

## “XIRÊ ORIXÁ”<sup>1</sup>: A PRODUÇÃO DO ESPAÇO SAGRADO NAS FORMAS MUSICAIS E SONS DE ATABAQUES EM UM TERREIRO DE CANDOMBLÉ EM BELÉM DO PARÁ

«*Xirê Orixá*»: production d'un espace sacré dans les formes musicales et les sons d'atabaques dans un cour du Candomblé à Belém do Pará

Yasmin Estrela Sampaio<sup>2</sup>

Edgar Monteiro Chagas Junior<sup>3</sup>

### RESUMO

Este artigo buscou relacionar o fazer musical com a construção do espaço sagrado em um terreiro de Candomblé de nação *ketu* localizado em Belém do Pará. O Espaço Sagrado é analisado a partir de duas perspectivas geográficas de Zeny Rosendahl e Gil Filho que discutem a construção do Espaço Sagrado como lócus material e conformação simbólica. A partir destas duas análises, foi possível compreender que a música possui uma íntima relação com as duas categorias do estudo do espaço, visto que ela é central na manifestação do sagrado sendo, portanto, uma das hierofanias que simbolizam a presença dos orixás dentro do terreiro. Junto com os cantos, danças e as performances corporais dos filhos de santo, a música pode ser considerada um dos elementos que colaboram na (re) elaboração da cosmogonia africana.

**Palavras-chave:** Música. Espaço sagrado. Candomblé. Hierofania.

### RÉSUMÉ

Cet article cherchait à lier la production musicale à la construction d'un espace sacré dans un Candomblé terreiro de la nation Ketu situé à Belém do Pará. L'espace sacré est analysé à partir de deux perspectives géographiques de Zeny Rosendahl et Gil Filho qui discutent de la construction de l'espace. Sacré comme un lieu matériel et une conformation symbolique. De ces deux analyses, il était possible de comprendre que la musique a une relation intime avec les deux catégories de l'étude de l'espace, puisqu'elle est centrale dans la manifestation de l'être sacré, donc une des Hiérophanies qui symbolisent la présence des orixás dans le terreiro. Avec les chants, les danses et les représentations corporelles des fils de Santo, la musique peut être considérée comme l'un des éléments qui collaborent à la (re) élaboration de la cosmogonie africaine.

**Mots-clés:** Musique. Espace sacré. Candomblé. Hiérophanie.

1 É uma palavra em iorubá que significa dança ou roda. Nos rituais de candomblé, as cantigas de *Xirê* são cantadas no início de cada celebração do terreiro com o intuito de convocar os orixás para a festa. As cantigas de *Xirê* marcam o início da celebração sendo de suma importância para a entrada dos orixás nas cerimônias.

2 Licenciada Plena em Geografia (UNAMA - Universidade da Amazônia) e Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade do Estado do Pará (UEPA). yasminsampaio98@gmail.com.

✉ Rua do Uma, s/n, Telégrafo, Belém, PA. 66075-900.

3 Bacharel e Licenciado Pleno em Geografia (UFPA) e Doutor em Antropologia (UFPA). Docente do Curso de Geografia da Universidade da Amazônia (UNAMA) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC/UNAMA). edgarchagas@yahoo.com.br.

✉ Avenida Alciondo Cacela, 287, Umarizal, Belém, PA. 66060-902.

“Xirê Orixá” : a produção do espaço sagrado nas formas musicais e sons de atabaques em um terreiro de Candomblé em Belém do Pará  
Yasmin Estrela Sampaio, Edgar Monteiro Chagas Junior

## INTRODUÇÃO

O processo colonizador brasileiro promoveu o contato de diversas etnias resultando em uma aglomeração de inúmeras manifestações culturais com características peculiares. Neste sentido, a chegada dos africanos ao Brasil no século XVII por meio do tráfico humano, ocasionou uma reelaboração de práticas socioculturais trazidas daquela cultura como a culinária, línguas e diferentes padrões religiosos. Em meio à repressão da cultura hegemônica escravocrata, os grupos étnicos trazidos de diferentes regiões do continente africano, então territorializados em nações, organizaram-se com o intuito de preservar e elaborar formas de (r)existência das suas manifestações culturais.

Desta forma, as memórias de ancestrais, deuses, histórias passadas eram contadas por meio da música dos batuques e das cantigas buscando reunir e preservar as tradições religiosas dos diferentes grupos étnicos, que apesar da heterogeneidade, buscavam a união por meio da religião na tentativa de construir um sistema de resistência diante das condições em que viviam no sistema escravista. Assim, na confluência de diferentes padrões religiosos reunidos, existia ainda o universo religioso indígena, com suas tradições religiosas, havendo, segundo Fonseca (2006), um encontro de visões de mundo e religiosidades que foram remodeladas construindo o que compreende-se atualmente como panteão religioso afro-brasileiro.

O Candomblé é o nome dado às formas de manifestação religiosa oriundas de matrizes africanas possuindo assim, diferentes variações dos ritos afro-religiosos encontrados no Brasil como Candomblé de Caboclo, Jeje, Angola, Ketu, Macumba, Xangô de Recife, Batuque do Sul e Tambor de Mina, havendo diferentes formas de rituais e liturgias que “de modo geral, baseiam-se em modalidades ritualísticas

específicas que, mesmo apresentando as diferenças litúrgicas em função de particularidades históricas e locais, expressam ligação a uma ancestralidade mítica oriunda de determinada matriz étnica” (FONSECA, 2006, p. 106).

