfù-yànfù! Àfàimò kí wôn ò mōn tún gbewa jù acabar).	(Olhem para os novos políticos) (Os seus abusos parecem sem limites) (Receio que a imprudência deles vai provocando novas desgraças para a nação)
sóri asálê láifunra! Ilê ɓmì! Òjò ɓrõ ilê ɓgbónà o!, queima)	(As coisas andam mal) (Mesmo com a chuva, a terra ainda Precisamos fazer sacrifícios rituais
ç jë a yètùtù si orílê-èdè yí, neste país) K'èkè ilé ó le mōwō ro, k'àyê ó yéé s'era wôn gbōn-gbōn-gbōn, provocadas	(Para pedir a proteção das divindades) (E por fim às guerras interétnicas

Nítorí owo àyê lai r'àkere, se	pelo fanatismo e fundamentalismo <sup>277</sup> ) (Parece que eles lá no seu deserto não
de cá de	lembram que a riqueza deste país vem
Nígbàtí òrún nya abo lenikan ḡgbóri í sá, baixo traz	baixo) (Eles agora acham que o caos cá em
Õrô tí 'bç nílê yí o, t'ígún bá balê yíó p'òwe, Àkàlámògbò tó bá balê, a yörô jàpà! Wön ní gbogbo wa loro ôhún kàn!	vantagens para eles) (O destino deste país) (Está nas mãos de todos nós) (Quem tem ouvidos que ouça!)

Na conclusão da faixa, para mostrar que o objetivo do seu *ewi* é promover uma melhoria na situação político-social, o *akéwì* fecha a sua apresentação com um ‘abraço de paz’, mediante uma chamada aos políticos de origem yorubana, para que se unam para evitar mais danos e perdas em seu meio. Porém, igual a *Aquele Abraço* de Gilberto Gil, o *akéwì* deixa claro que ele não está procurando pedir nem o perdão, nem a proteção dos poderosos malfeitores. Na realidade, longe de representar um sinal de penitência, o fato de o *akéwì* terminar a sua apresentação com o refrão ‘*Ayé ḡdàrò ç o, ḡbogbo èniyàn ḡdàrò ç °..*’ (todo o mundo está sentindo a tua falta), no qual ele recorre ao estilo de *oriki* tradicional para listar, como se fosse uma homenagem, aqueles mesmos políticos e líderes da elite yorubana, inclusive o próprio presidente Obasanjo, sobre quem paira a suspeita de assassinato, representa mais uma transgressão do pacto de silêncio entre o *babaláwo-akéwì* e os governantes, reforçando a sua determinação de entregá-los ao tribunal popular, que é mais eficaz do que qualquer uma das suas farsas democráticas. As últimas linhas do *ewi* trazem a assinatura lírica do *akéwì*, dando o seu nome e sobrenome completo para mostrar, mais uma vez, que ele não se arrepende de ter feito esse discurso.

Ç má mà jê ó jô bí àrà lětí êyín, ḡbéí Yçmí ló wí bēç,	(Que ninguém confunda a minha identidade, (Quem teve tanta ousadia fui eu, Yemi,
---	---

<sup>277</sup> É notório já o fanatismo religioso que provoca, periodicamente, conflitos inter-religiosos no norte da Nigéria, acabando, quase sempre, como um conflito interétnico, porque, na maioria dos casos, quando os líderes políticos das grandes massas muçulmanas haussá-fulani do norte se aborrecem com qualquer situação, costumam recorrer a uma guerra religiosa, incentivando os seus correligionários a atacar as pessoas não-muçulmanas no seu meio, o que, invariavelmente, acaba sendo uma maneira de declarar guerra contra as pessoas que não sejam de origem haussá-fulani. As vítimas de tais conflitos são sempre oriundas das regiões sul do país, sobretudo o povo *igbo* do sudeste, cuja maioria segue a fé cristã, um povo que vem sendo vítima de tais conflitos desde 1966, quando os oficiais de origem *igbo* lideraram o primeiro golpe de Estado que acabou matando o primeiro chefe de Estado nigeriano, Abubakar Tafawa Balewa e outros líderes da oligarquia haussá-fulani. .

Yçmí ômô Çlëbuibôn,  
Çlëbuibôn  
Êmi Àyindé ló sô bēê l'éwì!

(Eu, Yçmí, filho verdadeiro do meu pai

(Eu, que respondo ao oríkì de Ayinde,  
Fui eu que tive a ousadia de fazer este *ewì*)

Enquanto essa primeira faixa do disco *Ayé di jágbá-n-rúdu* que acabei de analisar revela a preocupação do poeta-akéwì em incentivar uma verdadeira descolonização do saber cultural e da identidade yorubá-nigeriana, na segunda faixa do disco que passo a analisar em seguida, o poeta aproveita o momento da dor nacional, produzida pelo assassinato de Bola Ige, para registrar de viva voz o poema homônimo escrito desde 1981, para denunciar o lado negativo da globalização que procura tirar dos povos subalternizados suas identidades e seus valores étnicos, obrigando a todos, em escala global, a compactuarem das decadências da cultura ocidental. Pelo fato de resolver gravar esse poema '*Ayé di Jágbá-n-rúdu*' em formato eletrônico, o poeta está dando vida nova à sua denúncia, expandindo desta forma o alcance eventual desse poema subversivo e denunciador dos interesses hegemônicos da globalização, já que, uma vez musicalizado, o poema ganha maiores chances de divulgação pelas redes eletrônicas possibilitadas pelos avanços tecnológicos, tais como a Internet, a televisão e a rádio a cabo. Desse modo, uma denúncia que poderia ter tido vida curta, dentro do circuito limitado de possíveis leitores, capazes de ler o original em idioma yorubano, transforma-se em matéria panfletária intelectual, posta à disposição da aldeia globalizada, paradoxalmente sustentada pelo mesmo sistema hegemônico que o poema denuncia.

### 5.3.3.0 Faixa 2: *Aye di jagba nrudu* – curto-circuitando a Globalização

Este poema musicalizado se revela como um verdadeiro exercício de diálogo e crítica à globalização. Na versão cantada no disco, o poeta aproveita para atualizar as críticas feitas anteriormente, no poema homônimo, publicada na coletânea *Ìrìn Àjò Èdá* (1999), atualizando, inclusive, os dados apresentados, para refletir as realidades globais de 2002, que ficaram ainda mais marcadas pelas forças hegemônicas dos Estados Unidos e de seus parceiros da Europa Ocidental, agravando a situação mundial daquilo que era a realidade em 1981, quando foi composto o poema original. Em vez de fazer uma divisão da faixa em 'momentos', como tinha feito na faixa anterior, a minha leitura do poema detecta o que prefiro chamar de movimentos líricos, regidos pelo refrão das letras homônimas do

título do próprio poema, cantado por um coral feminino, cuja voz permeia o poema inteiro. Identifico dois movimentos principais, desenhados para dar conta da tese do poeta, que procura chamar atenção para os efeitos produzidos pelo contato entre os valores tradicionais yorubá-africanos e aqueles valores trazidos pela globalização.

Portanto o poema se constrói em dois movimentos cíclicos, um antes e um *depois* desse contato. Quanto aos focos temáticos dos principais movimentos do poema musical, podemos identificar sete focos, que vão desde uma aula da história-filosófica do povo yorubano, passando por uma exposição da ontologia religiosa yorubá-africana para uma crítica ao intervencionismo do Ocidente na vida política e econômica dos países ditos subdesenvovidos no jargão da globalização.

Em vez de analisar pormenorizadamente cada movimento da música como fiz com a faixa anterior, acho muito mais interessante tentar elucidar os principais focos temáticos.

### 5.3.3.1 “*Jágbán-n-rúdu*” ou a fragmentação do mundo pós-colonial

Como já tive a oportunidade de explicar em outra parte desta análise, através do título ‘*Ayé di jágbá-n-rúdu*’, o poeta procura passar a idéia de caos, confusão e desinteligência, que tomaram conta da sociedade global, aqui pensada através do ambiente local, marcada pela situação de crise, vivida pela nação nigeriana. Na abertura desta versão cantada do poema, o *akéwì* investe no jogo de sentidos, propiciado pelo título que ele passa a musicalizar, para fundamentar a sua denúncia de que o mundo teria virado de cabeça para baixo.

Coro: Ayé di jágbá-n-rúdu!	(o mundo virou jágbá-n-rúdu)
Ref: Kê! Kê! Wøjöpwøjö! baixo)	(Tudo virou de cabeça para baixo)
Coro: Ayé di rúdú-n-jágba!	(o mundo virou rúdu-n- jágbá)
Ref: Kê! Kê! Wøjöpwøjö! baixo)	(Virou tudo de cabeça para baixo)
Coro: Bebekúnmõ, bebekúnmõ, bebeþbebè!	(Ninguém consegue entender mais nada)
Ref: Kê! Kê! Wøjöpwøjö!	(está tudo de cabeça para baixo)

Este recurso fonaestético do coro ‘*Ayé di jágbán n rúdu*’ e a sua resposta apontam para a anarquia que caracteriza o mundo contemporâneo. *Jágbán-n-rúdu* e sua forma invertida – ‘*rúdú n jágba*’ – mostram esse mundo virado de cabeça para baixo. Em seguida,

o *akéwì* apresenta um quadro antitético deste mundo às avessas, enumerando os valores tradicionais yorubá-africanos que costumavam servir de garantia de ordem e progresso para uma sociedade bem equilibrada:

Jëjējē làṣ seré wa nilê ç Yorùbá, valores)	(O povo yorubano tinha seus
B'ômôdé bájí wôn a dōdōbálê gbôôrôgbô;	(Os mais jovens não costumavam desprezar os mais velhos,
B'ëru bájí wôn a wárí fún olúwa wôn, Běèni iwōfà ò ní jí kó kôgbà á lê. Obinrin ò ní dàgbà kô yôp'oun ô gbô t'ôkô ô rç;	(cada um respeitava o lugar do outro na hierarquia social) (Marido e mulher tinham papéis diferenciados, e um não invadia
o	espaço do outro)
B'íjòyè bájí, wôn a wólê l'Áàfin'	(Os reis dirigiam a sociedade
com o	apoio dos conselhos de
ministros, para	o proveito de toda a sociedade)

Essa mesma harmonia era presente na vida religiosa do povo. Para mostrar que os preconceitos religiosos na sociedade contemporânea representam legados da era moderna. Para contestar o argumento principal com que se costuma justificar a intolerância religiosa, acusando as religiões tradicionais africanas de idolatria e paganismo, porque sempre paira sobre elas a suspeita de que desconhecem o culto ao Deus-Supremo, favorizado pelas chamadas religiões '*universais*', referidas como religiões monoteístas, o poeta recorda que entre os yorubanos de então, a veneração de *Olódùmarè*, o Deus-Supremo, fluía em harmonia perfeita com o culto aos orixás.

Nígbàtí ôdún bá dun tán, Gbogbo wa làṣ dárí jôô sôdún; Àt'Ôba àt'Íjòyè,	(Naquela época, não havia preconceitos religiosos na sociedade yorubana) (Os reis e seus ministros lideravam seus
súdito	no culto aos orixás: Ogun, Yemonjá e
Bí wôn ti ḥ bôögún ni wôn ḥ bô Yemôja;	os ancestrais chamados baba egun. )
mesmo	(Todos cultuados como enviados de
Wôn 'bŌgún Lákáayé, Ôyìn Imôlê, Běèni irányé Olódùmarè ni gbogbo wôn,	Olódùmarè, O Pai eterno que gozava de
um	culto todo seu
Olódùmarè yí ni lômô Yorùbá ḥpè ní:	(Ele a quem os yorubanos adoram,



tais como:

Çlëbùrúükë, Ataÿôfunfun-möka,  
firmamentos,  
Alábëàáÿáásí, abiyamô lõjö ijà,  
desamparados,  
Ôløjööní, Çnitólöla, Alayé-Alörun

criação  
dia  
Ôgêgê, Ôbatígbéléayéégún,  
Òpírìgídí, Ajípòjòkúdà!

Homenajeando-o com vários oriquís,

O grande provedor, o dono dos

O grande protetor, pai dos

O dono do dia de hoje, e o de amanhã,

O rei da perfeição que sustenta a

em harmonia, o único capaz de mudar o  
da morte)

Sem procurar encobrir as práticas reprováveis como as guerras interétnicas, assim como os costumes e as práticas que permitiam o maltrato de escravos de guerra, práticas essas que, segundo afirma o poeta, não eram restritas ao povo yorubano, ele enumera os pilares fundamentais da vida social, sustentados por uma ética rigorosa, que não necessitava de policiamento, uma vez que todos acreditavam na represália dos orixás que não falhava, em casos de transgressão. É oportuno lembrar que *Elebuibon* já tinha chamado atenção, na faixa anterior, assim como em outros poemas, a esse papel de justiceiro, exercido por certos orixás como Ògún, o orixá do ferro, da caça e da guerra reputado por sua atitude de *tolerância zero* a qualquer forma de falsidade.<sup>278</sup> Da mesma forma, o orixá Xangô tem fama de caçador de ladrões na sociedade yorubana.

entre os  
lhes  
que  
de toda

Ômô Yorùbá kii sèké,  
ômô Odùduwà ò gbôdô purô,  
Çni ó jí'hun olóhun gbé,  
Olúwa rë këran,  
Ejíbëÿçri ó fojú olúwa rë rí mōbo!  
Gbogbo omidan tí 'bç láyé,  
àwôn kii kōrō çnu òbí,

(Práticas antissociais não eram comuns  
yorubanos, descendentes de Odùduwà)  
(As pessoas evitavam furto o que não  
pertencia por medo a Xangô, Ejibeyeri,  
não tolera tais atos)  
(As moças preservavam suas virgindades,  
que representava sua honra pessoal e a

<sup>278</sup> Até os sucessivos governos, desde a época das administrações coloniais reconheciam esse atributo do orixá Ògún. Foi devido à profusão de mortes violentas de pessoas, logo após de terem jurado no tribunal pelo “braço de Ògún” (pode ser um fusil ou qualquer arma de fogo ou mesmo uma arma branca), que o governo resolveu proibir o uso dos emblemas desse orixá em litigações oficiais, pedindo que todo juramento se fizesse apenas com uma bíblia ou um alcorão, porque observa-se que tanto o Deus da bíblia quanto o Alá do alcorão não costumam reagir com tamanha violência espontânea em casos de perjúrio.

<p>não</p> <p>casamento)</p> <p>do gosto da</p> <p>mesmo</p> <p>hesitam em</p> <p>abusos).</p> <p>noivas</p>	<p>Běeni òpò iyàwó kii mòkò rê tėlê, Bí'yàwó ojù ònà báplò lóde, kò gbòdò yalé òkò rç, Nítòrí ohun t'èyàn ó jçpě, Akíí bu'kèlè rê ràyàdùràyàdù, Èyin o rí báyé se dà lóde òní, Gbogbo òmòge níptí ðwólé òkò wòn, Ìyàwó ojù ònà ð sebê lödò òkò wòn, Běeni kòiwólè tí wòn fi ðsunrun oge, Bí wòn bá fě aya sònà tí ò tètè lóyún, Wéréwéré ni wòn ðparú aya òún ún tí, Oyún ni wòn fi ðyèyàwó, Èyí tí ò tètè lóyún, yíó gbalê míi lô ni. ocorrência de</p>	<p>a sua família) (mesmo no caso de noivado, as moças costumavam fazer sexo antes do (Para evitar a perda de valor e vida sexual no casamento). (Olhem como as coisas estão hoje em dia) (As moças se entregam aos rapazes sem compromisso sério) Porém, esses mesmos rapazes não repudiar as esposas quando essas não conseguem engravidar devido aos da sexualidade antes do casamento). Os noivos hoje preferem casar com as já grávidas, para evitar possível esterilidade depois do casamento).</p>
--	--	--

### 5.3.3.2 Denunciando o projeto neo-imperialista nas sociedades africanas

O segundo movimento principal é marcado pela introdução de novos valores a partir do contato com o Ocidente. O poeta faz uma denúncia dos falsos pretextos com os quais os agentes do imperialismo europeu infiltraram as sociedades africanas para implantar o colonialismo, cujos efeitos perduram até o momento atual. Ecoando os teóricos da descolonização dos saberes subalternizados, *Eleuibon* também denuncia os mitos da superioridade e da universalidade dos valores do Ocidente, com os quais se procura silenciar e desqualificar as práticas e valores culturais dos povos colonizados.

