Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos

AXÉ, ORIXÁ, XIRÊ E MÚSICA:
Estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista

Tese apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan

.

Campinas, 2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Vasconcelos, Jorge Luiz Ribeiro de.
V441a Axé, orixá, xirê e música: estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista. / Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Candomblé. 2. Música afro-brasileira. 3. Religiões afro-brasileiras. 4. Música e religião. 5. Etnomusicologia. I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Axé, orixá, xirê and music: a study of music and performance in Candomblé Queto."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Candomblé ; afro-brazilian music ; afro-brazilian religions ; music and religion ; ethnomusicology.
Titulação: Doutor em Música.
Banca examinadora:
Prof. Dr. José Roberto Zan.
Prof. Dr. Ângelo Nonato Natale Cardoso.
Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva.
Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto.
Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos.
Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda.
Prof. Dr. Eduardo Vicente.
Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.
Data da Defesa: 30-03-2010
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos - RA 900639 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Presidente

Prof. Dr. Vágner Gonçalves da Silva
Titular

Prof. Dr. Ângelo Nonato Natale Cardoso
Titular

Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
Titular

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Titular

Aos pais e mães, Julião Vasconcelos (*em memória*) e Helena Ribeiro de Vasconcelos;
Marcos D'Ogun e Sandra D'Eloyá.

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

- Primeiramente ao meu orientador Prof. Dr. José Roberto Zan, pela imensa confiança depositada nos caminhos desses aprimoramentos acadêmicos.

- A todos da comunidade Ilè Asè Alaketú Omo Oyá Asè Osun, principalmente seus líderes Pai Marcos D'Ogum e Mãe Sandra d'Eloyá e ao povo de santo da Baixada, gente que faz da luta pela dignidade de sua fé o verdadeiro milagre de se ver.

- Ao SESC SP, do qual fui funcionário durante parte da realização deste trabalho, pela compreensão e apoios financeiros para aquisição de material.

- À CAPES, pela concessão de Bolsa de Estudos nos dois últimos anos do curso, o que permitiu efetivamente a realização deste trabalho.

- Ao pessoal do Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP, especialmente ao assistente técnico de direção Jayme de Souza Filho e às funcionárias Joice, Luciana e Vivien pela sempre gentil assistência.

- Aos professores e professoras da UNICAMP Lenita Waldige, Jorge Luiz Schroeder, Ney Carrasco, Rita de Cássia Lahoz Morelli e Rafael dos Santos por suas firmes e sempre muito proveitosas observações feitas nas bancas de monografia e qualificação necessárias para a conclusão do curso de doutorado.

- Ao grande alabê Marcos Antônio Augusto Barbosa, respeitosa e carinhosamente conhecido como Marcos Pisca, meu agradecimento, em memória.

- Aos professores Vagner Gonçalves da Silva e Tiago Oliveira Pinto, de cujos cursos na FFLCH USP participei como aluno especial, cursos que forneceram suportes teóricos de extrema importância para a realização deste trabalho.

- Aos professores Ângela Lühning (UFBA), Ângelo Nonato Cardoso (UFMG), José Edilberto Fonseca (UNIRIO); pela gentileza e generosidade, fornecendo materiais e informações fundamentais para a realização desta tese.

- Aos familiares, pela paciência e apoio.

“Quem é ateu e viu milagres como eu”
Caetano Veloso

RESUMO

Através deste estudo pretendo trazer à discussão alguns elementos da relação entre música e ritual no *candomblé queto*.

Tal estudo foi centrado na manifestação desta religião em casas de culto da Baixada Santista, principalmente no *Ilé Asè Alaketú Omo Oyá Asè Osun*, localizado na cidade de São Vicente. O enfoque na relação citada foi principalmente efetuado na maneira como ela se apresenta nas festas públicas desta religião afro-brasileira, cuja teologia se baseia nos conceitos de orixá – suas divindades; e de axé – seu fundamento principal, princípio dinâmico que estrutura a religião.

Para tanto, uma das bases teóricas é a etnomusicologia e, desdobrando as relações entre antropologia e etnografia com o enfoque musicológico, propõe-se que esta base se articule com a antropologia interpretativista de Clifford Geertz, encaminhando-se para uma etnomusicologia interpretativista em que a base é a transcrição densa.

Além disso, busca-se suporte na antropologia da performance para estudar estas manifestações culturais em que ritual, expressões sonoras e musicais articulam-se com narrativas míticas, gerando vívidas exteriorizações de conteúdos cujos significados são vividos religiosamente pelos devotos.

Com base nestes aportes pode-se concluir que os sons são utilizados no *candomblé queto* como um conjunto de elementos significativos que se articulam em discurso no fluxo da performance, incorporando sonoridades múltiplas de forma integrada à totalidade ritual e mítica. Dessa maneira, busco contribuir para demonstração da existência de uma linguagem de sonoridades, através da descrição de algumas formas em que ela se efetua em discurso ritual, com base na proposta de Cardoso (2006) de estudar a música ritual como linguagem.

Palavras-chave: Candomblé e música, religiões afro-brasileiras, etnomusicologia, performance.

ABSTRACT

By means of this study, I intent to bring to discussion some elements found in the interaction between music and ritual in the afro-Brazilian religion called *candomblé queto*. The study was carried focusing forms of such religiosity in cult places in the region of São Paulo state called *Baixada Santista*, mainly in the religious house Ilè *Asè Alaketú Omo Oyá Asè Osun*, in the city of São Vicente.

The approach to the relations of music and religiosity was mainly carried on the way they appear in the public ceremonies of a long cycle of "parties" that make part of the religion, whose theology is based on the concepts of "orixá" – their deities – and of "axé" – the fundamental and dynamic principle that structures the religion. For this, one of the basic theoretical lines is ethnomusicology. Unfolding the relation between Anthropology and Ethnography with the musicological approach, we propose an articulation of this basis with Clifford Geertz Interpretative Anthropology in such a way we go for an Interpretative Ethnomusicology, whose basis is the thick transcription.

One more support to study these cultural manifestations was found in the Anthropology of Performance, for their traces in which ritual, sound and musical expressions are articulated with mythical narratives, showing vivid contents whose meanings are lived religiously by the believers, called "povo-de-santo".

Based on these approaches we can conclude that sounds are used in the *candomblé queto* as a set of meaning elements that articulate themselves in the flow of discourse during performances, embodying multiple sonorities in an integrated way to the ritual and mythic totality. This is an attempt to contribute for the demonstration of the existence of an articulate language of multiple sounds in that form of religion, by the description of forms of realizations of a "musical grammar" in ritual discourse, based on the proposals of Cardoso (2006) when studding ritual music as a language.

Key-words: Music and Candomblé, afro-Brazilian religions, ethnomusicology, performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 19
Capítulo 1 - RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS. Estudos e estudiosos 23
1.1 – Aspectos gerais: as religiões “africanas” no Brasil 24
1.2 - Nação 25
1.3 - A “autenticidade nagô” 30
1.4 - Sincretismo 33
1.5 – O Panteão nagô-queto: orixás 36
1.6 – O fundamento principal: o axé 41
1.7 - O Xirê 43
1.8 – Candomblé: Trajetória histórica da Bahia à Baixada Santista (SP) 45
1.9 – Orixás: características gerais e sonoras 50
1.9.1 - *Ogum* 51
1.9.2 - *Exu* 54
1.9.3 - *Iemanjá* 55
1.9.4 - Os orixás e os toques 57
Capítulo 2 - ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS E REGISTROS FONOGRÁFICOS SOBRE O CANDOMBLÉ 65
2.1 - Outras regiões e religiões 80
2.2 - Registros Fonográficos 89
2.1.1 - “Alta fidelidade” 97
2.3 - A diversidade dos toques 98
Capítulo 3 – A ETNOGRAFIA MUSICAL: TRANSCRIÇÃO, DESCRIÇÃO E ANÁLISE EM ETNOMUSICOLOGIA. Definindo metodologias 100
3.1 Etnografias 107
3.2 – A música do candomblé queto como linguagem 114
3.3 Antropologia da performance e Victor Turner 118
Capítulo 4. CANDOMBLÉ QUETO, MÚSICA E PERFORMANCE RITUAL NA BAIXADA SANTISTA 125
4.1 O encontro 125
4.2 A casa de candomblé Ilè Asè Alaketú Omo Oyá Asè Osun 127
4.3 - Momentos da prática ritual. 145
4.3.1 - Abertura: ramunha e entrada no barracão 146
4.3.2 - Ogum Ajô 154
4.3.3 - A chegada de Ogum. Transe de orixá 172
4.3.4 - Ramunha – Saída dos orixás 191
4.3.5 - Saídas de Oiá 194
4.3.6 – Abraçando orixá 213
4.3.7 – Eparrei! E fim 216
Capítulo 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS 223
REFERÊNCIAS 239
DISCOGRAFIA – Referências Fonográficas 249

INTRODUÇÃO

Música e religião têm uma relação bastante estreita. São muitas as religiões e suas respectivas cerimônias que possuem sonoridades variadas que cumprem igualmente variadas funções rituais. Sonoridades que deslocam a palavra de suas funcionalidades mais imediatas através de sua melodização e hipnótica repetição; que criam sensações de imersão sonora e "presença do divino" através de grandes massas de harmônicos e suas reverberações, música para catarse coletiva, para organizar o transe propiciado por infusões alucinógenas, várias possibilidades que podemos extrair de cada estudo de caso dessa relação entre elementos sonoros e religiosidade.

Como ocorre naquele que estudaremos nos capítulos e parágrafos que se seguem. Uma música e uma religião com características muito especiais e específicas, como o são todas elas.

Comecemos com algumas palavras sobre esta que vamos estudar.

O *candomblé queto* é basicamente uma religião afro-brasileira de culto a divindades chamadas "orixás", que se manifestam - entre outras formas - através do transe de possessão, propiciando o "axé", seu princípio religioso fundamental. Surgida na Bahia em meados do século XIX, difundiu-se por todo o Brasil, principalmente os estados do Rio de Janeiro e São Paulo. A música está presente, de alguma forma, em quase todas as dimensões dessa forma de experiência religiosa.

Escrito assim, parece simples e sintético. No entanto, ao encararmos cada um dos desdobramentos das possibilidades contidas no parágrafo acima, as complexidades passam a aparecer.

Primeiramente, o fato de existir uma religião denominada *candomblé queto* (ou *ketu,* ou *nagô-queto*, entre outras grafias e denominações utilizadas) indica concepções de procedência étnica, além do que marca uma posição específica num quadro de religiões de origem negro-africanas no Brasil. Isto implica na

dificuldade – e consequente necessidade - de estudo histórico, uma vez que se tratam de manifestações culturais desprivilegiadas quanto ao seu registro documental (principalmente em seus aspectos sonoro-musicais). Depois, quando se depara com o panteão dos múltiplos deuses e deusas (os orixás) encontra-se frente a uma grande variedade de arquétipos que alicerçam visões de mundo e explicações de singularidades pessoais, através de um sistema de concepções míticas, das quais um canal privilegiado de expressão são as interpretações dos sacerdotes, auxiliadas por um complicado método divinatório, o conhecido "jogo de búzios" ou *erindilogum*. Esse sistema explica – e indica procedimentos e encaminhamentos – para harmonizar as influências e regências dessas divindades sobre seus filhos e filhas. Divindades que se manifestam concretamente em alguns destes devotos através da possessão, efetuada principalmente nas festas públicas periódicas, uma vez tendo sido atendidas de forma devida as prescrições para tanto. Prescrições que parecem ao neófito – como foi meu caso – complicadas e extenuantes mas que são levadas a cabo com devoção e empenho. Algumas dessas prescrições são sonoras e musicais. Não deixam de estar integradas às várias outras, mas têm dimensões muito próprias e se expressam de forma exuberante nas referidas festas, quando se manifestam com cantos e execução de instrumentos de percussão.

Com uma forma de organização sonora que perde a maior parte de seu sentido se extraída de seu contexto, a música do candomblé precisa ser entendida como um elemento ritual, com suas especificidades musicológicas, mas sempre ligadas às suas significações religiosas.

Como uma exuberante forma de expressão artística que faz parte de nosso patrimônio cultural, tal música deve ser considerada como uma construção complexa, de cujo entendimento extraímos elementos para um intercâmbio com outros sistemas de concepção musical. Dessa forma busca-se o que Clifford Geertz propõe no campo da antropologia como o "alargamento do universo do discurso humano" (GEERTZ, 1989, p. 24), aqui focando diretamente os diversos discursos musicais.

Este trabalho busca atingir seu objetivo estudando essa música em seu contexto de performance nas festas públicas, inclusive pelo fato de, como a própria denominação desses eventos expressa, serem elementos sonoros e simbólicos em geral destinados a serem compartilhados com uma audiência ampla e que não esteja necessariamente inserida na religião. Ou seja, uma música e um ritual sem segredos - em sua face exposta à apreciação pública, bem entendido - porém com "mistérios" e complexidades que o olhar e a escuta despreparados não conseguem abarcar. A redação de tal trabalho é de certa forma a narração da história da construção das "habilidades" necessárias para se situar como interlocutor entre ambos universos musicais, na condição de um "intérprete", novamente na acepção de interpretação tal como postula o antropólogo norte-americano, principal nome de uma corrente que tem precisamente no interpretativismo sua marca registrada. Teremos oportunidade de discutir detalhadamente as contribuições dessa vertente para a presente tese. Por ora, apenas iremos tomar como ponto de partida a afirmação de Geertz, quando ele afirma: "Situar-nos, um negócio enervante que só é bem-sucedido parcialmente, eis no que consiste a pesquisa etnográfica como experiência pessoal" (ibid., p. 23) e cuidar de expor as rotas e caminhos trilhados a partir de então.

Cito esta frase de efeito para frisar que o "situar-se" do etnógrafo - seja ele da música ou não - já está de saída comprometido pelo seu próprio deslocamento dentro desse "universo do discurso humano" (o que voltaremos a discutir) e que, assim, o que posso melhor contar é a história particular de um processo. Tal história tem uma dimensão de levantamento dos conhecimentos anteriores sobre a área estudada, fase sempre importante na confecção de trabalhos acadêmicos e em qualquer estudo, nela buscamos os ombros dos gigantes para podermos enxergar - neste meu caso específico, o que estava mais perto - e alguns ombros amigos para dividirmos certas miopias e as angústias delas derivadas. Essa fase, sempre focada nas religiões afro-brasileiras, encontra-se exposta em seus aspectos antropológicos no capítulo 1 e naqueles mais especificamente etnomusicológicos no capítulo 2. Neste, agrega ainda alguns comentários sobre

materiais fonográficos obtidos e que foram importantes para a construção de uma escuta mais abrangente do tema estudado e para obter uma maior familiaridade com o que se escuta no trabalho de campo.

O capítulo 3 traz a discussão de fundo metodológico, que implicou na tomada de decisões de como proceder para fazer o que é a tarefa central do trabalho. Ou seja, aquela que resultou no capítulo 4, no qual a dimensão etnográfica sintetizou e sincretizou conhecimentos adquiridos através da leitura e da escuta extensiva dos materiais da literatura e da discografia com aqueles obtidos através do trabalho de campo. É esse o capitulo das descrições, transcrições e inscrições; ou seja, da etnografia musical de um *candomblé queto* propriamente dita, suas sonoridades em seu contexto ritual. Nesse capítulo, optei pela presença e disposição das partituras e ilustrações ao longo do mesmo e não dispostos em apêndice ao fim da narrativa, visando cumprirem a função de fazer parte da mesma, como elementos que ajudem a contar e descrever o que se vê e que se ouve. Ao leitor não familiarizado com a escrita musical, mais que pedir desculpas pelo entrave à fluência da leitura que tais inserções possam causar, fica a sugestão de tentarem acompanhar o fluxo dos eventos, lendo-as como um diagrama de eventos, mais que notas e figuras rítmicas.

Uma vez realizadas as tarefas da "*grafia*", impor-se-iam àquelas destinadas a transformar etnografia em etnomusicologia, descrição em ciência analítica e generalizável (sobre esta discussão ver Ikeda, 1998). Não me estenderei sobre esta questão polêmica nesta introdução, apenas destacarei que o projeto deste trabalho partiu de uma hipótese que, ao seu final, mostrou-se de difícil sustentação. Tratava-se da suposição da ocorrência de um processo de africanização dos elementos musicais em curso no desenvolvimento histórico recente (últimos 20 ou 30 anos), em paralelo a outros similares ocorridos com diversos elementos rituais, detectados por alguns autores. Os esforços de reconstrução lingüística estão entre alguns mais patentes e propalados desses elementos. Após os levantamentos e estudos iniciais, ficou claro para mim que não dispomos de elementos comparativos que nos permitam afirmar isso em

termos gerais. E após o convívio com os músicos e sacerdotes da religião de orixás, posso inferir que o processo de inserção e desenvolvimento individual e coletivo nessa religião é, em si, um processo de entrada num universo africanizado e que os seus aspectos musicais, por suas especificidades, são pontos de intensificação dessas condições. O que busquei, então, foi intensificar o trabalho analítico-descritivo para entender como os elementos sonoros, ritual e performance se relacionam, para argumentar que a música do candomblé queto é linguagem, estudando-a como discurso vivo. O capítulo 5 trata desse que é o problema central do trabalho.

Capítulo 1 - RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS. Estudos e estudiosos

Neste capítulo parto de um levantamento dos trabalhos etnográficos e antropológicos sobre as religiões enfocadas, com o intuito de situar o estado-da-questão sobre tal tema e também apresentar os conceitos gerais da liturgia do *candomblé queto* cujo entendimento julgo fundamentais para a discussão de seus aspectos sonoro-musicais.

A organização de tal revisão bibliográfica se dá, portanto, tendo como fio condutor esses conceitos, objetivando subsidiar o estudo etnomusicológico, que é o foco central deste trabalho. Obviamente que não se trata de um trabalho que pretende esgotar o tema do ponto de vista da discussão da literatura etnográfica e antropológica e, portanto, este capítulo visa, reitero, fornecer suporte teórico para o estudo etnomusicológico.