O fazer musical está intimamente ligado ao contexto ritual das celebrações de Candomblé. Lühning (1990) afirma que a música está estreitamente associada a dança, das filhas-de-santo e dos *orixás* manifestados nelas, uma vez que “tanto a música quanto a dança que a acompanha, expressam o caráter do *orixá* e acontecimentos da sua vida” (LÜHNING, 1990, p.117). A música proporciona, junto com os cânticos e dança, a entrada em um estado de transe no qual o *orixá* se manifesta no corpo do seu respectivo filho, referindo-se ao que Eliade (1991) classifica como hierofania, manifestações do sagrado, podendo ocorrer em qualquer coisa, como um simples objeto até uma pessoa. Logo, a música tem a função essencial de fazer os *orixás* se apresentarem aos seus filhos, manifestando-se nos seus corpos (LÜHNING, 1990).

A música também pode estar ligada ao processo litúrgico como elemento principal para a construção do espaço sagrado como locus material no que se refere à incorporação dos *orixás* nos filhos de santo, uma vez que as cantigas buscam introduzir a presença do sagrado nas cerimônias religiosas, e por meio do simbólico, os instrumentos musicais utilizados que possuem um significado muito maior do que apenas reprodutores de som. Eles representam a essência da força do *orixá*, e segundo Cardoso (2006), os instrumentos representam o poder da divindade e estão intimamente ligados ao fenômeno de possessão, pois quando são tocados possuem o *axé* específico que contribui para a incorporação do *orixá* no seu filho.

Desde as manifestações dos *orixás* aos elementos presentes nas celebrações dos terreiros, é possível levantar a hipótese de que

“Xirê Orixá” : a produção do espaço sagrado nas formas musicais e sons de atabaques em um terreiro de Candomblé em Belém do Pará  
Yasmin Estrela Sampaio, Edgar Monteiro Chagas Junior

a música pode ser considerada um dos elementos principais do candomblé no que tange a construção do espaço sagrado quer seja como lócus material ou como conformação simbólica. É a música que conduz os rituais sagrados juntamente com a dança e a letra que estão ligados ao estado de transe, podendo ser caracterizado como uma hierofania. Neste sentido a música é manifestação de crenças, de identidades, sendo um elemento universal no qual a sua existência é de suma importância para qualquer sociedade, ao mesmo tempo que é individual e de difícil compreensão quando é apresentada fora do seu contexto ou meio cultural (PINTO, 2001).

Portanto, busca-se compreender a música como elemento de produção espacial a partir de uma análise em um terreiro de Candomblé em Belém do Pará: o Ilé Asé Iyá Ogunté de nação *ketu*<sup>4</sup>, dirigido pela *yalorixá* Iyá Ejité, cujo nome civil é Rita de Cássia Azevedo, que permitiu uma investigação sobre a música como princípio fundamental dos cultos celebrados na casa a partir das cantigas, danças e dos instrumentos musicais, que expressam a força e as características dos *orixás*.

O Candomblé consagrou-se em solo paraense a partir da década de 1970 com a migração da população do nordeste do Brasil para trabalhar na exploração gomífera na Amazônia. Luca (2014) descreve a trajetória dos migrantes maranhenses para o estado do Pará compostos de religiosos que se estabeleceram por meio do fluxo migratório e acabaram por remodelar o campo religioso paraense, “inserindo uma nova forma de crença e consolidando o Tambor de Mina em Belém do Pará” (LUCA, 2014, p.158). Assim, o Candomblé foi

4 Conforme Lima (1974), o conceito de nação neste sentido assume um conceito teológico e passa a ser o padrão ideológico e ritual presente nos terreiros de candomblé buscando uma relação com o continente africano. Neste caso, o candomblé de nação *ketu* faz referência à nação iorubá Ketu e enfatiza o legado das religiões sudanesas (Silva, 2005).

composto por antigos mineiros ou umbandistas que iam para Salvador realizar a “feitura” ou eram “feitos” por um sacerdote vindo de lá. Pai Astianax<sup>5</sup> é considerado pelos afro religiosos paraenses e estudiosos, o primeiro paraense iniciado no Candomblé, sendo “feito” em Salvador (CAMPELO & LUCA, 2007).

As diferentes práticas religiosas ancestrais da Amazônia juntaram-se aos padrões africanos presentes no Candomblé, constituindo um panteão afro-ameríndio e tendo como característica marcante como afirma Luca (2003), a presença de caboclos nos cultos de nação *ketu*. Os caboclos constituem diferentes entidades que, segundo Maués (2005) e Luca (2014), não são espíritos de índios mortos, uma vez que não passam pelo processo de morte, são “encantados”, podendo representar diferentes nacionalidades como turcos, bandeirantes, codoenses<sup>6</sup>:

Os encantados são personagens não africanos que pertencem a diversas nacionalidades, são europeus, turcos, índios, brasileiros, etc. Sua característica maior é a não morte. A maioria dos encantados é descrita como seres (pessoas, bichos) que tiveram vida, mas que não experimentaram a experiência da morte. Saíram desse mundo de forma fantástica e passaram a habitar as encantarias que se localizam em lugares geográficos específicos, como matas, rios, praias, formações rochosas (LUCA, 2014, p. 159).

O culto aos caboclos não é uma característica presente nos princípios iorubá, uma vez que esta nação preza pelos princípios fundamentais

- 5 Pai Astianax Gomes Barreiro, conhecido como Prego, foi o primeiro paraense a ser iniciado neste gênero de culto. Viajou em 1952 para Salvador, sendo iniciado por Manuel Rufino de Souza para o *orixá Oxumaré*. Viveu dez anos entre Salvador e Rio de Janeiro retornando à Belém em 1968 (CAMPELO; LUCA, 2007).
- 6 De acordo com Luca (2014), os codoenses representam a imagem do negro consolidada no Pensamento Social Brasileiro do século XIX, relaciona-se ao negro trabalhador que pode realizar tarefas domésticas dentro do terreiro possuindo forte ligação com o gado.