<p>civilização)</p> <p>tudo</p> <p>vidas e</p> <p>valor)</p>	<p>Àwòn èyàn funfun tòkèèrè dé, Wòn láwòn ó làwá lójú, Nítòrípe a fě lajú, nlabá di àjèjì lórí ilê baba çni. A lajúlajú, ojù wa ò sì ríran,</p>	<p>(Os Europeus vieram de suas terras) (Disseram que nos trouxeram a (Pouco a pouco, eles acabaram tomando que era nosso, colonizando as nossas as nossas terras) (tiraram-nos tudo quanto tínhamos de</p>
--	---	--

Àyà àtòhúnrinwá, òhun iyéyáyé, O ÷ye wa níyéméjì, Awá fěě máa kò iye eni funfun, a Çni funfun ò si fěran wa, brancos	(As nossas culturas e os nossos saberes) (eles desqualificaram como barbárie) (A branquitude se-nos apresenta como maior civilização, mas é óbvio que os nos desprezam)
Çni tí wôn ó tà lěru ni wö ÷ wá, outros)	(O único interesse deles é escravizar aos outros)
Çni tí wôn ó yô d'ômùgô náà estado	(Os Europeus querem nos manter em estado
lçni funfun ÷wá kiri.	de perpétuo subdesenvolvimento)

O resultado da corrupção dos valores tradicionais africanos pelo Ocidente é sucintamente retratado na expressão: *wèrèwèrè gbòde*, ou seja, comportamentos de valores duvidosos se expandem pelo mundo. De um lado, o *akéwì* condena o excesso de 'liberdade' do indivíduo, que leva aos variados atos considerados reprováveis pela cultura yorubana. Como em outras regiões do mundo onde a imposição do modo de viver e pensar ocidentalizado acabam gerando aquilo que já foi descrito como a 'esterilização da consciência'. Os resultados vão desde o abuso da sexualidade, por um lado, acarretando um alto índice de adultério, levando ao fracasso da instituição do casamento, provocando divórcios e separações. Por outro lado, interesses mercadológicos transformam a religião em campo de atrito na sociedade, polarizando confissões religiosas que antes coabitavam em harmonia na sociedade yorubana. Na opinião do poeta, tudo isso é imputado aos efeitos da globalização.

Wèrèwèrè gbòde: vergonhosos) Èké ti dáyé, nosso mundo)	(O nosso mundo é invadido por atos (Falsos valores predominam no
ômô aráyé ò le f'òótò yiyě mōn, mais rara)	(A honestidade torna-se uma virtude cada vez
Àplô nínú ilú, yē là'bêrù ara wa, trégua)	(As etnicidades nacionais agora se enfrentam sem
Ogun tó kù láyé, ogun êyin ni, Ogun tó kù láyé, ogun iyànç ni, realidades	(Conflitos religiosos dominam a cena mundial) (A desigualdade e exclusão social são
Púpô àwôn òbí wôn kíí seus	cotidianas para muitos na nossa sociedade de hoje) (muitos pais de hoje se opõem ao casamento de
fômô fún çlěyin tí ò ye tiwón,	filhos com praticantes de outras religiões)

Ômô mùsùlùmí o gbôdô fê kiriyó, (Os muçulmanos não aceitam casamento com cristãos)  
 Bêê gëë kiriyó o gbôdô f'ónímàlè, (Os cristão se transformam em inimigos dos Malês)  
 Ìmàlè ò sì jê fômô tiê f'ábòrìyà. (Os muçulmanos não aceitam que seus filhos se casem com cultuadores dos orixás)

### 5.3.3.3 A respeito da síndrome de intolerância religiosa

Na versão original do poema composta em 1981, o *akéwì* fez uma comparação da situação religiosa da Nigéria contemporânea com o que achava que era a realidade brasileira, a partir de suas breves estadas no Brasil nos anos anteriores<sup>279</sup>. Não deixa de ser interessante reparar como o poeta aparentemente ficou convencido da realidade da democracia cultural e religiosa reinante entre os diversos segmentos da sociedade brasileira. Ele chegou a afirmar categoricamente que *'No Brasil não existe preconceito religioso'*, afirmação que corrobora o sucesso aparente da postura de *'democracia racial'* e de cordialidade religiosa, ostentadas pelos governos brasileiros daquela época. Não se poderia dizer que essa compreensão da situação brasileira pelo poeta seja uma prova da sua ingenuidade em acreditar nas aparências, uma vez que outros visitantes, pesquisadores e, até jornalistas estrangeiros em missão ao Brasil da mesma época acabaram chegando à mesma conclusão, de que no Brasil reinava uma harmonia perfeita entre as diversas matrizes raciais, culturais e religiosas. Portanto, preocupado com os conflitos religiosos que se tornaram cada vez mais freqüentes na sociedade nigeriana, sobretudo nos estados do norte como Kano, Kaduna, Jos e Zamfara, onde milhares de vidas foram perdidas e centenas de igrejas e mesquitas destruídas por conta da guerra entre cristãos e muçulmanos nas últimas décadas, Elebuibon recomenda que a Nigéria deveria aprender com os brasileiros como conviver com a diversidade religiosa:

Ç jê á fôgbôn ôlôgbôn yôgbôn, (vamos aprender dos outros para saber como lidar com a nossa diversidade)  
 Káyéé bára wa já sí ýkan yççrç, (Não precisamos nos matar uns aos outros por

<sup>279</sup> A partir dos meados da década de 1970, Elebuibon costumava visitar o Brasil para prestar serviços de babaláwo nas casas de candomblé, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro. Também, já foi hóspede de Mestre Didi em Salvador durante algum tempo nos anos 1980, além de integrar as comitivas nigerianas que participaram do 2º Congresso Mundial da Tradição dos Orixás sediado em Salvador em 1986.

Ômô le gbêsìn àjèjì, evangélico)	diferenças religiosas) (Numa mesma família, o filho pode se
Ki baba rê ó jě çlèsìn àjogúnbá, Ôkô le jě çlèsìn òyìnbò, Kaya rê ò jě abõrìyà, orixás)	(enquanto os pais praticam o candomblé) (o marido pode ser católico,) (enquanto sua esposa é iniciada na religião dos
Nílêç Brasil wôn kii finá jóra wôn Êsìn ò fàjà, kámá ye mú wàhálà wá, nós)	(No Brasil isso não é motivo de perseguição) (A religião não deveria provocar guerras entre
Ç jě á pawöpõ tún orílê-èdè wa ye, país)	(precisamos nos unir para melhorar o nosso

Tudo indica que o poeta chegou a ser desenganado, posteriormente, a respeito da verdadeira cara da ‘*democracia racial*’ no Brasil. Parece que teve uma melhor compreensão da realidade religiosa brasileira e dos preconceitos que sofrem os adeptos do candomblé no país, sobretudo a demonização de que veio a ser alvo o culto aos orixás da religião afro-brasileira da parte das igrejas evangélicas, pois, na versão do poema que foi gravada no disco de 2002, *Elebuibon* tirou a referência explícita à democracia religiosa brasileira, que constava na linha 204 do poema original de 1981.

#### 5.3.3.4 A crise local que decorre da ganância global

O poeta fustiga o presidente da República nigeriana que parecia não se preocupar com a instabilidade social, econômica e política, assim como as dificuldades da vida cotidiana, provocadas pela adoção da economia neo-liberal e as reformas drásticas impostas ao país por seus credores internacionais como o *Clube de Paris* e as instituições multinacionais – FMI, o Banco Mundial – e outros organismos internacionais, controlados pelos países ocidentais. Diante da insensibilidade aparente do governo nigeriano e da atitude de ‘*rabo preso*’ que adotam os dirigentes perante as políticas desfavoráveis da economia do mercado neo-liberal, que acabam arruinando as economias dos países em desenvolvimento, *Elebuibon* resolveu fazer uma chantagem cultural e psicológica ao presidente Olusegun Obasanjo, apelando para a sabedoria do ditado popular yorubana que afirma que: ‘*Óba tó bá jç tí ilú tòrò, orúkô rê kò níí parè, óba tó bá sì jç tí ilú tóká, orúkô rê kò níí parè*’, ou seja, o rei durante cujo mandato o reino periclitou nunca seria esquecido, nem seus erros perdoados, pelo povo, da mesma forma que aquele rei que levou a nação a

novas conquistas, sempre será lembrado como herói na memória popular. Para tanto, o poeta mudou o refrão do *ewi*, para pedir ao presidente que corrigisse o rumo da nação:

Coro:	Àrà yèò yèò, çjě á tunyè!	(É preciso mudar esse quadro desolador)
Refrão:	Àrà yèò yèò, çjě á tunyè!	(Vamos todos mudar esta onda)
Coro:	Ayé ò ní toríwa bàjě ò, geração)	(Que a nação não desintegre na nossa geração)
	ç jě á tunyè!	(Vamos todos mudar esta onda)
(Voz)	Êyin ò rí olórí orílê-èdè wa ní? Ó lóun ò kôminún, ó ní àyà ò fo òun Sùgbôn, gěyǵě tutù lěyin, ó gbôna ðnú, Ê psôpé kônira, kônira, controle)	(Olhem para o presidente da república) (Diz que ele não está preocupado, que não teme pelo futuro do país) (Mas vejam como está o país, hoje é guerra, amanhã é confusão generalizada) (Mesmo assim, ele diz que está tudo sob controle)
	Olè ðjà, bó, bù 'bú lötùn,	(Mesmo com o país estando sob ameaça constante de ataques terroristas)
	Wön tún ðlô bà'lú Èkó jě,	(Até mesmo quando Lagos sofreu uma ataque de bombas anônimas)
	Ç jě a pawöpdò tún orílê-èdè wa yè! país)	(É melhor mudar de atitude para salvar este país)
	Ká má sayé di jágba-jàgba, Êyin èyàn yí, ç yêdí òrô wò!	(Para que a anarquia não tome conta de tudo) (Eis a nossa chamada aos governantes!)

Mais uma vez, sem demonstrar nenhum medo de uma eventual perseguição por ter desrespeitado à *ordem do discurso* com este *ewi* que não poupa nem a oligarquia do norte, nem as forças da globalização, nem o próprio Presidente da República, o *akéwi* teve a coragem de assinar a sua obra à maneira tradicional: fornecendo todos os seus dados – nome, filiação e linhagem.

Ç má mà jě o jôbí àrà lójú êyin,	(Que ninguém estranhe a minha voz)
Sebí Yçmí ló wí bęç,	(Repondo pela minha ousadia:
Yçmí ômô Çlëbuibôn,	(Meu nome é Yemi, filho de Elebuibon)
Èmi Àyindé ló sô bēê l'èwì!	(Eu sou Ayinde, o poeta do povo)

Aparentemente, o código deste gênero de literatura e o status de intelectual orgânico que a sua função de *babaláwo* confere ao *akéwi* garantem a imunidade do poeta. Prova disso é que ele foi convidado para apresentar este mesmo *éwì* no palácio do governador do Estado de Òyó, para uma assembléia dos principais governadores da região sud-oeste da Nigéria, o que mostra o êxito de sua arte de protesto.

Resumindo, podemos afirmar que a postura de *Ifayemi Elebuibon* como intelectual orgânico do povo yorubano, evidenciado pela sua preocupação com os valores culturais de seu povo, sua visão e sua noção da mundialização da cultura dentro de um quadro global que não despreze, nem desqualifique os valores e saberes das culturas não-ocidentais, se legítima, paradoxalmente, pelas ferramentas fornecidas pela globalização: a tecnologização da palavra, possibilitada pelo computador e pelas técnicas da gravação de voz e imagem. O alcance da *yorubanidade* que *Elebuibon* defende hoje no mundo globalizado, desde as suas atuações no mundo religioso do Brasil, Cuba e Trindade e Tobago, ao seu papel de intelectual, dentro do sistema acadêmico na Nigéria e nos Estados Unidos, até a divulgação da gnose yorubá-africana, dos valores éticos e epistemológicos da cultura yorubana na contemporaneidade, através de suas obras, se atrelam cada vez mais a esses suportes tecnológicos possibilitados pela globalização. O número cada vez mais crescente de discípulos que ele forma nas grandes metrópoles do mundo atual, sobretudo, nos Estados Unidos e na Grã Bretanha, atesta para o êxito de sua missão cultural. Dentro do quadro atual da globalização, atores como *Ifayemi Elebuibon* têm demonstrado que a *deshierarquização* cultural depende, de certa forma, de aliança entre valores locais e aspirações globais, ou melhor, aquilo que Walter Mignolo chama de *Histórias locais, projetos globais*.

#### **5.4.0 Outros agentes da mundialização da yorubanidade: o COMTOC**

Hoje, ao lado de intelectuais da yorubanidade como Mestre Didi e *Ifayemi Elebuibon*, outros agentes se empenham no processo da mundialização da gnose yorubana. De fato, *Elebuibon* e Mestre Didi são integrantes de uma entidade maior, que reúne agentes da yorubanidade, oriundos dos diversos confins do *Atlântico Yorubano*, agindo e inteagindo, de maneira organizada, pela efetiva mundialização da yorubanidade. O Congresso Mundial da Tradição e Cultura Yorubá (*World Congress of Yoruba/Orisa Tradition and Culture*) foi fundado em 1981 em Ilé-Ifê, Nigéria. A idéia desse órgão mundial que zela pela divulgação e preservação dos valores yorubanos partiu justamente da consciência do papel da cultura yorubana na formação e na construção da identidade de diversas sociedades afro-americanas e caribenhas.

O fundador do COMTOC, como ficou conhecido o Congresso no Brasil, foi Wande Abimbola, estudioso de origem Òyō-yorubá e antigo reitor da Universidade de Ilé-Ifê, na Nigéria. Na sua análise do papel dos intelectuais yorubá-africanos na consagração da gnose yorubana no Brasil, a pesquisadora italiana, Stefania Capone (2004: 330) compara Wande Abimbola a outro intelectual yorubano – Martiniano Eliseu do Bomfim – cujo papel foi fundamental na implantação do candomblé da Bahia, no início do século passado. De fato, hoje, o empenho e desempenho de Abimbola e outros intelectuais nigerianos da yorubanidade mundializada, sobretudo, no âmbito do COMTOC, lembra a mediação da rede, formada pelos *babaláwos* yorubá-nigerianos na Bahia dos anos 1930 – Martiniano Eliseu do Bomfim, Rodolfo Martins Bamgbose (Esa Obitiko) e Felizberto Sowzer, para citar os mais notórios. Conforme observa Capone (2004:329):

[a] análise das redes de comunicação entre os iniciados brasileiros, cubanos, norte-americanos, e os representantes da tradição africana na Nigéria, cuja importância no contexto brasileiro é evidente, revela um alcance que poderia ser qualificado de continental.

Como fica claro no documento que aponta os objetivos do Congresso, a intenção da fundação do COMTOC não foi para transformar a religião dos orixás em outra religião monolítica. De fato, durante o VIII Congresso Mundial da Tradição Yoruba em Havana, Cuba, em 2003, Wande Abimbola fez questão de afirmar que a religião yorubana se diferencia das outras religiões de atuação mundial, pela sua estrutura não-centralizada e não-hierarquizada. Ele chamou atenção para o fato de que, sustenta-se uma estrutura igualitária, *‘sem papa e sem colégio episcopal’*, que normatizem o ato litúrgico e a maneira de cultivar os orixás.

