

MESTRE DIDI E A CARTILHA NAGÔ DE UM ARTISTA NEGRO BAIANO

MASTER DIDI AND THE NAGÔ PRIMER BY A BLACK ARTIST FROM BAIANO

Jorge Garcia Basso¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1027-1985>

Lucilene Rezende Alcanfor²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9844-1925>

Resumo:

O artigo analisa o contexto de produção de uma cartilha destinada ao ensino da língua iorubá para crianças e adultos, criada e escrita na década de 1960 por Deoscóredes Maxiliano dos Santos (1917-2013), mais conhecido como Mestre Didi, personagem marcante da cultura baiana da segunda metade do século XX. Trata-se de um estudo fundamentado na história cultural das edições escolares para abordar a cartilha em sua materialidade como um artefato pedagógico da cultura afro-brasileira e fonte documental, que nos aponta a família de santo nagô baiana como uma comunidade-escola. Na perspectiva da história social, buscamos articular o estudo da cartilha às experiências de Mestre Didi no interior dessa confraria religiosa, que se consolidou em um núcleo aglutinador de elaboração e transmissão de conhecimentos. Tal instituição vigorou historicamente como um centro de manutenção de um complexo civilizatório iorubá-descendente na Bahia, do qual a cartilha de Mestre Didi é um documento valioso. Ela dialoga com a cultura escolar pela escolha do método de alfabetização, pela organização e estrutura das lições, ligadas aos saberes e fazeres cotidianos dessa comunidade litúrgica.

Palavras-chave: Mestre Didi. Cartilha de Iorubá. Comunidade-escola. Pedagogia ancestral.

Abstract:

This article analyzes the production context of a primer focused on teaching the Yoruba language to children and adults, created and written in the decade of 1960 by Deoscóredes

¹ Doutor em Educação pelo Programa Educação, História, Política, Sociedade (EHPS) da PUC de São Paulo. Professor Adjunto do Instituto de Humanidades e Letras da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab/Bahia/Brasil).

² Doutora em Educação pelo Programa Educação, História, Política, Sociedade (EHPS) da PUC de São Paulo. Professora Adjunta do Instituto de Humanidades e Letras da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab/Bahia/Brasil).

Maxiliano dos Santos (1917-2013), better known as Mestre Didi, a prominent figure in the Bahian culture of the second half of the 20th-century. This study is based on the cultural history of school editions to address the primer in its materiality as a pedagogical artifact of Afro-Brazilian culture and a documentary source, which points us to the Bahian nagô santo family as a community-school. From the social history perspective, we seek to articulate the study of the primer with Mestre Didi's experiences within this religious confraternity, which has consolidated itself as a unifying center for the elaboration and transmission of knowledge. This institution historically functioned as a center for the maintenance of a Yoruba-descendant civilizational complex in Bahia, of which Mestre Didi's Primer is a valuable document. It dialogues with school culture through the choice of literacy method, organization, and structure of lessons, connected to the daily knowledge and practices of this liturgical community.

Keywords: Mestre Didi. Yoruba primer. School-community. Ancestral pedagogy.

INTRODUÇÃO

Este artigo analisa o contexto de produção de uma cartilha destinada ao ensino da língua Iorubá para crianças e adultos, criada e escrita na década de 1960 por Deoscóredes Maxiliano dos Santos (1917-2013), mais conhecido como Mestre Didi. Era considerado um *Omo bibi*, que na Língua Iorubá significa “bem-nascido”, no seio de uma extensa família ligada às tradições litúrgicas nagô-kêtu³ baianas por várias gerações. Sua trisavó materna era Marcelina da Silva – *Obá Tossi*, segunda sacerdotisa do *Ilê Iyá Nassô Oká*, também chamado de Casa Branca do Engenho Velho, fundado em Salvador na década de 1830, uma das mais antigas comunidades do candomblé oitocentista baiano, que deu origem a outros dois antigos terreiros nagôs da Bahia: o Gantois (1849) e o Axé Opô Afonjá (1910).

Na perspectiva da história social, buscamos articular a análise da cartilha em sua materialidade às experiências de Mestre Didi no interior dessa confraria religiosa, na qual a comunidade se apresenta como um núcleo aglutinador de transmissão de conhecimentos, criando e veiculando, por meio de suas atividades internas e externas, uma gramática específica, que compreendia uma conformação hierárquica, uma mitologia e uma epistemologia complexa de princípios éticos e estéticos concretizados em suas práticas litúrgicas.

Mestre Didi, o criador e escritor da cartilha *Iwé kikà èkiní* (Primeiro livro de leitura), foi um personagem marcante da vida e da cultura baiana na segunda metade do século XX que,

³ *Nagô-Kêtu* – O termo refere-se especialmente ao rito Nagô-Kêtu ou simplesmente nagô, importante “nação” ou modalidade de candomblé. A expressão faz alusão aos povos de Língua Iorubá – provenientes da região sul-ocidental da atual Nigéria e sul-oriental da República do Benim –, os quais, desde as primeiras décadas do século XIX, já constituíam uma etnia demograficamente relevante entre a população africana na Bahia. A identidade étnica não está compreendida aqui apenas como um conglomerado de sinais diacríticos fixos (origem, parentesco biológico, língua, religião etc.), mas como um processo histórico, dinâmico, em que esses sinais são selecionados e reelaborados em relação de contraste com outros grupos de identidade étnica de matriz africana.

como artista plástico, escritor e sacerdote, soube exercer de forma extraordinária a arte de representar as tradições e conhecimentos ancestrais de sua comunidade religiosa, recriando formas e registrando pela escrita mitos e histórias ouvidas desde a infância.

Muito do que poderíamos considerar como uma “civilização baiana” se assenta em personagens como Didi, ligados à vida cotidiana da cidade de Salvador. Sua trajetória como artista está fundamentada nos mitos iorubanos como “repositório de uma literatura oral que ajudou a formar o pensamento brasileiro” (Olinto *apud* Santos, 1961, p. 9). Jorge Amado, um dos seus confrades baianos, sempre fez questão de destacar a relevância da figura de Didi na vida cultural de Salvador, “negro alto e delgado, de fino perfil, doce sorriso e olhos brilhantes de inteligência, flor da civilização popular baiana” (Amado *apud* Santos, 1961, p. 9). O escritor do mais famoso *Guia de Ruas e Mistérios da Bahia* ressalta ainda que ele “conquistou passo a passo, em árdua caminhada, seu lugar entre os artistas brasileiros – as peças que ele cria possuem uma beleza sagrada, mistura de África e Brasil, de orixás e babalaôs” (Amado, 2012, p. 276).

Nasceu em Salvador, em 02 de dezembro de 1917, e recebeu desde a infância uma formação de matriz africana na Bahia, como filho de santo da lendária Ialorixá⁴ Eugênia Anna dos Santos (1869-1938), Mãe Aninha. Nascida na capital baiana, em 13 de julho de 1869, na freguesia de Santo Antônio, além do Carmo, era filha de Sérgio dos Santos e Lucinda Maria da Conceição, um casal de africanos descendentes da nação Grúnci⁵. Foi iniciada no candomblé aos quinze anos de idade, na casa de Maria Júlia de Figueiredo, sucessora da Ialorixá Marcelina da Silva – *Obá Tossi*, trisavó materna de Didi, que juntamente com os africanos Rodolfo Martins de Andrade – *Bamboxê Obitikô* e Joaquim Vieira da Silva – *Obá Saiya*, entre outros libertos e seus descendentes, fundou na década de 1830 uma das mais antigas casas de candomblé da Bahia, o *Ilê Iyá Nassô Oká*, também conhecida como Casa Branca do Engenho Velho.

Conforme assinalam alguns estudos, essas três casas compõem a base do que denominamos, neste ensaio, de extensa família de santo nagô baiana⁶. Aninha permaneceu ligada ao Engenho Velho até 1891, quando completou o sétimo ano da sua iniciação. Fazia parte de um grupo de filhos de santo e sacerdotes que se afastaram da Casa Branca por divergências relacionadas à sucessão na direção do terreiro, após a morte da Ialorixá Maria Júlia

⁴ *Ialorixá* – sacerdotisa do candomblé, também conhecida como mãe de santo.

⁵ Os *Grúncis* ou *Grunces* são uma etnia que ainda hoje habita as savanas do norte de Gana e do Sul do antigo Alto-Volta, atual Burkina-Faso, povo que não mantinha nenhuma relação com os nagôs até o tráfico negreiro.

⁶ Sobre o tema do candomblé baiano destacamos os seguintes estudos: Omidire e Amos (2012), Bastide, (1971, 2001), Carneiro (1964, 2008), Castillo (2012, 2016, 2017, 2021, 2022), Parés (2007, 2017, 2019), Castillo e Parés (2007, 2015). Lima (2003, 2010), Reis (2008), Reis, Gomes e Carvalho (2010), Santos (2008), Silveira (2006), Verger (1981, 2012).

de Figueiredo. Anos mais tarde, ela foi responsável pela fundação de duas novas casas de candomblé do Axé Opô Afonjá. A primeira no Rio de Janeiro, criada no final do século XIX, no bairro da Saúde, próximo ao cais do porto, região denominada Pedra do Sal. A segunda, em 1910, nos arredores de Salvador, no bairro de São Gonçalo, alto do Retiro⁷. Ali daria início a um dos mais afamados terreiros da Bahia.