“Xirê Orixá” : a produção do espaço sagrado nas formas musicais e sons de atabaques em um terreiro de Candomblé em Belém do Pará  
Yasmin Estrela Sampaio, Edgar Monteiro Chagas Junior

da religião africana. Porém, no Brasil, a grande maioria das religiões de matriz africana tem contato com os caboclos ou entidades que não fazem parte da configuração afro-religiosa. O estado do Pará possui como característica marcante nos cultos de Candomblé a presença dos caboclos, a exemplo disto, o terreiro já utilizado como referência em pesquisa anterior (SAMPAIO, 2016), Ilé Asé Iyá Ogunté de nação *ketu*, é adepto à prática do culto aos caboclos.

Desta forma, as religiões de matriz africana se reorganizaram devido à união de diferentes etnias que habitavam as regiões do continente africano, unindo distintas práticas ritualísticas e divindades em um mesmo espaço e, agregando os padrões religiosos indígenas tradicionais do Brasil. Apesar das mudanças nas modalidades ritualísticas e de apresentarem diferenças litúrgicas, as religiões afro-brasileiras mantêm o principal elemento que expressa uma ancestralidade mística proveniente de determinada matriz africana e conduz as cerimônias rituais: a música.

O fazer musical pode estruturar uma visão de mundo que se manifesta no discurso litúrgico, no qual os ritmos reiteram esse discurso, conforme Blackning (2007, p. 203) afirma:

O discurso musical é essencialmente não-verbal, embora obviamente as palavras influenciem suas estruturas em vários casos, e, ao analisar linguagens não-verbais através da linguagem verbal, corre-se o risco de distorcer a evidência. Portanto a “música” é, estritamente falando, uma verdade indecifrável e o discurso sobre ela pertence ao domínio da metafísica.

A música elucida a linguagem do sagrado ao se manifestar no ritmo das cantigas narradas pelas letras e danças, descrevendo e representando os *orixás*, a qual elevam o seu filho ao estado de transe. No Candomblé existem os “rodantes”, que entram no estado

de transe, e aqueles cujo a incorporação não se faz presente, os “não rodantes”, porém possuem uma íntima conexão com o sagrado e seus fundamentos. O transe espiritual está intimamente ligado ao fazer musical dos cultos nos terreiros, conforme Lühning (1990) esclarece: a música, letra e dança, refletem no “estado de santo” no qual o *orixá* se apodera do corpo e exemplifica, por meio da performance, suas características mais marcantes, demonstrando seus feitos em vida visto que “a dança se torna o meio para a representação do orixá, a ilustração viva das palavras e lendas que, por sua vez, são audíveis pela música cujo ritmo coordena a dança” (LÜHNING, 1990, p. 117).

É possível compreender a música como elemento fundamental litúrgico no Candomblé, que estabelece uma conexão entre os dois universos da cosmogonia iorubá: o *Orum* e o *Ayê*. Ambos são planos de existência complementares: um representa o espaço dos *orixás*, seres ancestrais divinizados e o outro simboliza o mundo dos seres humanos, respectivamente. Conforme Fonseca (2006) exemplifica, existe uma força que pertence aos *orixás* e movimenta o universo, tratando-se do princípio dinâmico que concretiza a vida: o *axé*.

É comum encontrar em terreiros objetos simbólicos que não podem ser tocados ou vistos por pessoas que não pertencem à religião, pelos fundamentos e pelo *axé* contido naquele objeto que demonstra a presença material do sagrado naquele espaço. Os símbolos se organizam delimitando e ordenando o território de acordo com as tradições afro-religiosas, criando-se o que Eliade denomina de espaço “cosmicizado”, o microcosmo a qual se determina o “centro”, lugar sagrado por excelência. Eliade (1991) estabelece uma geografia mítica que classifica o espaço sagrado como real relatado por meio do mito,

<sup>7</sup> “Axé é a força mística que movimenta o universo, princípio dinâmico que torna possível todo o processo de realização da vida. É uma força que pode ser transmitida, conduzida, acumulada e perdida, podendo estar presente em substratos materiais e simbólicos” (FONSECA, 2006, p. 104).

“Xirê Orixá” : a produção do espaço sagrado nas formas musicais e sons de atabaques em um terreiro de Candomblé em Belém do Pará  
Yasmin Estrela Sampaio, Edgar Monteiro Chagas Junior

que descreve as manifestações da verdadeira realidade: o sagrado. Portanto, para o autor, o mito proporciona o alcance do sagrado projetando uma realidade impossível de ser alcançada no plano da existência individual profana.

Por se tratar de uma força mística, o *axé* necessita renovar-se, podendo enfraquecer ou desaparecer. Sendo assim, a sua revitalização é feita pelos humanos que habitam o *Ayé*, mantendo viva a força do *axé*, visto que “pode ser encontrado nas substâncias que animam seres de todos os reinos naturais: mineral, vegetal e animal” (FONSECA, 2006, p. 104). Os cultos e celebrações realizados no Candomblé buscam fortificar o *axé* e manter o equilíbrio entre o *Orum* e o *Ayé*. Desta forma é criado um elo entre o espaço dos humanos e dos *orixás*, uma vez que a conexão mais intensa é a possessão do corpo pelo orixá ou da cabeça, o *orí*, como é comumente dito pelo povo de santo.