Dois anos mais tarde, na palestra intitulada *‘A religião e cultura yorubá no século XXI’*, proferida durante o IX Congresso Mundial de Tradição e Cultura Yorubá que aconteceu no Rio de Janeiro, em agosto de 2005, o mesmo Abimbola deixa claro que a preocupação do COMTOC não é a normatização, mas o cultivo e a preservação do que chama de *‘ethics and esthetics’* (a ética e a estética), da cultura yorubana, como forma de garantir a coerência na articulação da *yorubanidade*, através da rede mundial de agentes e protagonistas.

Concluindo, vale a pena reiterar que, embora a religiosidade tenha sido um fator de coesão para a construção e disseminação da yorubanidade ao longo do tempo e do espaço,



como foi amplamente demonstrado pela abordagem e análise de alguns textos da *yorubanidade* que se produzem nas duas margens do *Atlântico Yorubano*, o projeto da *yorubanidade* abrange toda uma gama de campos de atuação cultural no mundo contemporâneo. No texto de apresentação do *Centre for Yoruba Cultural Studies*, entidade voltada para o estudo da cultura yorubana, por ele idealizada e dirigida, na cidade de Ilé-Ifê, na Nigéria, Omotosho Eluyemi, outro agente e intelectual da *yorubanidade* na contemporaneidade, faz uma listagem das principais áreas do saber humano, nas quais a yorubanidade se faz presente hoje no mundo globalizado. A lista inclui áreas como:

- História e mitologia
- Literatura
- Conceitos religiosos,
- Organização social,
- Arte e artesanatos,
- Turismo,
- Relação entre a África e as diásporas africanas no Mundo Atlântico,
- Ensino de língua e cultura yorubanas,
- Codificação, pesquisa, ensino e disseminação da filosofia e de idéias.
- Uso e divulgação do sistema oracular de *Ifá-Orúnmilà*
- Pesquisa e uso da fitoterapia e outros métodos medicinais yorubá-africanos.

Para finalizar vale a pena reiterar que, graças à atuação dos diversos agentes da *yorubanidade*, espalhados pelo mundo contemporâneo, hoje, a cultura yorubana está cada vez mais reconhecida no espaço mundial. De maneira especial, o sistema oracular, que é a espinha dorsal de toda a expressão cultural, ideológica e epistemológica do povo yorubano, vem ganhando cada vez mais espaços e reconhecimento, na esfera cultural do mundo globalizado.

Como prova desse reconhecimento, o sistema oracular de *Ifá-Orúnmilà* acaba de ser proclamado e premiado, como *Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity* (Obra prima do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade), em sessão solene da UNESCO em novembro de 2005. Esta premiação pode ser vista como a consagração definitiva deste sistema do saber yorubano, sistema que já foi admitido desde as décadas de

1970 ao status de Patrimônio Oral e Religioso da Humanidade, pela mesma UNESCO, junto com outras expressões culturais do povo yorubano, tal como o culto de *Gêlédè*.

É oportuno lembrar aqui, que, como já tentei demonstrar no segundo capítulo da presente tese, este sistema oracular, bastante conhecido e difundido, não só nas sociedades afro-latinas e caribenhas, como também entre diversos outros povos vizinhos dos yorubanos na África Ocidental, tais como os Igbo, Edo, Bete, Bariba, Epira e Jukun, na Nigéria, e os povos Ewe das Repúblicas de Togo e de Gana, assim como os Fon da República do Benin, representa, ao longo dos séculos, a verdadeira ponta de lança da divulgação da visão-de-mundo yorubana no espaço-mundo.

Como afirma o texto de apresentação preparado para a UNESCO, elaborado por ninguém menos que o já-citado Wande Abimbola, na sua capacidade de *Àwíyẹ̀ Àgbáyé* (Porta-voz mundial de *Ifá*), pela sua premiação e reconhecimento pela UNESCO, maior órgão mundial em matéria de cultura, *Ifá-Òrúnmilà*, assim como a sua forma mais simplificada – o sistema oracular de *Èrìndínlógún*, o tipo mais conhecido e mais difundido no Brasil –, acaba de demonstrar a sua capacidade de mediar entre as artes e as ciências da humanidade, servindo de elo de comunicação entre o pensamento milenar de um povo oeste-africano e seus vizinhos e as práticas globalizadas e contemporâneas no âmbito mundial da literatura, da filosofia, da mitologia, da história e da medicina”.<sup>280</sup>

É lícito, pois, concluir este capítulo que encerra a abordagem dos intelectuais e agentes da *yorubanidade*, com a seguinte afirmação de Abimbola e Ishola, para justificar os esforços de todos os agentes que trabalham incansavelmente para a mundialização da *yorubanidade*: “*As a profound West African body of knowledge, and West Africa's contribution to intellectual ideas, Ifa deserves to be preserved and made available to a wider audience in the modern world.*”<sup>281</sup>. E, como sempre faço questão de ressaltar, quem diz *Ifá*, diz, resumidamente, *yorubanidade*...

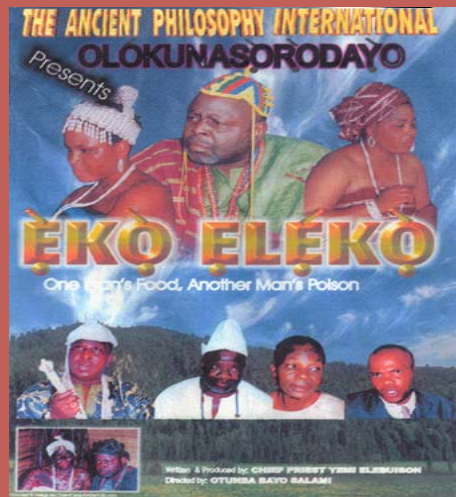
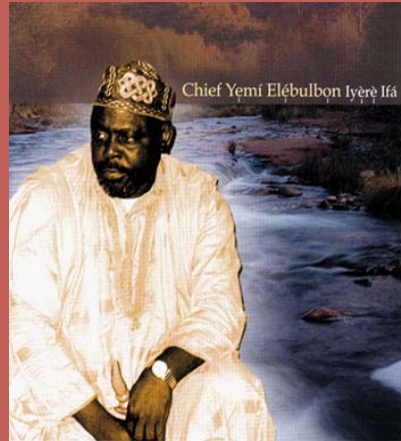
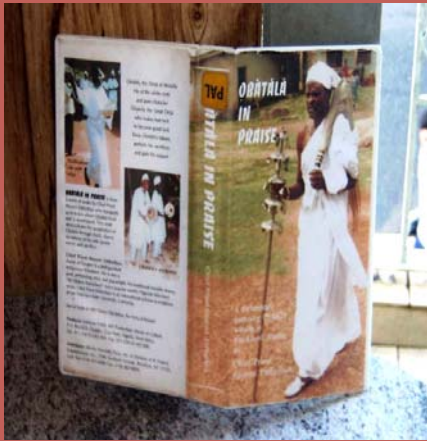
---

<sup>280</sup> Cf. ABIMBOLA e ISHOLA, UNESCO.Texts, novembro, 2005.

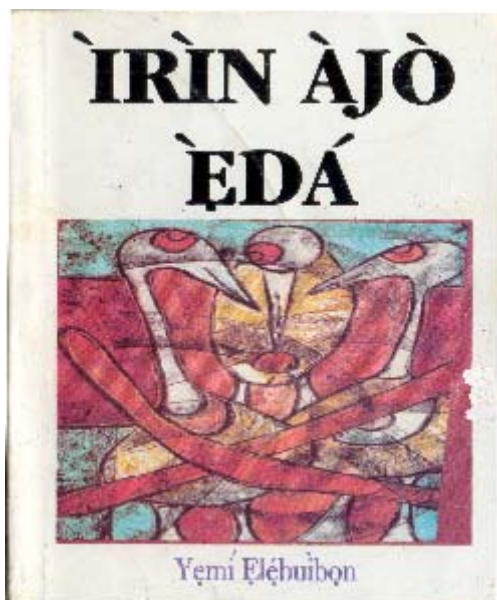
<sup>281</sup> Tradução: Haja vista o seu alto valor como um compêndio dos saberes milenares produzidos pelos povos da África Ocidental, representando a contribuição desses povos para o desenvolvimento intelectual da humanidade, o sistema de *Ifá* merece ser preservado e divulgado a uma escala maior no espaço mundial.



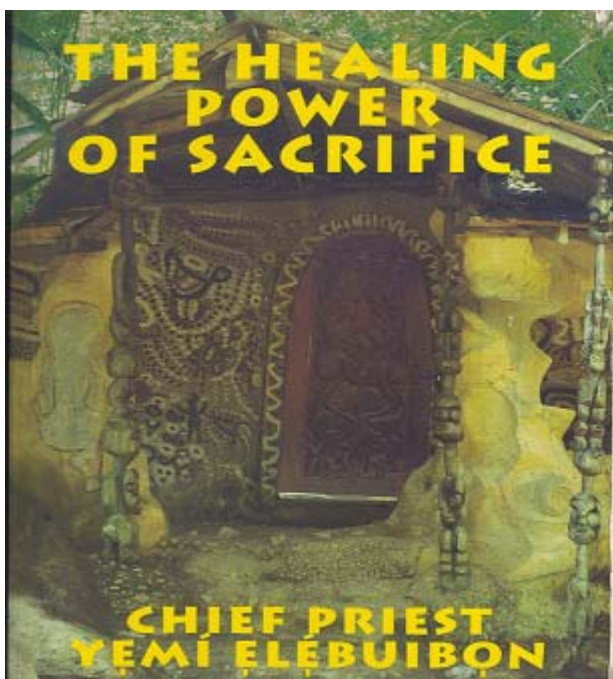
O reinado da  
Oralitura nagô-  
yorubana II:  
As obras de  
Ifayemi Elebuibon



**A poética de Ifayemi Elebuibon**



**Ifayemi Elebuibon e o resgate do saber yorubano**



## Conclusão

Ao longo desta tese, procurei definir dois conceitos: um é o conceito de oralitura yorubana enquanto o outro se trata do conceito da própria idéia da Yorubanidade. Os dois conceitos são intimamente ligados dentro da abordagem que deles fiz neste estudo. O conceito de oralitura decorre da oralidade e suas diversas manifestações na cultura yorubana. A oralidade atravessa toda e qualquer expressão ou “texto” nagô-yorubano, tanto na sua versão africana quanto nas diversas versões diaspóricas verificadas ou verificáveis neste lado do Atlântico Yorubano, sejam elas na música, na literatura, nos cantos e nos contos, nas histórias e crônicas, seja ainda nos filmes, na religiosidade ou na filosofia.

Porém, muito além da oralidade pura e simples, usada como atributo exclusivo e excludente para descrever e, muitas vezes, desqualificar culturas não-européias na sua presumida “incapacidade” de inventar uma forma derradeira da palavra, a oralitura yorubana é aqui estudada como processos e procedimentos próprios da cultura yorubá-africana para desenvolver mecanismos de perpetuação da palavra yorubana, dando-lhe condições para perdurar na memória dos seus usuários, seja na forma de textos mágico-rituais, seja na forma de textos históricos e oraculares.

Trazida para desmentir a teoria da impossibilidade de culturas chamadas ágrafas em desenvolver uma verdadeira epistemologia, a oralitura yorubana comprova não somente a invenção de outras formas de escrita na cultura yorubana, mas, também, a existência de uma memória cultural nagô-yorubana, cuja transposição em solos diaspóricos foi possibilitada pelos mecanismos dessa codificação da palavra.

Tornou-se possível desta maneira falar de um *continuum* cultural nagô-yorubano nos diversos pontos do mundo afro-latino, não somente no âmbito da religiosidade, mas também na fala, na dança, na música e, até, nas artes plásticas e visuais. O que levou à implantação da gnose yorubá-africana na base da construção da identidade cultural de boa parte das sociedades afro-americanas e caribenhas. Ou seja, da mesma forma que se observa hoje uma forte dose de yorubanidade na construção da baianidade, o que acaba repercutindo, também, na própria identidade brasileira, a gnose yorubana se faz presente na formação identitária protagonizada pelos *lucumis* em Cuba, pelos *yarribas* em Trindade e Tobago, pelos *nagôs* em Haiti e pelos adeptos e agentes de *orisha-vooodoo* nos Estados

Unidos, em Puerto-Rico, no México e na Venezuela, de onde essa gnose tem expandido para os confins da Europa (Espanha, Itália, França e Inglaterra).

Muito além da construção ou ‘reivindicação’ de um estatuto de *World Religion* para o culto e tradição dos orixás yorubanos, a presença da oralitura yorubana nas diversas formações religiosas e culturais do mundo afro-latino representa a implantação de um projeto mais amplo: a disseminação da visão-de-mundo e de valores culturais yorubá-africanos a uma escala mundial, tornando-lhes presentes dentro da conjuntura da globalização. De certa forma, como sugere Capone (2004: 322), isso representa um projeto ideológico e político, uma vez que, em última instância, a presença da Yorubanidade no mundo globalizado significa uma possibilidade de *des-hegemonização* cultural na opção dos indivíduos que aderirem a essa visão do mundo yorubá-africana, diluindo neles a presença totalizadora da cultura e ideologia euro-americanas dominante.

No contexto específico da Bahia, como já vimos ao longo da presente tese, a visão do mundo yorubá-africana tornou-se um dos pilares primordiais da construção da identidade baiana, ou seja, da baianidade. Como vem sendo observado por vários estudiosos da construção da identidade no Brasil como um todo, ou, na Bahia, de modo específico (Capone (2004); Cunha (1985); Luz (1994, 1995, 2002); Moura (2001); Sansone (1999, 2002, 2004); Santos e Santos (1986, 1993); Serra (1995, 2000); Sousa Júnior (2003) e Verger (1954, 1957, 1968, 1981, 1982b, 1992) entre outros – e, como foi bastante comprovado nas respectivas obras dos diversos agentes e ‘padrinhos’ da própria baianidade – o romancista Jorge Amado, o artista-plástico Carybé, o cantor-compositor Dorival Caymmi, o Ministro-cantor-compositor Gilberto Gil, o cantor-compositor Caetano Veloso, o compositor-percussionista Carlinhos Brown, dentre tantos outros – na Bahia, como, muitas vezes, no resto do Brasil, pensar África equivale pensar yorubá: na fala, no canto, na dança, na vestimenta, na culinária etc<sup>282</sup>.

---

<sup>282</sup> Na verdade, como procurei demonstrar em diversas palestras e estudos, a África existe de duas formas no imaginário brasileiro. Existe a África gloriosa, dos reinos e das tradições milenares, a África saudosa e saudável, porém situada no “passado”. Essa é a África associada aos yorubanos e seus vizinhos ewe/fon. Por outro lado, pensa-se a África, desta vez, a África contemporânea, como uma espécie de terra-do-nunca, um mundo de atraso, de fome, guerra e miséria. A essa África se toma como exemplo supremo os países africanos de língua portuguesa: Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné Bissau e Cabo Verde. Talvez, esse fato se deva à situação lastimável na qual os portugueses deixaram esses países, uma vez que, quase que sem exceção, esses países foram arrastados a uma prolongada guerra civil, tão logo que saíram os colonizadores portugueses na primeira metade da década de 1970. Também, o fato de que esses países africanos partilham a mesma colonização portuguesa e, por conseqüência, são herdeiros do mesmo sistema lingüístico deve ter

Portanto, observa-se que, muito além da religiosidade de matriz yorubana, presente de norte a sul do território brasileiro, nas suas diversas formas sincréticas e ‘tradicionalis’, o aporte nagô-yorubano se manifesta e se perpetua no imaginário cultural baiano como um texto antropológico, uma expressão sociológica, um roteiro literário, uma configuração filosófica, uma afirmação política e uma personalidade estética. No caso específico de Salvador, essa matriz é facilmente apreensível em todos os cantos e momentos da vida soteropolitana de onde se projeta para resto da Bahia, e do Brasil. Acima de tudo, dentro da conjuntura da baianidade, a yorubanidade se apreende como um conjunto de atitudes e comportamentos que ajudam a resgatar a auto-estima de uns, e a humanidade de outros.