1.1 – Aspectos gerais: as religiões "africanas" no Brasil

Com o nome de "religiões afro-brasileiras" estão elencadas diversas formas de culto e celebração engendradas no Brasil, decorrentes dos processos a que foram submetidos os africanos escravizados trazidos à América Portuguesa e dos múltiplos encontros entre povos e etnias distintos que se deram nesse contexto e nessas condições. Sob as denominações também de "religiões de orixás", "religiões de possessão" atribuídas a uma série de formas de devoção encontradas em variadas regiões do Brasil, tais termos aplicam-se principalmente àquelas que têm em sua estrutura básica os seguintes elementos e desdobramentos:

> Os cultos afro-brasileiros, por serem religiões de transe, de sacrifício animal e de culto aos espíritos (portanto, distanciados do modelo oficial de religiosidade dominante em nossa sociedade), têm sido associados a certos estereótipos como 'magia negra' (por apresentarem geralmente uma ética que não se baseia na visão dualista do bem e do mal estabelecida pelas religiões cristãs), superstições de gente ignorante, práticas diabólicas, etc. (SILVA, 2005, p. 13).

Importante ressaltar que tais características das religiões afro-brasileiras destacadas acima foram e continuam sendo alvo de forte discriminação, o que se reflete nas condições de sua inserção no quadro da sociedade brasileira, em diferentes contextos históricos. Isso, conseqüentemente, se reflete na sua documentação e registro por pesquisadores e outros observadores.

O que fica patente já desde João do Rio, com suas "muitas páginas de deliciosa precisão e explicitíssimo preconceito" (PRANDI, 1991, p. 51) nas descrições das religiões no Rio de Janeiro no começo do século XX. No entanto, os estudos sistemáticos começaram com o trabalho do médico Nina Rodrigues, o principal fundador do campo de estudos das religiões afro-brasileiras, ainda na última década do século XIX. Esse pesquisador, que possuía um enfoque positivista evolucionista firmemente baseado nas teorias raciais da época que atribuíam à mestiçagem grande parte dos males de nossa nação, é o grande pioneiro nas pesquisas sobre a religiosidade do negro brasileiro. Buscando

inicialmente as causas médicas de comportamentos sociais desviantes, principalmente entre os negros, acabou trazendo o foco de seu interesse para o misticismo e a religiosidade destes.

> Através dos textos de Nina Rodrigues a religiosidade de origem africana foi vista como um 'dado psicológico positivo', num contexto em que não se pensava que essa religiosidade fosse sequer passível de ser observada seriamente, muito menos pela ciência (SILVA, 2002, p. 87).

Como nosso interesse é de coligir subsídios para o entendimento das relações entre música e ritual, não nos deteremos nos trabalhos de estudiosos dessas primeiras tendências evolucionistas e culturalistas, como Nina Rodrigues, Artur Ramos, Édison Carneiro, Donald Pierson, Ruth Landes e Melville Herskovits (embora o trabalho deste último tenha grande interesse musicológico histórico, como veremos à frente). O texto de Vágner Gonçalves da Silva citado acima traz maiores detalhamentos sobre os primórdios da construção desse campo de estudos. Também em Ferretti (1995, p. 41 – 53), há uma resenha detalhada sobre este período dos estudos do campo, embora seja direcionada ao "balanço crítico da produção acadêmica" (ibid., p. 41) sobre o tema do sincretismo, com informações importantes para o entendimento da construção desse campo.

Vamos adiante, então, seguindo uma ordem baseada nos conceitos fundamentais para o entendimento das relações entre música e religião, sonoridades e especificidades rituais.

1.2 - Nação

É uma dessas noções que perpassa a organização em geral das religiões afro-brasileiras, conforme veremos, um conceito chave nos processos de atribuição de identidade das suas diferentes formas de culto. Inicialmente uma idéia que exprimia mais as diferenças calcadas nos interesses escravagistas, designando as procedências dos escravos, do que realmente as identificações

étnicas dos grupos, esta noção passa por muitas transformações até atingir seus significados atuais. Ao se referir à utilização desse termo, analisando a construção da identidade *jeje*, em estudo sobre a importância desse grupo na formação do candomblé, Parés busca suas origens nos séculos XVII e XVIII:

> Ao lado de outros nomes como país ou reino, o termo 'nação' era utilizado, naquele período, pelos traficantes de escravos, missionários e oficiais administrativos das feitorias da Costa da Mina, para designar os diversos grupos populacionais autóctones. O uso inicial do termo 'nação' pelos ingleses, franceses, holandeses e portugueses, no contexto da África ocidental, estava determinado pelo senso de identidade coletiva que prevalecia nos estados monárquicos europeus dessa época, e que se projetava em suas empresas comerciais e administrativas na Costa da Mina (PARÉS, 2006, p. 23).

No entanto, não tratava de uma atribuição aleatória ou unicamente eurocêntrica de conotações grupais pois, a par com diversas categorias artificiais por eles criadas, os europeus encontraram “um forte e paralelo sentido de identidade coletiva nas sociedades da África ocidental”, baseada, de forma multidimensional e multiarticulada pela etnicidade, religião, território, língua e política, na “afiliação por parentesco a certas chefias normalmente organizadas em volta de instituições monárquicas”. (ibidem).

A partir, então, desse contexto de trocas assimétricas e calcadas no interesse mercantil, o comércio de seres humanos promove uma situação de necessidade de rearticulação e reformulação de identidades dos negros e negras africanos e seus descendentes na América portuguesa. O que afetará profundamente as atribuições de sentido dadas às noções anteriores de nação. O autor citado acrescenta:

> Desse ponto de vista, não existiria tanto uma identidade única, fixa e rígida, mas múltiplos e cruzados processos de identificação gerados por contextos e interlocutores específicos. Nessas interações sociais, certos sinais diacríticos, fluídos e flexíveis, seriam valorizados em função da utilidade de uma determinada identificação e de acordo com as preferências e os interesses do momento. Mas essa instrumentalização da identidade tem seus limites no sentido de que a identidade é também resultante da identificação imposta pelos outros, e o indivíduo ou grupo deve considerar esses limites na sua estratégia (ibid., p. 16).

Essas identificações impostas, “metaétnicas”, poderiam vir de dois tipos de “outros” em relação ao indivíduo, conforme vemos em outros trechos do trabalho citado: “aqueles de seu próprio grupo e os de outros grupos” (ibid, p. 21, nota nº. 9). Nesse jogo de espelhos das identidades, uma das estratégias dos grupos de africanos e descendentes foi a agremiação em torno das nações, ressignificando os sentidos originais dessas formas de identidade coletivas. Esse processo foi importantíssimo ao plasmar as religiões afro-brasileiras e perpassa sua historicidade até os dias de hoje.

No entanto, essas mesmas conjunturas históricas imprimiram dinâmicas diferenciadas para negros, mulatos, escravos, libertos e seus descendentes, o que é o caso de quem tem sempre que “correr atrás” das transformações sociais, para usar de forma significativa uma conhecida expressão popular. O que, pode-se dizer, aproxima esses sujeitos marginais nas sociedades colonial, imperial e posteriormente republicana brasileiras do sujeito pós-moderno, preconizado por Hall (2006), no que diz respeito a suas concepções de identidade. Mantidas as ressalvas, uma vez que para Hall essa identidade é encarada como uma “celebração móvel” e “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (ibid., p.13). Já no caso do negro subalternizado, deve-se muito mais às estratégias de adaptação e procura de espaços para inserção num contexto social hostil do que por ofertas e possibilidades de escolha num mundo globalizado.

A partir disso, podemos perceber como tais negociações e atribuições de identidades foram paulatinamente se transformando e tomando uma conformação mais próxima da atual, de caráter mais religioso que étnico ou, como se pode ler no trecho a seguir:

> A nação, portanto, dos antigos africanos na Bahia foi aos poucos perdendo sua conotação política para se transformar num conceito quase exclusivamente teológico. *Nação* passou a ser, desse modo, o padrão ideológico e ritual dos terreiros do candomblé da Bahia estes sim, fundados por africanos *angolas, congos, jejes, nagôs*,

> - sacerdotes iniciados de seus antigos cultos, que souberam dar aos grupos que formaram a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através dos tempos e da mudança nos tempos (LIMA, 1976, p. 77).

Portanto, de social e político a religioso - e, como veremos posteriormente, de religioso-étnico a religioso-universal - o conceito de nação formula, estrutura e caracteriza as diferentes formas de culto e suas liturgias. Além de se refletir nas devidas diferenças de expressão sonora, conforme teremos oportunidade de discutir mais detalhadamente no capítulo sobre a literatura etnomusicológica e sua recensão. Lá veremos como essas várias formas de culto de origem africana se articulam musicalmente com suas respectivas identificações de nação.

No entanto, vale a pena antes traçar um breve panorama geral de como essas religiões distribuem-se no território brasileiro. Aliás, convém também ressaltar que a diáspora negra no continente americano legou uma série de formas religiosas similares em outros países, como é o caso da *santeria* cubana e do *vodu* do Haiti. No Brasil, elas se distribuíram de forma bastante ampla pelo território nacional, assumindo variações como o *candomblé queto* (nos estados da Bahia e posteriormente Rio de Janeiro e São Paulo), o *xangô* em Pernambuco e estados adjacentes, o batuque (Rio Grande do Sul), o *candomblé jeje* (BA) e o igualmente jeje *tambor-de-mina* (Maranhão e Pará) juntamente com o *babassuê* no Pará, elencadas como formas oriundas da fusão entre "práticas sudanesas" e influências das religiões indígenas, do catolicismo popular e concepções "espíritas" surgidas na Europa no século XIX (SILVA, 2005, p. 98). Esse autor ainda acrescenta algumas formas decorrentes de fusão similar, no entanto tendo como diferencial o fato das matrizes africanas serem "práticas bantas", das quais as mais disseminadas atualmente seriam o "*candomblé angola* (BA, RJ, SP), *candomblé de caboclo* (BA) e a *umbanda* (RJ, SP e todo o Brasil)" (ibidem). Convém comentar que a distribuição, conforme indicada pelo autor referido, reflete uma ordem de difusão das religiões através dos estados até certo ponto inversas, como se pode observar nos dois percursos: o da umbanda, que de suas origens cariocas se difunde para todo o país e o do *candomblé queto*, que de suas origens na Bahia se propaga para o Rio de Janeiro e posteriormente para São Paulo e,

outros estados (como o Ceará, entre outros - cf. ALMEIDA JÚNIOR, 2002). Sobre tal processo, nos interessam mais diretamente os percursos que levaram esta religião de suas origens baianas (principalmente na capital do estado – Salvador - e na região do Recôncavo Baiano) a suas expressões no litoral paulista, onde se realiza o trabalho de pesquisa desta tese.

Portanto, convém fechar um pouco mais o foco nas negociações de identidade que resultaram na construção da "nação" cuja musicalidade será aqui estudada mais detalhadamente. Vamos partir da afirmação de Vivaldo da Costa Lima de que: "dentre os grupos iorubás nagôs, por motivos que tentarei explicar ou rever, nação de Ketu, passou a significar o rito de todos os nagôs." (LIMA, 1976, p. 77). Para entendê-la um pouco melhor, é preciso frisar que o autor está referindo-se à predominância de uma denominação de nação, no caso aquela especificamente ligada à cidade de *Ketu*, onde havia a primazia do culto ao orixá Oxóssi. Isso ocorre dentro de um grupo de possibilidades que incluem – sem entrar na análise mais complexa de suas origens e significados etimológicos e seus sentidos étnicos – as denominações *iorubá* e *nagô*. Tampouco nos arriscaremos por ora sobre os processos de sincretismo entre as próprias nações de origem africana que levaram à designação também bastante usada pelo termo *jeje-nagô*, indicando a dupla procedência dessa forma de culto. Apenas tomaremos o ensejo da observação de Vivaldo Costa Lima para definir a denominação que será adotada neste trabalho para essa modalidade de religião afro-brasileira, tomando o étimo em sua grafia em língua portuguesa e a denominando, portanto, como *candomblé queto*.

É importante que não seja confundida a observação feita pelo autor citado com uma concepção do campo religioso bastante arraigada em alguns círculos, de superioridade de algumas formas de culto em termos de manutenção da tradição e fidelidades às origens, o que é também matéria de análise no artigo referido. Nele, o próprio Costa Lima – assim como outros autores em outras obras - cita o pioneiro Nina Rodrigues como um dos responsáveis pela construção de tal

concepção, pela qual os cultos de origem nagô seriam os mais puros e autênticos. No entanto, outros pesquisadores foram importantes na consolidação desta forma de ver e de se relacionar com as religiões.

1.3 - A "autenticidade nagô"

O que nos leva até Roger Bastide, de cuja obra há conceitos bastante importantes para discutir. Um primeiro é o do chamado "princípio de corte", segundo o qual a religiosidade amenizaria a tensão que os indivíduos de origem e ascendência africana sofreriam por viverem num mundo de brancos:

> Os mesmos indivíduos se encontram, portanto, submetidos a duas espécies de influências ou de pressões: as que eles sofrem enquanto membros do candomblé e as que sofrem enquanto participantes da comunidade multirracial brasileira... Aquilo a que chamamos 'princípio de corte' lhes faculta sem dúvida viverem em dois mundos diferentes, evitando tensões e choques: o choque de valores bem como as exigências, no entanto contraditórias, das duas sociedades (BASTIDE, 1971, p. 515 e 517).

Importante dizer que isso nos introduz e nos situa numa série de abordagens que procuram relacionar a prática das religiões de orixás com tendências como "aculturação", "resistência", aquisição de dignidade pelos indivíduos oprimidos, sincretismo/dessincretismo, entre outras que discutiremos de acordo com sua importância nos desdobramentos de interesse musical. No caso do "princípio de corte" proposto por Bastide, ele ilustra sua maneira própria de enfocar a inserção do negro na sociedade brasileira, principalmente do ponto de vista da articulação das religiões de possessão, como a recriação de uma África incrustada na sociedade eminentemente branca. Não é à toa que a obra que expõe esse princípio se chama "As Religiões Africanas no Brasil". Em outra obra, ao se referir, por exemplo, às relações entre o calendário religioso do candomblé e o do catolicismo, tece uma afirmação que ilustra bem essa sua perspectiva: "O africano

da Bahia pode muito bem aceitar essas datas do calendário ocidental" (id., 2001, p. 98).

O que aponta também para outro dado relevante que esse pesquisador vai trazer ao campo de estudos. Fornecendo uma série de novas orientações e diretrizes e propiciando um caminho para colegas e seguidores importantes na consolidação deste campo, como Pierre Verger e Juana Elbein dos Santos, os alicerces lançados pela obra de Bastide trazem elementos que se referem ao segundo tema que havíamos sugerido anteriormente discutir. Refiro-me ao princípio de **pureza nagô,** implícito em variados discursos científicos, religiosos, artístico-culturais, etc.

Por esse aspecto, a diversidade dos candomblés e outras religiões afro-brasileiras fica hierarquizada de acordo com critérios de pureza no sentido de fidelidade às matrizes africanas. E, dentro dessa concepção, está muito bem definido por seus proponentes qual é o topo dessa hierarquia: "É porém evidente que os candomblés nagô, queto e ijexá são os mais puros de todos, e que só eles serão estudados aqui." (ibid., p. 29), como afirma o autor referindo-se ao estudo que dará origem ao fundamental "Candomblés da Bahia". Em que pese a opção de cada pesquisador por determinada nação tomada como objeto de estudo – como o subtítulo ("rito nagô") da obra referida acima evidencia a de Bastide – é patente que houve, no caso de alguns deles que se envolveram com a vertente *jeje/nagô/queto*, uma série de atribuições de maior legitimidade e autenticidade a esta.

Assim, estabelece-se uma ordem de valores que norteará não só um determinado segmento do campo de estudos, como concepções da própria religião e a difusão e o desenvolvimento histórico da mesma, como veremos mais detalhadamente quando discutirmos a expansão do candomblé para o estado de São Paulo onde se localiza a área onde é realizado o estudo. Vale ressaltar que tal processo é alvo de acaloradas discussões e que coloca diversas vertentes e correntes de pensamento e seus inteletuais, pesquisadores e religiosos em

diferentes posições em meio a tais discussões. Este debate está muito bem apresentado e discutido em Ferreti (1995, p. 64 – 71).

Vale ainda destacar que minha escolha do tema para esta tese não se deveu a esta referida e suposta hierarquia dentre tal ordem de valores, mas sim a uma opção de recorte que se faz necessária em qualquer plano de trabalho e que se deve a escolhas pessoais e, do ponto de vista prático, de planejamento e objetivos. Seria possível ter tomado como objeto de pesquisa qualquer um dos sistemas religiosos e seus respectivos sistemas sonoros e musicais, considerando a riqueza de elementos e complexidade de sua organização. No entanto, minha opção pelo rito queto e suas sonoridades não implica em uma adesão a idéias de "pureza" ou "superioridade nagô" que perpassa determinados enfoques e pontos de vista.

Um deles é o da pesquisadora e figura de grande influência no meio religioso, Juana Elbein dos Santos, uma grande referência. Seus argumentos incluem uma defesa do candomblé baiano como uma reserva de pureza em relação às próprias matrizes africanas:

> Enquanto no Brasil os grupos considerados puros, isto é, que se estruturaram com o máximo de fidelidade aos elementos e aos modelos específicos de sua cultura de origem [...], evoluíram para uma síntese, concentrando os valores essenciais de uma tradição que corresponde à época mais florescente da cultura *Yorúbá* – século XVIII e início do XIX – nos reinos então poderosos de *Óyó* e de *Kátu*, esta mesma cultura, na própria África Ocidental, sofreu consideravelmente o impacto da pressão colonial (SANTOS, 2002, p. 14).

A essa noção de pureza associam-se os terreiros considerados, tanto na narrativa oral quanto nos registros históricos, como os mais antigos, autênticos e tradicionais:

> Não entra em nosso propósito tratar dos grupos aculturados; ao contrário, aos fins teóricos e práticos do presente trabalho, queremos limitar-nos aos grupos tradicionais bem representados pelas comunidades agrupadas nos três principais 'terreiros', lugares de culto *Nàgô*, onde até hoje, se continua a praticar a religião tradicional legada pelos fundadores (Ibidem).