A possessão no Candomblé é um processo prolixo e intenso principalmente para os pesquisadores da área, tendo em vista considerar que a pessoa no estado de transe não encontra-se mais presente no plano físico, portanto, uma divindade assume o controle do corpo, tomando como princípio, o que Eliade (1992) define como hierofania, a manifestação do divino em pessoas ou objetos, podendo definir o espaço sagrado como *lócus* material a partir de Rosendahl (1996, p. 30) ao categorizar o território religioso a partir das manifestações sagradas:

O espaço sagrado é um campo de forças e de valores que eleva o homem religioso acima de si mesmo, que o transporta para um meio distinto daquele no qual transcorre a sua existência. É por meio dos símbolos, dos mitos e dos ritos que o sagrado exerce sua função de mediação entre o homem e a divindade.

Para Rosendahl (1996), é o espaço que expressa o sagrado e permite ao ser humano entrar em contato com a realidade transcendente, uma vez que essa relação no Candomblé está intrinsecamente ligada ao fenômeno da possessão que possui conexão com o fazer musical, o que demonstra ser a peça chave dos rituais. Portanto, poderia a música ser considerada como elemento fundamental na construção do espaço sagrado? Em Belém do Pará, a música possui o mesmo caráter nos cultos *ketu*, uma vez que os caboclos se fazem presentes nessa nação?

Os rituais de Candomblé seguem uma tradição baseada no seu sistema de crenças buscando cumprir metas estabelecidas, visando manter e fortalecer o elo entre os deuses e os seres humanos. Cada objeto material presente no terreiro representa a presença divina estabelecida naquele espaço, sendo um desses elementos os instrumentos musicais. Para Fonseca (2006), cada cantiga percutida durante as celebrações possuem uma funcionalidade que prepara o espaço para a chegada do divino. É neste sentido que buscamos compreender a música e seus instrumentos como elementos primordiais de elaboração e constituição do Candomblé, no caso aqui estudado, o terreiro Ilé Asé Iyá Ogunté em Belém do Pará.

#### A MÚSICA NO CANDOMBLÉ: O TERREIRO ILÉ ASÉ IYÁ OGUNTÉ

O repertório musical do Candomblé possui cerca de quinhentas cantigas variando para cada terreiro. Dentre as principais estão a de *xirê*, e as cantigas de *rum* que se diferenciam conforme Lühning (1990) exemplifica, mais no plano funcional do que no conteúdo específico das letras. Segundo a autora, as cantigas de “*rum*” são para os orixás já manifestados que dançam de uma forma mais expressiva e as cantigas de *xirê*, marcam o início das celebrações, trazendo recordações de outrora dos *orixás*. Lühning (1990) e Cardoso (2006) classificam como

“Xirê Orixá” : a produção do espaço sagrado nas formas musicais e sons de atabaques em um terreiro de Candomblé em Belém do Pará  
Yasmin Estrela Sampaio, Edgar Monteiro Chagas Junior

“cantigas de fundamento” as que expressam emoções muito fortes capazes de fazer com que os filhos “virem o santo”, uma vez que os instrumentos musicais representam a força dos *orixás* e quando soados, atuam como um aviso para que a divindade se manifeste no corpo do seu filho, levando-o ao estado de transe.

Os instrumentos musicais revelam uma sincronia no espaço, reunindo dança, música e corpo junto a performance. Ao som dos atabaques é possível estabelecer a mais elevada conexão entre o ser humano e os *orixás* por meio do transe espiritual, momento em que o corpo é tomado pela divindade. Os mitos recontados através das cantigas proporcionam o alcance ao sagrado, projetando uma realidade impossível de ser alcançada no plano da existência individual profana (ELIADE, 1991), ou seja, o sagrado se manifesta em uma realidade diferente do cotidiano, está “ligado a uma realidade que não pertence ao nosso mundo” (ROSENDAHL, 1996, p.27).

Nas festas de Candomblé os terreiros se transformam em espaços cênicos dinamizados pelas danças e demais formas de expressão corporal, que ajudam a contar a história de cada *orixá* durante as celebrações. Assim, o espaço é ressignificado e hibridizado pelo sagrado-profano. Os instrumentos musicais cumprem o papel de comunicar algo e simbolizam a força dos *orixás* dentro da casa. Dentro dos terreiros os atabaques representam divindades, sendo socializados, vestidos e alimentados, passando por um ritual de batismo em que apenas o maior recebe nome. Do maior para o menor são chamados *Rum, Rumpi e Lê*. Os três atabaques formam um quarteto com o *agogô*, instrumento que possui de duas a quatro campânulas.

O *Rumpi* e o *Lê* trabalham como suporte para o *Rum*, mantendo o tempo todo o mesmo ritmo juntamente com o *agogô* e, dessa forma, “o *agogô* constitui um ponto de referência, tanto para os demais instrumentos, quanto para o canto” (LUHNING apud CARDOSO,

2006, p. 63). Um terreiro de Candomblé não restringe-se apenas aos objetos materiais simbólicos que estão presentes no espaço, porque o “coração” do candomblé é a música.

O cronograma de celebrações acompanhadas no Ilé Asé Iyá Ogunté proporcionou uma compreensão da noção de construção de espaço sagrado como reflexo da percepção do grupo religioso incluído. Rosendahl (2003) afirma que o ritual praticado pelo ser humano que sacraliza o espaço é eficaz à medida que ele retrata a obra dos deuses. Foi possível observar a reprodução da obra dos deuses durante as celebrações na casa utilizada como exemplo nesse trabalho. No maior evento da casa, a festa de *Yemanjá*, é celebrada na segunda quinzena de Janeiro, tratando-se de uma celebração de caráter público, havendo grande mobilização de todos os membros da casa e dos membros de outros terreiros que são convidados para o evento.