A partir do intenso diálogo que venho mantendo com diversos segmentos e atores sociais da sociedade baiana ao longo dos anos da minha pesquisa, algumas indagações sempre se mantiveram constantes. Alguns dos meus interlocutores sempre procuram saber se a minha proposta a respeito da yorubanidade da Bahia, ou melhor, o que chamo Yorubaianidade, que venho postulando e defendendo, com tanta garra e entusiasmo, não é susceptível a ser interpretada como um convite ao essencialismo étnico, ou seja, para usar a fraseologia de Gilroy (2001: 35-6), um convite para cair no “constante engodo dos absolutismos étnicos na crítica cultural produzida tanto pelos negros como pelos brancos”. Em outras palavras, será que a minha proposta é mais uma retomada das idéias da escola antropológica iniciada por Nina Rodrigues no início do século passado, e que, mais tarde, foram reforçadas e carimbadas, por Pierre Verger *et cia*?

Enquanto isso, outros dos meus interlocutores se perguntam como essa yorubaianidade tem ajudado a negros e afro-descendentes da Bahia a combater o racismo, o preconceito, a discriminação e a desigualdade, nas suas relações com os grupos dominantes na sociedade. Também se costuma indagar se, ao longo ou médio prazo, essa yorubaianidade poderá sustentar as aspirações das massas de negros e afro-descendentes para uma maior e, ultimamente, plena participação dos projetos e direitos da cidadania na sociedade brasileira.

---

facilitado essa tendência dos brasileiros procurarem entender a África contemporânea a partir da realidade dos integrantes do PALOP – Países africanos da língua oficial portuguesa. Seja qual for a explicação, a partir desse segundo imaginário sobre a África, observa-se, de modo geral, uma tendência de homogeneizar o continente africano na sua realidade contemporânea.

No tocante à primeira pergunta, a minha resposta sempre foi, e continua sendo, que a abordagem desta tese difere daquela feita pelos protagonistas e antagonistas da famosa polêmica da chamada hegemonia nagô. Até porque, não limitei a minha avaliação dos aportes nagô-yorubanos na Bahia e no Brasil ao quadro religioso. Muito pelo contrário, a minha preocupação ao longo deste estudo foi no sentido de fazer um mapeamento da incorporação da visão do mundo, das práticas, atitudes e comportamentos nagô-yorubanos na configuração da identidade baiana em geral. E isso vale, tanto para os segmentos negros e afro-descendentes, quanto para os *nem-tantos*. Afinal, nem os astros da Axé Music, nem os profissionais da mídia, nem os dirigentes das diversas instâncias do poder público, que vêm elegendo e se apropriando, cada um à sua maneira, do discurso “negro”, usando os termos e expressões yorubanos e fazendo questão de exibir uma maior valorização dos ícones da yorubaianidade, são todos negros ou afro-descendentes. Portanto, o que interessa ao foco da presente tese é, acima de tudo, esse “Brasil que fala yorubá” e que vem transformando a Bahia, como já foi citada na fala de Dona Cici de Oxalá<sup>283</sup>, em “uma África que fala português”.

Quanto à segunda indagação, sobre a utilidade política da yorubaianidade, ou seja, se é e/ou seria capaz de ajudar os segmentos negros e afro-descendentes a combaterem o preconceito, a discriminação racial assim como a desigualdade na sociedade brasileira, a minha resposta é de ordem afirmativa. A leitura que faço da valorização da Yorubanidade no Brasil como um todo, através da sua participação na configuração da identidade baiana, vem a ser um saldo positivo, no sentido de que, ao contrário da tendência geral de se ter uma idéia vaga e imprecisa da identidade africana apresentada no Brasil, todo o sonho étnico do Brasil passa a se ancorar na pertença à nação yorubana, permitindo que qualquer brasileiro, não obstante a pigmentação de sua epiderme, possa ter um respaldo cultural na visão-de-mundo yorubana, na sua filosofia, nas suas instituições e, sobretudo, no seu idioma.<sup>284</sup>

Portanto, toda a minha argumentação nesta tese foi no sentido de afirmar que a Yorubanidade não deveria se vista como um fim em si, mas como uma ferramenta, uma referência que permite o resgate da auto-estima do negro, e a humanidade do brasileiro.

---

<sup>283</sup> Cf. Depoimento ao filme *Salvador: Capital da Negritude*. 2004.

<sup>284</sup> Isso foi revelado de maneira inegável nos comentários de vários questionários aplicados sobre alunos que vem procurando os cursos de língua, cultura e civilização yorubanas nos últimos anos.



Inserido no projeto mais amplo da *deshegemonização* cultural e da descolonização do poder e do saber no mundo globalizado, a Yorubanidade cria e mantém uma rede mundializada de agentes interessados em instaurar o reino da verdadeira e derradeira diversidade na cena global.

De fato, acredito que a Yorubanidade pode ser considerada um convite ao mundo negro, para que deixe de lado as identidades homogeneizadas impostas pelo estereótipo eurocêntrico, que não distingue uma cultura africana da outra, fazendo crer que a África sempre foi e continua sendo um continente sem rosto, sem história e sem perspectiva. O convite também vale para outras “nações” africanas, para que desenvolvam também seus discursos identitários a fim de poderem concorrer com os mesmos no espaço global para deshegemonizar a cultura mundial, ajudando, ao mesmo tempo, a deshomogenizar o conceito da própria negritude e da africanidade.

Recentemente, em uma das listas da rede *yahoogroups*, alguém observou com razão que, nos Estados Unidos, como em outros países do chamado *coração da globalização*, enquanto as diversas comunidades asiáticas se distinguem, umas das outras, com a existência dos *Chinatowns* para os chineses, bairros específicos para japoneses, tailandeses, vietnamitas etc., nos quais se congregam os integrantes dessas respectivas nações, os africanos e afro-descendentes são sempre consignados a uma identidade monolítica que acaba apagando e desconsiderando as especificidades e particularidades de cada matriz étnica africana<sup>285</sup>. A minha tese é que é possível, sim, e necessário, que cada nação tenha sua identidade no espaço mundializado, não só para que se desconstrua a idéia da existência de uma “meganação” africana, mas também para que as diversas nações africanas<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> Sansone (2004) fala em *Negritude sem etnicidade*, o que considero uma maneira sutil de negar toda a luta e a trajetória da população negra ao longo desses séculos, tirando-lhes o respaldo cultural, identitário e civilizatório que têm servido constantemente de alicerce para a sua auto-afirmação enquanto seres humanos e grupos com direitos e deveres. Sobretudo aqui no Brasil, e, mais especificamente na Bahia, onde, graças justamente à afirmação das identidades étnicas da parcela populacional que a classe dominante, na sua característica política *homogeneizante*, sempre descreve sumariamente como “negra”, as gerações sucessivas têm afirmado a sua filiação étnica, cultural e religiosa às matrizes africanas, como se verifica no conceito de ‘nação’ de Candomblé assim como nas atuações das agremiações e grupos culturais e carnavalescos, com forte apelo à negociação política, visando não somente o resgate da auto-estima das massas negro-mestiças como também a sua visibilidade e poder de intervenção cada vez crescente no cenário político municipal, estadual e nacional.

<sup>286</sup> Por “nação africana”, aqui não se pensa em termos das “nações” inventadas pelo imperialismo europeu durante a balcanização do continente africano na Conferência de Berlim de 1884-85. Pelo contrário, penso em termos das nações africanas representadas por cada povo ou grupo de povos que partilham uma unidade de costumes, língua, instituições culturais, dentre outros atributos identitários.

possam identificar as áreas da cultura mundial nas quais cada qual poderia se destacar e ter impacto.

Portanto, quando falo em Atlântico Yorubano, estou procurando dialogar com pensadores da identidade negra na pós-modernidade, sobretudo Paul Gilroy e o seu conceito de *Atlântico Negro* (2001), assim como Stuart Hall e suas idéias da *Díáspora* (2003a; 2003b. [1992]; [1998], chamando atenção para as metáforas de *identidade fragmentada* e *espelhos quebrados*. Concordo, em parte, com Hall ([1998] 2003b; 343), quando afirma que:

[N]a 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*. (grifos meus).

Para mim, duas coisas ficam claras nesta abordagem de Hall, exposta no trabalho intitulado “Que “Negro” é esse na cultura negra?”: uma é a insustentabilidade da idéia da “pureza étnica”. A outra diz respeito à idéia de “materiais preexistentes” que constituem a “base vernácula” das “recodificações e transcodificações” em sujeitos diaspóricos.

À primeira vista, as duas idéias podem parecer contraditórias. Porém, acredito que a sua fusão é uma bela metáfora para descrever os atores protagonistas culturais do espaço diaspórico em geral, inclusive, esse espaço que chamo o Atlântico Yorubano. Ao mesmo tempo em que questiono a visão absolutista que tem orientado a polemizada categorização do campo afro-religioso no Brasil, dividido, a partir dos chamados “terreiros tradicionais” da Bahia em pólos extremos de tradição versus modernidade, pureza do culto versus impurezas litúrgicas, acredito que não se deveria menosprezar a importância da “base vernácula” que tais terreiros procuram preservar. A preservação dessa base é a única garantia de que a idéia da ‘África’ no Brasil não venha a sofrer aquela deformidade sem rosto, que permite que qualquer “diferença” exótica seja rotulada, automaticamente, como remetendo às matrizes africanas.

Acredito que, mais importante do que o essencialismo étnico é a noção da própria essência, entendida aqui no sentido do “significar, a partir de materiais preexistentes”,

conforme a idéia de Hall acima-citada. A meu ver, isso evitará que se pense a identidade negra como algo que teria começado na famosa *Middle Passage* (Gilroy, 2001: 38), o que implicaria a validação da perda de memória, simbolizada pela metáfora da árvore de esquecimento em torno da qual os negros escravizados eram obrigados a dar determinado número de voltas, nos momentos que precediam o seu embarque compulsório para o desconhecido Novo Mundo.

Tanto quanto a idéia de *malungo*,<sup>287</sup> a verificação de sincretismos, trocas e hibridizações de culturas, que se deram em solos diaspóricos, não deveriam nos levar a acreditar na ausência total de algumas bases e ‘materiais preexistentes’. Se aceitarmos apenas a idéia do *Middle Passage* como marco zero da identidade negra, correremos o risco de limitar a nossa compreensão da ‘cultura negra’ a apenas as expressões de ressentimentos e revoltas na história dos negros nas sociedades segregacionistas, correndo o risco de perder de vista as suas estratégias para se inserir, de alguma forma, na evolução e no progresso de tais sociedades, tornando-se, também, cidadãos. Ora, como já fiz questão de lembrar ao longo desta tese, a atuação de negros e afro-descendentes no espaço do *Atlântico Negro*, sobretudo, a sua atuação no *Atlântico Yorubano* não se resume pelas atividades de *Rappers* e outras expressões da contracultura. Pelo contrário, abrange também a inserção de outros valores e comportamentos culturais que não precisam implicar em conflitos e violências, pelo menos, não mais nos dias atuais.

Durante uma palestra que proferiu recentemente<sup>288</sup>, o historiador baiano, Ubiratan Castro de Araújo contou a seguinte lenda yorubana, tirada da mitologia dos orixás, para mostrar como a presença de uma base de materiais preexistentes sempre acaba mudando o quadro da atuação e eventual inserção de negros e afro-descendentes na sociedade.

A lenda é sobre Obaluaiye, orixá yorubano conhecido no Brasil como Omolu. Conta o mito que ele era um príncipe guerreiro muito poderoso na sua sociedade. Um dia, porém, ele acordou com uma infecção que deixou o seu corpo tudo coberto de feridas e sarnas pustulentas. Devido a essa doença dolorosa, as pessoas começaram a evitá-lo. Por

---

<sup>287</sup> Malungo é o termo, oriundo das línguas bantu, com o qual se referiam negros escravizados que fizeram a travessia do Atlântico no mesmo navio.

<sup>288</sup> O evento foi durante a última da série de palestras do *Seminário África* organizado pelo Bando de Teatro Olodum e o Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT), da UFBA, no Teatro Vila Velha de Salvador, Bahia, Brasil, nos dias 9, 16 e 28 de novembro de 2005.

consequência, ele se viu obrigado a afastar-se do meio social, passando a vagar pela floresta, sozinho e sem esperanças.

Um dia, nas suas andanças pelo mato, ele encontrou Ògún, orixá da caça, guerreiro intrépido e desbravador de caminhos. Esse ficou comovido pela situação de Omolu, e, revoltado contra a sociedade que tinha excluído o pobre doente, Ògún convidou Omolu a voltar para a cidade e reintegrar a sociedade. Quando Omolu insistia que não podia voltar enquanto não se cure da sua infecção, dizendo que tinha vergonha da sua condição e receava ser rejeitado e maltratado novamente pelas pessoas, Ògún sugeriu que ele se cobrisse de palhas, da cabeça aos pés, para esconder o seu corpo feio. Foi assim vestido que Omolu se deixou levar por Ògún de volta para a cidade.

Chegaram no exato momento em que a cidade inteira estava em festa. As pessoas estavam dançando numa roda. Omolu não quis dançar, porque morria de vergonha de ser reconhecido. Mas, Oiá, também chamada Iansã, viu Omolu que ficava cabisbaixo e sozinho num canto e resolveu convidá-lo para dançar. Acontece que Iansã é a dona dos ventos e das tempestades. Então, quando Omolu se recusou a dançar na roda, Iansã começou a girar em torno dele. As revoluções da dançarina se tornavam cada vez mais rápidas, e acabaram formando um redemoinho que levantou as palhas protetoras de Omolu. Esse ficou com medo e vergonha, temendo pela reação das pessoas quando vissem as suas feridas. Mas, para a surpresa de todos, o corpo de Omolu não apresentava mais as sarnas, senão pipocas branquinhas e lindas que lhe cobriram todo. Omolu ficou feliz, porque as pessoas agora o reverenciavam e lhe louvavam a formosura.

Na leitura que fez da lenda, Ubiratan Castro compara a situação de Omolu à de negros e afro-descendentes na sociedade brasileira. A doença e as feridas no corpo representam o fardo da escravidão e os séculos de desvalorização do negro. Isso provoca medo, vergonha e baixa auto-estima nas populações negras. Excluídos socialmente e não contemplados pela cidadania na sociedade brasileira, apesar da tão-citada ‘democracia racial’, os negros e afro-descendentes acabam caindo na marginalidade e sendo alvos de genocídio sistemático da parte da polícia. Porém, a partir da reinvenção de si, que se deu por várias maneiras, dentre as quais a reconstrução dos valores étnicos, éticos e estéticos, possibilitada pela presença da base preexistente das matrizes religiosas e culturais africanas, a grande massa de negros e afro-descendentes conseguiu recuperar a auto-estima, ganhando

não só o direito de “mostrar o rosto” na sociedade, mas, também, políticas públicas direcionadas, tais como as cotas de ingresso no ensino universitário e a Lei 10.639/03, para corrigir o quadro de exclusão social e desigualdade racial de que são vítimas.