Os três são, a saber, o *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, o mais antigo de todos, cuja fundação remonta aos anos 1850, conhecido como Casa Branca do Engenho Velho e seus dois derivados, o *Iya Omi Axé Iyamase* (o popularíssimo Gantois) e o *Axé Opô Afonjá*. A líder religiosa deste último é Mãe Stella de Oxóssi, notória por suas posições bastante firmes na defesa da integridade da religião, manifestadas inclusive através de colunas escritas para jornais de Salvador. Dentre essas suas posições, inclui-se também um constante combate ao sincretismo com os santos católicos e esta religião em geral como forma de enfatizar tal defesa.

1.4 - Sincretismo

O **sincretismo** é um tema bastante importante para contextualizarmos o desenvolvimento histórico da religião e suas relações com as estruturas de poder vigentes em cada contexto histórico. Também um elemento fundamental para o entendimento das formas religiosas afro-brasileiras no geral e como esse processo se desdobra em suas múltiplas sonoridades.

Em sua acepção dicionarística mais simples, o sincretismo apresenta-se como a "fusão de diferentes cultos ou doutrinas religiosas, com reinterpretação de seus elementos[1]".

No entanto, tal simplicidade enganadora desaparece quando nos deparamos com suas expressões concretas e com as múltiplas maneiras de enfocá-las, reveladoras de posições bastante marcadas em relação aos sentidos de fusão ou mistura, justaposição, convergência, adaptação ou alguns dos outros mais de trinta termos coligidos por Ferretti (1995, p. 90) em dicionários diversos. Aliás, não só se amplia a divergência e a problematização entre concepções e acepções, como se estendem as contextualizações históricas e adesões a

[1] SINCRETISMO. In: HOUAISS, Dicionário da Língua Portuguesa, *on-line.* Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=sincretismo>. Acesso em 16/jun./2006.

diferentes correntes teóricas e escolas de pensamento, como podemos ver nas páginas da obra citada. Dessa forma, ocorre fenômeno semelhante àquele quando se trata de conceitos complexos e controversos, como o de “cultura”, que será enfocado mais à frente, no capítulo mais especificamente destinado à discussão do método etnográfico musical: fica complicado estabelecer-se uma definição clara e funcional do mesmo. Na carência de definições “escolásticas”, acaba-se se criando um campo mais abrangente que possa ajudar a compreender os processos de sincretismo nas várias dimensões dos elementos da religião e da relação desta com a sociedade.

O que nos lega a necessidade de se tomar uma posição em relação a essa diversidade e divergências, como muito bem explicita Ferretti, num campo bastante problematizado com relação a questões de legitimidade e pureza:

> O sincretismo ocorre na religião, na filosofia, na ciência, na arte, e pode ser de tipos muito diversificados. Nas religiões afro-brasileiras podemos localizar vários tipos, conforme o aspecto que se esteja estudando ou a ênfase do estudo. Para evitar mal-entendidos e confusões, é preciso explicar exatamente o sentido que se quer dar ao termo que está sendo utilizado. Apesar dos aspectos pejorativos que prevalecem, sincretismo é um fenômeno que existe em todas as religiões, está presente na sociedade brasileira e deve ser analisado, quer gostemos ou não (Ibidem).

E que tem também seus desdobramentos quando se analisa a musicalidade da religião. Por exemplo, são muitas, como veremos adiante, as fontes que afirmam a existência de toques *jeje*[2] dentro do conjunto da música *queto*, bem como do conhecido *ijexá* de nação homônima. A própria existência de processos similares na configuração do panteão de divindades indica junções, justaposições e convergências entre diferentes grupos de origem, um sincretismo já entre *nações* de origens africanas formadoras. Portanto, mais do que fornecer uma definição específica, a noção de sincretismo nos instrumentaliza a pensar o candomblé e as religiões correlatas como sistemas dinâmicos formados a partir de

[2] E, como será comentado posteriormente, a proposição bastante enfática em PARÉS (2006) da origem *jeje* de estruturas fundamentais do *candomblé queto*, como, por exemplo, o panteão de múltiplas divindades.

elementos variados e sujeitos a diferentes processos em diferentes contextos históricos e sociais. A atual tendência de dessincretização faz parte de um contexto mais recente e que tem suas respectivas implicações sonoro-musicais.

Sendo assim, para o pesquisador musical que se aproxima das religiões afro-brasileiras penso que o sentido mais adequado de sincretismo seja o que permite entender as várias trocas entre as atribuições de significados religiosos e simbólicos a elementos sonoros, sob determinados contextos históricos e sociais que as modulam e formulam.

Pelo menos, é o sentido que assumo atendendo, dessa forma, a demanda conforme exposto acima de tomada de posição frente à multiplicidade de significados que o termo e os conceitos de sincretismo podem assumir

Para finalizar, acrescento ainda, um sentido que surge inspirado por uma das raízes etimológicas do termo. Com os devidos cuidados que esse tipo de referência exige, uma vez que determinadas acepções podem perder suas significações com o passar do tempo, aqui utilizo esse recurso mais como mote para uma digressão sobre um possível sentido que talvez fique subalterno a outros mais presentes e candentes nas atuais negociações de espaço e poder das religiões. Trata-se do seguinte:

> Etimologia
> gr. sugkrétismós, ou 'união de cretenses contra um adversário comum', donde 'coligação de dois adversários contra um terceiro', [...] pelo fr. syncrétisme (1611) 'união de dois antigos inimigos contra uma terceira pessoa' (HOUAISS, loc. cit.).

Quero com isso me referir ao fato de que, muitas vezes, são obliteradas as possibilidades de reflexão sobre o sincretismo como um encontro entre as concepções religiosas africanas e aquelas oriundas do catolicismo popular, ambas sob a dominação da religião oficial. Costuma-se pensar num catolicismo hegemônico impondo elementos de culto a uma religiosidade negra subordinada.
No entanto, sabemos, pela literatura e por experiência etnográfica anterior (VASCONCELOS, 2003), que formas de religiosidade popular denominadas por

Queiróz (1968) como “catolicismo rústico” são também muitas vezes alvo da intolerância do clero e outros poderes instituídos. Essas práticas religiosas de comunidades rurais ou pequenas cidades do interior e do sertão, com suas devoções a santos padroeiros locais, organizam-se à margem da instituição eclesiástica. Por outro lado, houve na formação do candomblé grande presença das irmandades católicas de homens e mulheres negras compondo um quadro de um catolicismo subalterno que pode muito ser o outro dos “dois adversários” que se coligam “contra um terceiro”, segundo esse entendimento que a etimologia pode sugerir. O que nos permite pensar em sincretismos mais “horizontais”, trânsitos e trocas entre formas diferentes de religiosidade porém colocadas em patamares similares em relação à dominação religiosa oficial.

E, então, prosseguir com a exposição de características dos fundamentos religiosos da prática que estamos diretamente enfocando nesse quadro geral que, como vimos se estende ao lado ocidental do “Novo Mundo”, o continente americano como um todo, que recebeu grandes contingentes de seres humanos traficados como mercadoria, mas que trouxeram consigo culturas múltiplas que aqui propiciaram – embora num quadro de dominação e opressão – o surgimento de formas religiosas como o *candomblé queto* que estamos enfocando.

1.5 – O Panteão nagô-queto: orixás

Nesta religião, a crença em um panteão próprio de divindades é outra característica fundamental. Ou “de fundamento”, se preferirmos os termos dos próprios grupos de devotos em geral, o chamado “povo de santo”, ao se referir a estes princípios de suas práticas e concepções. Essas divindades são muito características e conhecidas no âmbito da cultura brasileira em geral: os orixás.

Esses deuses e deusas africanos cultuados aqui por várias “nações” de candomblé, por serem elementos centrais desses cultos, foram amplamente

estudados. Um autor igualmente central por sua contribuição a esses e outros estudos foi o francês radicado em Salvador, Pierre Verger, figura de grande importância tanto nos campos acadêmicos quanto no próprio território da religiosidade, principalmente em terras baianas. Em suas múltiplas idas e vindas através do Atlântico, Verger não só se integrou de forma marcante entre as lideranças religiosas, mas também legou uma obra marcante para o campo de estudos sobre as religiões afro-brasileiras, principalmente em sua vertente *nagô-queto* (a despeito da sua reduzida atuação nos meios acadêmicos "inclusive pela aversão que demonstrava ao diálogo com os intelectuais" [3]), e estabeleceu uma nova perspectiva de relação com as comunidades estudadas.

Etnólogo de caudalosa produção, mas também exímio fotógrafo tornou-se babalaô na própria *Keto* africana, em 1950[4], a partir daí recebendo o título de *Fatumbi*: "aquele que nasceu novamente pela graça de Ifá". Este portador de vários olhares e saberes sobre o candomblé expõe sua concepção sobre as divindades dessa religião, em obra dedicada ao estudo desses deuses no Brasil e na África, da seguinte forma:

> O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder, *àse,* do ancestral-orixá teria, após sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada (VERGER, 2002, p. 18).

Veremos, como o trecho acima já antecipa, a importância também de dois outros princípios religiosos fundamentais, integralmente relacionados às

---

[3] Conforme SILVA, 2000, p. 97. Neste livro o autor efetua também uma análise sobre a importância de Verger e de Roger Bastide na construção do campo acadêmico referido e na configuração de uma postura diferenciada do pesquisador, em termos de que virá a ser uma "antropologia iniciática", como a de Juana Elbein dos Santos. Ver ibid., p. 95 -100.

[4] Conforme CASA NOVA, 2001, p. 175. Babalaôs são os adivinhos, os oráculos, em Cuba e na África. Ketu, localizada na atual Nigéria é, na narrativa mítica, a cidade em que teria reinado o orixá Oxossi.

divindades e que serão reiteradamente evocados, principalmente por sua relação com os aspectos sonoros: o transe/ possessão e o axé. Ambos integralmente ligados às concepções de orixá. E todos operando conjuntamente para a solidificação dos laços entre os membros do grupo religioso, num quadro de reconstrução de relações étnicas, culturais, sociais e religiosas. Pois, em suas formas originais, os cultos a ancestrais e divindades estavam fortemente ligados às estruturas familiares e a relações locais:

> Na África, cada orixá estava ligado a uma cidade ou a um país inteiro [...] *Sàngó* em Oyó, *Yemoja* na região de Egbá, *Iyewa* em Egbado [...] Os orixás viajaram, em seguida, para outras regiões africanas, levados pelos povos no curso de suas migrações [...] Quando o africano era transportado para o Brasil, o orixá tomava um caráter individual, ligado à sorte do escravo, agora separado do seu grupo familiar de origem.
> A qualidade das relações entre um indivíduo e o seu orixá é, pois, diferente, caso ele se encontre na África ou no Novo Mundo. Na África, a realização das cerimônias de adoração ao orixá é assegurada pelos sacerdotes designados para tal [...]
> No Brasil, ao contrário, cada um deve assegurar pessoalmente as minuciosas exigências do orixá, tendo, porém, a possibilidade de encontrar num terreiro de candomblé um meio onde inserir-se, e um pai ou mãe-de-santo competente, capaz de guiá-lo e ajudá-lo a cumprir corretamente suas obrigações em relação ao seu orixá [...] Existem, assim, em cada terreiro de candomblé, múltiplos orixás pessoais, reunidos em torno do orixá do terreiro, símbolo do reagrupamento, do que foi dispersado pelo tráfico (ibid., p. 32-33).

Portanto, foi a re-elaboração das práticas religiosas africanas no Brasil, no contexto da opressão escravagista – principalmente nos últimos tempos desse regime - que deu origem ao candomblé queto. Dessa forma, algumas características locais tornaram-se bastante presentes nessas religiões, como a estruturação dos grupos em comunidades denominadas *terreiros*, "termo que acabou sendo sinônimo da associação e do lugar onde se pratica a religião tradicional africana" (SANTOS, 2002, p. 32). Ou seja, um pólo de reunião dos praticantes da religião por abrigarem os fundamentos de suas práticas e também moradia para alguns de seus membros. Sobre esses membros, convém destacar outra peculiaridade de sua organização:

> A família-de-santo foi a forma de organização que estruturou os terreiros onde negros e mulatos, destituídos de um grupo de referência pela escravidão, se reuniam, estabelecendo vínculos baseados em laços de parentesco religioso. Essa forma de organização persiste até hoje (SILVA, 2005, p. 56-57).

Tais formas de agrupamento possuem, obviamente, implicações musicais, que podem ser percebidas na composição de repertórios pessoais e dos grupos. Como se vê, tanto do ponto da reestruturação da sociabilidade quanto da formação de um panteão local com base nas divindades como eram cultuadas em solo africano, as formas de culto brasileiras rearticularam a religiosidade original.

Os orixás formaram, então, um conjunto de divindades cuja importância nas concepções e práticas da religião é primordial. Seu panteão "na América é constituído de cerca de uma vintena de orixás e, tanto no Brasil como em Cuba, cada orixá, com poucas exceções, é celebrado em todo o país" (PRANDI, 2001, p. 20).

E a concepção religiosa é de que esses "ancestrais divinizados", como se refere Verger, têm seus "filhos" que são por eles influenciados espiritualmente. Além das forças da natureza e das atividades por eles presididas, sua multiplicidade de temperamentos e a riqueza narrativa dos mitos propiciam uma série de explicações religiosas para a igual diversidade de personalidades e destinos de seus filhos espirituais. Em todas as obras citadas até aqui, no decorrer deste capítulo, encontram-se expostas e analisadas as características, funções religiosas e atribuições dos orixás, sendo que em Verger (2002) encontramos mais detalhadamente aspectos gerais das formas de culto na África e no Novo Mundo e em Prandi (2001) uma coleção de mitos coligidos de várias fontes, oriundos desses cultos.

Portanto, *Exu, Ogum, Oxóssi, Nanã, Oxumarê, Omolu/Obaluaiê, Xangô, Oiá* ou *Iansã, Obá, Oxum, Iemanjá* e *Oxalá* entre vários outros, são alguns desses deuses e deusas africanos que compõem o culto no *candomblé queto* e cuja presença no imaginário de nosso país já é bastante difundida, seja na música popular (ver PRANDI, 2005, p. 175-214 e AMARAL e SILVA, 2008) ou nas representações, imagens, ilustrações, etc. As estátuas de Iemanjá em vários

locais litorâneos de turismo e/ou culto, como é o caso da Praia Grande no estado de São Paulo e afluência a festas populares em que as benesses desta divindade são invocadas, como o *réveillon* no Rio de Janeiro e o “dois de fevereiro” soteropolitano, atestam isso.

No contexto das festas públicas do candomblé, cujo interesse para este trabalho é bastante acentuado, existe um calendário de efemérides dos orixás fortemente influenciado pelo sincretismo, com as datas das festas relacionadas às das comemorações católicas em sua distribuição ao longo do ano.

Por essa influência do catolicismo no calendário das festas de candomblé notamos a associação das datas que, considerando as “equivalências” sincréticas, seriam consagradas às aproximações católicas dos orixás. Assim, por exemplo, atribui-se a data de 8 de dezembro, dia de Nossa Senhora da Conceição, a festas de Oxum ou de Iemanjá conforme a interpretação da correspondência da simbologia entre ambas (sobre suas variações regionais, ver SILVA, 2005, p. 75 - 98) e assim por diante.

O que se observa no trabalho de campo, principalmente no acompanhamento de festas do *candomblé queto*, é uma razoável variabilidade que, no entanto gira em torno das datas estabelecidas de forma geral (23 de abril para *Ogum/* São Jorge; as Fogueiras de *Xangô* em finais de junho, associadas às festas dos santos juninos; etc.), mas que obedece a condições particularizadas, tais como disponibilidade de recursos, de tempo dos principais envolvidos; disposições oraculares dos orixás homenageados e outras variáveis. Observa-se, no entanto, uma tendência de desvinculação da especificidade da data católica, como mais um sinal da tendência de dessincretismo bastante evidente nos processos mais recentes no desenvolvimento histórico da religião.

Que leva a uma busca e cultivo dos princípios mais fundamentais**.** Vamos nos deter um pouco em alguns desses fundamentos e sua importância para a compreensão do contexto em que as sonoridades se articulam.

1.6 – O fundamento principal: o axé

Este é, sem dúvida, um dos elementos fundamentais da religião. É também um conceito extremamente importante para entender a performance musical ritual no candomblé.

Sendo um dos princípios – ou o princípio – mais estruturantes da religião, ocupou as preocupações dos principais autores que escreveram sobre ela. Segundo Juana Elbein dos Santos:

> Dizíamos no capítulo precedente que o conteúdo mais precioso do 'terreiro' era o *àse*. É a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem à*se*, a existência estaria paralisada, desprovida de toda a possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. Como toda força, o *àse* é transmissível; é conduzido por meios materiais e simbólicos e acumulável. É uma força que só pode ser adquirida pela introjeção ou por contato. Pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos (SANTOS, p. 39).

Axé, nas referências, aparece grafado em variadas formas, conforme a intenção do autor de aproximar da grafia original em iorubá[5] ou não. É um princípio constante, praticamente onipresente na religião. Tão importante que se pode dizer que a atividade fundamental de uma casa de candomblé, em princípio, é obter, manter e propagar o axé, desdobrada em uma série de ações e preceitos.

Nos sacrifícios animais e nas coletas de plantas diz-se: "isso é *axé"* para determinadas partes ou espécimes de importância litúrgica, nas casas de religião "planta-se" o *axé* como fundação para as práticas. O *axé* é particular, individual e é também coletivo, é também identidade de filiação religiosa: diz-se "sou do *axé* tal ou tal" para se afirmar pertencer a uma determinada linhagem religiosa ou a uma determinada casa. Usa-se o termo para designar o grau de compromisso com a casa ou com a religião, então pode se dizer: "fulano não é muito do *axé...".* Com a música não poderia ser diferente, sua execução pode ser propiciadora ou

[5] A questão da adoção de uma grafia iorubana e suas aproximações pode ser observada também nas denominações das casas religiosas. Seu sistema de notação exige uma série de símbolos nem sempre disponíveis nos redatores de texto, como é o exemplo do "s"subscrito com um ponto, muitas vezes substituído por um "s".

não de *axé,* sendo que as sonoridades estão presentes em praticamente todas as atividades: rezas, colheitas, práticas divinatórias e rituais particulares de realização de prescrições, sempre indicadas como forma de manter o próprio equilíbrio do *axé.* Nas cerimônias públicas, conforme veremos à frente, essa relação assume uma face bastante perceptível nos momentos rituais em que a performance atinge níveis altos de energia, de efusão e alegria dos devotos – ou seja, de *axé* - como a chegada ou a apresentação de orixás considerados mais importantes dentro do contexto de cada festa.