As comunidades de candomblé, bem como as irmandades católicas negras na Bahia, se constituíram em redutos de reexistências africanas contra os inúmeros processos de desumanização, silenciamento, violência física e simbólica inerentes à escravidão, que se consolidaram em territórios de proteção, memória e identidade cultural. Se a escravidão produziu, para aqueles que foram escravizados, dispersão, fragmentação, quebra de laços familiares e morte, suas experiências no novo mundo semearam novas formas de ser e viver em diáspora, que se transformaram em testemunhos da astúcia de reexistir em dinâmicas sociais profundamente adversas.

Reinventando práticas culturais ancestrais, criaram instituições, novas redes de sociabilidades e vida. Quando homens, mulheres e crianças foram trazidos para o chamado novo mundo, eles produziram enclaves de culturas africanas que, apesar do ambiente hostil, floresceram. No interior de um sistema produtivo e social absolutamente violento e desfavorável, o africano “criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória”, tendo como base “pensamento de rastros/resíduos, que lhe restavam” (Antonacci, 2014, p. 369).

Para Esiaba Irobi (2012, p. 276), que analisou as persistências das performances estéticas africanas em diáspora, “a ontologia da maioria dos povos africanos é primordialmente espiritual, o corpo físico incorpora, em certo nível, hábitos memoriais em que atividades funcionais são inventadas e praticadas”. Nas várias culturas da África ocidental, a religião impregnava todas as atividades e modos de vida, regulando e influenciando seu cotidiano, o que, num certo sentido, colaborou para a conservação e preservação de práticas culturais específicas de tradições africanas reinventadas no Brasil.

O espaço geográfico da África genitora e seus patrimônios materiais e imateriais converteram-se em acervos culturais ancestrais que puderam ser parcialmente protegidos nos *egbés* ou comunidades-terreiros. Apesar da força e da imposição da ordem escravista, sempre existiram pequenas brechas entre as normas estabelecidas e o vivido. Nesse sentido, para aqueles que buscam significados e sentidos nessas frestas da história⁸, torna-se essencial o olhar para as lógicas nas quais as culturas dominadas conseguiram “preservar algo de sua coerência

⁷ Sobre o tema, ver: Augras e Santos (2005).

⁸ O conceito de fresta é utilizado aqui como proposto nos estudos desenvolvidos no campo da história social da cultura pela historiadora Maria Clementina Pereira da Cunha, para analisar o samba e o carnaval no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX. Ver: Cunha (2001, 2002).

simbólica” (Chartier, 2017, p. 47). A *família de santo nagô baiana* é um exemplo dessa experiência.

Nessa perspectiva, este artigo está estruturado em três partes. A primeira aborda as origens e a trajetória de vida e formação de Mestre Didi como guardião da memória das tradições litúrgicas nagôs baianas. A segunda analisa a cartilha *Iwé kikà èkiní* (Primeiro livro de leitura), em sua materialidade como artefato pedagógico, que se articula com a terceira seção, que destaca aspectos característicos da estrutura organizativa dessa confraria religiosa, bem como os conhecimentos e práticas de ensino presentes naquela comunidade-escola.

MESTRE DIDI: UM GUARDIÃO DA MEMÓRIA DAS TRADIÇÕES NAGÔS BAIANAS

O pequeno Deoscóredes era filho carnal de Arsênio Ferreira dos Santos, um renomado alfaiate da capital baiana e de Maria Bibiana do Espírito Santo, filha de santo do Axé Opô Afonjá da Bahia, que se tornaria, anos mais tarde, uma de suas ialorixás mais ilustres. Na segunda metade do século XX, Didi se consolidou como um “homem memória” da sua comunidade religiosa, fonte viva dos conhecimentos e das artes daquele complexo civilizatório iorubá-descendente no Brasil.

Em 1941, Maria Bibiana do Espírito Santo – Mãe Senhora, assumiria como Iyalaxé⁹ a direção do Axé Opô Afonjá em Salvador. Além das heranças maternas, seu pai Arsênio era sobrinho de Marcos Theodoro Pimentel, Alapini¹⁰ do terreiro do Barro Vermelho, na Ilha de Itaparica, que foi o seu primeiro mestre no Culto aos Egunguns¹¹. Iniciou Didi, aos oito anos, nas artes e conhecimentos do culto aos antepassados e, depois dele, seu pai ficou com a incumbência de dar continuidade à sua formação como Ojé¹², com o título de *Korikowe Olukotun*, o mais antigo ancestral que foi trazido da África. Mais tarde, Didi receberia o título de Alapini no Ilê Agboulá¹³.

⁹ *Iyalaxé* – Mãe do Axé, sacerdotisa, mãe de santo responsável por uma casa de candomblé.

¹⁰ *Alapini* – Sacerdote supremo do *Culto aos Egunguns*, espíritos de antepassados; alguns orixás são eguns divinizados. Sobre o tema, ver: Braga (1995), Santos (2008).

¹¹ *Egunguns* – O mesmo que Egum, espírito de antepassado.

¹² *Ojé* – Sacerdote dos Eguns.

¹³ O Terreiro *Omo Ilê Agbôula*, do culto a Egungun, em Itaparica (BA), foi tombado em novembro de 2015. Fundado em 1940, é o remanescente mais antigo do culto a egunguns (ancestrais masculinos).

Didi foi iniciado por Mãe Aninha na tradição do culto aos Orixás, e aos quinze anos de idade confirmado como *Assogbá*, sacerdote supremo da casa de Obaluaê¹⁴. Formado na ambiência dos terreiros e ancorado nessa experiência, escreveu sobre a sua comunidade e seus conhecimentos, fazendo ainda desse legado uma fonte inesgotável de inspiração artística em suas esculturas: “exímio artesão de objetos religiosos, fez desse ofício uma arte”. Por meio dessa produção estética, contou casos e mitos, registrou pela escrita a história da sua comunidade religiosa. “Seus escritos são reconhecidamente registros insubstituíveis sobre a história do candomblé nagô da Bahia” (Rocha *apud* Santos, 1997, p. 19).

Em janeiro de 1967, contratado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), Didi fez a sua primeira visita ao continente africano, acompanhado da sua segunda esposa, a antropóloga Juana Elbein dos Santos, e do fotógrafo e etnógrafo francês Pierre Verger. Nessa viagem, foram recebidos pelo Rei de Kêtu, a quem Verger já conhecia. Na conversa com o Rei, Didi mencionou as suas origens ligadas ao reino de Kêtu. O Rei, “espantado com o meu Nagô Yorubá, mandou que eu desse prova do que tinha dito. E assim foi que cantei algumas cantigas enaltecendo a terra, o Rei e a riqueza do seu povo”.

Quando eu terminei de cantar, o Rei, bastante emocionado, passou a mostrar a coroa que estava usando e traduzindo uma das cantigas nos disse que não era aquela coroa a que a cantiga se referia e sim a outra com a qual são consagrados os Reis. Existia a maior alegria no recinto e todos me admiravam com muito carinho e uma certa ternura (...). Enquanto isso, a minha mulher se lembrou de um caso da família real e me perguntou por que eu não recitava o Oríkí ou Orilé de minha família, o que eu chamo de brasão oral. Não dei atenção à pergunta. Mas ela e Verger insistiram tanto, que fui forçado a recitar o Oríkí, mesmo porque o Rei observou quando Juana falou em francês para Verger e ficou muito interessado. Tive que dizer as seguintes palavras em nagô: ASIPÁ BORO GUM ELESE KAN GONGOO. Quando terminei, só vimos o Rei de repente exclamar, Há! ASIPÁ! E levantando-se da cadeira onde estava sentado, apontou para um dos lados do palácio, dizendo: sua família mora ali (Santos *apud* Santos, 1997, p. 68).

A devolutiva do Rei surpreendeu Didi, deixando-o paralisado. Em seguida, o soberano chamou uma das mulheres mais velhas da sua comitiva, solicitando que os acompanhasse até a casa da família Asipá. Chegando no local, Didi e seus acompanhantes perceberam que não se tratava de uma casa, mas de toda uma comunidade, um bairro:

Fui apresentado a todos os que estavam presentes e quando recitei o Oríkí foi uma alegria geral, todos bateram palmas, vieram apertar as minhas mãos, queriam estabelecer conversações comigo e eu estava tão emocionado que não entendia e nem sabia nada (...). Assim, foi que ficamos sabendo de que tudo o

¹⁴ *Obaluaê* ou *Omulu* – Orixá da varíola, das pestes e das doenças contagiosas. É o mais temido dos orixás, pois comanda as doenças e a saúde, em suas mãos estão a enfermidade e a cura.

que minha mãe Senhora e as pessoas mais velhas falavam na Bahia era verdade. Independentemente de minha linhagem real, a nossa família foi uma das 7 principais famílias que fundaram o Reino de Ketú (Santos *apud* Santos, 1997, p. 68, 69).