A moral da lenda, segundo Ubiratan Castro, é que, graças à base de valores preexistentes que vem sendo trabalhada pelos diversos setores da população negra, o afro-descendente brasileiro não sofre daquela síndrome de identidade fragmentada que assola seus semelhantes nas periferias das grandes metrópoles como Nova York, Londres ou Paris, onde a juventude negra ainda precisa tocar fogo em carros para chamar atenção do mundo para a sua dupla exclusão.

Portanto, pode se dizer que, no caso da Bahia, embora haja também a contracultura das bandas do *funk-negro* e dos pagodeiros do tipo “Nega maluca, solteira tarada”, a grande maioria dos protagonistas da negritude baiana tem o respaldo dos valores garantidos pelo pertencimento às culturas de matrizes africanas, quase sempre acompanhado de uma ligação assumida a um terreiro de candomblé, tal como se verifica no caso de Ilê Aiyê<sup>289</sup>.

Como deixa claro o texto da música “Negrume da Noite” de Paulinho do Reco, gravada, entre outros, no disco-manifesto *Ile Aiyê Especial* (1999), o reconhecimento do negro como ser humano e como cidadão no Brasil passa definitivamente pela sua organização em torno de valores assentados em uma base preexistente que trazem *ordem e progresso* para o seu exercício de afirmação étnica. Daí o entusiasmo com que se levanta a bandeira identitária, possibilitada pelo reconhecimento da pertença a uma comunidade dotada de seus próprios valores étnicos, éticos e estéticos, veiculado por um ‘*linguajar*’ todo seu, para marcar, inconfundivelmente, o seu *lugar de fala*:


Odé komorodé  
Odé arerê,  
Odé komorodé, odé,  
Odé arerê! (...)

---

<sup>289</sup> Estou convencido de que não foi por acaso que, uma das atividades principais do *Novembro Azeviche* 2005 de Ilê Aiyê foi uma palestra cujo título foi: “A África na visão dos Africanos e a África na visão dos baianos”.

## A Yorubanidade na rota dos pesquisadores do Atlântico Negro

**CENTRE FOR YORUBA CULTURAL STUDIES**  
Motto: *Awareness through Culture*



POSTAL ADDRESS:  
P. O. BOX 1177,  
ILE-IFE,  
NIGERIA.

INSTITUTIONAL ADDRESS:  
No 24<sup>B</sup> OBALUFON STREET,  
ILE-IFE,  
OSUN STATE,  
NIGERIA.

(036) 232-295. FAX: (036) 232-295

**AIMS AND OBJECTIVES:**

1. The Centre for Yoruba Cultural Studies is an institution established mainly to promote Yoruba history and culture.
2. The Centre investigates into the origin, cultural history, religious concept, social organisation, art and craft of the Yoruba people.
3. The Centre is also established as a tourist centre. it will conduct tourists to historical places of attraction.
4. The Centre has links with the black peoples of the countries of the Diaspora thereby building a bridge of undersatnding across the Atlantic.
- 5 The Centre is also known for the teaching of the history of Yoruba and related cultures.
6. The Centre looks at Ile-Ife as the origin and as the melting spot of the Yoruba people.
7. It is an institution for codification, research, teaching and disemination of philosophy and ideas.
8. It is also a consulting Centre on the issues of life and the living using the instrumentalities of Ifa-Orunmila.
- 9 The Centre is a Home of Yoruba Culture.
10. The Centre is a consulting "clinic" on African Traditional Medicine.

*For further information, please contact:*  
**DR. OMOTOSO ELUYEMI** (*Apena of Ife*)  
Director

## BIBLIOGRAFIA

ABIMBOLA, Wande. *Ìjìnlê Ohùn-Çnu Ifá*, Apá Kinni, 1968

\_\_\_\_\_. *An exposition of Ifá Literay Corpus*, tese de doutorado, Universidade de Lagos, Nigéria, 1969, 500p.

\_\_\_\_\_. (org.). *Yorùbá Oral Tradition*, Ife University Press, Ile-Ife, 1975.

ABIRI, J.O. *Morèmi: An Epic of Feminine Heroism*, Ibadan: Onibonoje Press, 1970.

ADEDIRAN, 'Biodun. *The Frontier States of Western Yorùbáland c. 1600-1889: State Formation and Political Growth in an Ethnic Frontier Zone*, Ibadan: IFRA, 1994

ADEOYE, C.L. *Ìgbàgbö àti Êsìn Yorùbá*, Ibadan: Evans Brothers (Nigeria Publishers) Ltd., 1985.

\_\_\_\_\_. *Orúkô Yorùbá*, Ibadan: Ibadan University Press Limited, 2<sup>a</sup> ed. 1982.

AFOLAYAN, Adebisi (ed.). *Yoruba language and literature*, Ile-Ife: University of Ife Press, 1982.

AGIER, Michel. “As mães pretas do Ilê Aiyê: nota sobre o espaço mediano da cultura”. Salvador: *Afro-Ásia*. Nº 18 – 1996. pp. 189-203.

AKPOROBARO, F.B.O. *Introduction to African Oral Literature*, 2<sup>nd</sup> edition, Lagos: William Wilberforce Institute for African research and Development; Princeton Publishing Co. 2004 [2001].

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. “Santos, deuses e heróis nas ruas da Bahia: identidade cultural na Promeira República. Salvador: *Afro-Ásia*. Nº 18 – 1996. pp. 103-123.

AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*, Ilustrações de Jenner Augusto – 43.<sup>a</sup> edição, Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *Jubiabá*, ilustrações de Carybé. 48.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Record, 1987.

\_\_\_\_\_. *O sumiço da Santa: uma história de feitiçaria*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

\_\_\_\_\_. *Os pastores da noite*, ilustração de Aldemir Martins, - 26.<sup>a</sup> Edição. Rio de Janeiro: Record, 1976.

ANGEL, Moema Parente. “A fala identitária: teatro afro-brasileiro hoje”. Salvador: *Afro-Ásia*. Nº 24 – 2000. pp. 291-323.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na Casa de Meu Pai: A África na filosofia da cultura*, tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ASANTE, Molefi Kete. *Classical África*, Maywood, New Jersey: The People's Publishing Group, Inc, 1994.

AUGEL, Johannes. (coord.). *Centro y Periferia. Desarrollo y problemas sociales de una metrópoli brasileña*, Bissau/Guné Bissau: Editora Escolar, 1996.

Ayoh'OMIDIRE, Félix. *ÀKÕGBÁDÛN: ABC da lingua, cultura e civilização iorubanas*, Salvador : EDUFBA/ CEAO 2004.

\_\_\_\_\_. "Osun, Haven of Intellectual Pilgrims: A Historical and Cultural Tour of Osogbo". Ibadan: *NAToG Journal*, Volume III, 2001, p. 165-176.

\_\_\_\_\_. "O outro lado da temática de alienação e desalienação na poesia africana de expressão portuguesa". Ile-Ife: *IJOFOL*, Volume 4, December 2000, p. 52-66.

\_\_\_\_\_. "Deconstructing History, (Re)constructing Feminism: A Feminist (Re)reading of Sembène Ousmane's *Les bouts de bois de Dieu* and Pepetela's *A Revolta na casa dos Ídolos*". In Sam Ade Ojo (ed.) NFLV African Literature Series, Ibadan: Signal Educational Services Ltd., 2003. p. 340-369.

\_\_\_\_\_. "Etnicidade sem visibilidade: um olhar acusador em torno da *Haiti* no disco *Noites do Norte (ao vivo)* de Caetano Veloso". Salvador: *Inventário*, Journal On-Line of the Post-Graduate School of the Instituto de Letras, UFBA. Vol. 2. 2004. Disponível no site. [www.inventario.ufba.br](http://www.inventario.ufba.br)

\_\_\_\_\_. "Globalización negociada: tambores parlantes e hibridaciones culturales", traducción de Jorge Luis Hernández. Santiago de Cuba : Revista *Del Caribe*, No. 43. 2004, p. 56-59.

\_\_\_\_\_. "CarnavÁfrica à la Baiana de Acarajé : of the Uses and Abuses of Africanity in Bahia" (8th Orisha World Congreso), Edición en CD-ROM, La Habana, Cuba, 2003.

\_\_\_\_\_. *PÈRÈGÚN e outras fabulações da minha terra (contos cantados iorubá-africanos)*. Salvador : EDUFBA. (em prelo).

BÂ, Hampaté Amadou. *Aspects de la civilisation africaine*, Paris: Présence Africaine, 1972

BABALOLA, Adeboye. *Àwôn Oríkì Orílê Mètádílôgbõn (Um a coletânea de 27 oríkì orílê)*, Ikejã : Longman Nigeria Plc., 2001.

BABALOLA, Adeboye et alii. *Ìwé Ìmòdòtun Yorùbá (fun ilé-iwé gíga)*, 5 vols., Ibadan: Longman Nigeria Limited, 1988



- BABALOLA, S.A. *The Content and Form of Yorùbá Ìjálá*, London: O.U.P., 1966.
- BACELAR, Jéferson. *Etnicidade. Ser Negro em Salvador* - Salvador: Ianamá; Programa de Estudos do Negro na Bahia (PENBA), 1 989.
- BACELAR, J.; CAROSO, C. (org.). *Brasil, um país de negros?* – Rio de Janeiro: Pallas; Salvador-BA: CEAO, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Faces da tradição afro-brasileira – Religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*, Rio de Janeiro: PALLAS e Salvador: CEAO, 1999.
- BANDO DO TEATRO OLODUM – 15 ANOS. *Cabaré da Rrrrraça* (texto). Salvador: Teatro Vila Velha, 2003
- BARBER, Benjamin R. *Jihad vs.McWorld: How globalism and tribalism are reshaping the world*, New York, Ballantine Books. s/d.
- BARBER, Karen. “Discursive strategies in the texts of Ifá and in the “Holy Book of Odù” of the African Church of Òrúnmilà,” In *Self-Assertion and Brokerage*, P.F.de Moraes Farias and Karen Barber (eds.),196-224. Birmingham University African Studies Series 2. Birmingham: Centre of West-African Studies, 1990.
- \_\_\_\_\_. “How Man Makes God in West Africa: Yoruba Attitudes towards the Orisa”, *Africa* 51 (3): 724-45.
- BASCOM, William. *Ifá Divination, Communication Between Gods and Man in West Africa*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1969.
- \_\_\_\_\_. *The Yoruba of Southwestern Nigeria*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Sixteen Cowries: Yoruba Divination from Africa to the New World*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*, São Paulo, Pioneira, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Estudos afro-brasileiros*, São Paulo, Perspectiva, 1973.
- BASTIDE, Roger; VERGER, Pierre, “Contribuição ao estudo da adivinhação em Salvador (Bahia)”. In MOURA, Carlos Eugênio Marcondes (org.) *Olóòrisa: escritos sobre a religião dos orixás*. São Paulo: Agora, p. 57-85.
- BEIER, H. Ulli (ed.). *African Poetry: An Anthology of Traditional African Poems*, ilustração de Susanne Wenger, Cambridge University Press, 1966.

- BÉJI, Hélè. *L'imposture culturelle*. Paris: Stock.
- BERNARDO, Teresinha. *Negras, mulheres e mães: Lembrança de Olga de Alaketu*, São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- BERND, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*, São Paulo, editora brasiliense, 1988.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*, Tradução de Ávila, M; Reis, E.L. e Gonçalves, G.R. Belo Horizonte, UFMG, 1998.
- BIOBAKU, Sabirù. *The Origin of the Yorùbás*, Lagos, 1955.
- BRAGA, Júlio. *Na gamela do feitiço. Repressão e resistência nos candomblés da Bahia*, Salvador: Edufba, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O jogo de búzios: um estudo da adivinhação no candomblé*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Identidades e etnia: construção da pessoa e resistência cultural*, Editora Brasiliense, 1986
- CADERNOS NEGROS. Nº 25: *Poemas afro-brasileiros*, Organizadores: Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa. – São Paulo,: Quilombhoje, 2002
- CAMPBELL, Bólájí. “Images of Power in Sixteen Yorùbá Sacred Paintings”, In *Ifê: Annals of the Institute of Cultural Studies*, No. 6, Institute of Cultural Studies, Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, 1995, p.25-31.
- CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*, Tradução Procópio Abreu, Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Pallas, 2004.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. M. – *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- CARNEIRO, Edson. *Antologia do Negro Brasileiro*, Rio, Edição Brasileiro de Ouro, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Candomblé da Bahia*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral do Brasil*, 2ª edição, Rio de Janeiro: livraria José Olympio editora/MEC, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Contos Tradicionais do Brasil*, Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. “Das Línguas africanas ao Português Brasileiro” In: *Afro-Ásia*, Revista do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, Salvador, n. 14: 1983. pp. 81-106.

\_\_\_\_\_. *Falares africanos na Bahia, um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro : Academia Brasileira de Letras/Topbooks. 2001.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*, tradução Enid Abreu Dobránszky, Coleção Travessias do século, Campinas São Paulo: Papirus, 1995 [1993].

CHAFE, Wallace L. “integration and involvement in speaking, writing, and oral literature”, in Tannen Deborah (ed.), *Spoken and Written Languages: Exploring Orality and Literacy*, Norwood, NJ: Ablex, 1982.

CHINWEIZU et alii. *Towards the Decolonization of African Literature*, Enugu: Fourth Dimension Publishing Company, 1980.

COHEN, Peter. “Journeys in Yoruba Religion: towards a global history of the Orisha-Atlantic” comunicação apresentado durante o encontro de Société Internationale des Religions, 1999.

CROWTHER, Samuel (Bishop). *A Vocabulary of the Yoruba Language*, London: Seeleys, 1852.

CUNHA, Eneida Leal; BACELAR, Jéferson; ALVES Lizie, “Bahia: Colonização e culturas” in VALDEZ, Mario e KADIR, Djelal. *Literary Cultures of Latin-America: A Comparative History*. Vol II. New York: Oxford Univ. Press, 2004. p 551-565.

DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco: Usos e Abusos da África no Brasil*, Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DARAMOLA, Olu e JEJE, A. *Àwôn Àyà àti Òrìyà Ilê Yorùbá*: Ibadan: Onibon-Oje Press, 1967.

DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*, tradução de Gayatri Spivak, Baltimore/London: John Hopkins University Press, 1976.

\_\_\_\_\_. *Writing and Difference*, tradução, introdução e notas adicionais de Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978.

DREWAL, Margaret Thompson. *Yoruba Ritual: Performers, Play and Agency*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

DUMAIN, Ralph. “The Autodidactic Project: Antonio Gramsci, Organic Intellectuals and the Division of Labor”. Artigo pendurado no web em 2 de maio de 1996, última revisão em 10 de fevereiro de 2000 em [www.ralphdumain.com](http://www.ralphdumain.com).

DUSSEL, Enrique D. *Apel, Ricoeur, Rorty y la filosofía de la liberación*, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 1993.

\_\_\_\_\_. 1492 *El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*, Colección Academia número uno, La Paz: Plural editores – Facultad de Humanidades y ciencias de la educación – UMSA, 1994.

ELEBUIBON, Ifayemi. *The Adventures of Obatala*, API Productions, Osogbo, 1989.

\_\_\_\_\_. *Àpêtébi: The Wife of Orunmila*, Brooklyn, Athelia Henrietta Press Incorporated 1999.

\_\_\_\_\_. *Poetry: the Voice of Ifá*, ed. Ile-Orunmila, San Benadino, Calif. 1999.

\_\_\_\_\_. *Healing Powers of the Sacrifice*, Ile-Orunmila, San Benadino, California, 2002

\_\_\_\_\_. *Ifá Olókun Ayōrōdayō* (contos morais da vida de Orunmila), roteiro duma série televisiva produzida para NTA (Ibadan) entre 1975 e 1986

\_\_\_\_\_. *Ìyêrê Ifá*, San Bernadino: Ile Orunmila Communications, 2003.