Dessa forma, a música constitui elemento fundamental nas várias formas e dimensões da difusão do axé enquanto princípio dinâmico da religião:

> No candomblé, os cantos religiosos (ou *cantigas)* e os *toques* de acompanhamento possuem o poder dinâmico do som, como agente condutor do *axé*, a 'força que torna possível a existência dinâmica', pois eles transmitem o poder de ação para mobilizar a atividade ritual (BÉHAGUE, 1999, p. 42).

No capítulo destinado à descrição etnográfica teremos oportunidade de contextualizar essa relação em uma série de exemplos, além de podermos nos deter mais detalhadamente sobre a ordem ritual que estrutura as cerimônias públicas do candomblé. Esse é outro conceito essencial na estrutura da religião e muito importante na constituição das festas públicas de orixás e é nosso próximo tópico de discussão tendo como base a literatura antropológica e etnográfica. Entretanto, antes de passarmos a esse tópico, é preciso ressaltar um dado relevante do conjunto da literatura etnográfica deste campo: trata-se da importância dos autores René Bastide, Pierre Verger e Juana Elbein dos Santos. Essa importância talvez tenha ficado turvada devido a uma tendência a se ressaltar a contribuição dos mesmos na construção da idéia de supremacia nagô. No entanto, a contribuição desse trio para a descrição detalhada dos ritos, mitos, do sistema religioso em geral com suas várias dimensões, a liturgia, os elementos sagrados e vários outros temas é imensamente significativa. Inclusive com importância prescritiva, chegando a terem seus livros utilizados como verdadeiros “manuais” pelo povo-de-santo. Falemos agora do *xirê.*

1.7 - O Xirê

É um conceito que evidencia suas características como uma seqüência de louvações muito peculiar das festas de candomblé. No entanto, por sua importância como "espinha dorsal" da face pública da religião - a festa - e como espécie de síntese da mesma, vale a pena ressaltar alguns de seus aspectos. E, principalmente através da leitura crítica de um trabalho cuja proposta é entender como se articula um modo de crer e viver típicos dos adeptos do candomblé, inserido no contexto maior das sociedades urbanas, dando formas a um "ethos" próprio. Trata-se de um livro cujo título e o próprio fio condutor do texto é este elemento da estrutura ritual: o "Xirê - o modo de crer e viver no candomblé" (AMARAL, 2002). A dimensão da festa é enfocada como uma espécie de microcosmo da religião, expressando vários aspectos desta em sua face pública:

> A festa é uma das mais expressivas instituições dessa religião e sua visão de mundo, pois é nela que se realiza, de modo paroxístico, toda a diversidade dos papéis, dos graus de poder e conhecimento a eles relacionados, as individualidades como identidades de orixás e de 'nação', o gosto, as funções e alternativas que o grupo é capaz de reunir. Nela não encontramos apenas fiéis envolvidos na louvação aos deuses; muitas outras coisas acontecem na festa. Nela, andam juntos a religião, a economia, a política, o prazer, a estética, a sociabilidade, etc. Por essa razão as festas de candomblé podem ser classificadas na categoria dos fatos sociais totais que, para Mauss (1974), têm uma dimensão estratégica na elaboração do conhecimento antropológico. A vivência da religião e da festa é tão intensa que acaba marcando de modo profundo o gosto e a vida cotidiana do povo-de-santo. A religião passa a se confundir com a própria festa (ibid., p. 30).

Ainda sobre este tema e sobre essa obra, alguns dados interessantes sobre a religião em geral e que se podem observar no trabalho de campo sugerem comentários. Uma delas é a dimensão econômica da festa e da religião. Os eventos no candomblé são por vezes bastante dispendiosos, pela utilização de prescrições em geral, que podem ter custos elevados e são, a princípio, de responsabilidade do devoto que realizará tais obrigações. Assim, as demandas materiais para a realização de determinados rituais são bem grandes, e podem ser de roupas específicas, alimentos e sacrifícios animais – nem sempre os mais

disponíveis no mercado, como cabritos, galinhas d'angola, pombos-brancos, caracóis – adereços e adornos razoavelmente luxuosos (capacetes, braceletes, ornamentos, etc.), entre outros. Embora seja responsabilidade individual, muitas vezes se efetuam redes de solidariedade para ajudar naqueles custos mais pesados para o devoto e para o terreiro. No texto citado (ibid., p. 40-47), uma análise detalhada de alguns desses custos exemplificam o argumento. Convém frisar que, dentro da concepção religiosa e social da religião, as festas têm também uma dimensão de atendimento aos convivas, com bebidas e comidas por vezes específicas do santo homenageado, que oneram esse orçamento, já que é ponto de honra "receber bem".

Outras dimensões da vivência do grupo também têm na festa um momento de observação privilegiado. Uma dessas dimensões é a constituição de uma "língua do santo", ou seja, um conjunto de expressões, de gírias, formando um jargão próprio que serve de código e uma espécie de teste para ver quem "é do santo" ou pelo menos, "como é" do santo. Ou seja, o grau de inserção e comprometimento com a religião e a forma de se relacionar com a mesma. Outra questão bastante candente nesse meio é a da sexualidade. O candomblé é uma religião que não recrimina ou discrimina as orientações sexuais nem as associa com algum tipo de desvio ou pecado.

Ainda há uma série de outros elementos e características que se podem observar trazendo coincidências muito marcantes entre os relatos que constam do livro e as observações do trabalho de campo em geral e de outros relatos da literatura que poderemos observar em uma série de oportunidades, quando da referência a pesquisas realizadas em solo baiano, carioca ou outros locais. Entre elas estão a valorização do corpo, da saúde – integrados ao equilíbrio do axé, item tratado anteriormente - um senso de humor próprio e superstições peculiares (Ibid., p. 66 - 90).

Que, como foi dito anteriormente, atestam a forma como se configura um "*ethos"* próprio do povo-de-santo. "*Ethos"* que inclui uma face musical, principalmente considerando os repertórios compartilhados de música sacra.

1.8 – Candomblé: Trajetória histórica da Bahia à Baixada Santista (SP)

Há praticamente um consenso em torno da primeira metade do século XIX como o período em que a religião que hoje se denomina *candomblé queto* tenha surgido na Bahia. Também há uma concordância geral entre os autores em torno do que postula Verger (2002, p. 28) com base em relatos orais, de que o primeiro dos terreiros tenha surgido próximo à igreja da Barroquinha, ligado a duas irmandades religiosas católicas. Este grupo religioso, após uma série de mudanças de locais para suas práticas "instalou-se sob o nome de Ilê Iyanassô na Avenida Vasco da Gama, onde ainda hoje se encontra, sendo familiarmente chamado de Casa Branca do Engenho Velho" (ibid., p. 29). O terreiro é considerado, portanto, a mais antiga e tradicional casa de *candomblé queto* da Bahia e do país. Em pleno funcionamento no mesmo local indicado por Verger, no entanto tendo sido "engolido" pelo crescimento da cidade, o *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* é considerado a "casa mãe" do candomblé queto, por sua longevidade e por dela terem se originado outras casas igualmente respeitadas na tradição: o *Iyá Omi Àse Iyámase*, bastante conhecido como Terreiro do Gantois (inclusive bastante tematizado no universo da canção popular, por compositores como Dorival Caymmi e Vinicius de Moraes) e "Centro Santa Cruz do *Axé Opô Afonjá*" que foi instalado em 1910, em São Gonçalo do Retiro" (ibid., p. 30).

As origens desta prática religiosa remontam, como vemos, à primeira metade do século XIX. No entanto, um autor recentemente questionou que o modelo surgido naquele período fosse o mesmo que posteriormente se fixou e perdurou até os dias de hoje, conforme os relatos orais calcados na tradição costumam reforçar. Segundo esse autor, teria havido uma grande influência das etnias *jeje* na formação do próprio candomblé queto e essa influência teria até propiciado o surgimento de uma das características mais estruturais dessa religião:

> Embora, segundo a tradição oral, o culto de múltiplas divindades remonte às primeiras décadas do século XIX, com a fundação do candomblé Ilê Iyá Nassô, na Barroquinha, é só em 1858 que achamos os primeiros indícios documentais que sugerem essa realidade. No entanto, contrariamente à idéia prevalecente nos estudos afro-brasileiros, a minha hipótese é que o culto de múltiplas divindades *não* foi uma simples inovação brasileira, resultado das novas condições da sociedade escravista e do encontro das várias etnias africanas. Sustento que essa prática ritual encontra claros antecedentes africanos na área gbe e que, logicamente, a matriz jeje ou as tradições do culto de voduns tiveram um papel determinante no processo constitutivo desse modelo de Candomblé. Trata-se de um assunto complexo e controverso (PARÉS, 2006, p. 143).

Complexo, controverso e de difícil documentação histórica no que diz respeito às sonoridades musicais. A verdade é que, as formas “sudanesas” de candomblé baiano de outras nações que não a *nagô-queto* foram ofuscadas por esta e existem poucos remanescentes de tais práticas. São elas o candomblé *jeje* citado e o ainda mais raro candomblé *ijexá.*

A partir de suas origens baianas, principalmente da capital Salvador e da região do Recôncavo Baiano, esse candomblé *jeje-nagô* difundiu-se pelo território nacional, como já frisamos, principalmente pelos estados de Rio de Janeiro e São Paulo.

Estes dois estados, embora similares enquanto pólos de atração da migração por sua condição de estados mais ricos e influentes da nação ao longo dos séculos XIX e XX, têm características bastante peculiares no que diz respeito ao desenvolvimento histórico das religiões afro-brasileiras durante esse período.

,As relações econômicas, sociais e culturais entre Rio de Janeiro e Bahia propiciaram um trânsito intenso de líderes e seguidores das religiões afro-brasileiras, principalmente na primeira metade do século XX. Vários sacerdotes baianos estabeleceram-se na então capital da república ou mantinham estreita relação de filiação com terreiros cariocas, tanto dos cultos *angola* quanto os *jeje-nagôs*. Podemos observar essa relação também nos relatos sobre o terreiro *Ilê Omolu Oxum* (FREITAS, 2004) e sua relação com casas tradicionais da Bahia como o *Ilê Ogunjá* e seu líder religioso Procópio D'Ogum. Fonseca (2003, p. 8 e 26) indica também relações bastante estreitas de linhagem religiosa entre a casa

por ele estudada no estado do Rio de Janeiro com lideranças importantes da Casa Branca do Engenho Velho.

Prandi (1991) nos traz também informações que reiteram esta ligação entre as duas capitais e dois grandes centros de circulação da cultura negra e sua religiosidade. Por exemplo, ao afirmar que “grandes pais e mães-de-santo da Bahia passaram parte de suas vidas religiosas no Rio, como Aninha, fundadora dos Axé Opô Afonjá de Salvador e do Rio de Janeiro” (ibid., p. 52). E que, portanto:

> É assim muito antiga essa presença de tantos sacerdotes de candomblé no Rio, fazendo filhos-de-santo, mantendo casas. Entre eles também era freqüente no Rio o babalaô Felizberto Américo de Souza, o Benzinho Sowzer, que dividiu com Martiniano do Bonfim, nos anos das décadas de 1920 e 30, o papel dos dois últimos babalaôs da Bahia. [...]
> O trânsito de sacerdotes e aspirantes das religiões dos orixás e encantados entre Bahia e Rio tem se mantido constante desde esse passado até os dias de hoje. (p. 53).
> A pesquisa da origem religiosa de muitas casas do Rio nos conduz de volta à Bahia dos anos 10 aos anos 40 do século XX, mas essa história não tem sido documentada, com exceção do terreiro do Opô Afonjá do Rio de Janeiro nascido, como vimos, das andanças de Mãe Aninha (Ibid., p. 54).

Além disso, nas narrativas em geral sobre as origens do samba e no estudo de Moura (1983), já estabelecido como uma das referências melhor documentadas sobre estas origens, é patente a descrição de um campo de religiosidade dos candomblés bastante alentado nos quais era intensa a circulação de figuras chave na construção do gênero musical e da cultura popular da época. Os pólos dessa circulação eram as casas das mães de santo baianas radicadas no Rio e a quase legendária Tia Ciata era uma delas.

Já a difusão para o estado de São Paulo, capital e litoral, teve uma dinâmica diferente, sendo que o candomblé nesses locais é um fenômeno posterior aos anos 1960 – embora haja evidências da existência de grupos pioneiros já no século XIX, como as apresentadas pelo pesquisador Vagner Gonçalves da Silva. No entanto, na mesma obra em que as apresenta o autor observa que:

> Se é possível encontrar sinais da presença do candomblé em São Paulo há pelo menos um século, é verdade que esta religião só se tornará demograficamente expressiva, aqui, a partir dos anos 60. (SILVA, 1995, p. 75).

A região do litoral paulista é apontada por esse autor como bastante relevante neste período de implantação e desenvolvimento das religiões de orixás no estado de São Paulo:

> A importância do candomblé litorâneo em São Paulo pode também pode ser atestada na relação dos mais antigos pais e mães-de-santo em São Paulo, elaborada pela Comissão de Candomblé formada por algumas lideranças religiosas paulistas, a partir da Assessoria para Assuntos Afro-Brasileiros da Secretaria de Estado da Cultura do Governo Franco Montoro, em 1983. Dos vinte e sete babalorixás e ialorixás citados, quinze localizam-se na capital e doze em Santos. (Ibid., p. 82).

Já em Prandi (1991), encontramos interessantes observações sobre os fluxos que caracterizam essas formas religiosas, como estes a seguir:

> Até o final da década de 1940 os registros acusavam a presença de 1.097 centros kardecistas, 85 centros de umbanda e nenhum candomblé. Na década de 50 surgia nos registros apenas um terreiro de candomblé, mas a umbanda já ameaçava definitivamente a presença do kardecismo, disputando com ele passo a passo o surgimento de novas casas de culto. Ao final da década de 80, entretanto, pelas estimativas obtidas a partir dos dados do CER, chegaremos a cerca de 17 mil terreiros de umbanda, 2.500 centros de espiritismo kardecista e o mesmo número de terreiros de candomblé. Mudanças fantásticas. O kardecismo, que representava 92% dos registros no início, chegará a 3%. O candomblé, que nada tinha até os anos 60, alcançará a taxa de 14% dos registros. No decorrer desse período, a umbanda firmou-se majoritária desde o final dos 50, mas a curva crescente do candomblé vem a reduzir em parte a velocidade expansionista da umbanda (ibid. p. 27).

Conclusões que apontam para um dado a princípio surpreendente, pois, considerando que Ortiz (1978) anteriormente havia analisado o processo crescente de branqueamento das religiões afro-brasileiras, em São Paulo o desenvolvimento destas tomava uma diretriz diferente: “como se o movimento histórico do candomblé à umbanda, das décadas recentes, se invertesse, criando um arco de filiação religiosa que vai agora da umbanda ao candomblé” (PRANDI, op. cit., p. 27). Criando o que seria uma nova tendência de adesões nesse período do século XX:

> As primeiras investigações-tentativas que fizemos junto a candomblés de São Paulo já indicavam algo que a pesquisa mais abrangente confirmaria: é da umbanda que saem, esmagadoramente, os adeptos que vão se inscrever nas fileiras do candomblé. O candomblé já encontra, portanto, um mar de adeptos formado pela expansão da umbanda, água em que navegará — mas não a única (ibid., p. 28).

Tendência que, paradoxalmente, ao buscar a inovação nas práticas estabelecidas, como o intuito de torná-las mais eficazes e legitimadas, irá encontrar essa novidade justamente nos ritos mais ligados à tradição:

> Em outras palavras, havia um processo em curso, já estava se criando na São Paulo do começo da década de 1960 a demanda por um novo estilo de cultuar os orixás — e que era o *velho* estilo (ibid. p. 103).

Neste processo de difusão e reelaboração das práticas religiosas afro-brasileiras no estado de São Paulo**,** a região da Baixada Santista foi, também para Prandi, local de pioneirismo dos religiosos e de seus terreiros:

> O mais antigo terreiro de candomblé no Estado de São Paulo foi fundado, pelos dados de que disponho, em Santos, em 1958, por Seu Bobó. Vindo da Bahia, Seu Bobó, José Bispo dos Santos, hoje com 75 anos de idade, ficou no Rio de 1950 a 1958. [...] A casa-de-santo de Seu Bobó está há muito tempo no bairro do Itapema, rua Projetada Caic, 63, município do Guarujá, do outro lado do canal do porto de Santos. Bobó é pai-de-santo de chefes de muitas casas de São Paulo (ibid. p. 118)

Prandi ainda cita outros grandes sacerdotes e sacerdotisas desses tempos pioneiros, como “Diniz da Oxum (Diniz Neri), filho-de-santo de Waldomiro Baiano, que se estabeleceu em São Vicente antes de 1960” (Ibid., p. 124); “[...] o pai-de-santo Vavá Negrinha, Valdemar Monteiro de Carvalho Filho, baiano de nação jeje da casa de Guaiacu” e “Mãe Toloquê (Regina Célia dos Santos Magalhães). Iniciada ainda na Bahia por Joãozinho da Goméia” (Ibid., p. 119). Esta foi uma ialorixá de grande destaque na região e que posteriormente transferiu-se para a cidade de Itanhaém, também no litoral sul paulista (ALEXANDRE, 2006, p. 35 - 40). Não apenas ela, mas:

> Todo esse grupo fixado na Baixada Santista mantinha estreitas relações com Joãozinho da Goméia e com certos terreiros de umbanda de São Paulo (PRANDI, op.cit., p. 119)

Posteriormente a esse grupo pioneiro, irá transferir-se para a região, no início dos anos 1970, o babalorixá Vivaldo de Logunedé que, além de ter então se tornado um dos pais-de-santo mais influentes na Baixada Santista, tem importância especial neste trabalho por ser o pai-de-santo que iniciou a ialorixá da casa onde a maior parte da pesquisa é realizada. Segundo a biografia deste sacerdote:

> Foi em 1975, apenas quatro anos depois de ter se mudado para cidade de Santos, que Pai Vivaldo conseguiu comprar o terreno no bairro do Jardim Rádio Clube, iniciando as obras do que ele chamava de sua 'barraca', mas que na verdade era a casa de Logunedé ou Ilé Axé Ode Omi Fon. Boa parte do dinheiro foi conseguida com o jogo de búzios, que ele praticamente popularizou na região (ALEXANDRE, op. cit., p. 73)

Durante trinta anos, até seu falecimento em 2005, este babalorixá manteve sua casa na Zona Noroeste de Santos, uma das regiões mais pobres da cidade e que abriga grandes contingentes da população nordestina local. Ali, fez Filhos de Logunedé como ele, de Oiá; de Oxóssi, o caçador; da sedutora Oxum; do guerreiro Ogum; enfim de um vasto panteão de divindades que possibilitam interpretações das personalidades e destinos de seus filhos e que têm múltiplas formas de serem representados, simbolizados e louvados. Inclusive com sonoridades específicas. Passemos a algumas particularidades dessas divindades.