Pierre Verger, em decorrência das suas atividades como fotógrafo e pesquisador¹⁵, foi um personagem fundamental nessa reaproximação da comunidade nagô baiana com a costa ocidental do continente africano. Ele chegou a Salvador em 5 de agosto de 1946 e sua gradativa descoberta daquela Bahia negra lhe revelou a semelhança com o que conhecera na África ocidental entre 1935 e 1936. O seu encantamento com a capital baiana e o longo contato com sua população majoritariamente negra o transformaram “num baiano por opção e africano por paixão” (Lüning, 1999, p. 315).

Em Salvador, conheceu intelectuais e artistas como Carybé, Vivaldo Costa Lima, Waldenor Rego, Odorico Tavares, Godofredo Filho, Cid Teixeira, Carlos Ott, Thales de Azevedo, Jorge Amado, Mário Cravo, além de muitas pessoas ligadas ao mundo dos candomblés baianos que seriam determinantes para essa reaproximação da família de santo nagô baiana com o continente africano. No final de 1948, depois de ter conhecido o Xangô em Recife e o culto aos Voduns na Casa das Minas, em São Luís do Maranhão, ele se aproximou do mundo dos candomblés da Bahia devido a sua amizade com Maria Bibiana do Espírito Santo, já no exercício do seu sacerdócio como Ialaxé do Axé Opô Afonjá. Ela foi responsável pela sua adoção iniciática à família de santo nagô baiana, e posteriormente acabaria por confirmá-lo no cargo de Oju Obá¹⁶ daquela comunidade religiosa. O seu acolhimento ali o transformaria numa espécie de mensageiro daquela confraria religiosa na costa ocidental da África.

¹⁵ Entre 1936 a 1946, Verger viveu da sua atividade de fotógrafo, viajando pelo interior da França, Itália, Espanha e alguns países do continente africano, como Argélia, Mali, Togo e Benim. Depois Londres, Antilhas, Cuba, México, Estados Unidos, China e Japão. Seguiu para as Filipinas e a Indochina, onde hoje estão Camboja, Laos e Vietnã. No México, fotografou Trotsky morando na casa de Frida Kahlo, e foi para Guatemala e Equador. No Senegal foi apresentado a Théodore Monod, do Instituto Francês da África do Norte – IFAN, em Dakar. Depois veio ao Rio de Janeiro, foi à Argentina, Peru e à Bolívia. Sobre a trajetória de vida do fotógrafo, etnógrafo e historiador francês, ver: Lüning (1999), Bouler (2002), Peixoto (2010), Morin (2017).

¹⁶ O termo significa literalmente na Língua Iorubá “os olhos do rei”. Os doze ministros de Xangô, que Mãe Aninha criou no Axé Opô Afonjá, os Obás de Xangô. Um conselho composto de doze membros, para auxiliar a ialorixá na condução do terreiro. No início de 1937, na capital baiana, foi realizado o II Congresso Afro-Brasileiro, que reuniu várias comunidades de candomblé, intelectuais e pesquisadores brasileiros e estrangeiros. O evento teve como presidente de honra o babalaô Martiniano Eliseu do Bonfim que fez o registro da criação do conselho honorífico de ogãs, no Axé Opô Afonjá. Ele destacou o papel de Mãe Aninha na escolha, entre o seu numeroso corpo de ogãs, as doze personalidades mais velhas e prestigiadas, que passaram a compor um conselho chamado de Obás de Xangô. Sobre o tema, ver: *O negro no Brasil*. Publicação dos trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-Brasileiro, realizado na Bahia, de 11 a 20 de janeiro de 1937. Editado na coleção de Biblioteca de Divulgação Científica dirigida por Arthur Ramos, vol. II, da Editora Civilização Brasileira do Rio de Janeiro, 1940, p. 233-236.

Já como membro da comunidade nagô baiana, Verger retornou para o continente africano com uma bolsa de estudos e pesquisa, oferecida por Théodore Monod, diretor do IFAN¹⁷. Tal acontecimento inaugurou sua nova atividade como observador etnográfico, antropólogo e botânico, que resultou em pesquisas publicadas a partir de 1951. “Logo em seguida, em Ketu (Daomé), é iniciado como babalaô (1953), sacerdote de Ifá, o dono do destino e da adivinhação. Ele deixa de ser Pierre Verger e se torna Fatumbi, ‘renascido pelo Ifá’ (Lüning, 1999, p. 321). Fora iniciado em África por Oluwe Ojo Awo: “O fato de ter-me tornado babalaô dava-me direito e dever de aprender com os meus pares as histórias simbólicas sobre as quais repousa a adivinhação por Ifá, cujo conjunto representa a soma dos conhecimentos orais dos iorubás” (Verger *apud* Bouler, 2002, p. 20).

O contato de Didi com o continente africano abriu novas perspectivas de interlocução da sua comunidade com a África, contribuindo de forma decisiva para a valorização e afirmação daquele patrimônio cultural e suas raízes negro-africanas no Brasil. Sacerdote e artista, Didi desempenhou uma função destacada no cenário nacional e internacional, como um intelectual orgânico daquela confraria religiosa, acabando por se consolidar numa personalidade baiana, fonte viva dos conhecimentos e da memória daquela comunidade negra. Pesquisador, sacerdote, guardião e tradutor das suas tradições religiosas.

Durante cinquenta anos, entre as décadas de 1940 e 1990, Didi publicou 11 livros¹⁸, alguns deles reeditados no início dos anos 2000, artigos e textos em periódicos e publicações acadêmicas, participou como membro de institutos de estudos africanos e afro-brasileiros, no Brasil e no exterior. Como escritor e artista plástico, cultivou e registrou mitos, costumes e saberes da comunidade nagô baiana, deixando um legado artístico monumental como testemunho destacado das presenças negro-africanas na formação nacional brasileira.

Em suas esculturas e objetos, manipulou fios de palma, fatias de couro, miçangas coloridas e búzios, engendrando formas incrivelmente singulares, recriando esteticamente deuses e emblemas relacionados ao universo litúrgico dos candomblés, articulando conhecimento, religião e arte. Encontrou a valorização e o reconhecimento da sua produção

¹⁷ *Institut Fondamental d'Afrique Noire* (IFAN) em Dacar, Senegal, criado pelo governo colonial francês em 1938. A instituição era chamada de *Institut Français d'Afrique Noire*. Projetado pelos administradores coloniais, tinha o objetivo de funcionar como um instituto cultural e científico voltado para a expansão do conhecimento relativo aos aspectos históricos, linguísticos e sociológicos das populações coloniais francesas na África Ocidental.

¹⁸ *Contos Negros da Bahia* (1961); *Contos de Nagô* (1962); *Contos crioulos da Bahia* (1976); *Contos de Mestre Didi* (1981); *Contos negros da Bahia e Contos de nagô* (2003). Trata-se de uma extensa coleção de contos, abrigando um extraordinário volume de oitenta e cinco mitos e histórias, que se constitui num valioso acervo documental da cultura iorubá-descendente na Bahia, que fundamenta a liturgia dos candomblés nagôs baianos, bem como as artes divinatórias praticadas nessas comunidades. Além dos contos, publicou ainda: *Yorubá tal Qual se Fala* (1946), dicionário-vocabulário de Iorubá e Português; *Axé Opó Afonjá* (1962); *Porque Oxalá usa ekodidê* (1966); *Mito da Criação do Mundo* (1988); *História de um Terreiro Nagô* (1988), edição que publica como anexo a cartilha criada por Didi para a alfabetização na Língua Iorubá; *Ajaka* (1990).

artística em uma dezena de exposições individuais e dezenove coletivas, no Brasil, Gana, Senegal, Nigéria, Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha e França. No Brasil, ganhou grande destaque na 23ª Bienal de São Paulo, em 1996, quando suas obras foram exibidas e destacadas ao lado das de artistas como Jean-Michel Basquiat, Rubem Valentim e Wifredo Lam. Seu trabalho alcançou enorme repercussão, passando a integrar importantes acervos museológicos brasileiros e europeus.

Na Bahia, como artista e personalidade pública da cultura baiana, entre 1976 e 1986, foi o idealizador de um projeto educativo inovador, denominado Mini-Comunidade *Obá Biyi*, em homenagem a Eugênia Anna dos Santos – Mãe Aninha, no Ilê Axé Opô Afonjá. Uma proposta desenvolvida pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB), que se consolidou como uma escola comunitária que receberia crianças dos 3 aos 14 anos de idade, do bairro de São Gonçalo, alto do Retiro, em Salvador, criada como uma experiência pedagógica fundamentada em conhecimentos e valores do patrimônio cultural afro-brasileiro.

Em 2004, por iniciativa do Núcleo Cultural Niger Okàn, com o apoio do Ministério da Cultura do Brasil, foi organizada uma segunda edição de *Contos Crioulos da Bahia* de Mestre Didi, numa publicação trilingue, em português, inglês e iorubá, uma homenagem que reafirmou a importância e o reconhecimento da sua produção literária. No prefácio da nova edição, o sociólogo e jornalista Muniz Sodré destaca que, na direção contrária à forma do conto literário ocidental, “Didi escreve como fala”. Nessas flores da fala é que encontramos o sobrenatural se harmonizando com o cotidiano e o maravilhoso vivido como natural. Tais enredos são peças autênticas da tradição oral nagô baiana.