ELLIS, A.B. *The Yorùbá-Speaking Peoples of the Slave Coast of West Africa*, Chicago: Univ. Press. 1894

FABUNMI, M.A. *Ife Shrines*, University of Ife Press, 1969.

\_\_\_\_\_. *Àyájö, Ìjìnlê ohùn çnu Ifê*, Prefácio do Professor Adeagbo Akinjogbin, Ibadan: Onibonoje Press, 1972.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*, Paris : Maspéro, 1967.

FARIAS, P.F. de Moraes. “Afrocentrismo: entre uma contranarrativa histórica universalista e o relativismo cultural”. Salvador: *Afro-Ásia* Nº 29/30 – 2003. pp. 317-343.

FEUSER, Wilfred F. ; CUNHA, Mariano C. da; VERGER, Pierre Fatunmbi, *DÌLÓGÚN: Brazilian Tales of Yorùbá Divination in Bahia*, edição bilingüe (Português- Inglês), Lagos : Centre for Black and African Arts and Culture, 1982

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Laura; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Poética Afro-brasileira*, Belo Horizonte: Mazza; PUC Minas, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*, 6ª. Edição, Rio de Janeiro, Forense universitária, 2000.

FILHO, Raphael R. Vieira. “Folgedos negros no carnaval de Salvador”. In Lívio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (org.) *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A. , 1997. pp. 39-58.

FRIGÉRIO, Alejandro. “With the Banner of Oxalá: Social Construction and Maintenance of Reality in Afro-Brazilian Religions in Argentina”. Ph.D. Dissertation. Los Angeles: University of California.

\_\_\_\_\_. “Re-Africanização in Secondary Religious Diásporas: Constructing a World Religion”, In CAPONE, Stefania (ed.). *Religions Transnationales*, Revue internationale d’anthropologie et de sciences humaines. Vol 11, N°. 12, 2004

FROBENIUS, Leo. *Und Afrika sprach*, Berlin, 1912.

\_\_\_\_\_. *Atlantische Gotterlehre*, Jena, 1926.

FRY, Peter. “Gallus Africanus est!, ou como Roger Bastide se tornou Africano no Brasil », In : *Folhetin* 391, São Paulo: edição Folha de São Paulo, 1984.

GIL, Gilberto. *Literatura Comentada*, Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Fred de Góes; colaboração Lauro Góes, São Paulo: Abril Educação, 1982.

GIL, Gilberto; RISÉRIO, Antonio, *O poético e o político e outros escritos*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*, Tradução de Cid Knipel Moreira, Rio de Janeiro: UCAM, Editora 34, 2001.

GLISSANT, Edouard. *Poétique de la relation*, Paris : Gallimard, 1990.

\_\_\_\_\_. *Le divers du monde est imprévisible*. Keynote address at the conference Beyond Dichotomies. Stanford, Califórnia: Stanford University, 1998.

GODI, J.V. dos Santos. “Música afro-carnavalesca: das multidões para o sucesso das massas elétricas”. In Lívio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (org.) *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A. , 1997. pp. 73-96.

GOMES, Marco Aurélio A. de Figueiras. (org.). *Pelo Pelô: História, cultura e cidade* Salvador: Edufba / Faculdade de Arquitetura / Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, 1995.

GONÇALVES DA SILVA, Vagner. *Orixás da Metrópole*, Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

GROSFOGUEL, Ramón; CERVANTES-RODRÍGUES, Ana Margarita (Ed.). *The Modern/Colonial/Capitalist World-System in the Twentieth Century: Global Processes, Antisystemic Movements, and the Geopolitics of Knowledge*, Westport, CT: Praeger Publishers, 2002.

GUERREIRO, Goli. “Um mapaem preto e branco da música na Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997). In Lívio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (org.) *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A. , 1997. pp. 97-122..

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro, 7ª. Edição, Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.

\_\_\_\_\_. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, Org. Liv Sovik, Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO, 2003.

HANCHARD, Michael. *Orpheus and Power : The Movimento Negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945-1998*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. “Resposta a Luiza Bairros”. Salvador: *Afro-Ásia*. Nº 18 – 1996. pp. 227-233.

HERSKOVITS, Melville. *The Myth of the Negro Past*, Boston: Beacon Press, 1990 [1941].

HOUNWANOU, Rémy T. *Le Fà: Une géomancie divinatoire du Golfe du Bénin (Pratiques et technique)*, les nouvelles éditions africaines, Lomé, 1997.

IANNI, Octávio. *Enigmas da modernidade-mundo*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

IBITOKUN, M. Benedict. *Dance as Ritual Drama and Entertainment in the Gélêdè of the Kétu-Yorùbá subgroup in West-Africa (A study in traditional African feminism)*, Ile-Ife: Obafemi Awolowo University Press Ltd. 1993.

\_\_\_\_\_. *Sopaisan: Westing Oodua*, Ibadan: Kraft Books Limited, 2002.

\_\_\_\_\_. *The Word and the world: Reflections on Life as Literature*, Ile-Ife: Obafemi Awolowo University Press, 2003.

IDOWU, Bolaji. *Olódùmarè: God in Yorubá Belief*, Zaria, Longman, 1996

IJIMERE, Obotunde. *The imprisonment of Obatala*. Ibadan: African Literature Series, 1972.

ILÊ AIYÊ. *Malês, A Revolução*, Caderno de Educação do Ilê Aiyê, Vol. X, Salvador, 2002.

ILÉSANMÍ, T. M. “The Hearthstones of Ifá Cult”, *Ifê: Annals of the Institute of Cultural Studies*, No. 6, Institute of Cultural Studies, Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, 1995, p.32-38

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Cadernos da literatura brasileira. Nº. 3. *Jorge Amado* Março de 1997

IROKO, A. Félix. *Mosaïques d'Histoire Beninoise* (Tome I), Tulle : éditions Corrèze Buissonnière, Peuple et culture Corrèze, 1998.

ISOLA, Akinwumi. *Iku Olokun-Esin*, (tradução (iorubá) de) *Death and the kings Horseman* de Wole Soyinka, Ibadan, Fountain Publications, 1994

JOHNSON, Samuel. *The History of the Yorùbás*, London, 1931

JOHNSON, John William. “Somali prosodic systems”, *Horn of Africa*, 2 (3). July to September, p. 117-131.

\_\_\_\_\_. “Recent contribution of Somalis and Somlists to the study of oral literature’ in Hussein M. Adam (ed.), *Somalia and the World: Proceedings of the International Symposium...* October 15-21, 1979.

KABENGELE, Munanga (org.). *História do Negro no Brasil*. Vol. 1. *O negro na sociedade brasileira: Resistência, Participação, contribuição*. Brasília: Fundação Cultural Palmares – MinC / CNPq. 2004

KING, Richard, M.D. *African Origin of Biological Psychiatry*, Hampton: U.B. & U.S. Communications Systems, 1990.

KI-ZERBO, J. *História Geral da África*, Vol. I. São Paulo: Ática-UNESCO, 1980.

KLOSS, Wolfgang (ed.). *Across the lines: Intertextuality and transcultural communication in the New literatures in English* ASNEL Papers 3, ed. Rodopi B.V. Amsterdam – Atlanta, G.A., 1998.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva; revisão e notas de Édison Carneiro – 2ª. ed. rev. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2002.

LANGE, Dierk. “Ifê and the Origin of the Yoruba: Historiographical Considerations”, In ADEDIRAN, Biodun (editor-in-chief), *Ifê: Annals of the Institute of Cultural Studies*, No. 6, Institute of Cultural Studies, Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, 1995, p.39-49.

LAWAL, Babatunde. “Orilonise: The Hermeneutics of the Head and Hairstyles among the Yoruba”, in *TribalArts*. VII:2/Winter 2001/Spring 2002. Disponível no site <http://www.tribalarts.com/feature/lawal/index.html>, acessado em 10-05-2005.

- Le GOFF, Jacques, *História e memória*, 4ª. Edição, Campinas SP. 1996
- LÉVY-BRUHL, Lucien. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris : F. Alcan, 1910.
- \_\_\_\_\_. *Primitive Mentality*, tradução do francês (*La mentalité primitive*), por Lílian A. Claire, New York: Macmillan, 1923.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *The Savage Mind*, publicado no original como *La pensée sauvage*, (1962), Chicago : Chicago University Press, 1968.
- LIMA, Ari. “O fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça”. In Lívio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (org.) *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A. , 1997. pp. 161-180.
- LIMA, Fábio. *As quartas feiras de Xangô Ritual e cotidiano*, Salvador: Editora UNEB, s/d.
- LIMA, Paulo Costa et alii. (Coordenador), *Quem fez Salvador*, Organização de Ana Maria de Carvalho Luz et alii, Salvador: UFBA, 2002.
- LIMA, Vivaldo da Costa. *A família-de-santo dos Candomblés Jeje-Nagôs da Bahia: um estudo de Relações Intra-grupais*. Salvador: 2003.
- LUEDY, Eduardo, GUERREIRO, Goli. “Um debate em torno da música baiana”. Salvador: *Afro-Ásia*. Nº 24 – 2000. pp. 379-395.
- LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: Dinâmica dacivilização africano-brasileira*. Salvador: SECNEB; EDUFBA, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Do Tronco ao Opa Exim: Memória e Dinâmica da Tradição Afro-Brasileira*, Rio de Janeiro: Pallas, 2002
- \_\_\_\_\_. *Cultura Negra e Ideologia do Recalque*, 2ª. Edição, Salvador: Edições SECNEB, 1994.
- LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio. *Abébé: A criação de novos valores na educação*. Edições SECNEB. Salvador: Coleção Communitates Mundi, 2000
- MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. “Do que “o Preto Mina” é capaz: etnia e resistência entre africanos livres”. Salvador: *Afro-Ásia*. Nº 24 – 2000. pp. 77-95.
- MARCHETTI. « The Politics of Home, Memory and Diaspora » in *Cyber Culture Express* [www.studyguide.com](http://www.studyguide.com).



MARIANO Agnes, “A arte de ser baiano segundo as letras de canções da música popular”. Dissertação de Mestrado, FACOM/UFBA, 2001.

MARTIN-BARBEIRO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*, Prefácio de Nestor García Canclini; Trad. Ronaldo Pólito e Sérgio Alcides, 2.<sup>a</sup> Edição, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003

MARTÍNEZ, Mirta Fernández; POTTS, Valentina Porras. *El ashé está en Cuba*, La Habana: Instituto cubano del libro, Editorial José Martí, 2003 [1998].

MARTINS, Leda. *A cena em sombras*, São Paulo: Perspectiva, 1995.

MATORY, J. Lorand. *Sex and the Empire that is no more: Gender and Politics of Metaphor in Oyo Yoruba religion*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

\_\_\_\_\_. “The English Professors of Brazil: On the Diasporic Roots of the Yoruba Nation” in *Society for Comparative Study of Society and History*, Harvard, 1999 p. 72-103.

\_\_\_\_\_. *Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*. New Jersey / Oxfordshire: Princeton University Press / Princeton and Oxford. 2005.

MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia cultural: iniciação, teoria, temas*, 7.<sup>a</sup> Edição, Petrópolis: Vozes, 2000 [1987].

MENSAH, Anthony, J. *African Centred Adult Rites of Passage: initiating Adults through the Roots of na African (Akan) culture*, Milwaukee: First impressions Printing, 1999.

MIGNOLO, D. Walter. *Histórias Locais/Projetos Globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*, Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academia Colonialism? *Latin American Research Review* 28, n. 3, 1993<sup>a</sup>: 120-134.

\_\_\_\_\_. Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Revista Iberoamericana* 61, n. 170-171, 1995c. p. 26-39.

MIRANDA, Pai Agenor de. *Os caminhos de Odù*, Rio de Janeiro, Pallas, 2003.

MOURA, Milton Araújo. “Carnaval e baianidade: Arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador. Tese de doutorado. Salvador: UFBA: FACOM, 2001

\_\_\_\_\_; e AGIER, Michel. “Um debate sobre o carnaval do Ilê Aiyê”. Salvador: *Afro-Ásia*. N<sup>o</sup> 24 – 2000. pp. 367-378.

MUDIMBE, Valentin, Y. *The Invention of África: gnosis, philosophy, and the order of knowledge*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

MUSEU da Arte Moderna da Bahia. *Mestre Didi: Poesia Mítica e Contemporaneidade*, Coleção para comemorar os 80 anos de Mestre Didi. Salvador, 1997.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Brasil na mirada Pan-Africanismo*, Salvador: EDUFBA, 2002.

OLAJUBU, Oludare (org.). *Ìwé Àyà Ìbílê Yorùbá*, Ikeja: Longman Nigéria Limited, 1978.

OLIVEIRA, Maria Inês Cortes de. *Viver e morrer no meio dos seus: Nações e comunidades africanas na Bahia do século XIX*, Salvador: Edufba, 1995

OLIVEIRA, Eduardo. *Cosmovisão africana no Brasil: Elementos para uma filosofia afrodescendente*, Fortaleza, Ibeca, 2003.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, New York/ London: Routledge, 2000 [1982].

ORTÍZ, Fernando. *Los instrumentos de la música afrocubana*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995.

ORTIZ, Renato. *Um outro território: ensaios sobre a mundialização*, 2ª. Edição ampliada São Paulo: Editora Olho d'Água, 2000.

\_\_\_\_\_. *Mundialização e cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1994.

PERRONE Charles A; DUNN, Christopher, (eds.). *Brazilian Popular Music and Globalization*, University Press of Florida, 2001

PINHO, Osmundo de A. “The songs of freedom”: notas etnográficas sobre cultura negra global e práticas contraculturais locais”. In Lívio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (org.) *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A. , 1997. pp. 181-200.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade* Seguido de

*Grupos Étnicos e Suas Fronteiras* de Fredrik Barth, Tradução de Elcio Fernandes, 2ª. Impressão – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998

PRICE, Sally. “A arte dos povos sem história”. Salvador: *Afro-Ásia*. Nº 18 – 1996. pp. 205-224.

PRYOR, Al, O’NEIL, Jack; GOMES, Nina (Ed.). *CUBA I am Time*, New York: Jack O’Neil Books, 1997

RAJI, S.M. *Ìwúre níbi Àyeyẹ́*, Ibadan: Onibon-Oje Press & Book Industries (Nig.) Ltd., 1981.

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês, 1835*. 2ª. Edição, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. “De olho no canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da Abolição”, in *AFRO-ÁSIA* no. 24, Salvador, 2000:199 – 242.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*, 2ª. Edição, 11ª. Reimpressão, São Paulo: Companhia da Letras, 1998 [1995].

RIBEIRO, Perla, “Mitos da baianidade/Emblemas da identidade”, postado em [www.correiodaBahia.com.br/2004/08/30/noticias](http://www.correiodaBahia.com.br/2004/08/30/noticias)

RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá: Notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*, Salvador: Corrupio, 1981.

\_\_\_\_\_. “Bahia com ‘H’: uma leitura da cultura baiana”. Em: REIS, João José (org.). *Escravidão e invenção da liberdade*. 1988, p. 143-165.

RODRIGUES, Raimundo Nina. *O Animismo Fetichista dos Negros Bahianos*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935

\_\_\_\_\_. *Os Africanos no Brasil*, São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

SALAMI, Ayo. *Ifá: A Complete Divination*, Lagos: NIDD Publishing and Printing Limited, 2002.

SALAMI, Sikiru. *A mitologia dos orixás africanos*, vol. 1. São Paulo: Oduduwa, 1990.

SALAZAR, Juan García (compilador). *Los guardianes de la tradición: Compositores y Decimeros: Décimas y argumentos de tradición oral en las comunidades afroecuatorianas de Esmeralda*. Quito – Ecuador: PRODEPINE, 2002

\_\_\_\_\_. *La tradición oral: una herramienta para la etnoeducación. Una propuesta de las comunidades de origen afroamericano para aprender casa adentro*. Quito – Ecuador: FEDOCA./ Génesis ediciones. s/d.