Ao som dos atabaques guiados pelo *agogô*, a entrada da *yalorixá Iyá Ejité* e dos demais membros da casa dá início a primeira parte da festa chamada de *xirê*. No primeiro momento, a entrada é conduzida por cantigas e danças que homenageiam todos os *orixás*, uma forma de abertura da celebração para o que virá depois. Conforme as cantigas são percutidas, a intensidade dos toques dos atabaques se intensifica e as músicas assumem o objetivo de “chamar o santo”, sendo possível observar nesse momento que algumas pessoas presentes na roda de dança começam a entrar em transe, da mesma forma que Lühning (1990, p. 118) descreve:

A pessoa sai da roda e fica rodando pelo barracão, tapa os ouvidos, passa as mãos pelo rosto, fecha os olhos, vacila de um pé para o outro, perde quase o equilíbrio e a noção de direção e lugar até que, num movimento rápido, roda em volta do seu próprio eixo. Nesse momento o *orixá* acaba de tomar posse daquele corpo.

“Xirê Orixá” : a produção do espaço sagrado nas formas musicais e sons de atabaques em um terreiro de Candomblé em Belém do Pará  
Yasmin Estrela Sampaio, Edgar Monteiro Chagas Junior

Nesse momento da chegada dos *orixás* o *Rum* é tocado com mais intensidade, especialmente para os *orixás* já manifestados, classificado por Cardoso (2006) e Lühning (1990) como a “primeira de dar *Rum*” em que o *orixá* se apresenta ao público e aos atabaques e mostra por meio da dança suas principais características em vida, desta forma “a dança dele é coordenada de uma forma especial pelo atabaque maior, o *Rum*. Por isso se diz ‘dar *Rum* ao *orixá*’, no sentido de deixá-lo tocar especialmente para os *orixás* manifestados” (LÜHNING, 1990, p. 118). A personificação do atabaque como divindade representa a criação de símbolos que são exportados à materialidade como afirma Pereira & Gil Filho (2012), proporcionando uma conexão funcional entre o universo dos fatos e o universo simbólico. Portanto, “a atividade simbólica modela o mundo em dimensões de experiências que realiza o ser” (PEREIRA; GIL FILHO, 2012, p. 43).

Considerando que ambos os autores concebem o espaço sagrado entre categorias de expressões e representações, os instrumentos musicais do Candomblé vão, nesse sentido, muito além de uma atribuição ao papel musical, eles passam a representar o sagrado materializado no espaço, como são, por exemplo, os atabaques e o *adjá*, uma sineta de metal constituída por uma ou mais campânulas relacionada à *Oxalá*, a divindade conhecida como “o pai de todos”, utilizado na festa de outros santos e possuindo ligação com o fenômeno de possessão (CARDOSO, 2006).

O momento da chegada de *Yemanjá* é marcado pelas cantigas de fundamento, que provocam e expressam fortes emoções capazes de chamar o *orixá*, uma vez que os instrumentos funcionam como um chamado para que as divindades se aproximem, o que segundo Cardoso (2006) resulta no fenômeno da possessão. Durante a chegada do *orixá* principal que se destinou à celebração, a *yalorixá* é levada ao

*roncó*<sup>8</sup> para ser vestida com a sua roupa ritual que geralmente é de cor azul, como forma de representar a cor das águas.

A roupa transmite a identidade e identifica o *orixá*, é uma expressão que demonstra poder e hierarquia, uma vez que a roupa busca representar a posição que um filho possui na religião. *Iyá Ejité* sendo *yalorixá*, dirigente da casa, no momento da festa do *orixá* da sua cabeça é vestida conforme a sua posição na casa e no Candomblé.

A roupa marca uma hierarquia, desenha o Orixá da pessoa e mostra a cor local da cultura, seu emblema, sua etiqueta e seu contorno estético. A roupa é testemunha da identidade e da identificação do povo do santo. Marca, com isso, a posição hierárquica que os adeptos ocupam. A roupa performatiza e dramatiza a visão de mundo do povo do santo. Candomblé é sinônimo de poder (PETRONILIO, 2016, p.161).

A dança é guiada pelas narrativas e pelo ambiente, permitindo que o espaço se torne o local tomado pela música e construído a partir da mitologia que reestrutura a ancestralidade por meio do conteúdo histórico-literário da cosmogonia iorubá. É perceptível nesse momento da festa, que as cantigas, a dança e a forma de expressão do sentimento são destinadas à ela. As principais características do *orixá* manifestado, tornam possível a compreensão que “num ritual, o mundo vivido e o mundo imaginado fundem-se sob a mediação de um único conjunto de formas simbólicas, tornando-se um mundo único (GEERTZ, 2008, p. 82).

As músicas percutidas durante as festas do terreiro possibilitam estreitar o elo entre o mundo dos humanos e dos *orixás*, buscando renovar a força fundamental, o *axé*. A busca pela revitalização do *axé*

<sup>8</sup> O *roncó* é concebido como um espaço de representação simbólica do útero, local de nascimento que se relaciona com o *orixá* da casa, *Yemonjah Ogunté* que é o *orixá* materno, criador dos filhos, como ressalta *Iyá Ejité*.

“Xirê Orixá” : a produção do espaço sagrado nas formas musicais e sons de atabaques em um terreiro de Candomblé em Belém do Pará  
Yasmin Estrela Sampaio, Edgar Monteiro Chagas Junior

sacraliza o espaço, reproduzindo o que já foi dito anteriormente, a obra dos deuses - mais precisamente os orixás - e construindo o que a Geografia Cultural define por espaço sagrado das manifestações religiosas. Conforme Rosendahl (2003), as atividades religiosas fixam no espaço transformações que estão intimamente ligadas aos aspectos culturais da comunidade, de modo que o espaço é capaz de ser percebido a partir das suas práticas e valores simbólicos.