1.9 – Orixás: características gerais e sonoras

A relação entre os elementos constitutivos, as atribuições dos orixás e a musicalidade da religião é um dos temas centrais a serem expostos e discutidos. Gostaria de apresentar alguns traços marcantes, para introdução a aspectos que serão trabalhados quando da descrição das performances em festas públicas.

Nestas, essa relação assume aspectos bastante perceptíveis de como algumas particularidades das divindades são representadas sonoramente. Estes traços estão relacionados a narrativas míticas obtidas na literatura e a características observadas durante o trabalho de campo. Como já foi frisado, para uma tipologia ou para uma extensiva relação das narrativas dos mitos dos orixás, obras como as de Verger (2002) e Prandi (2001), respectivamente, trazem maiores referências. Aqui, apresentamos alguns comentários sobre três orixás, dentre um panteão que abarca muitos mais, apenas para efeito de ilustrarmos como são integralmente ligados mito, sonoridades e rito nas representações dos orixás como uma totalidade.

1.9.1 - *Ogum*

O orixá Ogum é uma figura imponente e impressionante. Iniciar por sua caracterização e descrição deve-se a uma série de motivos, principalmente alguns elementos de subjetividade no processo de aproximação com o universo do candomblé queto. Um dos primeiros desses motivos, como veremos adiante mais detalhadamente na exposição da pesquisa de campo, deve-se ao fato de que as festas desse orixá foram as primeiras que presenciei no terreiro pesquisado. Nesse processo de aproximação, uma pessoa que foi muito importante é "filho-de-santo" desse orixá e é o *babalorixá* do terreiro estudado, onde as festas primeiramente freqüentadas tiveram tal divindade como "dono da festa". Além disso, sua característica de divindade que "abre os caminhos", "senhor das demandas" e orixá guerreiro o coloca como um dos mais procurados como propiciador de conquistas pessoais e sucesso nos projetos. É o primeiro a ser saudado no xirê. Há também o fato de que sua sincretização mais evidente com o

santo católico São Jorge (na região sudeste), outra figura bastante disseminada no imaginário popular e que torna sua difusão na cultura brasileira bastante intensa, com especial destaque à sua presença na chamada Música Popular Brasileira e seus registros fonográficos. As performances de Ogum nas festas tematizam seu caráter enérgico e guerreiro e uma característica marcante é a figurativização sonora do ferro. Explicando melhor, este orixá é também o responsável pela regência da metalurgia e em vários mitos apresentado como ferreiro que confecciona não só as armas da guerra como as ferramentas para a agricultura e outras atividades. Nas festas, sua presença é evocada ou celebrada com as sonoridades dos idiófonos de metal como o gã e outros de acentuado simbolismo ritual[6], sempre remetendo às sonoridades do ferro e suas manufaturas. Musicalmente, ainda se pode dizer que este orixá tem uma predileção por alguns toques, conforme exposto pelas fontes a seguir. Segundo o ogã alabê Marcos de Xangô, em sessão de gravação realizada em 29/março/2007, o toque para esse orixá seria o *agabi*[7]*.* Para o autor que trabalhou extensivamente na casa mais antiga do Brasil, a predileção desse orixá seria outra:

> Em toda a bibliografia consultada, o nome aderejá não foi encontrado. Apesar desse toque acompanhar cantigas de outros orixás, todos os meus professores, do Engenho Velho, são incisivos ao afirmarem que esse e o aderé são os toques principais de Ogum (CARDOSO, 2006, p. 272).

Em outra abordagem, tomando como referência principal o candomblé do Rio de Janeiro e o *gã*, num amplo estudo comparativo centrado nesse idiófono de metal similar ao *agogô,* temos a versão mais próxima da denominação encontrada no trabalho de campo na Baixada Santista:

---

6 Como os chamados “instrumentos de fundamento”, conforme Cardoso (2006, p.48), assunto a que retornaremos à frente, no capítulo 2.

7 No capítulo 2 retomaremos com mais detalhes as características peculiares e a diversidade dos toques percussivos do candomblé; e para mais detalhes sobre as entrevistas e informações de campo ver o cap. 4.

> Devido a semelhanças de execução, é comum, por exemplo, ouvir alguns alabês se referirem ao Agabi como um Alujá de Ogum. O Agabi é também conhecido como Egó (FONSECA, 2003, p. 120).

Em Pessoa de Barros (2005a, p. 65 -71), numa relação de "dezoito ritmos executados na liturgia das comunidades-terreiro, pertencentes ao complexo cultural *Jêje-Nagô* do Rio de Janeiro", é indicado apenas uma relação entre esse orixá e o toque de *adarrum,* que é apresentado a princípio como "ritmo invocatório de todos os orixás. Inicialmente lento, é progressivamente acelerado, objetivando vencer as resistências ao transe"; ao que o autor acrescenta: "sua execução pode ser acompanhada de canto, especialmente para o *orixá Ogum*". O que nos leva a comentar duas características importantes da religião como um todo e dos orixás especificamente.

A primeira é que as relações entre as sonoridades e o transe são bastante importantes tanto na estrutura da religião quanto no enfoque musicológico e se dão em um intrincado sistema de vinculações entre execução de toques, cantigas, ordem hierárquica, momentos rituais, narrativas míticas, etc. No entanto, algumas sonoridades podem ser usadas como recursos a mais para propiciar esta manifestação. É o caso do toque citado acima, é também o caso das chamadas "cantigas que obrigam", segundo Lühning (1990, p. 121) e é também o caso da utilização de outros instrumentos como os *xeres,* na roda de Xangô e os *adjás,* cumprindo esta função, conforme exposto de forma bastante incisiva por Roger Bastide, a partir de suas observações sobre o candomblé da Bahia:

> Quando o transe custa para se produzir, sacerdote ou sacerdotisas agitam o *adjá* junto ao ouvido das filhas-de-santo que dançam, e não é raro que, importunada por esse ruído agudo e alucinante, a divindade se decida a montar em seu cavalo (BASTIDE, 2001, p. 35).

A segunda observação é que há determinados toques que têm uma identificação muito estrita com respectivos orixás, como é o caso de alguns que iremos expor a seguir, como o *jicá,* o *opanijé,* o *alujá* e o *ijexá.* Antes de entrarmos mais detalhadamente nessa questão, serão necessárias algumas palavras sobre

outro orixá bastante marcante não só pelas suas condições peculiares na narrativa mítica, mas também por sua importância ritual tanto quanto pelos desdobramentos que seu culto gerou no Brasil.

1.9.2 - *Exu*

Várias razões sugerem que esse orixá seja citado a seguir. A primeira delas é que, na verdade, ele deveria ser o primeiro, se seguíssemos a lógica da própria religião, em que ele é um princípio dinâmico de grande importância na realização das trocas entre os orixás e os devotos. Outro motivo é um processo muito particular pelo qual este orixá passou, dentro da dinâmica do sincretismo, que resultou num processo de demonização de suas representações no Brasil. Certamente ele é o orixá mais referido em argumentações discriminatórias e, por conseguinte de adulteração de suas características fundamentais, pelos detratores das religiões afro-brasileiras. Esse processo de atribuição dos traços negativos da concepção católica à figura de *Exu* tem análises alentadas em Prandi (2005, p. 68 -72). Já em Santos (2002, p. 130 – 199) há grande detalhamento de sua importância como "princípio dinâmico" da religião, para além de simplesmente a representação de uma divindade. Com relação ao primeiro processo podemos apenas antecipar que as características originais da divindade apresentam traços de caráter que podem ser interpretados como de alguém interesseiro e egoísta ou "astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente", nas palavras do próprio Verger (2002, p. 76) e o relacionam à figura de um "trickster". Atitudes que demonstram o gosto pela provocação de confusões e desentendimentos são vistas em várias narrativas míticas desse orixá, e também sua caracterização como propiciador da fertilidade pela via da virilidade (o que inclui representações suas com falos bastante conspícuos). Assim, seus atributos estão entre as características mais difíceis de se encaixar no sistema de valores cristãos com uma moral rígida e apreço pela dualidade entre o bem e o mal. No entanto, o culto a *Exu* e seus

desdobramentos rituais, são alguns dos elementos estruturantes mais importantes da religião. Sua condição de princípio dinâmico, como realçado por Juana dos Santos no trabalho citado acima, propiciador constante do fluxo de trocas entre deuses e seres humanos, torna seu culto e o cuidado com suas prescrições uma constante. No entanto, devido às decorrências dos processos citados, suas expressões mais manifestas em rituais ainda carregam traços dos conflitos gerados pelos processos citados acima. Um desses traços é certa cautela com a visibilidade do culto desse orixá, que pode ser também relacionada à condição do exercício das religiosidades afro-brasileiras no contexto atual. Religiões que já foram explicitamente discriminadas jurídica e policialmente, os candomblés e outras religiões de origem negro-africana hoje sofrem com os ataques de determinados segmentos das igrejas neo-pentecostais que fazem daquelas o alvo preferido de seus ataques. A figura dialética de *Exu* é a “mosca” desse alvo.

Dessa forma, a realização do *padê* ou *ipadê,* cerimônia dedicada a esse orixá e de execução obrigatória para o sucesso das festas de santo - assim como o próprio culto do orixá *Exu*, expresso através de sua incorporação no transe ritual - estão relacionadas à cautela exposta acima. Por outro lado, tais cuidados devem-se também ao fato de ser uma cerimônia de grande importância dentre os fundamentos da religião e, como tal, reservada apenas aos iniciados ou às pessoas mais próximas ao culto e à casa.

1.9.3 - *Iemanjá*

Opera aqui, com as variadas representações dessa divindade, um processo similar ao ocorrido com outras representações simbólicas que, inicialmente ligados a determinados grupos étnicos são alçados à condição de símbolos de identidade nacional ou de partes da mesma. Assim foi com o samba, com a capoeira e assim se vê ocorrer com alguns traços da religiosidade afro-brasileira, dentre os quais aqueles relacionados a essa orixá estão entre os mais marcantes. Das canções de

Dorival Caymmi aos romances de Jorge Amado e suas muitas adaptações televisivas e cinematográficas, passando pelas festividades de fim-de-ano litorâneas e por sua presença em publicações de divulgação massiva como revistas populares de bancas de jornal, talvez esta seja a divindade africana mais disseminada no conjunto geral de expressões que se denomina "cultura popular brasileira". Sua representação em imagens passou por um processo de branqueamento das formas originais, transformando a deusa-mãe negra numa sensual sereia ou numa imagem de uma jovem mulher de pele clara e olhos azuis. Além disso, mesmo sua forte ligação com o mar e suas atribuições de protetora daqueles que dependem do trabalho junto a esta força da natureza (pescadores principalmente), têm a ver com transformações de suas características africanas originais, onde representava "o elemento líquido sem especificação e, mesmo no fundo, mais a água doce que a salgada" (BASTIDE, 2001, p. 341 -342).

Porém, do ponto de vista religioso esta é uma divindade de grande importância, considerada nas narrativas míticas como mãe de muitos dos orixás do panteão nagô-queto.

Do ponto de vista musical, uma característica sua é marcante e distintiva, o que é compartilhado também por outras divindades do culto queto. Ela é uma dentre os orixás que observamos que possui um toque associado de forma muito particular, como já vimos para o caso do orixá Ogum. Isto significa que, embora haja uma grande variedade de correlações entre determinados orixás e determinados padrões rítmicos executados – praticamente nenhum toque é "exclusivo" de um orixá - alguns estão mais ligados entre si. Isso se manifesta nas falas, quando se diz, por exemplo, "um egó para Iansã", ou "agora vamos tocar um agabi para Ogum"; "próximo toque, um agueré pra Oxóssi"; "um oguere pra Ossaim, próximo toque..."[8]. No caso particular de Iemanjá o toque característico é o chamado jincá ou jicá.

[8] Falas extraídas das gravações de campo dos toques de candomblé, com o ogã Marcos Pisca. Ver capítulo 4.

1.9.4 - Os orixás e os toques

Essas relações aparecem também na literatura, bastante enfatizadas, conforme iremos comentar a seguir, aproveitando para expor algumas características dos orixás ligados aos referidos toques. Façamos um pequeno trajeto por trabalhos que focaram prioritariamente a questão musical e que serão retomados posteriormente, porém cujo conteúdo relativo à questão levantada já adiantamos, por sua importância para a caracterização dos deuses e deusas do *candomblé queto*.

"Entre o povo-de-santo, este toque está notoriamente ligado à divindade da caça – Oxóssi." Com esta frase, inicia-se a alentada descrição, transcrição e análise do toque de ***agueré*** no trabalho de Cardoso (2006, p. 287). Não só na literatura como no campo, esta parece ser uma das associações mais estreitas e constantes entre um toque e um orixá. Barros (2005a, p. 66 - 67), referindo-se a esse toque como *Aqueré*, sobre ele comenta: "ritmo lento e cadenciado para *Oxóssi* e com andamento mais rápido para *Oiá / Iansã*. Quando executado para essa *Iabá*[9], é chamado de 'quebra-pratos'". Realmente, essa denominação também é bastante presente, atribuindo-se a dois toques bastante diversos o mesmo nome, no entanto tendo-se sempre o rigor de apor o comentário: "*agueré de Iansã*" para esse padrão rítmico que também atende pela denominação de *ilu* ou *quebra-pratos*.

Aliás, com relação a estes intercâmbios e variações entre denominações e estruturas rítmicas dos toques observa-se uma grande gama de possibilidades. Sobre isso, o pesquisador faz um comentário ao qual acrescenta os traços inconfundíveis de um deles:

> Alguns toques podem apresentar controvérsias no que diz respeito ao seu nome, ao orixá no qual ele está associado ou, até mesmo, no que concerne a sua própria descrição musical. Entretanto, o opanijé faz parte daqueles toques onde nunca encontrei qualquer tipo de contradições, seja na pesquisa bibliográfica ou de campo.

[9] Orixá feminino.

> Sempre que se fala em opanijé, entende-se que se trata do toque de Omolu e sua organização sonora é bem conhecida. (Cardoso, 2006, p. 293).

Estas controvérsias devem-se em muitos casos à multiplicidade de universos estudados, muitas vezes com diferenças regionais ou de grupos étnicos, que se organizam em diferentes nações e formas de culto. Num estudo sobre o candomblé *jeje* na Bahia, Parés (2006), tendo como suporte os estudos do etnomusicólogo Xavier Vatin traz uma classificação segundo a origem de "nação" de cada toque. E enfocando prioritariamente os *voduns* e o *jeje,* traz um dos toques "unanimemente reconhecidos como jejes", ao lado do *bravum:* "o *satá* é o ritmo 'oficial' de Bessen, mas se toca também em cantos de Azonsu, Nanã e Iemanjá" (ibid., p. 322).

Vemos no trecho citado a inclusão de dois nomes das muitas divindades do panteão *jeje,* os chamados *voduns (*no caso específico *Bessen* e *Azonzu)* divindades equivalentes no culto dessa nação aos orixás nagô-queto e às inquices do candomblé angola.

Dando continuidade às suas observações, o autor, ao se referir a um movimento gestual bastante característico das performances dos orixás, também comenta um padrão rítmico homônimo:

> Chamado *jiká,* gesto que consiste numa leve genuflexão e um estremecimento das omoplatas. No Candomblé, é um signo distintivo dos voduns, por vezes considerado sua saudação, e só as vodúnsis mais experientes conseguem realizá-lo com graça. O *jiká* dá nome a outro ritmo jeje chamado por vezes *ijika* ou *jinká*, cujo *time line* seria '/x.xx../', que por sua vez corresponde ao do ritmo *ilú*, tocado para Iemanjá (ibid., p. 323).

E traz, mais à frente, observações sobre o intercâmbio de elementos entre as nações e que se apresentam de forma semelhante no próprio culto nagô-queto, caracterizando alguns de seus toques:

> Há, finalmente, uma série de ritmos nagô-ketus que podem ser escutados nos terreiros jejes. Por exemplo, o alujá associado a Xangô, que a rigor tem um *time line* de 12 pulsos e 4 batidas, "/x..x..x..x../" embora possa apresentar variações que

> coincidem com o *vassa (*daí o uso do termo “alujá” para designar o *vassa* nos terreiros jejes). Outros toques são o dramático *opanijé* de Omolu, “/xxx.xxx.xx.x.xx./”; o vivaz *aguerê,* associado a Oxóssi, Oiá ou Ogun, “/xx..xxx./”, ou o *igbi,* tocado para Oxalá, “/x.xx.x.xx.xx/” (ibid., p. 324).