A CARTILHA NAGÔ DE UM SACERDOTE ARTISTA

A cartilha *Iwé kikà èkiní* (Primeiro livro de leitura) de Mestre Didi foi publicada como anexo à segunda edição do livro *História de um Terreiro Nagô*, cuja primeira edição, publicada pelo Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Federal da Bahia, é de 1962, tendo sido reeditado pela Editora Max Limonad somente em 1988, com uma tiragem de 3000 exemplares.

Não temos informações das intenções do autor em publicar esse material, nem indícios da circulação dele para a alfabetização em iorubá. No entanto, trata-se de um documento *sui generis*, artesanalmente elaborado para alfabetizar nessa língua africana, tal qual as cartilhas que circulavam na época, muito semelhante às séries graduadas de livros de leitura, como o próprio título anuncia. Essas séries se tornaram, desde o final do século XIX, muito populares no mercado editorial brasileiro e foram muito utilizadas até os anos de 1960. Sendo manuais destinados ao primeiro, segundo e terceiro anos do ensino escolar primário, ou até mais, sua estrutura narrativa aumentava com diferentes graus de complexidade e compreensão de acordo

com a proficiência dos leitores iniciantes e as cartilhas normalmente compunham os primeiros livros das séries de leitura¹⁹.

Nelson Rossi (*apud* Santos, 1988, p. 105), no *Prefácio para as cartilhas*²⁰, apresenta o texto de Didi como de um personagem que conviveu intensamente, desde sua infância, com o nagô, uma língua de uso predominantemente oral em sua comunidade religiosa, nada mais valioso do que “a palavra-gesto de um artesão”. Destaca ainda que a Cartilha se apresenta como uma nova perspectiva para as crianças estudarem o iorubá sem as dificuldades que Mestre Didi teve que enfrentar na sua infância.

Deoscóredes não precisa pedir vênia a nenhuma ciência acadêmica, nem perguntar a qualquer delas o que deve ser feito. Ninguém melhor do que ele (...) para discernir os conteúdos, os métodos (...) os materiais necessários à empresa: capas, textos, ilustrações. A pureza e autenticidade dos seus originais precisa ser preservada ao máximo pela impressão. Se isso não acontecer, corre o risco de perder-se o sentido de boa parte do que aí fica (Rossi *apud* Santos, 1988, p. 106).

A cartilha *Iwé kikà èkiní* (Primeiro livro de leitura) e *Iwé kikà isírò* (Livro de leitura dos números) se assemelham com as aprendizagens iniciais identificadas pela trilogia ler-escrever-contar, praticadas desde o período imperial. São os preâmbulos de uma instrução baseada na prática regular dos manuais escolares, na utilização diária do caderno e numa bateria de exercícios que se repetem continuamente, tendo suas bases no método de soletração, em que primeiro vem a memorização do alfabeto, para então seguir-se à infundável recitação das sílabas – be-a-ba, be-e-be, be-i-bi – e assim até completar as cartas de sílabas. Formadas as sílabas, passa-se para as sentenças e dessas para os textos. No entanto, analisando as lições da Cartilha *Iwé kikà èkiní*, observa-se que o autor não adota um método de alfabetização específico, mas dialoga com aqueles mais utilizados no período, fossem métodos de marcha sintética ou de marcha analítica (Mortatti, 1999; Alcanfor, 2016).

A parte de escrita e leitura do material analisado está dividida em *Cartilha A.B.C.* e *1º Livro de Leitura*. A *Cartilha A.B.C.* apresenta as letras do alfabeto em português e sua grafia em iorubá, ambos em letra bastão. Em relação à língua africana, convém destacar que “o iorubá é um idioma que já era falado na Nigéria e em algumas regiões próximas ao Golfo do Benin quando os colonizadores ingleses e franceses aportaram no continente africano”. É uma língua tonal que considera, em sua grafia, o som e o tom de cada palavra. A primeira versão do idioma foi feita por missionários no século XIX, “pois até então os habitantes daquela região não

¹⁹ Sobre as séries graduadas de livros de leitura, ver: Oliveira e Souza (2000); Alcanfor (2023a, 2023b).

²⁰ A expressão empregada no texto de “Prefácio para as Cartilhas”, no plural, refere-se a dois materiais distintos publicados na edição: *Cartilha Iwé kikà èkiní* (Primeiro livro de leitura). *Iwé kikà isírò* (Livro de leitura dos números). Destacamos que nossa análise está voltada apenas para o Primeiro livro de leitura.

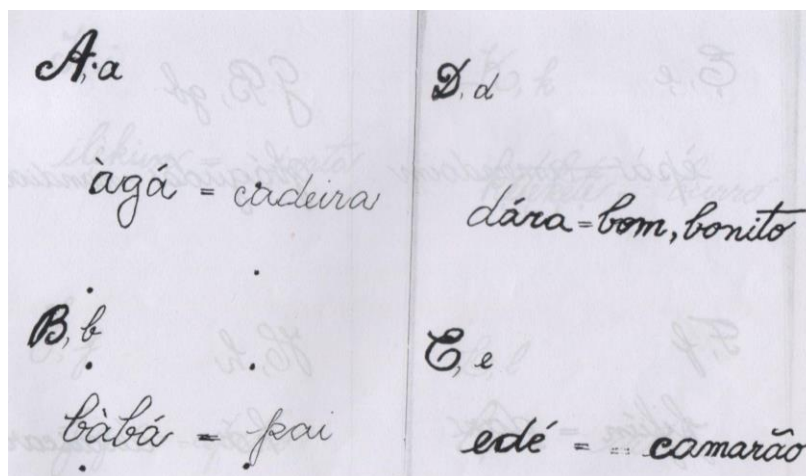
possuíam uma língua escrita” (Barros, Napoleão, 2007, p. 09). Seu alfabeto é constituído de 25 letras, conforme observamos na figura que segue.

Figura 1 - Alfabeto Yorùbá



Fonte: Santos (1988)

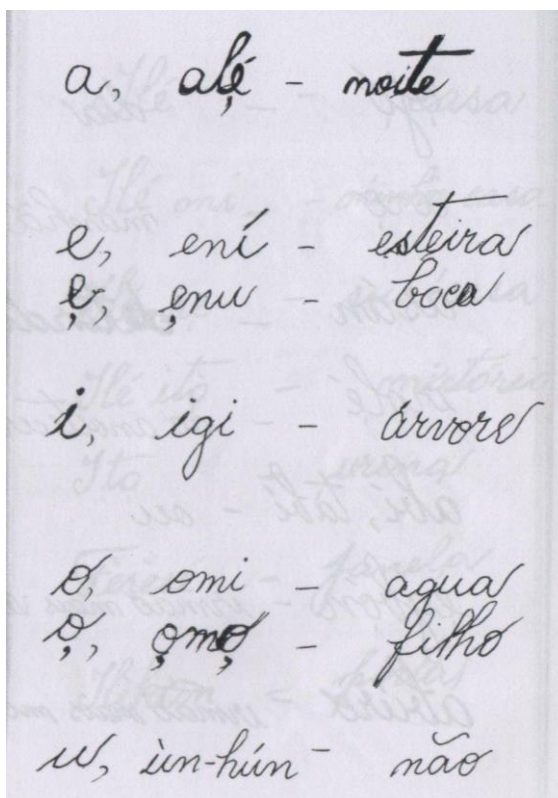
Na sequência do alfabeto segue a carta de letras, em letra cursiva maiúscula e minúscula, e uma palavra em iorubá, com sua respectiva tradução para o português, como ilustrado na figura abaixo.

Figura 2: Carta de letras

Fonte: Santos (1988)

Frade (2010, p. 276), ao fazer uma genealogia dos impressos para o ensino da escrita no Brasil no século XIX, especificamente das Cartas de ABC, afirma que, até o final do oitocentos, parece só haver o caminho da soletração para aprender a ler, dada a simplicidade do método. Supõe-se que, por esses procedimentos simplificados – repetir sempre os mesmos exercícios – , o aprendiz possa transmitir essa “tecnologia de uso” para espaços não escolares. Talvez a simplicidade e a autonomização do método expliquem sua permanência.

A *Cartilha A.B.C.* de Didi também traz, em sua similaridade com as antigas Cartas de ABC, as vogais separadas do alfabeto, em letra cursiva minúscula, e uma lista de palavras em iorubá iniciadas com a letra correspondente. Na sequência vem uma lista de palavras, com a tradução, não mais em ordem alfabética, mas com as letras salteadas, agora como exercício de memorização.