A relação entre Candomblé e música se faz intrinsecamente íntima de modo que o espaço do terreiro é sacralizado pela renovação do *axé* que é a força que une o *Orúm* ao *Ayê* estabelecendo a comunicação e mantendo a ancestralidade dos *orixás* por meio das cantigas entoadas em iorubá arcaico, e das danças que representam cada peculiaridade sobre quem foram os *orixás* e quando habitavam o plano material dos humanos. Desta forma, é possível compreender ainda a prática musical como uma forma de manifestação cultural no espaço, visto que Correa (2012) afirma que a religião constrói um território religioso que constitui uma dimensão espacial da cultura, concebendo a música como forma de expressão cultural que constitui uma dimensão espacial e abrange um conjunto de práticas e significados, representando a ancestralidade da cultura africana em cada elemento presente no terreiro em que o instrumento musical simboliza a presença e a força dos *orixás*.

Os instrumentos musicais e as transcrições ou partituras da música neles tocada *não* são a cultura de seus criadores, mas as manifestações desta cultura, os produtos de processos sociais e culturais, o resultado material das “capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade” (BLACKNING, 2007, p. 204).

Blackning (2007) considera o fazer musical uma espécie singular de ação social, podendo ter importantes consequências para outros tipos

de ações sociais, não apenas reflexiva, mas também gerativa da forma que o autor classifica como sistema cultural ou capacidade humana. Se a música é definida por Blackning (2007) como sistema cultural, é, portanto, de acordo com Correa (2012), uma forma de manifestação simbólica no espaço no qual diversos grupos sociais criam e recriam significados que “se expressam em símbolos ou formas simbólicas que constituem traços fundamentais do ser humano” (2012, p.135).

Com isso, é possível se pensar que a música é uma manifestação cultural que imprime marcas e significados no espaço, cumprindo seu papel como veículo comunicacional entre o sagrado e o profano, visto que, a compreensão de construção de espaço sagrado está fundamentada à ideia proposta por Eliade (1992), envolvendo a manifestação direta do divino, em objetos ou pessoas (hierofania) ou sendo ritualmente construído. Ambas as proposições dentro do Candomblé levam ao fator musical. É nas cantigas para os *orixás* que eles incorporam no corpo dos seus filhos, caracterizando o fenômeno da hierofania.

Somente com a música é que a performance com as danças e as letras das cantigas podem ser executadas reconstruindo a ancestralidade africana durante as celebrações que são rituais praticados como forma de renovar a força fundamental da casa, o *axé*. Portanto compreende-se que há uma rede de conexões no processo ritualístico do Candomblé em que ambos os conceitos de Eliade são colocados em prática durante a investigação deste trabalho. As experiências individuais que contemplam esta rede ritualística também são elementos que caracterizam o espaço e o diferenciam de um espaço comum.

Os geógrafos avaliam o significado central do que define a consagração de um lugar. Yi Fu Tuan (1989) argumentava que o verdadeiro significado de sagrado vai além de imagens, templos e santuários, porque as experiências emocionais dos fenômenos



“Xirê Orixá” : a produção do espaço sagrado nas formas musicais e sons de atabaques em um terreiro de Candomblé em Belém do Pará  
Yasmin Estrela Sampaio, Edgar Monteiro Chagas Junior

sagrados são as que se destacam da rotina e do lugar comum (ROSENDAHL, 2003, p. 234).

Logo, é possível compreender o espaço sagrado não apenas como um espaço físico, localizável, mas a partir das experiências que estruturam a profundidade do ambiente religioso podendo ser o que Pereira e Gil Filho (2012) consideram como reflexo de uma confluência de inúmeras experiências humanas. Estas práticas, a partir de cada vivência individual dentro do terreiro, caracterizam um conjunto de experiências religiosas vivenciadas especificamente na casa, criando espacialidades que Pereira e Gil Filho caracterizam como pensamento religioso, expressões religiosas e representações simbólicas, que estruturam o espaço sagrado.

A música nesse contexto se encaixa como expressão religiosa e representação simbólica provocando em cada indivíduo, no momento em que é percutida, diversas experiências sagradas individuais, sendo o filho rodante ou não. Cada momento vivenciado durante as celebrações rituais do Ilé Asé Iyá Ogunté são ensejos únicos que dimensionam e estruturam o espaço a partir dos seus sentidos e significados.

O simbólico tem grande centralidade na cultura e manifesta-se em toda a parte de diferentes modos no tempo e no espaço (CORRÊA, 2012). As formas simbólicas estão presentes no lugar impregnando-o de significados políticos, religiosos e étnicos. Segundo Boyer (apud CORRÊA, 2012), o lugar é classificado como retórico, referindo-se a lugares de cerimônias cívicas que ensinam a respeito das heranças nacionais e responsabilidades públicas, “assumindo que a própria paisagem urbana é a corporificação emblemática do poder e da memória” (BOYER apud CORRÊA, 2012 p. 139). E os lugares vernaculares que são impregnados de tradições populares são marcados por uma conexão identitária: “Essa distinção demarca

lugares da cidade de acordo com os sentidos das práticas simbólicas realizadas” (CORRÊA, 2012, p. 140). “Os lugares simbólicos resultam do complexo processo de criação, interno ou externo, para o qual há várias tensões que envolvem diferentes agentes sociais criadores e usuários de significados” (CORRÊA, 2012, p. 140).

A construção do espaço cosmogônico do Ilé Asé Iyá Ogunté revela uma visão de mundo que é manifestada no discurso litúrgico e ritual que estrutura a sua organização e demonstram que as manifestações culturais reorganizam e configuram o espaço conforme os objetivos dos grupos sociais que significam este espaço. A música se faz presente como uma forma de elemento estruturante que revela traços culturais que outrora foram trazidos e fixaram-se como forma de resistir a um regime explorador que cercou o Brasil durante o século XIX, preservando as formas de (r)existência de manifestações e práticas culturais. Os rituais presentes nas celebrações de Candomblé revelam que a música, as danças e as letras trabalham em conjunto, buscando manter a tradição dos ancestrais africanos, uma vez que esses três elementos carregam o conteúdo histórico-literário, transmitido por meio da oralidade.