SANSONE, Livio. *Negritude sem Etnicidade: O local e o global nas relações raciais e produção cultural negra do Brasil*, Tradução de Vera Ribeiro, Salvador (Edufba) e Rio de Janeiro (Pallas), 2004.

\_\_\_\_\_. *De África a lo Afro: Uso y Abuso de África em Brasil*, CODESTRIA Lecture Series No. 3. Amstadam: SEPHIS, 2001.

\_\_\_\_\_. “Funk baiano: uma versão local de um fenômeno global?”. In Lívio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (org.) *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A. , 1997. pp. 219-240.

SANSONE, L.; TELES DOS SANTOS, J. (Org.). *Ritmos em Trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana*, - São Paulo: Dynamis Editorial ; Salvador-BA: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997.

SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos (Mestre Didi). *História de um terreiro nagô: crônica histórica*, São Paulo: Carthago & Forte, 1994.

- \_\_\_\_\_. *Porque Oxalá usa Ekodidé*, 3ª. Edição, Ilustração de Lênio Braga, Rio de Janeiro: Pallas, 1997 [1966].
- \_\_\_\_\_. *Yorùbá tal qual se fala*, Salvador: Tipografia Moderna, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Contos Crioulos da Bahia*, Petrópolis: Ed. Vozes, 1976
- \_\_\_\_\_. *Contos de Mestre Didi*, Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- \_\_\_\_\_. Juana Elbein e Orlando SENNA, *Ajaká – Iniciação para a Liberdade* [auto coreográfico em 3 movimentos], s/d.
- \_\_\_\_\_. *Mito da criação do Mundo*, com nove litogravuras de Adão Pinheiro, Pernambuco: Massangana, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Contos Negros da Bahia e Contos de Nagô*, Salvador: Corrupio, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Contos de Nagô*, Rio de Janeiro, G.R.D., 1963.
- \_\_\_\_\_. *Contos Crioulos da Bahia, Creole Tales from Bahia, Àkójòpò Ìtàn Àtçnudēnu Ìran Ômò Odùduwà ni Ilê Bahia (Bràsì) - edição trilingüe (português, inglês, yorùbá), tradução de Lisa Earl Castillo (inglês) e Félix Ayoh'OMIDIRE (yorùbá)*, Salvador: Núcleo Cultural Níger Okán, 2004
- \_\_\_\_\_. *Contes noires de Bahia (Brésil)*, Paris: éditions Karthala, França, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Xangô, el guerrero conquistador y otros cuentos de Bahia*, com introdução de Juana Elbein dos Santos, Buenos Aires: Editores SD, Argentina, 1987.
- \_\_\_\_\_. *West African Rituals and Sacred arts in Brazil*, (monografia) co-autoria de Juana Elbein dos Santos, Ibadan: Institute of African Studies, University of Ibadan, 1967.
- \_\_\_\_\_. “Ancestor Worship in Bahia: the Egun Cult”, co-autoria de Juana Elbein dos Santos, in *Journal des Américanistes*, nº. LVIII, Paris, França, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Eshu Bara Laroyê : a comparative study*, (monografia), Ibadan : Institute of African Studies, 1971.
- \_\_\_\_\_. com Juana Elbein dos Santos, “Eshu Bara: principle of individual life in the nagô system”, in *La notion de personne en Afrique noire*, Paris, Centre Nacional de Recherche Scientifique, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Religião e Cultura Negra*, co-autoria de Juana Elbein dos Santos, Paris : UNESCO / Editores Siglo XXI, 1977.

\_\_\_\_\_. “The Nagô Culture in Brazil: Memory and Continuity”, co-autoria de Juana Elbein dos Santos, in *African Studies Journal*, Paris

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005.

\_\_\_\_\_. “Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX”. In Lívio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (org.) *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A. , 1997. pp. 15-38.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a morte: Pàdê, Àsése e o culto Égun na Bahia*. Traduzido pela Universidade Federal da Bahia, Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTOS, Milton. *O país distorcido: O Brasil, a globalização e a cidadania*. Organização, apresentação e notas de Wagner Costa Robeiro: ensaio de Carlos Walter Porto Gonçalves – São Paulo: Publifolha, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

SCHAEBER, Petra. “Música negra nos tempos da globalização: produção musical e management da identidade étnica – o caso do Olodum”. In Lívio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (org.) *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A. , 1997. pp. 145-160.

SCOTT, Parry; ZARUR, George (orgs). *Identidades, fragmentação e diversidade na América Latina*, colaboração David Maybury... et al. – Recife: Editora Universitária da UFPE, 2003.

SECNEB – Sociedade de Estudo da Cultura Negra no Brasil. *Ancestralidade Africana no Brasil*, CD comemorativo dos 80 anos de Mestre Didi. Coordenação e Textos, Juana Elbein dos Santos, Salvador: Axis Multimedia, 1998.

SERPA, Ângelo. *Urbana baianidade, baianidade urbana*, Salvador: UFBA, 1998.

- SERRA, Ordep. *Águas do Rei*, Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Koinonia, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Rumores de Festa: O sagrado e o profano na Bahia*, Salvador, BA, EDUFBA, 2000.
- SILVA, Alberto da Costa e. *Francisco Félix de Souza, Mercador de Escravos*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira; EdUERJ. 2004.
- \_\_\_\_\_. *Um Rio Chamado Atlântico: A África no Brasil e o Brasil na África*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Ed. UFRJ, 2003.
- SILVA, Jônatas Conceição da. *Vozes quilombolas – uma poética brasileira*, apresentação Eneida Leal Cunha – Salvador: EDUFBA/Ilê Aiyê, 2004.
- SILVA, Suylan Midlej e. “O lúdico e o étnico no *funk* do “Black-Bahia”. In Lívio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (org.) *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A. , 1997. pp. 201-218.
- SILVEIRA, Renato da, “Sobre a fundação do Terreiro do Alaketo”, Salvador: *Afro-Ásia*. Nº 29/30 – 2003. pp. 345-377.
- \_\_\_\_\_. “Jeje-Nagô, Iorubá-Tapá, Aon Efan, Ijexá: Processo de constituição do candomblé da Barroquinha – 1764-1851” – Revista Cultura Vozes, N.º 6, Vol. 94, Ano 2000 – Petrópolis, p. 80 a 100.
- SODRÉ, Jaime. *As histórias de LokoIrokoTempo*, Salvador: O Candomblé, 1995.
- SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros*, 2ª. Edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O monopólio da fala; função e linguagem da televisão no Brasil*, Petrópolis: Vozes, 1984.
- SOMÉ, Sobonfu. *O Espírito da Intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos*, tradução Deborah Weinberg. São Paulo: Odysseus editora, 2003.
- SOUSA JÚNIOR. Vilson Caetano de. – *orixás, santos e festas: encontros e desencontros do sincretismo afro-católico na cidade de Salvador*, - Salvador – BA: Ed. UNEB, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Nagô: a nação de ancestrais itinerantes*. Salvador : Editora FIB, 2005.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult* – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*, Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. “Solano Trindade e a produção literária afro-brasileira”. Salvador: *Afro-Ásia*. Nº 31 - 2004. pp. 277-293.

\_\_\_\_\_. “Discursos identitários afro-brasileiros: o Ilê-Aiyê”, em Maria do Carmo Laura Figueiredo e Maria Nazareth Soares Fonseca (org.) 2002.

\_\_\_\_\_. “Revertendo sentidos e lugares”. Salvador: *Afro-Ásia*. Nº 24 - 2000. pp. 397-404.

SOYINKA, Wole. *Death and the King's Horseman*, London: Eyre Methuen, 1975

\_\_\_\_\_. *Myths, Literature and the African World*, London: Cambridge University Press, 1976

\_\_\_\_\_. *The Beatification of Área Boy (A Lagosian Kaleidoscope)* –Teatro. Ibadan: Spectrum Books Ltd. 1999.

\_\_\_\_\_. *Idanre and other Poems*, London: Eyre Methuen, 1967

\_\_\_\_\_. *The forest of a thousand deamons (a translation of fagunwa's ogboju ode ninu igbo irunmole)*, london: nelson, 1968.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. “Uso e abuso da mestiçagem e da raça no brasil: uma história das teorias raciais em finais do século xix. salvador: *afro-ásia*. nº18 – 1996. pp. 77-101.

TAVARES, Ildásio. *Nossos colonizadores africanos: Presença e tradição negra na Bahia*, Salvador: EDUFBA, 1996.

TRIGO, Salvato. *Ensaio de Literatura Comparada: Afro-Luso-Brasileira*, Lisboa: Colecção Vega Universidade, s/d.

UZEL, Marcos. *O teatro do Bando: Negro, Baiano e Popular*. Cadernos da Vila, Salvador: Teatro Vila Velha; P555 edições, 2003.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia de Letras, 1997.

VERGER, Pierre. *Flux et reflux entre la côte des esclaves et Bahia*, tese de doutorado, Mouton, Paris, 1968



\_\_\_\_\_. *Trade Relations between the Bight of Benin and Bahia from the 17<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> Century*, Evelyn Crawford (trans.) Ibadan, Nigeria, Ibadan University Press, 1976 [1968]).

\_\_\_\_\_. *Os Libertos: sete caminhos na liberdade de escravos da Bahia no século XIX*, São Paulo: Corrupio, 1992.

\_\_\_\_\_. *Dieux d'Afrique*, Paris, Paul Hartman, 1954.

\_\_\_\_\_. *Orisha, les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau Monde*, Paris : Métailié, 1982

\_\_\_\_\_. *Orixás, Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*, Salvador: Corrupio, 1981

\_\_\_\_\_. *Awon Ewe Osanyin – Yoruba Medicinal Leaves*, Institute of African Studies, University of Ife, 1967.

\_\_\_\_\_. *Artigos* (tomo I). São Paulo: Corrupio, 1992.

\_\_\_\_\_. *Notícias da Bahia – 1850*, Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega, 2<sup>a</sup>. Edição. Salvador: Corrupio, 1999.

\_\_\_\_\_. *Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá*, São Paulo: Ed. Schwarcz, 1995.

WALLERSTEIN, Immanuel. “Culture as the Ideological Battleground of the Modern World System”. In: FEATHERSTONE, M. (ed.) *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London: Sage, 1990, p. 31-56.

WATERMAN, Christopher Alan. *Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, University of Chicago Press, 1990

WEBSTER, Roger. *Studying Literary Theory: An Introduction*, London, Arnold. 1990

YAI, Olabiyi Babalola. “In Praise of metonymy: The Concept of “Tradition” and “Creativity” in the Transmission of Yoruba Artistry over time and space”, In: *Research in African Literature*, Winter 1993. Vol 24 No. 4.

YEMITAN, Oladipo; OGUNDELE, Olajide. *Ojú Òyùpá* (Vol. I e II), Ibadan: Oxford University Press, 1970.

YEMONJÁ, Mãe Beata de. *Caroço de dendê: A sabedoria dos terreiros (como ialorixás e babalorixá passam conhecimentos a seus filhos)*, Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

## DISCOGRAFIA

ADEWALE AYUBA and His Bonsue Fuji band – Diversos discos

Alhaji Kollington Ayinla – Diversos discos (Fuji)

Alhaji Sikiru Ayinde Barrister – Diversos discos (Fuji)

Chief Commander Ebenezer Obey. – Diversos discos (Jùjú)

COSTA, Patrícia, *Acústico Bahia*, Salvador: GAL (Gravações Artísticas Ltda., s/d.

DAIRO, I.K. (M.B.E.) Juju master – Diversos discos

Dr. Orlando Owoh and His African Kenneries Beats International (Highlife) – Diversos discos

ELEBUIBON, Ifayemi, and the ancient Philosophy International, *Orí olóri*, Alawada Records, ARLPS 14, Osogbo, 1976.

\_\_\_\_\_, *Ayé di jágbán n rúdu* © 2002

FATUNMISE, Bolu, *Festival of Deities (Àjòdún Irúnmolè)*, © 2001.

INAICYRA, *Okan Awa*, © 2000

Juju Roots, Rounders CD 5017 © 1985

King Sunny Ade and his African Beats – Diversos discos

LÁZARO ROS, Coleção de cantos de orixá.

ORI cultural troupe – *Ìbà Òrìsà*, © 1987

PAPO ANGARICA, *Osun Lozun* © 2003

Ritmos Afro-cubanos, Conjunto de percusión de danza nacional de Cuba (Yoruba), EGREM © 1985.

Sir Shina Peters and His Afro-Juju organisation – Diversos discos

SECNEB, *EGUNGUN: Ancestralidade Africana no Brasil*, Disco LP. © 1982.

## FILMOGRAFIA

*A Bahia dos Filhos de Gandhi*, Salvador: S12 Produção, 2004.

DANIELA MERCURY. DVD AO VIVO *Eletrodoméstico*. Salvador, 2003.

ELEBUIBON, Ifayemi. *Obatala in Praise*, API Production © 1999

\_\_\_\_\_. *Èkô Çlèkô*, Ancient Philosophies International, Osogbo, © 2001

\_\_\_\_\_. *Apêtêbí, iyàwó Òrúnmilà*, API Production © 2002

\_\_\_\_\_. *Ifá Olókun Aḃõrõdayõ*, NTA Ibadan, 1976-86.

ADEGUNJU, Yemi. *Lagidigba (Ilu Binrin)*, © 2001

FARIAS, Lazaro. *A cidade das Mulheres*, X-Filmes, Casa do Cinema da Bahia, Salvador, 2005.

IVETE SANGALO. DVD AO VIVO *10 Anos – Salvador*, 2003.

KELANI, K. *Saworoide*, © 2000.

\_\_\_\_\_. *Agogo Èèwò*, © 2002

OJOJOLU e 21st CENTURY AFRIKAN FOX. *Odùduwà I & II (a epopéia do fundador da nação iorubana)* © 2001, 2003

PLAY PRODUTORA. *Reparações*, © 2002

\_\_\_\_\_. *Salvador, A capital da negritude*, © 2004

*O Atlântico Negro, Na rota dos escravos* © 2001

SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos. (Mestre Didi). *Orixá Inu ilê*, Embrafilme/SECNEB

SECNEB. *EGUNGUN: Ancestralidade Africana no Brasil*, Filme 35mm. © 1982.

PLAY PRODUTORA/PREFEITURA DO SALVADOR. *Salvador: A capital da Negritude*, © 2004.

## APÊNDICE I

### O conto: A fuga do Tio Ajayi

- Mestre Didi

#### A FUGA DO TIO AJAYI

No tempo da escravidão, quando os senhores não queriam e proibiam que os negros venerassem os seus orixás, um tio da Costa, chamado Ajayí, ajuntou um bocado de escravos igual a ele e incentivou a fazerem uma obrigação para um dos orixás que eles adoravam.