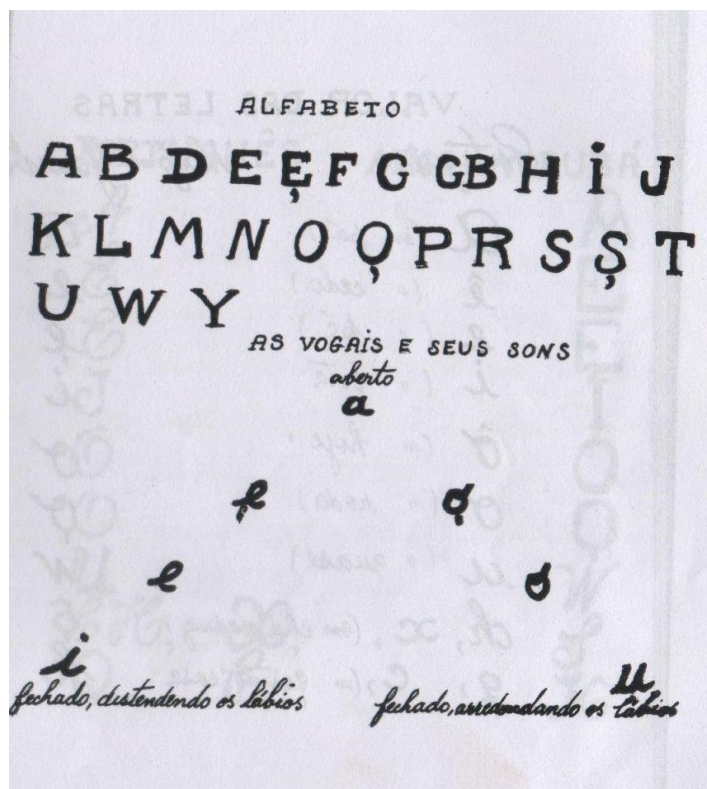
Figura 3: As vogais em iorubá

Fonte: Santos (1988)

A ordenação didática presente na cartilha *Iwé kikà èkiní* segue as marcas visíveis encontradas nos manuais de leitura e escrita que circularam desde o século XIX. As cartilhas, produzidas em abundância por um mercado editorial regulamentado, concorrencial e em plena expansão devido à escolarização crescente, são instrumentos privilegiados para pensarmos as primeiras aprendizagens que dizem respeito aos saberes elementares da instrução educacional (Choppin, 2002).

A parte da cartilha que o autor denomina de *1º livro de leitura* apresenta mais detalhadamente a metodologia escolhida para que ocorra o processo de leitura e compreensão da pronúncia em iorubá. Repete-se na primeira página novamente o alfabeto em iorubá (letra bastão) e na sequência as vogais (letra cursiva) e seus sons: “aberto, fechado, distendendo os lábios e fechado, arredondando os lábios” (Santos, 1988, s/n)²¹.

²¹ O manuscrito da cartilha apresenta as vogais em três formatos: letra bastão, cursiva e de imprensa, em forma maiúscula e minúscula.

Figura 4: As vogais e seus sons

Fonte: Santos (1988)

Tal preâmbulo encadeia uma sequência didática que se baseia na lexiologia²², comparando os sons das letras e das palavras em português e iorubá, conforme descrito na figura a seguir em relação ao valor das letras. Convém destacar que, de acordo com as regras de tonalização em iorubá, somente as vogais levam acentos tonais (Omidire, 2004).

²² A lexiologia, como estudo das palavras em seus sons, formas e classes, divide-se em três partes: fonética, prosódia e ortografia. A gramática divide-se em lexiologia e sintaxe. A fim de não nos estendermos demais, restringiremos a nossa explicação apenas a uma parte dela, a fonética, considerando sua estrutura para uma elementar compreensão do diagrama das vozes, tal qual se apresenta na Cartilha de Mestre Didi. A lexiologia considera as palavras isoladas, já em seus elementos materiais ou sons. Esses elementos materiais das palavras, sendo uma de suas partes a fonologia, é o tratado dos sons articulados, que podem ser compreendidos isoladamente, como elementos constitutivos das palavras; agrupados, já constituídos em palavras; ou representados por símbolos. Em outras palavras, a fonética é o tratado dos sons articulados, considerados em sua máxima simplicidade, como elementos constitutivos das palavras, e divide-se em som e voz (Ribeiro, 1914).

Figura 5: Valor das letras

Português	Nagô = Yorùbá
A (em pá)	a
ê (em cedo)	e
e (em pé)	e
i (em feta)	i
ô (em hoje)	o
o (em roda)	o
u (em quase)	w
ch, x, (em chá, xadrez)	s
q, c, (em quinto, casa)	k

Fonte: Santos (1988)

Percebemos, no encadeamento da sequência explicativa e comparativa das duas línguas, um cuidadoso estudo gramatical feito pelo autor para a explicação do método de aprendizagem, tal qual Santos (1988, s/n) esclarece em relação às consoantes e seus sons. Segundo o autor, a maioria das consoantes em iorubá tem valor similar às da língua portuguesa, com exceção das seguintes:

- G:** sempre como em gato, gola, gude, nunca como em gente, giz, etc .
- GB:** som que existe no yorùbá e não existe no português.
- J:** representa em yorùbá um som diferente do que representa no português (dj).
- K:** como o C em casa, escola ou escudo.
- P:** tem um outro som que existe no yorùbá e não existe no português
- S²³:** como x em xadrez, baixo ou como o ch em chuva, fechar, etc.
- W:** como u em guarda, água, etc.
- Y:** como i em saía, maio, etc (Santos, 1988, s/n, grifos do original).

No entanto, “o yorùbá é uma língua tonal: a alteração no tom de uma palavra resulta na alteração do seu sentido”, por exemplo: bà (pousar); ba (agachar-se); bá (alcançar, receber); mù (cobrir); mu (beber); mú (tomar) (Santos, 1988, s/n). Em relação às formas e usos de acentos para indicar os tons fonéticos em iorubá, é preciso compreender que os sinais de tonalização nessa língua não funcionam do mesmo modo que os acentos usados nas línguas das famílias indo-europeias. Ademais, “o idioma é repleto de pares múltiplos de alomorfes, ou seja, palavras

²³ Em iorubá o S é marcado com um traço na parte inferior. A grafia no texto não seguiu o original devido à limitação de letras do teclado em português.

que se modificam diversamente ao atravessarem a parte superior do tubo vocal” e que se dividem em três categorias de vozes articuladas, a saber: vozes livres, vozes constrictas, vozes explodidas. Tais categorias, à luz das descrições da cartilha, podem ser compreendidas como: tom médio (vozes livres), baixo (vozes constrictas) e alto (vozes explodidas). Na sequência, apresenta-se um conjunto de exercícios para memorização das palavras e domínio dos tons.

Figura 7: Exercícios para o reconhecimento e domínio dos tons

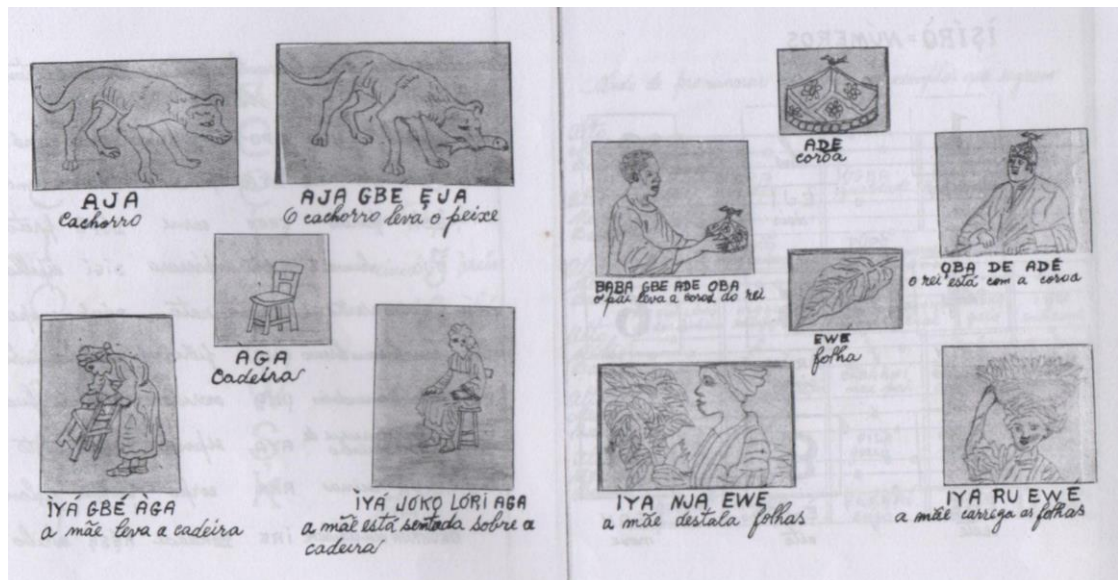
Exercícios para o reconhecimento e domínio dos tons					
Baixo		Médio		Alto	
ÈWÀ	feijão	EPO	azeite	KÓKÓ	mó
ÌWÀ	qualidade	ATA	pimenta	RÁRÁ	mumca
ÈBÀ	pirão	ÈRAN	carne	DÚPÉ	preto
ÒJÒ	chuva	ÈYÈ	pássaro	DÍGÍ	espelho
ÈRÚN	verão	EKU	rato	PÁRÁ	campo
ÀLÀ	pano branco	OMO	filho	PÓPÓ	caminho
ÈPÀ	amendoim	OKO	marido	PÁTAKÓ	tábua
ÀMÀLÀ	caruru de quidado	AYA	esposa	DÉNPE	curto
ÀLÀPÀ	ruína	ARA	corpo	LÁGBÁWÁ	fulano
ÒKÚNKÚN	obscuridade	IRE	Bondade	KÈSÈ	estribo