Como se vê, dentro do multifacetado universo dos candomblés, os toques percussivos, padrões de durações sonoras recorrentes, compõem uma das faces musicais de uma estrutura religiosa complexa, em que ritmo, rito e mito assumem dimensões que nos confundem num primeiro enfoque mais comparativo. Iremos encontrar referências igualmente recorrentes e divergentes, ao descrever outros traços musicais, o que só reforça sua diversidade. Os trechos que se seguem, portanto, são extraídos de trabalhos focados na música sacra e colocados de forma a acrescentar alguma observação complementar ou divergente, no que tange à relação entre a estrutura dos padrões rítmicos com atribuições dos orixás ou mesmo para acrescentar alguns dados sobre as características destas divindades. Como, em sua maioria tratam-se de trabalhos de grande interesse etnomusicológico, reitero que serão retomados no capítulo a seguir para uma discussão mais detalhada sobre a literatura deste campo enfocando as sonoridades das religiões afro-brasileiras.

Mas, retornando aos toques e os orixás, vemos em Cardoso (2006) as seguintes observações que complementam, em termos de denominações, associações e características, o que foi exposto até aqui:

> O torin euê é considerado, pelos adeptos do candomblé, o toque de Ossaim (p. 302) [...]
> Alujá, tonibodê e acacaumbó. A trinca do subtítulo forma, por assim dizer, uma “Suíte Xangô”. Os três toques estão associados ao orixá do trovão. (p. 308) [...] O daró, ou ilu, é o toque de Iansã, também conhecida como Oiá. (p. 328)... O jicá, ou jincá, como também é conhecido, é o toque associado à Iemanjá. (p. 333) [...] No ibim o andamento é bem lento. Essa lentidão pode ser explicada quando se leva em conta as características que envolvem o orixá no qual esse toque é atribuído: Oxalá. Há dois tipos de Oxalá: o Oxalá jovem – Oxaguiã – e o Oxalá velho – Oxalufã. É a este segundo que o ibim está associado. Uma vez que o toque dialoga com o orixá e Oxalufã é uma divindade idosa, fica clara a razão para o andamento desse toque; um andamento rápido não iria condizer com os gestos lentos de um velho (p. 342).

Dentre essa enxurrada de termos pouco conhecidos fora dos territórios da

religião e até para adeptos não especializados na execução musical, surge uma referência recorrente em vários estudos:

> Quando se pergunta a um iniciado qual é o toque de Oxum, sua resposta é "ijexá". Contudo, esse toque também é muito usado para acompanhar cantigas de outros orixás e, com menos freqüência, a dança (Ibid., p. 352).

No caso desse conhecidíssimo padrão rítmico, os outros orixás são *Ogum* e *Oxaguiã,* na maioria das vezes. Já o toque *bravum*, segundo Cardoso (op. cit., p. 364) é "dedicado a *Oxumarê*", divindade jeje cujos símbolos principais são a cobra e o arco-íris.

Na tese de Ângelo Cardoso, quando ele trata do toque *runtó*, encontramos referências às detalhistas descrições rituais de Barros (2005a) sobre a cerimônia do *olubajé*, dedicada ao orixá Omolu através de oferendas alimentares. Nesta citação, Barros agrega algumas informações sobre os instrumentistas da religião:

> ***Huntó* ou *Runtó* –** Ritmo reconhecidamente de origem *Fon,* executado especialmente para *Oxumarê*. *Runtó* é como é conhecido o chefe da orquestra *Jêje,* título equivalente ao de *alabê* nas comunidades *Nagô* (ibid., p. 69 – itálicos do original).

Aproveito para acrescentar que no candomblé congo-angola a denominação que se dá aos instrumentistas é de *xicarangoma* ou ainda, conforme Lopes (2003, p. 225), *xicarangomo.* No caso do músico da tradição dos candomblés de caboclo, são chamados de "ogãs-de-couro" (CHADA, 2006, p. 77). No entanto, a maioria dos músicos de candomblé revela grande conhecimento dos vários sistemas musicais associados aos ritos das diferentes nações e não é raro ver os mesmos alabês tocando em festas de diversas delas, na região estudada. Voltando aos toques do rito nagô-queto, uma visão panorâmica sobre alguns dados extraídos da relação mais alentada trazida por Barros (op. cit.) para efeito, como já foi exposto, de complementar ou reforçar reiterações nas alusões aos orixás e seus respectivos toques.

> ***Ilú*** -[...] É um ritmo vigoroso, rápido e de cadência marcada, atribuído a *Oiá / Iansã (p. 66)*[...] ***Ijexá –*** é dedicado a *Oxum*, quando sua execução é somente instrumental (p.

> 67)[...] ***Alujá –*** toque rápido com características guerreiras, dedicado a *Xangô (p.*
> 68)[...] ***Opanijé –*** Ritmo dedicado a *Obaluaiê, Omolu, Onilé, Sapada, Sapanã. (p.*
> 69)[...] ***Tonibobé -*** Seu andamento especial lembra o ritmo de um bolero, sendo algumas vezes esta semelhança lembrada de forma reservada e respeitosa como o "Bolero de *Xangô" (p.* 70).

Barros apresenta ainda os toques *Korin* Ewe ligado às "Cantigas de Folha" e ao orixá *Ossain,* regente dos elementos vegetais tão necessários à realização dos cultos; e o *Oguelê, Guelê, Okelê* ou *Kelê* como "ritmo atribuído a *Obá*. É executado com cânticos também para *Ewa*." (ibid., p. 70).

Em várias menções aos toques, mesmo que indicados inicialmente como específicos de determinados orixás, este último autor e vários outros citados acrescentam que tais toques podem ser executados quando do acompanhamento de cantigas de outros orixás, do que concluímos, também com base na experiência de campo, que as correlações mais estritas se dão com as versões instrumentais desses toques no contexto ritual, geralmente acompanhando saídas[10] e expressões coreográficas mais específicas dos orixás.

No presente trecho deste texto, estamos discutindo a atribuição de determinados toques a determinados orixás, sem entrar em muitos detalhes sobre questões musicológicas. Este proposital desvio de rota, uma vez que vínhamos discutindo os elementos gerais da religião importantes para a compreensão da relação destes com as sonoridades, deve-se a vários motivos. Um deles é para argumentar que a integração dos elementos gerais desta religião torna algumas divisões muito artificiais, como é o caso daquela entre ritual, música e mito. Essa integridade se apresenta de forma exemplar no caso da relação entre atribuições dos orixás e sua expressão musical. Outra idéia é a de preparar o terreno para a discussão mais específica, focada nos temas etnomusicológicos da religião. Também para introduzir uma série de termos denominando procedimentos

[10] A dinâmica das festas públicas envolve performances rituais em que os participantes da festa, muitas vezes já em seu transe de orixá, adentram o barracão vindos das dependências internas da casa de culto. Estas apresentações são chamadas de "saídas".

musicais e outras informações que confundem todo aquele que se aproxima dos conteúdos dessa religião, seja pela via da palavra escrita ou por quaisquer outras formas de aporte. Não há outra forma de ir criando alguma familiaridade com esses termos que não ir apresentando-os sempre que possível.

Ainda há também a intenção de ilustrar a diversidade de expressões musicais dos ritos conforme sua localização regional. É preciso ressaltar que Cardoso trabalhou na chamada “Casa Mãe” do Engenho Velho baiano e Barros etnografou cerimônias (o citado *Olubajé* e as Fogueiras de Xangô) no contexto dos candomblés *queto-nagô* fluminenses, para o que contou com o apoio etnomusicológico do próximo autor a ser citado. Vejamos mais algumas informações acrescentadas por este e outros autores que pesquisaram candomblés da região sudeste.

Podemos extrair de Fonseca (2003), que também tem como recorte espacial de sua pesquisa o estado do Rio de Janeiro, algumas afirmações sobre os toques que constam em seu trabalho:

> O Batá, nome também utilizado para designar os tambores sagrados cubanos de duas membranas, é um toque dedicado a Xangô (p. 116).
>
> No Alujá de Xangô, o gã marca estritamente as 4 pulsações [...]. Pode ocorrer em versão instrumental, tendo, nesse caso, forte apelo ao transe místico. Quando o orixá dança em movimentos fortes, lançando seus raios e trovões, o toque atinge um andamento muito rápido (pulsação=160 MM), e é sempre um dos momentos mais vibrantes e comentados nas cerimônias públicas (p. 122).
>
> O Ijexá, proveniente da nação de mesmo nome e especialmente dedicado a Oxum é provavelmente o toque mais conhecido do candomblé, tendo sido popularizado por meio dos afoxés [...] É um toque de andamento moderado que revela toda a graça da mais vaidosa deusa-mãe do candomblé (p. 125).
>
> O Opanijé é o toque de Obaluaiê, senhor da terra, orixá das doenças e da cura.
> Por ter o corpo coberto por ulcerações, advindas da varíola, cobre-se com uma roupa feita de palha da costa... Já a dança do orixá tem seu momento alto quando este rola pelo chão, com espasmos e convulsões, em decorrência da varíola (p. 126).

A repetição dos comentários sobre os dois últimos toques citados deve-se ao fato de julgar que acrescentam alguns elementos essenciais para a caracterização dos orixás referidos. À graça e vaidade da deusa que pinta as festas de amarelo e

rosa, aos sofridos gestos que nos lembram do regente das doenças e de suas curas somam-se a presença viril e guerreira de Ogum e Xangô, a igualmente enérgica vitalidade de Iansã, a senil e severa majestade de Oxalá em sua versão mais idosa, de Oxalufã, entre outros. São algumas qualificações e atributos com que se podem identificar os orixás manifestados em dança, símbolos e sonoridades.

Prosseguindo, no “estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista” - que é como aparece no subtítulo do artigo da dupla de autores (Amaral e Silva, 2005) cuja obra geral é fortemente baseada no estudo do candomblé no estado de São Paulo, notadamente em sua capital - encontramos os seguintes afirmações que, creio, agregam elementos à nossa discussão:

> Assim, com seus ritmos característicos, cada orixá expressa, na linguagem musical e gestual, suas particularidades, criando uma atmosfera na qual estas se tornam inteligíveis e plenas de sentido religioso. Daí podermos falar dos ritmos mais freqüentes no candomblé em termos do que representam e de sua relação com as entidades às quais homenageiam.
>
> Todos os toques (ritmos) acima são característicos do rito Ketu e, conforme procuramos demonstrar, associam letra, melodia e dança que, integrados, "narram" a experiência arquetípica dos orixás, vividas em nível individual e grupal e cujo ápice é o transe. Alguns destes ritmos são tão personalizados dos orixás que podem dispensar as letras ou mesmo a dança como elemento de identificação. É o caso do alujá, do opanijé e do agó (quebra-prato), consagrados a Xangô, Obaluaê e Iansã, respectivamente (ibid., s/nº p.)

Ao que a acrescentam mais à frente: “O adarrum é o ritmo mais citado como característico de Ogun” (ibidem).

Como expusemos anteriormente, há obras que trazem coleções detalhadas de narrativas míticas, outros sobre o culto dos orixás aqui, em Cuba e na África, com caracterização das *personas* dos orixás e arquétipos de seus filhos, enfim, uma vasta literatura sobre as especificidades das divindades. Para efeito de nosso

estudo, como se verá adiante, algumas características são destacadas, por serem as que se manifestam com intensa e intrínseca ligação com a execução musical, exaltando características dessa relação, que afinal, perpassa o ritual público como um todo. Para completar esse percurso que de certa forma já iniciamos ao expor as correlações entre determinados orixás e seus toques musicais, ainda precisaremos passar pela produção daqueles pesquisadores que se ocuparam primordialmente do estudo das sonoridades da religião, principalmente os oriundos da matriz disciplinar da etnomusicologia. Se antecipamos um pouco alguns temas, é pelo fato de que menções à música e sonoridades do candomblé já aparecem nos trabalhos etnográficos.e antropológicos, como não poderia deixar de ocorrer, uma vez que são tão marcantes. Outra causa, como já enfatizamos, é a própria relação integrada entre os elementos rituais. No entanto, a complexidade das componentes sonoras é tão grande que exige estudos e, consequentemente, uma literatura específica. E que exige que seja trazido para este trabalho o "estado-da-questão" dessa produção acadêmica.

É o que será feito no capítulo seguinte.

Capítulo 2 - ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS E REGISTROS FONOGRÁFICOS SOBRE O CANDOMBLÉ

A importância destes estudos para a construção de um conhecimento mais abrangente sobre a música do candomblé é patente e evidente. Trata-se do conjunto de trabalhos de pesquisa focados diretamente no tema da música e das sonoridades dos candomblés e religiões congêneres. Como veremos, neste capítulo a abrangência vai um pouco para além do candomblé queto, abarcando também manifestações próximas geograficamente porém bastante diferentes musicalmente como os candomblés angola e de caboclo. Por uma série de motivos.

O primeiro é que algumas das obras enfocadas já trazem este leque mais amplo de apresentação de registros e análise de manifestações variadas, elas mesmas já abrangem várias manifestações. Aquelas mais específicas como, por exemplo, obras sobre o candomblé de caboclo e o xangô de Pernambuco, são comentadas pela sua importância no estabelecimento de métodos e enfoques próprios para estudo de manifestações similares que não se enquadram nos modelos musicais mais hegemônicos.

Além de tudo, pelo fato de que alguns sistemas musicais - principalmente os candomblés queto e angola/caboclo - são bastante relacionados, não necessariamente por suas características sonoras, mas pela proximidade e trocas entre os grupos de ambos, resultando no fato de que a maioria dos alabês com grande experiência domina as duas formas de execução musical. E pelo fato de que muitos grupos religiosos praticam cerimônias de ambos os sistemas, de ambas “nações”. É o caso do terreiro estudado.

Inicialmente nos cabe dizer que os estudos focados nos elementos sonoros do candomblé têm um desenvolvimento posterior aos estudos exclusivamente etnográficos. Se estes se iniciaram na virada do século XIX para o XX, como já foi

exposto no capítulo anterior, os estudos sobre a música das religiões foram um pouco mais tardios. Um dos primeiros autores a se dedicar ao tema foi Melville Herskovits, que escreveu em 1949 o texto “Musica de culto afrobahiana”, contando com as transcrições de Richard Waterman. Consta nele uma remissão a outro trabalho anterior do mesmo autor, de 1946, intitulado “Tambores e Tamborileiros”, ao qual não foi possível ter acesso. No texto de 1949, Herkovits apresenta uma série de exemplos extraídos das diversas nações, transcritos e analisados quanto a suas estruturas musicais, em sua maioria transcrições de melodias dos cultos “Caboclo, Gêge, Ketu e Jesha” e do ciclo de ritos funerais (“achêche”), conforme grafado no texto[11]. Há sempre uma remissão a invocações a orixás. As partituras são irregulares quanto ao registro das partes percussivas e de difícil leitura, não há em nenhum momento indicação dos nomes dos toques, apenas das nações a que pertencem e em algumas transcrições ocorre a indicação do uso de uma caixa em substituição ao tambor “por causa do regulamento policial” (ibid., p. 79) .

Outra observação que denota um contexto de época e concepções correlatas ilustra também a perplexidade sentida perante a complexa trama dos tambores, além do que, aponta para o que viremos saber posteriormente ser a importante função musical-ritual desempenhada pelo grupo percussivo, em especial pelo *rum,* tambor mais grave do trio de atabaques[12]:

> Uma característica do toque de tambor que por várias razões não aparece nestas notações, porém que merece, não obstante, ser mencionado, é a de estar 'falando aos Deuses', a cargo do tambor mais grave. Este fenômeno consiste em padrões rítmicos de tambor irregulares e carentes de relação, tocados no tempo com os ritmos dos outros instrumentos. Seu significado parece ser mais ritual que musical (HERSKOVITS e WATERMAN, 1949, p. 117).[13]

Conforme teremos oportunidade de expor e discutir, a irregularidade e

---

11 Convém lembrar que o texto original está em espanhol.

12 Este trio é formado pelos tambores *rumpi* e *lé,* além do *rum* citado e do gã, idiófono de metal Voltaremos com mais detalhes a este assunto no capítulo 4, item 4.2.

13 Un rasgo del toque de tambor que por varias razones no aparece en estas notaciones, pero que merece, no obstante, ser mencionado, es el de estar “hablando a los Dioses”, a cargo del tambor de tono más bajo. Este fenómeno consiste en padrones rítmicos de tambor irregulares y carentes de relación, tocados em tiempo con los ritmos de los otros instrumentos. Su significado parece ser más ritual que musical.

carência de relação dos padrões rítmicos dos tambores a que o autor se refere são na verdade complexas e altamente elaboradas superposições de células percussivas com destaque para os desenvolvimentos solísticos do *rum.* O trabalho de Herkovits e Waterman é um registro pioneiro e historicamente importante, nos apresentando uma série de elementos cuja continuidade se pode observar em campo e na literatura subseqüente.

A questão do estudo das continuidades é um tema bastante central no trabalho de Kubik (1979), *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. Como o próprio título já explicita, trata-se principalmente de um estudo sobre determinadas continuidades entre características da música no território africano e no Brasil, principalmente na Bahia, em variadas formas como aquelas encontradas no samba, na capoeira e no candomblé, em suas ligações com as origens banto. No entanto, agora ao contrário do que diz o título, suas análises estendem-se para além das características angolanas e postulam continuidades oriundas também da chamada África Ocidental com exemplos obtidos no Brasil. Ao fazê-lo, Kubik elenca exemplos de padrões de doze ou de dezesseis pulsos[14] e os correlaciona, considerando suas origens africanas com seus desenvolvimentos em território brasileiro.

Dessa forma, atribui ao padrão de doze pulsos, de forma taxativa, uma origem na costa-oeste, na África ocidental, nos povos “yoruba, fõ, ewe e gêgê” (como elencados por ele) que está presente também, segundo esse autor, de forma diacrítica nas formas de culto por ele denominadas “Yoruba Candomblés”. E, na mesma argumentação, conclui pela ligação entre as formas musicais das áreas banto na África e as formas correlatas brasileiras, através do padrão de dezesseis pulsos.

> Caracteristicamente, o padrão de dezesseis pulsos encontra-se ausente nos *Candomblés Yoruba*, assim como está ausente na música Yoruba da terra-mãe africana; e o padrão de doze pulsos está ausente no *Samba*. Há duas culturas africanas principais nessa cidade que são até certo ponto mutuamente exclusivas: de

[14] “Twelve-pulse” e “sixteen-pulse standard pattern” no original.