Todos os escravos da casa e da redondeza de onde morava o tio Ajayí ficaram muito contentes com a idéia. Escolheram um lugar bem reservado no mato da fazenda, fizeram um terreiro adequado para a dita obrigação, ornamentaram tudo bem direitinho, conseguiram arranjar alguns animais de dois e de quatro pés, e todas as outras coisas precisas para fazer preceitos conforme o ritual. Quando estava tudo pronto começaram a fazer as obrigações para o orixá, que duraram três dias, com todo o preceito e sem nada de anormal ter acontecido. Tio Ajayí, bem animado com o resultado obtido durante aqueles três dias, entendeu que devia prolongar a festa por mais um dia. Aconteceu que dentro desses três dias, o senhor, dono daquela fazenda, já tinha desconfiado que estava existindo qualquer coisa fora do comum entre os negros. Por isso chamou um de seus escravos prediletos, mandando ir espiar o que estava acontecendo. O escravo, depois de ouvir o seu patrão, saiu e se juntou aos outros escravos. Devido à satisfação e o contentamento que estava existindo entre os mesmos, não presenciaram a aproximação do escravo espião. O dito escravo, depois de ter presenciado tudo e localizado o lugar onde estavam fazendo as obrigações, voltou imediatamente e fez ciente de tudo ao seu senhor. Este mandou logo chamar o Comissário do lugar, ordenando que fosse com alguns soldados terminar aquela reunião que estavam fazendo dentro de sua roça e prendesse o responsável. Dito e feito. O Comissário, acompanhado de alguns soldados e guiados pelo escravo espião, deixou chegar a noite e se encaminhou para o referido lugar onde estava tio Ajayí, com seus irmãos e colegas, fazendo suas obrigações.

Quando estavam quase perto do lugar, um dos vigias que tio Ajayí tinha colocado no caminho, avistou a caravana e avisou para um outro que estava mais perto do terreiro. Assim foram passando o aviso até quando o último avisou assim para tio Ajayí:

- Tio Ajayí soldadevem.

Tio Ajayí respondendo disse:

- Jakurimã jakurimã.

Daí todo mundo foi se arrumando, apanhando tudo o que podiam carregar e fugiram do lugar. Quando o comissário e seus soldados chegaram no lugar não encontraram pessoa nenhuma. Mesmo assim não desistiram da perseguição.

Quando eles foram avistados novamente por um dos vigias de tio Ajayí, esse disse assim mais uma vez:

- Tio Ajayí soldadevem!

Tio Ajayí, fazendo sinal para toda a sua gente lhe acompanhar, respondeu:

- Entra in Bêco sai in Bêco.

Todos responderam:

- Tio Ajayí toca bando qui eu vai cumpanhando!

E assim tio Ajayí foi-se distanciando do Comissário e seus soldados. O Comissário já cansado desistiu da perseguição a tio Ajayí com toda a sua gente. Tio Ajayí a esta altura já estava num pé de uma ladeira bem comprida e difícil de subir. Mas para fugir dos soldados e ter certeza de que os mesmos não estavam mais lhe acompanhando, animou o pessoal subindo a ladeira e cantando assim:

Solo: Quando eu sòbi ni ladêra.

Coro: Eu cai eu dirúba.

Quando o pessoal viu tio Ajayí cantando e subindo a ladeira aos trancos e barrancos resolveu fazer o mesmo. Assim chegaram ao topo da ladeira, onde tio Ajayí fez sinal para todos se sentarem, a fim de descansar um pouco, e cantou assim:

Solo: Ekú jokô!

Coro: Tabará tabará!

Tintin jaká.

Solo: Ekú jokô

Coro: Takará tabará, etc.

Quando terminaram de cantar essa cantiga, e que tio Ajayí ia recomeçar a jornada, um carneiro deu um berro, e uma criancinha se assustou e desatou a chorar. Tio Ajayí, que prestava atenção e reparava tudo, aproveitou aquele momento e cantou:

Solo: Ocanêro berô.

Todo seu pessoal em coro respondeu

Coro: Bérére...

Sôo: O minino xorô

Coro: Bérére...

Depois de tudo isso, tio Ajayí, se despedindo de todos os irmãos e colegas, disse:

- Meus irmãos, de agora por diante estamos livres, não só dos soldados que nos perseguiram como também dos nossos senhores e do cativoiro que nos era dado. Olorum ati awon orixá ba fé awon gbôgbô (Deus e todos os Orixás abençoem a todos).

## Apêndice II

### OMO INÃ, FILHA DO FOGO

Havia em uma cidade uma moça, filha de dois africanos, por nome Bárbara, muito bonita e séria, porém não dava sorte em achar um rapaz para namorar, a fim de se casar, devido a ter umas obrigações a fazer no terreiro de um tio que era o Babalorixá (pai de orixá) dos seus pais conforme determinação do seu Eleda Iansan.

Um dia ela foi ver uma festa no terreiro desse Babalorixá. Lá para as tantas da noite, quando a festa estava bem arrojada, ela se sentiu mal e ia saindo para ir embora, quando tomou um barravento, caindo por cima de um rapaz por nome Antônio, que há muito tempo a admirava. Iansan se manifestou nela e depois de fazer suas obrigações, conforme o ritual da casa, chegou à frente de Antônio e ficou fazendo menção de arrancar os cabelos fora de cabeça. Antônio, que era visita e não entendia de nada daquelas coisas, ficou bastante preocupado e penalizado por ver a moça naquela estado.

Logo depois que retiraram ela da sala, todos notaram no desassossego que ficou Antônio, principalmente o babalorixá, que imediatamente mandou umas das suas filhas chamá-lo e levá-lo até o Peji (lugar onde é armado o altar dos orixás), onde foi esperar.

Antônio entrou no quarto e cumprimentou o Babalorixá, que foi logo dizendo:

- *Me fio ocê gosta dece moça?* - e apontou para Bárbara, onde Iansan tinha se manifestou, e que, naquela hora, já senhora de si, descansava deitada no chão sobre uma esteira na frente do Peji.

Antônio respondeu que, desde quando ali chegou e deu com os olhos nela, tinha criado uma certa simpatia, com grande admiração, e queria mesmo saber quem eram os pais da moça, pois desejava pedi-la em casamento.

O Babalorixá disse:

- *O pai e mãe dele taí, eu pode chamo praocê falo in caso cun ele, ante eu vai dizê praocê me fio, ocê pra caso cum esse menino tem qui prometê Iansan que é anjo de guarda dele, jura intê de santo tudo qui talí qui ocê fai obrigação tudo qui ele tem pra fazê, pra dispois ocê e viver bem cun ele.*

Antônio respondeu que jurava e fazia tudo o que fosse preciso, o que ele queria era ter ela como sua verdadeira mulher.

O Babalorixá chamou os pais da moça, apresentou Antônio, que logo na presença deles e perante todos os orixás do Peji fez o pedido de casamento, jurando com toda fé que faria tudo para satisfazer Iansan, a fim de poder se casar com sua filha, desobrigada de qualquer compromisso que viesse perturbar a paz na sua casa depois de casados.

Nesse momento a moça acordou e, quando viu Antônio, quis correr com vergonha, porém o pai que estava mais perto dela, segurou-a pelo braço, botando-a a par dos acontecimentos e apresentando Antônio como o seu noivo e futuro esposo, escolhido pelo seu Criador. Ela, já com o juízo normalizado, cumprimentou seu noivo, dando graças a Iansan pela escolha, pois ela tinha gostado bastante de Antônio e prometeu ser sincera e fiel a ele enquanto vida tivesse. Depois, quando Antônio já estava ciente de tudo o que tinha a fazer, e quando sua noiva devia estar desimpedida de todos os compromissos, voltou para o barracão, sentando-se junto a um camarada seu por nome Jeremias, também se enamorou de Bárbara e ele não sabia.

Terminou a festa, todos se retiraram, Antônio voltou a se despedir do Babalorixá prometendo só voltar a visitar a casa da noiva depois que ela terminasse de fazer todas as obrigações.

Três meses depois, quando Antônio voltou à casa da noiva já foi com a chave de uma casa que ele tinha preparado com todo o enxoval para o casamento, que dentro de poucos dias foi realizado com muitas festas e alegrias. Dias depois do casamento, Antônio se encontrou com o referido Jeremias, que, depois de lhe ter dados os parabéns, disse:

- Antônio você se arriscou muito em casar com aquela moça; eu no seu lugar não me casava com ela, nem com nenhuma que pertencesse a esse negocio de orixás; essa gente não gosta de ninguém, todos são falsos e não são dignos de confiança.

Antônio, respondendo, disse:

- Você pode estar certo, eu não duvido, porém a moça que eu me casei é sincera, digna de confiança e gosta muito de mim; sabe que sou um homem muito feliz?

Jeremias, indignado, e com bastantes ciúmes por não ter podido se casar com Bárbara, respondeu:

- Pois bem, se você quiser fazer uma aposta comigo vou lhe provar que sua mulher não é nada disso do que você disse.

Antônio, confiado na sinceridade de sua mulher, disse que topava qualquer que fosse a aposta.

Então, ficou acertada, perante as autoridades do lugar, que um dos dois que perdesse a aposta tinha que morrer enforcado, ficando todos os bens em favor do que ganhasse.

Antônio foi para casa como se nada tivesse acontecido, não tratou do assunto com Bárbara; dois dias depois fez uma viagem que ia demorar uns oito dias.

Jeremias, aproveitando a oportunidade foi à casa de uma mulher que era conhecida naquele lugar pelo nome de Bruxa, devido às malvadezas que andava fazendo para os outros, contou tudo, prometeu uma boa recompensa e pediu para ela fazer qualquer coisa a fim dele sair vitorioso, visto que o caso era muito sério. A velha mandou que ele fosse para casa e não se preocupasse, que no outro dia ela dava uma resposta satisfatória e definitiva.

Quando foi de noite a bruxa se vestiu como uma pobre mendiga e foi para a casa de Bárbara.

Quando chegou bateu à porta, Bárbara foi atender, a bruxa fez um lamento danado pedindo a Bárbara que lhe desse um agasalho, somente por aquela noite.

Bárbara, sem desconfiar do que estava acontecendo, e com pena de velhinha, mandou-a entrar, deu-lhe comida e depois foi fazer a cama para ela descansar no corredor. A velhinha, quando viu Bárbara fazendo a cama, pediu que ela tivesse paciência, podia fazer a cama para ela até no chão puro, mas queria estar perto de uma pessoa, porque tinha muito medo de dormir sozinha.

Bárbara, coitada, na sua boa fé, fez a cama para a ordinária no seu quarto, junto de cama onde dormia.

A bruxa, que estava com a maldade, se deitou logo por primeiro dizendo estar muito cansada, cobriu a cabeça e fingiu já estar dormindo.

Bárbara terminou de rezar e, quando estava vestindo a camisa de dormir, a bruxa, espiando por debaixo da coberta, viu que Bárbara tinha um bonito sinal na coxa direita. Satisfeita por ver o seu intento diabólico realizado, dormiu, acordando no outro dia bem cedinho e, se desculpando de Bárbara, disse que precisava ir embora, porque o lugar para onde ela ia era muito longe, era bom ir andando devagarzinho, enquanto o sol não estava muito quente.



Bárbara fez um embrulho de algumas coisinhas para comer e deu para ela levar. Depois de ter se despedido de Bárbara, lá se foi a bruxa para casa aguardar a chegada do Jeremias. Logo depois, que ela chegou em casa, ele também foi chegando, ela então passou a contar tudo o que tinha visto e a dizer como ele tinha que fazer para provar que Bárbara não era sincera.

O Jeremias deu uma boa recompensa para a bruxa e foi embora, bastante satisfeito, por ter conseguido o que desejava. Dias depois, ele estava sentado com uns amigos bebendo em um boteco, quando Antônio foi entrando; assim que ele viu o rapaz, convidou-o para tomar parte da banca onde ele estava; conversa vai e conversa vem, ele abordou o assunto da aposta dizendo a Antônio:

- Eu não disse que sua mulher não era séria? Já ganhei a aposta.

Antônio teve bem vontade de arrumar pela cara do Jeremias uma daquelas garrafas que estava em cima da banca, porém procurou se controlar e perguntou:

- Como você prova que a minha mulher não é séria?

Jeremias respondeu, dizendo:

- Vamos até a praça, no lugar onde assinamos o contrato, que lhe darei a prova, e você fica mais perto da força que está à sua espera.

Nesse instante Bárbara foi chegando na casa do Babalorixá, porque tinha sonhado com ele morto e queria saber o resultado. Depois de ter feito as obrigações, cumprimento a todos que estavam presentes, depois se ajoelhou em frente do seu Babalorixá, dizendo:

- Meu pai, esta noite sonhei que o senhor tinha morrido. O Babalorixá respondeu:

- *A mê fio, nego moreu inda não, nego ta fóte eu vai sabê di Iansan u ki ké dizê u ki ocê suniô* -e foi para o quarto dos orixás. Meia hora depois ele voltou e disse para Bárbara:

- *Me fio ocê num vai se austô, um muiê levantô faço a ocê, seu marido agora tá ni perigo de morte, Iansan diz ki num tem nada pra fazê, ocê tem carima i vai in cidade pra rezovê cazo.*

Bárbara bem confortada com as palavras do seu Babalorixá e confiada no seu anjo da guarda se despediu de todos, foi para sua casa, apanhou o dinheiro que tinha e foi para a cidade.

Nisso, Antônio já tinha chegado à presença das autoridades, Jeremias já tinha provado que Bárbara não era séria, dizendo ter visto o sinal que ela tinha na coxa direita, e já tinham tomado todas as providências para Antônio ser enforcado.

Só estavam esperando a ordem do juiz.

Quando o juiz deu ordem e levaram Antônio para ser enforcado, foi justamente na hora que Bárbara chegou na cidade.

Ela ia atravessando uma rua, quando ouviu umas senhoras comentando o caso. Ela parou e ouviu uma delas dizer:

-Vocês não conhecem? É Antônio, aquele rapaz que se casou com aquela roxinha muito engraçadinha de Iansan, lá de casa do tio.

Uma outra perguntou:

-E o que foi que ele fez?

A outra respondeu:

-Dizem que ele fez uma aposta com o Jeremias de como a mulher dele era séria, e o Jeremias provou que não era, dizendo ter visto um sinal que ela tem na coxa direita.

Quando Bárbara ouviu essas últimas palavras saiu como uma maluca, passou na casa de um sapateiro que viu no caminho, comprou um par de sapatos, pagou ao sapateiro, deixando um pé guardado para tomar depois, e saiu com o outro pé de sapato na mão, correndo em direção ao lugar onde Antônio já estava com a corda no pescoço esperando a chegada do carrasco, gritando pelo nome de Jeremias, dizendo que ele tinha roubado o outro pé do seu sapato, entrando pelo meio do povo numa algazarra danada, até quando chegou em frente às autoridades que, horrorizadas com aquele escândalo, chamaram o Jeremias para dar explicação de tudo aquilo que estava acontecendo.

Jeremias, não reconhecendo Bárbara, devido o estado como ela se apresentou, disse, perante todas autoridades e a todos os presentes, que nunca tinha visto aquela senhora, nunca tinha estado em sua casa:

- Nem em sonho posso me lembrar de ter visto, quanto mais para roubar um pé do seu sapato, que nem de homem é.

Logo que ele terminou de falar, Bárbara aproveitou o momento, se virou para o lugar onde estavam sentadas as autoridades, e disse:

- Meus senhores! Este senhor acaba de dizer que nunca foi em minha casa, não me conhece nem em sonho, e como teve a coragem de provar perante todos vós que eu tenho um sinal na coxa direita? Saibam todos os senhores que aqui estão presentes que o meu nome é Bárbara, sou a mulher daquele homem que ali está com uma corda no pescoço aguardando a ordem de um dos senhores para ser enforcado injustamente.

Quando Bárbara terminou de falar, todos se revoltaram contra o Jeremias gritando:

- Desça o Antônio e suba o Jeremias, porque só com a morte podemos esquecer tão grande injustiça e covardia.

E assim Antônio desceu da forca e foi executado o Jeremias.

Bárbara passou a historiar todo o caso a todos os presentes, e foi em companhia do seu marido para a casa do Babalorixá dar graças a Iansan por ter tido forças suficientes para salvar o seu marido, voltando depois para sua casa onde viveu por muitos anos na maior paz e harmonia que Deus pode dar para um casal quando se ama.

Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos)  
*Contos negros da Bahia e Contos de Nagô*, edição  
dupla, Salvador: Corrupio, 2003.