Fonte: Santos (1988)

Para o historiador da educação, a lição e o exercício, como se apresentam na cartilha de iorubá, evocam as duas noções que ordenam o programa de tais assuntos, que são saber e competência. “Se ‘saber’ e ‘competência’ formam um sistema de tensões que questionam a escola contemporânea, ‘lição’ e ‘exercício’ constituem as bases, frequentemente paradoxais, às vezes contraditórias, mas sempre complementares, das práticas escolares” (Hébrard, 2007, p. 12). A Cartilha segue a lógica do modelo que se estruturou ao longo dos séculos em um tronco comum, ou seja, da escola obrigatória, postulando a tradição da lição e do exercício, uma vez que “[...] a lição é a ordem do saber que só se exprime quando perfeita. O exercício, ao contrário, é esta autorização que a instituição dá ao aluno, de mostrar suas tentativas, seus esforços, seus fracassos, suas dificuldades” (Hébrard, 2007, p. 18).

Os exercícios finais do *1º livro de leitura* compõem um conjunto de figuras e palavras representando seus significados em iorubá e em português. Nessa fase, aprende-se a escrita das palavras e seus respectivos sons e, na sequência, frases com as palavras que já foram estudadas e memorizadas.

Figura 8: Exercícios de leitura de palavras e frases



Fonte: Santos (1988)

O método empregado nesses exercícios de escrita e leitura nos permite compará-lo ao modelo do método analítico, muito em voga no contexto de produção da cartilha *Iwé kikà èkiní*. Seu princípio parte da palavração, ao invés da silabação e da soletração, sendo esses últimos comumente empregados nos métodos sintéticos, como os silábicos (Mortatti, 1999). A metodologia da palavração utilizada nas lições parte de um vocabulário simples, remetendo-se a situações corriqueiras do dia a dia. Segundo seus defensores, o método analítico, por emergir de narrativas cotidianas, estimula o aprendiz a expressar-se oralmente, visto que a narrativa deve fazer parte da experiência vivenciada por ele. A linguagem assume, portanto, um caráter significativo de comunicação, levando o sujeito a perceber as relações entre a escrita e a fala, além de propor a compreensão da totalidade do texto (Barreto, 1911). Nessa lógica, inicia-se a aprendizagem de palavras significativas para a comunidade, na sequência aprendem-se frases curtas e, conforme aumenta o domínio da leitura, as sentenças se estendem para frases mais longas.

A COMUNIDADE COMO UMA ESCOLA

A análise da cartilha de Mestre Didi, em sua materialidade, revela o esforço do autor em criar um material didático destinado à alfabetização ancorado na experiência cotidiana dos terreiros. Vale destacar, que a língua iorubá é uma língua litúrgica no interior dessas comunidades religiosas, composta por uma infinidade de termos em iorubá que fazem parte do dia a dia das casas de candomblé, tais como se apresentam na cartilha *Iwé kikà èkiní*: ilé (casa), omi (água), adé (coroa), iya (mãe), bàbá (pai), omode (menino), ewé (folha), ení (esteira). Além disso, a língua iorubá está presente nos cânticos litúrgicos, nos provérbios e rezas, nos nomes dos objetos rituais, nos ingredientes da culinária sagrada, nos signos e ferramentas que compõem a indumentária das divindades, nos postos e cargos da extensa família. Nesta seção, buscaremos destacar aspectos do funcionamento e da estrutura organizativa dessa comunidade-escola, bem como especificidades de suas práticas internas de formação e circulação de conhecimentos.

A família de santo nagô baiana é uma comunidade que simbolicamente buscou reconstruir a antiga família iorubá, numa instituição de base religiosa na qual cada um dos seus membros, como componentes de uma família tradicional, ocupa um lugar bem definido na hierarquia da sua estrutura organizativa. Acima de todos estão a mãe ou o pai de santo, que são os sumos sacerdotes e líderes de sua comunidade. Abaixo deles, encontram-se os filhos de santo e os filhos da mesma mãe ou pai de santo que se consideram irmãos de santo, cada um com seus parentes colaterais, tios e tias de santo, sobrinhos e assim sucessivamente.

A denominação de pai ou de mãe de santo que recebem os líderes dos terreiros provém da paternidade classificatória adquirida no processo iniciático e, nesse sentido, o conceito de família biológica cede lugar ao outro, de família litúrgica. “Mãe de santo é assim entendida, no seu valor semântico atual, como a autoridade máxima do grupo de candomblé, a chefe da *família de santo*” (Lima, 2003, p. 60). Esse grupo religioso acabou se consolidando numa instituição complexa que reinventou práticas culturais que entrelaçaram deuses e homens numa mesma comunidade, nas quais se encontravam rigorosamente definidas as funções dos homens e das mulheres, numa minuciosa e detalhada organização familiar baseada em laços de parentesco consanguíneo e laços de parentesco litúrgico. Uma confraria religiosa que transcendeu o espaço físico do terreiro e acabou influenciando a vida cultural da capital baiana, o cotidiano da vida privada e das festas públicas da cidade, bem como as formas de poder não religiosas. Segundo Vivaldo Costa Lima (2003, p. 60),

A estrutura do candomblé repousa em duas categorias de afiliados, perfeitamente distintas: os que são iniciados como *filhos de santo* até o estágio da ‘feitura do santo’ e os *vários titulares* de posições *executivas* e *honoríficas* no terreiro. Dessas duas categorias amplas é que saem as hierarquias dirigentes do terreiro, no campo espiritual e litúrgico como na organização da sociedade civil que trata dos assuntos mais seculares do grupo e seu relacionamento com as instituições públicas e agências de controle da sociedade global em que os candomblés se inserem (grifos nossos).

Revista Educação em Foco, Juiz de Fora

Vol. 29 - Dossiê Temático: Materialidade para ler e escrever: diálogos e interfaces com o campo da história da educação (século XIX e XXI)

2024 - e29058

Outro traço que caracteriza a estrutura organizativa dessas comunidades independentes é a *senioridade*, que se refere à valorização dos mais velhos – não exatamente as pessoas de mais idade, mas sobretudo aquelas com mais tempo de iniciação e que há mais tempo tivessem contato com os fazeres e saberes do candomblé. “A inicianda passa da condição de *iaô*, após o sétimo ano da sua iniciação, alcançando o título de ebômim (filha mais velha), o que lhe confere o direito de atingir, eventualmente, qualquer posto no candomblé” (Carneiro, 2008, p. 125).

O princípio de senioridade regula o comportamento e as funções entre os membros do grupo, é um elemento fundamental na organização dos candomblés, além de reforçar o princípio de parentesco. Ele garante a obediência à autoridade e reforça o respeito à liderança. O parentesco e a senioridade asseguram a manutenção dos costumes, da autoridade e da tradição, sobre as quais se estabelecem as relações entre os membros da comunidade.

A condição de *iaô* compreende o período da primeira formação e nele as noviças ou noviços devem obediência a todas(os) as(os) filhas(os) mais velhas(os) de iniciação, exceto a suas(seus) companheiras(os) de iniciação ou àquelas(es) que se iniciarem depois, “a quem, aliás, tratará de irmãs. Sete anos depois de iniciada (feita), a filha passa a ebômim” (Carneiro, 2008, p. 104). Faz parte das incumbências da mãe de santo escolher suas auxiliares diretas, entre suas filhas mais velhas (*ebômis*), também chamadas de mães, e que assessoram a sacerdotisa no comando e na administração litúrgica e temporal do candomblé. As *ebômis* são responsáveis por certos serviços específicos e parciais. Geralmente a mais antiga de iniciação, mas também da confiança da mãe de santo, recebe o título de *iaquequerê* ou *mãe pequena*, o segundo cargo mais importante na hierarquia do terreiro, para dirigir as(os) muitas(os) filhas(os) que trabalham nas tarefas de manutenção da estrutura do espaço físico da comunidade religiosa, na preparação das cerimônias internas da casa e das festas públicas.

Os membros iniciados são também chamados de *adoxu*, cuja trajetória na comunidade se inicia com a feitura do santo.

“Fazer santo” significa entregar o que cada um tem de mais valioso ao Orixá: sua própria cabeça. Na feitura, a cabeça é transformada na morada do Orixá. Por isso as pessoas “feitas” são chamadas adoxu: a cabeça é o suporte (adô) do oxu. Inicia-se aí um período de sete anos, atingindo a condição de ebomi, adquirindo então maioria religiosa. *É no grupo composto pelos ogãs, ekedis e ebomis que os Orixás e a mãe de santo irão buscar as pessoas que ocuparão os cargos que compõem, propriamente, a hierarquia da casa.* (Rocha, 2000, p. 35. Grifos nossos).