> um lado os cultos Yoruba and Ewe (Gêgê), do outro, Capoeira, Maculelê, Samba e os cultos "Congo/Angola" minoritários (ibid., p. 19).[15]

Kubik é bastante enfático na proposição destas conexões ao afirmar que:

> A presença ou a ausência de um dos padrões de linhas-guia africanos na música afro-americana pode, dessa forma, ser considerada *diagnóstica* para conexões históricas com culturas africanas específicas. No estudo da música afro-brasileira (e certamente outras músicas afro-americanas) por métodos não-históricos poderá até ser recompensador iniciar uma investigação primeiramente checando a presença deles nas amostras musicais que tivermos à mão (ibidem).[16]

No entanto, o autor foi cauteloso ao fazer algumas ressalvas, conforme veremos a seguir. Sabemos hoje (e já saberíamos à época de Kubik inclusive pelas transcrições de Waterman) que o *candomblé queto* e outras formas de origem *iorubá* e *fon (jeje)* possuem padrões de linhas-guia tanto de doze quanto de dezesseis pulsos. Nas transcrições já citadas de Waterman os exemplos de nº. 31, 6A, nºs. 357-358-359, 61A e nºs. 533-534-535, 88A trazem fórmula quaternária de compasso, subentendo-se nesses casos o padrão de dezesseis pulsos que Kubik julgava inexistente nos candomblés iorubás da Bahia. Mais à frente, veremos também outra série de exemplos similares, toques muito característicos do *candomblé queto* como o *opanijé*, o *aguerê*, o *ilu* e o próprio *ijexá* que podem ser reduzidos a padrões de dezesseis ou oito pulsos conforme as transcrições. Além disso, temos no candomblé de caboclo, associado com as práticas de origem *banto* (CHADA, 2006, p. 41), pelo menos um dos toques, o *barravento*, transcrito tendo como base a linha-guia de doze pulsos (ibid., p. 81-82), o que nos traria uma informação de sentido inverso, ou seja, da presença de elementos da música iorubana nessa manifestação eminentemente *angola/ congo*, seguindo os

---

[15] Characteristically, the sixteen-pulse standard pattern is absent in Yoruba *Candomblés*, as it is absent in Yoruba music of the African homeland; and the twelve-pulse pattern is absent in *Samba*. There are two major African cultures in this city wich are to a certain extent muttually exclusive: on the one side the Yoruba and Ewe (Gêgê) cults, on the other Capoeira, Maculele, Samba and the minority "Congo/Angola" cults.

[16] The presence or absence of one of the african time-line patterns in Afro-American music can, therefore, be considered *diagnostic* for historical connections with specific african cultures. In the study of afro-Brazilian (and indeed other Afro-American music) with non-historical methods it may be rewarding even to start one´s investigation by first checking for their presence in the musical samples at hand.

princípios propostos por Kubik.

O que nos levaria a supor – baseados na argumentação do autor austríaco - que a música do *candomblé queto* teria tanto origens na África ocidental quanto influências bantas. E o mesmo valeria para o angola. No entanto, retomando as ressalvas do etnomusicólogo no que se refere aos diagnósticos das conexões históricas mais diretas entre tais manifestações, vale lembrar que ele mesmo pondera que:

> Isto é apenas um esboço de procedimento. Supostas conexões estilísticas necessitam verificação em cada caso, ou através da presença de outras características (acumulação) ou por evidência obtida a partir de registros históricos (KUBIK, 1979, p. 19)[17].

Portanto, hipóteses que necessitariam de um levantamento maior e comprovações documentais e empíricas. Mas que apontam para um tema que será recorrente em alguns trabalhos comentados neste capítulo e que foi discutido no anterior principalmente em relação às pesquisas de Parés (2006), desde o ponto de vista mais geral, mas que se estendeu à música, como vimos. Trata-se da multiplicidade de contribuições étnicas na formação dos candomblés, que se reflete de forma muito significativa nas práticas musicais.

De forma semelhante ao capítulo anterior, aqui nos interessa principalmente destacar os elementos que nos servirão como base de diálogo teórico entre as situações neles estudadas e aquelas encontradas no campo.

Em um deles, Oliveira Pinto (1991), o autor analisa o ritual do ponto de vista da performance, com alguma ênfase nos aspectos teatrais, embora se trate de um estudo eminentemente etnomusicológico. Estudando as quatro nações de “Ketu, Gege” e Congo-Angola, e dos candomblés-de-caboclo (ibid., p.72), Oliveira Pinto traz uma caracterização dos orixás tendo como base seus temperamentos: melancólico para *Omolu*, sanguíneo para *Oxumaré*, fleumático para *Oxum* e colérico para *Iansã* (ibid., p. 78 - 81). Também reforça a íntima relação com os

[17] This is only an outline of the procedure. Supposed stylistic connections need verification in each case, either through the presence of other traits (accumulation) or evidence obtained from historical records

toques de *opanijé* para o primeiro e *ijexá* e *daró* respectivamente para as duas divindades femininas, apresentando o termo *savalu* para o toque do orixá da serpente e do arco-íris, *Oxumaré* (ibid., p. 79 -82). Convém acrescentar que o termo é freqüentemente associado à nação *jeje* e encontrável como denominação específica de um toque em outras fontes, conforme teremos oportunidade de expor à frente. E acrescentar também que o orixá referido também é reiteradamente citado como uma divindade de origens *jeje* daomeanas.

Oliveira Pinto, nesse que aparenta ser um trabalho de exposição das características gerais da religião - há um destaque dado ao chamado "estado de santo", explicações lingüísticas das várias denominações: "bolar, cair no santo", etc., para um público de leitores de língua estrangeira (ibid., 1991, p. 74), também explora a relação entre significados expressos nas dramatizações, configurando-os como uma espécie de "gramática" da performance:

> Em qualquer tentativa de entender os padrões de dramatização, a etnografia do *candomblé* e da *umbanda* irá quase sempre envolver as complicadas relações entre signos e símbolos e sua manifestação extra-dramática, isto é, seus significados por um lado e as regras a serem estabelecidas objetivamente, por outro, isto é, a "gramática" da performance. Nesta conexão há vários níveis semânticos dependendo do enfoque a pesquisar. Para o repertório de dança e movimento no *candomblé* (ignorando as insígnias e vestimentas, etc.) três desses níveis de significado semântico e simbólico serão evidentes: *Dança e Imitação* [...] *Estruturas Subjacentes de Som e Movimento* [...] *Simbolismo Representado* (ibid., p. 85 -86).[18]

O enfoque na performance e nos seus aspectos de dramatização, de certa forma aproxima esse trabalho de um outro que centra sua análise nos elementos coreográficos, mais especificamente na dança de determinadas divindades femininas, as aiabás. Estas são "os orixás femininos: Oxum, Obá, Oiá, Iemanjá, Euá e Nanã. A designação também se aplica aos filhos e filhas desses orixás" (BARBARA, 2002, p. 29, nota de rodapé). Embora não seja exatamente um texto

[18] In any attempt to understand patterns of dramatization, the ethnography of *candomblé* and *umbanda* will almost always involve the complicated relationships between signs and symbols and their extra-dramatic manifestation, i.e. their meaning, on the one hand and the rules to be established objectively on the other, i.e. the "grammar" of the performance. In this connection there are various semantic levels depending on the approach to research. For the repertoire of dance and movement in *candomblé* (ignoring the insignia and clothing etc.)three such levels of semantic and symbolic meaning will be evident: Dance and Mimicry [...] Underlying Structures of Sound and Motion [...] Symbolism Represented.

de matriz teórica etnomusicológica, sua construção o aproxima deste conjunto de textos por seu aspecto etnográfico com um foco mais fechado num elemento artístico e sua importância litúrgica e ritual, pois como ela mesma frisa: “a arte presente nos rituais do candomblé, além de propiciar a fruição estética, serve para construir e chamar as energias dos orixás, pois se acredita nas energias da natureza” (ibid., p. 186).

O texto em questão foi realizado em sua maior parte na tradicional casa de culto soteropolitana, o *Axé Opô Afonjá*, uma das três consideradas das mais legítimas mantenedoras das heranças afro-brasileiras. Este terreiro tem uma grande ligação com o orixá *Xangô*, com o qual quatro das divindades femininas citadas acima também estão intimamente ligadas nas narrativas míticas: as três primeiras por terem sido suas esposas e *Iemanjá*, sua mãe. Aliás, em grande parte das narrativas, a deusa é considerada a grande mãe de quase todos os orixás e, conseqüentemente, simboliza temática e figurativamente a condição maternal, além de sua conhecida regência sobre as águas do mar.

> Cada orixá tem um ritmo próprio, especial e particular, que o caracteriza e o individualiza, ou seja, não simplesmente uma música que descreve a personalidade do orixá, mas que cria a energia da divindade, pois faz parte de um ritual cuja finalidade é chamar o orixá. Além dos ritmos, há também, para cada orixá, um repertório de cantos próprios (ibid., p. 128).

Ao que ela acrescenta algumas observações que corroboram afirmações feitas anteriormente, como a correlação entre os “ritmos corridos, mais rápidos” e “divindades jovens ou guerreiras” e aquela dos “orixás velhos [...] manifestados num ritmo mais lento e tranqüilo", bem como das relações entre toques já citados como *alujá, ilu*, etc. e suas respectivas divindades. Fica novamente destacada a atribuição do nome de *savalu* ao toque específico de *Oxumaré*. Outro exemplo e que é reportado de forma marcante por Barbara se refere a um toque que é uma espécie de linha-guia de base para uma série de outros, conforme igualmente veremos à frente. A autora destaca a participação deste toque na composição do repertório de toques de vários orixás e nós veremos que, em outros terreiros,

estas variações podem assumir outros nomes.

> *O vassi, por exemplo*, é utilizado para chamar as divindades e é a base das cantigas de vários orixás que se diferenciam conforme sua particular marcação no *rum,* diferente para cada orixá: Ogum, Nanã, Oxum, Oxóssi, Oxumarê, Obá, Euá, Oxalá. Porém, de acordo com as características dos orixás, muda-se o canto, tornando-o mais corrido ou mais lento (ibid., 128).

Ainda na mesma página, a respeito das observações que a autora faz sobre toques e que contribuem para a exposição de um quadro de diversidade dos mesmos, o toque de *daró* é apontado como o nome que o ritmo característico de *Oiá* recebe no terreiro do Gantois.

> Uma análise dos movimentos no ritual mostra uma gramática litúrgica fundamentada na experiência do corpo e na da possessão. Os movimentos e os ritmos sinalizam vários aspectos do ritual, por exemplo, as várias fases dele: começo, chegada dos orixás, entrada das divindades paramentadas e saída final. As danças também expressam a energia que sustenta o orixá e, por meio das cantigas, colaboram para contar episódios da história mítica e transmitir a visão-de-mundo do grupo (Ibid., p. 140).

Um dos aspectos que mais se destaca na tese de Barbara é sua experiência bastante integrada, conforme ela relata, com a comunidade do *Axé Opô Afonjá*, uma casa de difícil inserção etnográfica, até por suas posições firmes em relação à divulgação da cultura religiosa[19]. Além disso, sua observação centrada no corpo e na performance possibilita uma abordagem que desvela conteúdos vivenciados na religião de forma profunda através da experiência corporal e do movimento.

> Pedi às informantes que descrevessem os traços que identificam cada toque em referência aos orixás. Tendo uma outra compreensão, diferente da nossa em relação àquilo que é música e dança - não percebida como arte estética, mas como a essência do sagrado -, me respondiam sempre falando das emoções e dos humores que são despertados nelas pela própria música ou pela visão das danças, fato que levava a uma conversa repleta de mitos, sonhos, enfim, do mundo do candomblé (ibid., p. 146).

[19] Na tese, Barbara cita o evento "Alaiandê Xirê" e tive oportunidade de participar como espectador da Xª edição desse festival dos músicos de candomblé em 2007 (Sobre esse evento, ver mais à frente, na seção 2.1). Na ocasião, me recordo de uma fala de um representante da imprensa – do mesmo jornal, aliás onde Mãe Stella, líder do terreiro citado, colaborou como colunista – fazendo a leitura de um texto da ialorixá, em que ela manifestava-se contra a vulgarização da religião, principalmente por sua associação ao carnaval e ao turismo.

Dentre essas experiências, aflora uma das características mais fundamentais da religião e que possui uma relação intrínseca com as vivências corporais e das sonoridades. Trata-se do transe de possessão. Para trazer sua análise ao contexto do trabalho, a autora recorre a uma sistematização realizada pelo autor Gilbert Rouget (1986, apud BARBARA, 2002). Tal autor propõe a distinção dos variados estados diferenciados de consciência em categorias bastante específicas, que permitem uma melhor organização de seu estudo e também posicionar o transe de possessão típico do candomblé dentro de um quadro mais amplo:

> Segundo Rouget (1986), a primeira distinção a ser feita é entre o êxtase e o transe. O primeiro acontece em completa imobilidade, no silêncio, na solidão, sem que haja uma crise evidente e com a presença de visões ou alucinações; o transe, por sua vez, ocorre com o movimento, em presença da música e de outras pessoas, com a ocorrência de uma crise evidente e sem alucinações. Conclui dizendo que o transe e o êxtase podem acontecer por ocasião de rituais diferentes, com as mesmas pessoas e dentro da mesma fé religiosa.
> Outra distinção a ser feita é a entre transe xamânico e de possessão. Sempre conforme Rouget, o xamanismo é identificado como uma viagem que o xamã decide fazer no mundo dos espíritos para trazer de volta a alma do "paciente"; no transe de possessão, no entanto, é um espírito (ancestral, orixá) que entra no corpo da fiel e a possui (BARBARA, op. cit.., p. 107).

A discussão desse texto nos permite preencher uma lacuna, enfocando um tema primordial da religião que não foi discutido no capitulo anterior: o transe. E que aqui aparece, evocado por um trabalho de pesquisa cuja apresentação descritiva mostra uma interpretação:

> [...] que tenta compreender a experiência do transe como uma compreensão do corpo, o qual, em circunstâncias especiais, experimenta uma ampliação da consciência ordinária. Trata-se de um estado profundo de meditação no qual os limites entre o externo e o interno não existem mais, pois o indivíduo faz parte do mundo e o mundo faz parte do indivíduo (ibid., p. 108).

Um corpo que ouve, também. Ouve os enérgicos toques rítmicos e as cantigas evocatórias das narrativas míticas e de suas funções rituais. A autora citada acima analisa a relação entre transe, corpo, movimento e dança e traz à

tona elementos simbólicos intimamente ligados às sonoridades e aos demais elementos da concepção religiosa total. A que iremos discutir em seguida, traz para o centro do debate os elementos em geral da música do candomblé, mas enfatiza a importância e as características de um deles: as cantigas.

Lühning (1990) organiza esta forma de expressão religiosa cantada de uma maneira bastante clara. Seu texto destaca a função específica que os cânticos têm dentro de cada ritual e os situa no conjunto desses rituais como um todo:

> [...] pode-se ver que há diversos tipos de cantigas utilizados apenas em movimentos específicos e não em outros. Eles obedecem a uma certa ordem temporal:
> - as cantigas que se cantam no xirê, e dançadas pelas filhas-de-santo (enquanto não há manifestação dos orixás);
> - as cantigas para chamar o santo, que o obrigam a vir (trata-se de um tipo de cantiga de fundamento especial);
> - a "primeira de dar o rum" para o orixá se apresentar e ser saudado;
> - a cantiga de entrada para os orixás vestidos, conjuntamente com uma seqüência de três cantigas de saudação;
> - cantigas de rum para os orixás manifestados;
> - cantigas de fundamento que têm o poder de fazer com que os outros orixás se apresentem;
> - "cantigas de maló" para despedir os orixás. (ibid., p. 119).

As outras cantigas tipificadas (são mais dez categorias) estão ligadas "a momentos raros que só ocorrem em festas especiais" ou "para serem cantadas nos rituais preliminares das festas ou em ocasiões que não são públicas" (ibidem), portanto fora da área de interesse deste trabalho, que são especialmente as festas públicas. No caso deste tipo de cerimônias abertas aos olhares e escutas, vale a pena destacar a descrição da autora de duas formas de cantiga, pela semelhança com situações presenciadas no campo e que serão mais à frente descritas:

> As cantigas de rum servem para os orixás manifestados que dançam de uma forma mais expressiva e viva do que uma filha-de-santo.
> [...]
> As cantigas que obrigam o santo a se manifestar entre os vivos, e são cantadas com a intenção de chamá-lo, representam um repertório específico. Uma de suas características é o fato de serem cantadas durante muito mais tempo que as outras. Canta-se com insistência e a velocidade do toque que a acompanha é normal ir aumentando consideravelmente (ibid., p. 121).

Com relação a tal toque, que a autora chama de "corrido", ela ainda

acrescenta que tem a peculiaridade de “permitir um tal aceleramento”. Ele é apresentado com a seguinte linha-guia (ibid., p. 120):

(12) [x.x.xx.xxx.x]

Figura 1 - “Corrido”, segundo Lühning:

As linhas-guia são recursos muito úteis de grafia e de entendimento de formas percussivas polirrítmicas bastante complexas. Por serem uma espécie de “espinha dorsal” desse tipo de prática musical facilitam, por exemplo, a familiarização com os muitos e muito complexos toques de candomblé. Por experiência própria etnográfica, posso afirmar que as linhas-guias, principalmente as do *gã,* por sua maior projeção sonora, servem como uma referência quando se tem os primeiros contatos com as sonoridades percussivas do candomblé queto. Este tipo de manifestação, talvez devido a condições particulares, como o uso do aguidavis para percutir os couros, tem características sonoras de escuta muito complexa. Talvez mais - ou ao menos igualmente – complexas que uma série de outras manifestações musicais tradicionais afro-brasileiras, em que as tramas polirrítmicas também colaboram para confundir ouvidos treinados em outras práticas distantes estruturalmente daquelas.

Além disso, linhas-guia são também muito funcionais para classificar e organizar a escuta desse tipo de material.