De modo geral, podemos dizer que os rituais do candomblé são comportamentos formalmente estabelecidos de maneira cerimonial e que têm como objetivo cumprir determinadas etapas relacionadas ao sistema de crenças, atuando no sentido de afirmar forças emotivas que interligam deuses e homens, integrando o indivíduo à comunidade-de-santo (FONSECA, 2006, p. 106).

A construção do espaço sagrado do Candomblé é um complexo de processos que não são únicos, mas sim um conjunto de elementos, sejam eles rituais, em que a música provoca a manifestação direta do *orixá* nos filhos (hierofania), sejam pelas experiências individuais que

“Xirê Orixá” : a produção do espaço sagrado nas formas musicais e sons de atabaques em um terreiro de Candomblé em Belém do Pará  
Yasmin Estrela Sampaio, Edgar Monteiro Chagas Junior

estruturam as espacialidades que concebem o espaço sagrado. O fazer musical permite uma troca entre a força dos deuses e a singela dívida dos homens, visto que todos os procedimentos litúrgicos em uma casa só podem ser realizados havendo música, funcionando segundo Fonseca (2006) “como veículo entre o mundo ordinário, a terra ou *aiê*, e o extraordinário, o céu ou *orum*” (FONSECA, 2006, p. 113).

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A divisão categórica entre os objetos materiais e imateriais, existe apenas para facilitar a compreensão dos campos complexos e complementares da produção de sentidos. As experiências religiosas são fundamentadas nos acontecimentos dos processos rituais e nas manifestações do sagrado. A reflexão proposta por este trabalho, longe de estar finalizada, trilha os caminhos da religião afro-brasileira com o intuito de compreender o complexo processo de construção do espaço por meio do fazer musical.

Foi possível compreender como o terreiro Ilé Asé Iyá Ogunté se estruturou a partir das formas simbólicas produzidas nas suas manifestações sagradas. Entre estas formas, as sonoridades repercutidas pelos tambores e entoadas em longos cânticos nos remetem à possibilidade de se compreender, tal qual Lühning (1990), a música como o “coração” do Candomblé. Desta maneira, foi possível investigar de que maneira a música passa a se tornar um fator predominante na construção do espaço sagrado do terreiro estudado a partir das hierofanias, do processo ritual e das manifestações culturais que elaboram um território sagrado.

A compreensão e interpretação das manifestações musicais do Candomblé são importantes para a análise da construção do espaço

sagrado por meio das hierofanias e das representações simbólicas de cada ação individual presente nas performances musicais. A partir de Pinto (2001) é possível analisar a música como um processo de significado social capaz de gerar sistemas que ultrapassam seus aspectos sonoros e que complementam um conjunto de elementos como a performance, a corporalidade - que inclui a dança - e as estruturas musicais como simbolismo que delimita o território e o classifica como espaço religioso.

A relação de produção do espaço geográfico e sua relação com a música parte do pressuposto de duas análises do sagrado: lócus material e conformação simbólica. A primeira, como lócus material de acordo com Rosendahl (1996), compreende as manifestações sagradas como hierofanias em pessoas ou objetos presentes no espaço, que se torna o lócus das manifestações ou por meio de procedimentos rituais, e a segunda que concebe o espaço sagrado não apenas como um lugar localizável, podendo ser compreendido de uma maneira mais profunda do que exclusivamente como lócus material, visto que o simbólico modela o mundo em dimensões de experiências que realizam o ser, ou seja, abrangem as dimensões físicas e simbólicas do fenômeno religioso no qual o espaço sagrado seria o resultado de uma conexão de diferentes experiências religiosas (PEREIRA; GIL FILHO, 2012).

O termo hierofania refere-se na esfera etimológica a algo sagrado que se manifesta e Eliade (1992) o destaca como uma realidade completamente diferente das realidades naturais em que há a criação de uma dualidade sagrado e profano, que organiza o cosmo e estabelece a realidade. O espaço sagrado reproduz a criação do mundo em um microcosmo que busca representar a cosmogonia, a criação do universo, criado a partir de um embrião, um “centro” (ELIADE, 1991). Logo, segundo o autor, “todo lugar que manifesta a inserção

“Xirê Orixá” : a produção do espaço sagrado nas formas musicais e sons de atabaques em um terreiro de Candomblé em Belém do Pará  
Yasmin Estrela Sampaio, Edgar Monteiro Chagas Junior

do sagrado no espaço profano também era considerado um centro” (ELIADE, p. 53).

De modo geral, segundo Fonseca (2006), é possível dizer que os rituais de Candomblé são práticas estabelecidas de forma cerimonial que objetivam cumprir dadas etapas que estão ligadas ao sistema de crenças que operam no modo de afirmar forças “emotivas que interligam deuses e homens, integrando o indivíduo à comunidade-de-santo” (FONSECA, 2006, p.106). Ainda segundo o autor, é possível compreender que as principais cerimônias que ocorrem no terreiro são realizadas havendo música, esta tratando-se de um elemento indispensável em que estabelece uma relação entre o *orixá* e o seu filho:

No mundo dos candomblés, se o desigual contrato de trocas entre a enorme força dos deuses e a singela dádiva dos homens se dá por meio de um conjunto de símbolos, é pelo fazer musical que, por excelência, isso acontece. Todos os principais procedimentos litúrgicos só se podem realizar tendo a música, em suas diversas modalidades, como veículo entre o mundo ordinário, a terra ou aiê, e o extraordinário, o céu ou orum (FONSECA, 2006, p.113).