Os cargos mais frequentes são *Assobá* ou *Assogbá*, um cargo masculino que só pode ser ocupado por filhos de Xangô, para cuidar da casa de Omulu ou Obaluaê – Deus da varíola, das pestes, das doenças contagiosas e suas curas. Posto que foi designado por Mãe Aninha a Didi, quando ele tinha apenas quinze anos de idade. *Axogum*, outro posto ocupado por homens e

escolhido entre os ogãs da casa, designa a pessoa encarregada da imolação dos animais para o preparo dos ritos litúrgicos e dos pratos destinados ao banquete servido às várias divindades do candomblé nagô. *Adagã* é uma auxiliar da mãe de santo, que, em caso de necessidade, recebe a atribuição de servir o *padê* de Exú, obrigação ritual realizada antes do Xirê, a dança dos orixás nas festas públicas das casas de candomblé. *Amorô*, cargo feminino geralmente ocupado por filhas de Iemanjá, se encarrega de dançar na cerimônia do padê. *Iyá efun*, outro posto feminino, tem a incumbência de pintar as(os) iaôs durante a realização da feitura de santo. *Abassê* é a mulher responsável pelo preparo dos alimentos rituais. *Iabassê* ou *Yia Bassê*, é encarregada do importante setor da comida sacrificial e das oferendas. “É ela quem se encarrega, com suas imediatas, da elaboração e distribuição ritual das comidas oferecidas aos santos e por isso deve ser pessoa de grande experiência e equilíbrio” (Lima, 2003, 85). São escolhidas para esse cargo as mulheres que já atingiram o “estágio fisiológico da menopausa – e estão, por isso, isentas das interdições rituais associadas aos dias considerados ‘impuros’, em que as mulheres não devem tocar as comidas sagradas dos orixás” (Lima, 2003, 85).

Além dessas especialidades, destaca-se ainda o *Alabê*, um cargo exclusivamente masculino, escolhido entre os ogãs. “É o responsável por ‘tirar as cantigas’, ou seja, cantar para os Orixás nas festas” (Rocha, 2000, p. 38). “Chefe (senhor) das cabaças, (dos tocadores de cabaça): *chefe dos tocadores de atabaques*. O significado original leva a concluir que, antigamente, tocavam-se cabaças com mais frequência do que atabaques” (Lühning, 2022, p. 258, grifos nossos). Ele é o encarregado da orquestra, “figura importantíssima na hierarquia de uma casa de candomblé, conhecedor das cantigas e toques das várias nações do candomblé, além de ser excelente músico e cantor” (Lima, 2003, p. 97). Nos terreiros mais antigos e tradicionais, o *Alabê* “deve possuir extenso conhecimento das cantigas, dos momentos litúrgicos em que elas devem ser cantadas e a ordenação das mesmas. As cantigas de iniciação e de fundamento, as de xirê e as cantigas para os mortos nos ritos fúnebres do axexê²⁴ sem esquecer as “cantigas de sotaque”²⁵ (Lima, 2003, p. 99).

Nessa comunidade, as divindades são cultuadas com os mesmos cuidados com que os humanos tratam os membros de sua família, ou seja, com tudo o que fundamenta a vida e dá prazer: comida, bebida, abrigo e festa, em que a dança, como na África, ocupa um lugar central.

Onde há dança, há música, mas no candomblé a música preside todos os atos religiosos, não somente a dança. A oferenda aos deuses e antepassados, seja

²⁴ *Axexê* – Rito fúnebre em que os assentamentos dos orixás do morto são quebrados e despachados juntamente com o despacho do seu espírito ou egum. Quando o membro da comunidade é ainda iaô, o axexê é o mais simples possível. Quando é um filho de santo ou pessoa confirmada ou que tenha feito a obrigação de sete anos, o axexê é obrigado a ser de sete dias. No caso de uma mãe ou pai de santo, e ainda de uma pessoa de grande destaque na hierarquia da casa, de trinta dias, de três meses, seis meses, um ano, três anos, sete anos, quatorze anos e vinte e um anos.

²⁵ *Cantigas de Sotaque* - Cantigas de escárnio, cantos que dão indiretas a alguém ou que explicam a esse alguém alguma coisa. É xingar alguém por meio de cantigas.

sacrifício votivo de animais, seja a comida preparada com vegetais, é anunciada, preparada e servida ao som de cânticos apropriados. O fato é que se acorda cantando, saúdam-se os vivos e os mortos cantando, passa-se pela iniciação sacerdotal, em suas múltiplas e complexas etapas, ao som das cantigas sagradas. Nada se faz sem se cantar. Canta-se para tudo no candomblé. É grande e variado o repertório musical numa comunidade de candomblé, *tudo aprendido de cor, como manda a tradição*, embora já estejam disponíveis nas diferentes mídias várias coletâneas de cantos sagrados, de diferentes nações, organizadas tanto por pesquisadores como por religiosos (Prandi *apud* Lühning, 2022, p. 15. Grifos nossos).

A música, portanto, ocupa um lugar central nessas comunidades, é um dos componentes mais importantes do saber religioso, consiste no conhecimento e domínio de um vastíssimo acervo de canções²⁶. Numa liturgia marcada pela festa, reza-se cantando para a terra, para o vento, para o rio e para o mar, bem como para que a vida seja menos dura. Canta-se para que se abram os caminhos.

Para além da música, o mito é a pedra angular dos conhecimentos e das práticas dessa comunidade-escola, não se restringindo a um simples relato de eventos passados ou primordiais, mas constituindo um sistema de pensamento e uma forma de conhecimento. Na liturgia dos candomblés, o mito está associado ao cotidiano, ao efêmero, ao atemporal e ao metafísico. “Assim, o mito não é uma simples narrativa, algo estático ou fixo, mas uma ação”, portanto uma pedagogia, que atualiza o mito em vários dos seus ritos, fazendo circular entre as gerações a planta material de seu modelo civilizatório e formativo (Irobi, 2012, p. 285). Uma instituição, que desenvolveu ao longo de quase dois séculos práticas internas de ensino fundamentados na memória, na repetição e na experiência, em que os noviços, por meio de um conjunto diverso de fazeres, acessam saberes que os capacitarão, se os deuses assim permitirem, a ser, um dia, também alguém que ensina e orienta outros que virão a fazer parte dessa extensa família.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de vida e as experiências de Mestre Didi, articuladas à análise da cartilha *Iwé kikà èkiní* (Primeiro livro de leitura), não só revelam a família de santo nagô baiana como uma instituição educativa, mas permitem entrever aspectos do seu modelo formativo, que se fundamenta nos ritos litúrgicos e em um conjunto variado de práticas pedagógicas direcionadas ao ensino da construção de objetos rituais e musicais, da pintura dos corpos, da música e do

²⁶ A música e cantigas das mais várias modalidades de candomblé se constituem de toques retirados de três atabaques (*Run, Rumpi e Lé*) com o agogô. Desde cedo ela chamou a atenção de viajantes, vizinhos de casa de culto e curiosos, somente mais tarde a dos cientistas sociais e artistas. Sobre o tema ver: Lühning (1990, 2022), Prandi (2005).

canto litúrgico, da culinária e indumentária dos deuses, da dança e das práticas divinatórias, todas elas assentadas nas experiências do ver, ouvir e fazer.

Nesse “Liceu de Artes e Ofícios Afro-Brasileiro”, encontramos uma poética e uma pedagogia ancestral elaboradas no interior daquela confraria religiosa que denotam um território negro de educação. Essa instituição vigorou como um centro de elaboração e manutenção de um complexo civilizatório iorubá-descendente na Bahia, do qual a cartilha de Mestre Didi, enquanto artefato didático, é um registro documental interessantíssimo para a história da educação. Apesar da sua produção externa ao modelo escolar oficial, mesmo assim, nela podemos perceber as marcas da cultura escolar pela escolha do método de alfabetização, pela organização e estrutura das lições para ensinar o significado das palavras em iorubá, ligadas às representações, saberes e fazeres cotidianos desta confraria religiosa.

A história dessas comunidades é um testemunho da sementeira de territórios de memória, reexistência e afirmação política de sujeitos e culturas afro-diaspóricas estigmatizadas pelo colonialismo. O estudo dessas culturas silenciadas e suas instituições educativas nos possibilita conhecer outras formas de pensamento e ensino. Se a razão iluminista racializou e legitimou conhecimentos e formas de ser e viver, torna-se indispensável aos historiadores da educação questionar esses pressupostos epistêmicos, com vistas a descolonizar a produção historiográfica a partir do estudo de sujeitos e comunidades que têm em “corpos, línguas e expressões artísticas, âncoras de outras memórias e diferentes viveres”, colaborando, assim, para o alargamento dos horizontes epistêmicos da pesquisa educacional em ambientes escolares e não escolares (Antonacci, 2014, p. 335). A abordagem da família de santo nagô baiana como uma instituição e um território negro de educação indica-nos uma trilha promissora para a ampliação da investigação historiográfica da educação das populações negras no Brasil.

REFERÊNCIAS

ALCANFOR, Lucilene Rezende. Produção, circulação e método de leitura e escrita na Cartilha da infância de Thomaz Galhardo. **Revista Brasileira de História da Educação**, 23(1), e260, 2023a.

ALCANFOR, Lucilene Rezende. Civilizar e instruir na série graduada Na escola e no Lar. **OLHARES**, v. 11, n. 1 – Guarulhos, 2023b.

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: EDUC, 2014.

AUGRAS, Monique; SANTOS, João Batista dos. Uma casa de Xangô no Rio de Janeiro. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **SOMÀVO: O amanhã nunca termina**: Novos escritos sobre a religião dos voduns e orixás. São Paulo: Empório de Produções, 2005.

BARRETO, Arnaldo de Oliveira. **Cartilha Analytica para o ensino da leitura pelo methodo analytico**. Francisco Alves & Cia., 4ª ed., 1911.

BARROS, José Flávio Pessoa de. NAPOLEÃO, Eduardo. **Ewé òrìsà**: uso litúrgico e terapêutico dos vegetais nas casas de candomblé jêje-nagô. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1971.

_____. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOULER, Jean-Pierre Le. (2002). **Pierre Verger**: um homem livre. Salvador: Fundação Pierre Verger.

BRAGA, Júlio. **O jogo de búzios**: um estudo da adivinhação no candomblé. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Ancestralidade Afro-Brasileira**: O culto de Babá Egum. Salvador: EDUFBA, 1995.

CARNEIRO, Edison. **Ladinos e crioulos**: estudos sobre o negro no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. **Candomblés da Bahia**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CASTILLO, Lisa Earl. Entre memória, mito e história: viajantes transatlânticos da Casa Branca. In: REIS, João José, AZEVEDO, Elciene (orgs.). **Escravidão e suas sombras**. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. Bamboxê Obitikô e a expansão do culto aos orixás (século XIX): uma rede religiosa afroatlântica. **Tempo** (Niterói, online), Vol. 22, Nº 39, p. 126-153, 2016.

_____. O terreiro do Gantois: redes sociais e etnografia histórica no século XIX. **Revista de História**, [S. l.], n. 176, p. 01-57, 2017.

_____. A “nação ketu” do candomblé em contexto histórico: subgrupos iorubás na Bahia oitocentista. In: REGINALDO, Lucilene; FERREIRA, Roquinaldo. **África, margens e oceanos: perspectivas de história social**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, p.281-325, 2021.

_____. Foi lá no Candeal que plantei a minha mata. Um culto familiar a Ogum. Salvador c. 1813-c.1970. **Revista de História**, [S. l.], n. 181, p. 1-37, 2022.

CASTILLO, Lisa Earl. PARÉS, Luís Nicolau. Marcelina da Silva e seu mundo: novos dados para uma historiografia do candomblé Ketu. **Afro Ásia**, n. 36, pp. 140-141, 2007.

_____. **José Pedro Autran e o retorno de Xangô**. Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, 35(1): 13-43, 2015.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CHOPPIN, Alain. O historiador e o livro escolar. **História da Educação**, ASPHE/FaE, UFPel, Pelotas (11): 5-24, abr. 2002.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia**: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. (Org.) **Carnavais e outras f(r)estas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: UFBA, 2008.

FRADE, Isabel Cristina Alves da Silva. Uma genealogia dos impressos para o ensino da escrita no Brasil no século XIX. **Revista Brasileira de Educação**, v. 15, nº 44, maio/ago. 2010.

HÉBRARD, Jean. A lição e o exercício: algumas reflexões sobre a história das práticas escolares de leitura e escrita. **Educação/Santa Maria**, Rio Grande do Sul, v. 32, n. 01, p. 11-20, 2007.

IROBI, Esiaba. **O que eles trouxeram consigo**: carnaval e persistência da performance estética africana na Diáspora. Projeto História, nº 44, São Paulo: EDUC, junho, p. 273-293, 2012.

JOAQUIM, Maria Salete. **O papel da liderança feminina na construção de uma identidade negra**. Rio de Janeiro: Pallas, São Paulo: Educ, 2001.

LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Vivaldo da Costa. **A família de santo no candomblé jejes-nagôs da Bahia**: um estudo de relações intragrupais. Salvador: Corrupio, 2003.

_____. **Lessé Orixá – nos pés do santo**. Salvador: Corrupio, 2010.

LOPES, Nei. **Ifá Lucumi**: o resgate da tradição. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

LÜHNING, Angela. **Música**: o coração do candomblé. Revista da USP, São Paulo: nº 7, p. 115 – 124, 1990.

_____. **Pierre Fatumbi Verger e sua obra.** Revista Afro-Ásia, 21-22, p.315-364, 1999.

_____. **A música no candomblé:** etnomusicologia no Ilê Axé Opô Aganjú. Salvador, Bahia: EDUFBA, 2022.

MORTATTI, Maria do Rosário Longo. **Método Analítico, cartilhas e escritores didáticos:** Ensino da leitura em São Paulo (1890-1920). História da Educação, ASPHE/FaE, UFPel, Pelotas (5): p. 123-140, abr. 1999.

MORIN, Françoise. **Diálogos entre dois Filhos de Xangô.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, Guidio Alves; SOUZA, Rosa Fátima. **As faces do livro de leitura.** Cadernos CEDES, Campinas: Centro de Estudos Educação e Sociedade, n. 52, p. 25-40, 2000.

OMIDIRE, Félix Ayoh'. **Akogbadun:** ABC da Língua, Cultura e Civilização Iorubanas. Salvador: EDUFBA: CEAO, 2004.

OMIDIRE, Felix Ayoh'; AMOS, Alcione M. (2012). O Babalaô Fala: a autobiografia de Martiniano Eliseu do Bonfim. **Afro-Ásia**, nº 46, p. 229-261.

PARÉS. Luis Nicolau. Entre Bahia e a Costa da Mina, libertos africanos no tráfico ilegal. In: RAGGI, Giuseppina; FIGUEIRÔA-REGO, João; STUMPF, Roberta (Org.). **Salvador da Bahia Interações entre América e África (séculos XVI-XIX).** Salvador/Lisboa: EdUFBA/CHAM, p.13-50, 2017.

_____. Libertos africanos, comércio atlântico e candomblé: a história de uma carta que não chegou ao destino. **Revista de História**, [S. l.], n. 178, p. 1-34, 2019.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. Bastide e Verger entre “áfricas” e “brasis”: rotas entrelaçadas, imagens superpostas. **Revista IEB** – Nº 50, set/mar, p. 13-66, 2010.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

REIS, João José. **Domingos Sodré, um sacerdote africano:** escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

REIS, João José. GOMES, Flávio dos Santos; CARVALHO, Marcus Joaquim Maciel de. **O alufá Rufino:** tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico Negro (1822-1853). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RIBEIRO, Julio. **Grammatica Portugueza.** Rio de Janeiro, S. Paulo, Belo Horizonte. Livraria Francisco Alves & C., 1914.

ROCHA, Agenor Miranda. **As nações kêtú**: origens, ritos e crenças - os candomblés antigos do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

SANTOS, Deoscóredes Maxiliano. **Yorubá tal qual se fala**. Dicionário-vocabulário iorubá e português. Salvador: Editora e Livraria Moderna, 1946.

_____. **Contos Negros da Bahia**. Rio de Janeiro: Editora GRD, 1961.

_____. **Axé Opô Afonjá**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro e Estudos Afro-Asiáticos, 1962.

_____. **Contos de Nagô**. Rio de Janeiro: Editora GRD, 1962.

_____. **Contos crioulos da Bahia**, narrados por Mestre Didi. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. **Contos de Mestre Didi**. Rio de Janeiro: Editora CODECRI, 1981.

_____. **Mito da Criação do Mundo**. Recife: Editora Massangana, 1988.

_____. **História de um terreiro nagô**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1988.

_____. **Ajaka**. Salvador: Edições SECNEB, 1990.

_____. **Por que Oxalá usa ekodidé**. Rio de Janeiro: Pallas 1966.

_____. **Contos negros da Bahia e Contos de nagô**. 2 ed. Salvador: Editora Corrupio, 2003.

_____. **Contos crioulos da Bahia / Creole tales of Bahia / Àkójopò Ìtàn Àtenudénu Ìran Omo Odudiwa ni Ilè Bahia (Brasil)**. Núcleo Cultural Niger Okàn, Projeto Cultura e Desenvolvimento Comunitário no Brasil, 2004.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagôs e a morte**: pàde, àsèsè e o culto égun na Bahia. Petrópolis. Vozes, 2008.

_____. (Org.) **Ancestralidade africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos**. Salvador, 1997.

SILVEIRA, Renato da. **O candomblé da Barroquinha**: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto. Salvador-BA: Edições Maianga, 2006.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: deuses iorubás na África e no novo mundo. São Paulo: Corrupio, Círculo do Livro, 1981.

_____. **Notas sobre o culto dos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga costa dos escravos da África.** São Paulo: Edusp, 2012.

Recebido em: 20 de maio de 2024

Aprovado em: 25 de agosto de 2024