A religião é uma manifestação cultural que, entrelaçada a um território, elabora significados, propagando formas e símbolos que dimensionam a estrutura dos territórios, sendo considerado um fenômeno com implicações geográficas. De acordo com Bonnemaïson (apud SOUZA, 2010), as expressões geográficas das formas simbólicas produzem o *geossímbolo*, o qual pode ser definido como um lugar, um itinerário, uma extensão que por razões religiosas, políticas ou culturais aos olhos de determinados grupos étnicos ou certas pessoas assume uma dimensão simbólica que os fortalece em sua identidade (BONNEMAISON apud SOUZA, 2010). O Candomblé busca

representar a ancestralidade africana e, assim, os praticantes quando preparam o espaço sagrado para recepcionar os *orixás* entrando em transe ritual recebem o sagrado remetendo a memória dos deuses o que garante a transmissão de um patrimônio cultural das práticas religiosas candomblecistas.

A construção deste trabalho permitiu uma análise das cerimônias de Candomblé por meio de outra perspectiva ritual: a música, tratada por alguns etnomusicólogos como Cardoso (2006), Lühning (1990), Pinto (2001), Blackning (2007), como elemento fundamental do Candomblé, ligada e inseparável à dança, buscando relacionar o fazer musical ao contexto ritual, analisando a construção do espaço sagrado e do território religioso que fazem parte de um conjunto simbólico relacionado ao vínculo estabelecido entre os homens e os *orixás* por meio do toque dos atabaques. Portanto, os procedimentos litúrgicos do Candomblé representam uma conexão entre o *Orum* e o *Ayé*, reforçada por meio das práticas que possibilitam o contato entre o ser humano e o divino. ☉

## REFERÊNCIAS

- AMARO, Fernanda Ribeiro. Culto e Corporalidade no Candomblé. **Anais... I** Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas, 2012.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo** (São Paulo, 1991), v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007.
- CAMPELO, Marilu Márcia; LUCA, Taissa Tavernard. As duas africanidades estabelecidas no Pará. **Dossiê Religião**, v. 4, p. 1-27, 2007.

“Xirê Orixá” : a produção do espaço sagrado nas formas musicais e sons de atabaques em um terreiro de Candomblé em Belém do Pará  
Yasmin Estrela Sampaio, Edgar Monteiro Chagas Junior

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. 2006. Tese (Doutorado em música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CORRÊA, Roberto Lobato. **Espaço e simbolismo**. Olhares geográficos: modos de ver e viver o espaço. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 133-153, 2012.

CORRÊA, Roberto Lobato. Cultura, Política, Economia E Espaço. **Espaço e Cultura**, n. 35, 2014.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. “... Dar rum ao orixá...”: ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 3, n. 1, 2006.

GEERTZ, Clifford, 1926- **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

LIMA, Vivaldo da Costa. O conceito de “nação” nos candomblés da Bahia. **Afro-Ásia**. Salvador, n. 12, p. 65-90, 1976.

LUCA, Taissa Tavernard de; BRANDÃO, Maria do Carmo Tinoco. **Revisitando o tambor das flores**: a Federação Espírita e Umbandista dos cultos afro-brasileiros do Estado do Pará como guardião de uma tradição. 2003. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

LUCA, Taissa Tavernard de. Por uma sociedade de corte nos terreiros de Belém. **Revista Estudos Amazônicos**, v. 11, n. 2, p. 156-189, 2014.

LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. **Revista Usp**, n. 7, p. 115-124, 1990.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. **Estudos avançados**, v. 19, n. 53, p. 259-274, 2005.

PEREIRA, Clevisson Junior; GIL FILHO, Sylvio Fausto. Geografia da religião e espaço sagrado: diferenças entre as noções de lócus material e conformação simbólica. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 6, n. 1, 2012.

PETRONILIO, Paulo. Estéticas e performances “odara” na cultura dos orixás. **Revista Nós, Cultura, Estética e Linguagens**, v.01, n.01, p. 154-179, 2016.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

ROSENDAHL, Zeny. **Espaço & Religião**: uma abordagem geográfica. EdUERJ, 1996.

ROSENDAHL, Zeny. Território e territorialidade: uma perspectiva geográfica para o estudo da religião. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Geografia**: temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 191-226, 2005.

ROSENDAHL, Zeny. História, teoria e método em geografia da religião. **Espaço e Cultura**, n. 31, 2012.

ROSENDAHL, Zeny. O sagrado e sua dimensão espacial. In: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C.; CORRÊA, R. L. **Olhares geográficos**: modos de ver e viver o espaço. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SAMPAIO, Yasmin Estrela. **Um Estudo Sobre a Religião Afro Brasileira em Ananindeua, Pará**: o Candomblé e a Construção do Espaço Sagrado no Terreiro Ilé Asé Iyá Ogunté. 2016. Monografia (Licenciatura em Geografia) – Centro de Ciências Humanas e Educação, Universidade da Amazônia, Belém.

"Xirê Orixá" : a produção do espaço sagrado nas formas musicais e sons de atabaques em um terreiro de Candomblé em Belém do Pará  
Yasmin Estrela Sampaio, Edgar Monteiro Chagas Junior

SILVA, Vagner Gonçalves. **Candomblé e Umbanda. Caminhos da devoção brasileira.** 5 ed. São Paulo: Selo Negro Edições, 2005.

SOUZA, José Arilson Xavier de. Religião: Um tema cultural de interesse geográfico. **Revista da Casa da Geografia de Sobral**, v. 12, n. 1, p. 4, 2010.

Recebido em Março de 2018.

Revisado em Junho de 2018.

Aceito em Outubro de 2018.