A mais abrangente e sintética definição desse conceito parece ser a de um trabalho que está focado num instrumento intimamente ligado às linhas-guia: “O Toque do Gã”.

> Linha-guia, como utilizarei nesse trabalho, é a tradução proposta por Carlos Sandroni (2001) para o conceito de timeline criado por J. Kwabena Nketia em The Music of Africa (1974). Para Nketia, timeline (também chamado de referente de densidade), são fórmulas de organização rítmica executadas geralmente por instrumentos idiofônicos ou palmas, dentro dos conjuntos orquestrais percussivos, servindo de ponto de orientação aos tocadores (FONSECA, 2003, p. 6).

A proposta do trabalho é fazer uma “tipologia preliminar das linhas-guia

executadas pelo *gã* no candomblé *Ketu-Nagô,* diferenciando seus possíveis nomes e a 'nação' de origem, a partir da pesquisa de campo e da literatura especializada". Cabe lembrar que a pesquisa de campo desse trabalho está localizada no estado do Rio de Janeiro.

Com base em suas pesquisas de campo e autores da literatura especializada, o autor descreve "18 linhas-guia executadas pelo gã (ou agogô) presentes nos candomblés Ketu-Nagô do Rio de Janeiro" (ibid., p. 110).
Os nomes dessas linhas-guias e seus respectivos toques, agrupados pelos números de batidas (aqui entendidas como pulsos-elementares) que possuem são os seguintes: batá, bravum, sató (6 batidas); Adarrum, Aguerê, Daró, Korin Ewe, Runtó (8 batidas); Agabi, Alujá, Ibim, Kakaká-Umbó, Oguelê (12 batidas); Avaninha, Ijexá, Opanijé, Tonibobé (16 batidas).

Acrescento ainda, a seguir, uma série de denominações de toques elencadas no trabalho. Esta lista tem o intuito apenas de ilustrar a diversidade de denominações dos toques. Para mais detalhes sobre a constituição musical, relações rituais e religiosas (como as entre orixá e toque), variações lingüísticas seria preciso consultar não só o próprio texto de Fonseca, bem como aqueles em que ele se apóia para compilar esta grande lista de denominações (além dos relatos orais de dois alabês).

Então, os nomes dos toques em questão são:

> Sató; Jicá, Jinká, Ejika ou Ijika; Savalu; Aguerê de Iansã, Daró, Ilú, Agó, Quebra-Pratos ou Abatá (tipo de Ilu); Aquerê de Oxossi; Korin Ewe ou Aguerê de Ossain; Huntó, Runtó ou Jêje; Adarrum; Adabi, Agabi ou Ego Corrido; Massá ou Onisá; Kakaka-Umbó ou Bata-coto; Oguelê, Guelê, Okelê ou Kelê; Alujá ou Elujá (divide-se em roli e pani-pani); Tonibobé ou Bolero de Xangô; Opanijé, Apanijé ou Apanijéu; Avamunha, Avaninha, Avania, Rebate ou Arrebate (ibid., p. 111 – 115).

Ainda haveria que se acrescentar o toque de rufar de tambor, o *Foribalé* ou *"dobrar o couro"* que, segundo o autor, "não pode ser enquadrado dentro de uma proporção matemática fixa de batidas. Na verdade o ambiente rítmico que se cria é o da perda da pulsação", por ser executado com golpes regulares sem ter uma

pulsação como referência isócrona (ibid., p. 115).

Aliás, pode-se dizer que a própria decisão pela forma de organização do trabalho de Fonseca se pautou pela questão dessa diversidade de toques e suas denominações.

> A separação das linhas-guia pelo nome a elas atribuído não seria proveitoso já que há diferenças significativas quanto à denominação dos toques entre as casas-de-santo e mesmo entre os mestres alabês. Preferi então simplesmente representar os toques e diferenciá-los pelo número de batidas, bem como em relação à "nação" de origem. Finalmente listei seus possíveis nomes, pesquisados tanto na literatura como na pesquisa de campo (ibid., p. 111).

Portanto, temos com esse trabalho um ilustrativo panorama da diversidade dos toques tanto do gã quanto do conjunto instrumental em geral.

Além do canto, enfocado mais detidamente por Lühning (1990) e dos padrões cíclicos de gã, rumpi e lé pelo autor cujo trabalho discutimos, há um elemento cuja importância ritual e musical é bastante grande. Trata-se do rum, o tambor mais grave do trio, cujas características marcantes estão ligadas à sua condição de tambor "solista":

> A palavra "improvisatório" não me parece a mais adequada já que, em inúmeras situações, cabe ao *rum* a execução de padrões rítmicos bem definidos, embora muito variados. Estes padrões apresentam-se de forma variada em função do relacionamento simbólico que o *rum* estabelece com os inúmeros elementos envolvidos no drama ritualístico, notadamente os movimentos de dança dos *orixás*. Em outras palavras, a possibilidade do uso de variações é determinada de modo diverso em função do contexto litúrgico, e os *alabês* contam com um estoque de variações que vão dispondo de maneira a criar esse ambiente musical simbólico. (Fonseca, op. cit., p. 106).

Em "A Linguagem dos Tambores" (CARDOSO, 2006), o autor realiza um estudo intensivo do sistema musical do candomblé queto, com ênfase especial na utilização dos tambores como portadores de uma linguagem sagrada e ainda com um foco mais apurado nos discursos do tambor principal e mais grave, o rum, cujos padrões rítmicos são descritos detalhadamente em cada um dos toques. O

autor, cujos primeiros contatos com a religião se deram na cidade de Belo Horizonte (ibid., p. 10 – 16), estabeleceu um íntimo contato com a chamada "casa mãe" do candomblé, o *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, a Casa Branca do Engenho Velho, focando seus estudos nessa casa de candomblé (ibid., p. 16 – 25). Nesse trajeto, teve um contato bastante próximo com o alabê desta casa, um representante de uma linhagem bastante importante na música do candomblé, cujo nome é Edvaldo de Araújo Santos e que recebeu o apelido, como é prática comum nos meios da cultura popular, de "Papadinha". Conforme veremos, Edvaldo tem participação também na realização de uma série de gravações fonográficas de música sacra afro-brasileira através do trabalho do grupo "Ilê Fun Fun" (cf. CD's CANTIGAS DE IEMANJÁ, 2007 e TRILHAS URBANAS, 2007) e foi figura de destaque no evento X Alaiandê Xirê, realizado no ilê do qual justamente ele é o alabê, atuando também como uma espécie de apresentador e "mestre-de-cerimônias" .

Mas, voltando ao trabalho de Cardoso, este é um trabalho de referência para os estudos do candomblé queto no Brasil, não só pelo fato de estar estreitamente ligado à casa de axé considerada como a que originou a religião no Brasil, mas também pela exposição meticulosa do sistema musical de tal casa.

Dentre esta exposição, do ponto de vista descritivo, Cardoso propõe uma definição bastante clara do que são os "instrumentos de fundamento":

> Fundamento, no candomblé, pode ser denominado como a base do conhecimento transmitido de geração em geração; como diz Angela Lühning, é '[...] tudo que diz respeito à força fundamental, ao *axé'* (1990, P. 230). Por extensão, os instrumentos de fundamento representam a essência da força do próprio orixá; esses instrumentos simbolizam o poder da divindade. (ibid., p.47).

Ainda segundo o autor, esses instrumentos estão profundamente ligados ao fenômeno da possessão (como é o caso do *adjá,* conforme relatado por BASTIDE, 2001, p. 35) e às especificidades de determinados orixás: o *adjá* a *Oxalá,* o *arô* – par de chifres de búfalo ou boi – a *Oxóssi;* o *cadacorô* ("duas peças de ferro, toscamente forjadas, de forma alongada, que, percutidas uma contra a outra, produzem um som muito forte e penetrante", LÜHNING, 1990, p. 48 apud

Cardoso, 2006, p. 48) a *Ogum*; o *xére*, chocalho associado a *Xangô*, instrumento descrito como “uma cabaça, cheia de sementes, presa a um cabo de madeira” (CARDOSO, op. cit.). Haverá a oportunidade de retornarmos a essa questão, com a exposição de exemplos de campo onde a utilização de alguns desses instrumentos é bastante expressiva e significativa. No caso dos *xéres*, pode-se observar a utilização deles, na forma de um chocalho de som penetrante, com o formato de dois cones de metal unidos pela base e presos, no vértice de um deles, a um cabo de madeira, trazidos à roda de forma solene e brandido pelos participantes mais ilustres das festas, nas chamadas “rodas de *Xangô*”. Cardoso ainda cita “um pequeno sino, sem nomenclatura específica, [...] associado a *Obaluaiê*. Por ser pequeno, esse instrumento produz um som bem agudo” (ibidem).

Do ponto de vista metodológico, “A Linguagem dos Tambores” nos traz mais algumas contribuições fundamentais para o estudo da música do candomblé queto.

A primeira delas seria o estabelecimento de um padrão de entendimento do discurso musical do *rum* e a partir disso, a proposta de uma forma de notação das variadas sonoridades desse tambor como, por exemplo, os toques no centro, na borda do atabaque, com aguidavis na pele, no corpo do instrumento e as várias combinações entre essas formas de percuti-lo (ibid., p. 73 – 77).

Outra contribuição seria a de análises detalhistas da relação entre dança, mito e padrões rítmicos, descritos e transcritos para os 20 tipos de toques (p. 247 - 374) elencados por ele no sistema musical da Casa Branca do Engenho Velho, a saber: *toribalé, ramunha, aderejá, aderé, agueré, opanijé, torin euê, alujá, tonibodê* e *acacaumbó (*estes três formando a chamada “suíte Xangô”*); xanxam cu rundu, ilu ou daró, jicá, batá, ibim, ijexá, sató, bravum, runtó, agabi.* .

Por fim, vale destacar a contribuição expressa no próprio título do trabalho, a de pensar e perceber o sistema musical do candomblé como um todo - mais

especificamente a expressão sonora dos tambores - como uma linguagem:

> O presente trabalho apresenta a minha visão, um olhar que vê a música de candomblé como uma forma de comunicação, como uma *linguagem ritual*; uma música que, em qualquer forma que se apresente, dentro dessa religião, é portadora de códigos. Nessa ótica, a música vinda dos atabaques é uma forma de linguagem: *a linguagem dos tambores*. (ibid., p. 381).

No próximo capítulo, quando discutirei a questão metodológica empregada como bases para a realização desta tese, teremos oportunidade de problematizar a questão da música como linguagem e, mais especificamente, da música do *candomblé queto* e seus tambores como uma linguagem ritual, como propõe o autor acima citado. Por ora, ficam registrados os avanços empreendidos por Cardoso para o entendimento de elementos fundamentais dessa linguagem ou desse sistema de comunicação ritual e religioso.

2.1 - Outras regiões e religiões

Passamos agora a resenhar a literatura cuja contribuição é muito importante por fornecer dados sobre culturas religiosas musicais similares, de outras religiões afro-brasileiras que não o *candomblé queto*. Nesta parte do trabalho, aproveitamos para destacar também metodologias e enfoques que possam agregar possibilidades ao trabalho.

Uma das manifestações mais próximas geograficamente dos centros geradores do *candomblé queto* tem características rituais e musicais bastante próprias e distintas. Trata-se do *candomblé de caboclo*, manifestação bastante peculiar da região do Recôncavo Baiano e da capital desse estado. A música dessa religião foi abordada nos estudos de Chada (2006), que nos trazem elementos dos rituais e de seus elementos sonoros específicos. Uma de suas carcterísticas é o seu conjunto de toques muito próximo aos do sistema musical do *candomblé angola,* podendo inclusive ser considerados os mesmos em alguns

contextos regionais. *Congo, barravento, cabula* e *ijexá* são transcritos e analisados nas páginas 79 a 84 e também o chamado "*samba de caboclo*" de finalidade lúdica *(*ibid., p. 112 -114). Os conteúdos tratados no livro são de especial interesse na interação com o caso enfocado no nosso trabalho de campo, já que a casa estudada abriga, além das festas dos orixás de origem iorubá, uma festa anual realizada em honra do caboclo da *ialorixá* da casa, Mãe Sandra, entidade que possui o nome de Seu Laje Grande.

Como a própria autora afirma:

> A presença do Caboclo nas casas de candomblé, que tradicionalmente cultuam os Orixás, não descaracteriza, entretanto, os traços da cultura religiosa afro-baiana, na medida em que estas divindades são cultuadas em tempos sagrados distintos. Contudo, a coexistência destas entidades e, por conseguinte repertórios musicais distintos, em uma mesma casa, executados pelas mesmas pessoas, permitem trocas entre estas duas tradições, anteriormente incompatíveis (ibid., p. 165).

Exemplos do repertório de caboclo podem ser ouvidos no CD CANTIGAS DE IEMANJÁ (2007, faixas 1, 4, 7 e 10). Nestas gravações, num traço bastante diferenciado do costumeiramente encontrado nos registros fonográficos de música sacra afro-brasileira, apenas a última ("Mamãe Sereia") tem como indicação de autoria a "tradição afro-brasileira". As outras ("Presente a Iemanjá", "Encontro do Rio com o Mar" e "Na Ponta do Humaitá") indicam a autoria de Maria Conceição Costa, que é a ialorixá do Terreiro do Centro de Caboclo Sultão das Matas, do qual faz parte o grupo que gravou as faixas citadas. Outra forma de entendimento de autoria, bastante peculiar desta forma de culto, é aquela em que se crê que as cantigas são produto da própria criação dos caboclos e que "são trazidas de Aruanda por essas entidades" (CHADA, 2006, p. 118). Assim, a incorporação de novas cantigas no repertório pode ser produzida segundo esta concepção, de serem vindas deste mundo mítico bastante conhecido também na umbanda como "Aruanda".

Há ainda duas outras manifestações religiosas em que as práticas musicais são de intensa expressividade, e que julgo importante situarmos para termos um panorama da distribuição geográfica das religiões de origem africana no Brasil.

A primeira delas é aquela chamada de *batuque,* encontrada no estado do Rio Grande do Sul, mais acentuadamente em sua capital, Porto Alegre. Um de seus maiores representantes, conhecido como “Pai Borel”, é um dos principais sacerdotes-músicos e profundo conhecedor das práticas musicais dessa religião. Alguns dos aspectos musicais da religião foram expostos por ele em uma obra para divulgação de seus pensamentos religiosos e concepções sobre as origens e difusão das religiões afro-brasileiras no RS e no Brasil em geral. Nela, podemos ver que o *Ogã-alabê* é “responsável pelos ashés cantados para os Orishás”, enquanto o *Ogã-nilu* é o “tocador de atabaque”, também chamado de *tamboreiro* (FERREIRA, 1997, p. 67).

Também tomamos conhecimento de informações referentes a outras características sonoras e musicais dessa forma de culto:

> Os orishás africanos, se fazem presentes através de vibrações rítmicas de atabaques em harmonia com seus respectivos ashés, ou “ingorôssi”, rezas cantadas em suas línguas de origens de acordo com a necessidade e o ato que se processa no momento, digo no momento porque quando se trata de “aie”, festa para os orishás, estes ashés têm uma ordem específica, do Bará ao Oshalá. Cada um na linguagem de origem, contam uma estória em seqüência de todos orishás: suas origens, suas criações, suas lutas, seus domínios, suas funções dentro da natureza, enfim, suas finalidades (ibid., p. 69).

> [...] No Rio Grande do Sul, usa-se somente 2 (dois) tambores que são: **Ilú**, tambor de tamanho médio, encourado nos dois lados e retesados com cordas; e **Inhã**, tambor de forma cônica também encourado nos dois lados, todo paramentado com guizos de cobre, acompanhado de um adjá, sineta ou campainha simples ou duplas e de um “Agê ou Oguê”, que é uma cabaça “porongo” revestida com missangas, coloridas ou lágrimas de Nossa Senhora.
> Desses tambores, com exceção das nações Jêjes e Kêto, normalmente são extraídos sons com as mãos livres, pois no Rio Grande do Sul, as nações predominantes são Idjeshá e Oyó (ibid., p. 73).

Execuções desses “ashés”, como é a forma de denominarem-se os cânticos sagrados dessa religião, podem ser ouvidos no CD Segredos do Sul (1998), executados nas faixas 2, 5, 7, 8 e 10 pelo Pai Borel e coro. Nas faixas 1,3,4,6 e 9, são feitos registros de outro importante tamboreiro-cantor, Antônio Carlos de Xangô.

A importância desses músicos-sacerdotes pode ser atestada através das palavras de um autor que realizou uma importante etnografia musical sobre a prática dos mesmos:

> É ponto pacífico entre os “tamboreiros”, que depois do “pai de santo” são eles que comandam a “casa” durante as “festas” rituais. Numa “festa” é o “tamboreiro” que tem que saber administrar o andamento da “obrigação”, pois o “pai de santo” concentra a sua atenção na organização dos “filhos” e principalmente nos procedimentos dentro do “peji”. Portanto, é como se ele entregasse a sua “casa de religião” na mão do “tamboreiro” em dia de “festa”.
> A responsabilidade do “tamboreiro” é grande, pois tem que ter total conhecimento do repertório musical e das fases e procedimentos que compõe cada parte das “obrigações”. (BRAGA, 1998, p. 106)

São muito semelhantes, portanto, à importância de cargos religiosos e funções que, no *candomblé queto*, são desempenhadas pelos ogãs alabês e pelas “iatebexês” e “babatebexês”, especialistas, respectivamente masculinos e femininos, na performance vocal dos cânticos sagrados. Algumas vezes, tais funções são legadas a sacerdotes convidados (normalmente o *babalorixá* ou a *ialorixá* do dono ou dona da casa onde a festa se realiza) para desempenharem essa função, uma vez que os sacerdotes do terreiro ou terão obrigações similares às descritas na citação ou mesmo estarão tomados em transe por seus orixás, não podendo conduzir musical e ritualmente a cerimônia.

Algumas informações são bastante ilustrativas das peculiaridades das práticas musicais da religião gaúcha e mostram uma variabilidade do número de componentes e da formação do grupo instrumental. Variabilidade relacionada às respectivas origens de nação - denominadas “lados” - ou mesmo à disponibilidade de recursos das casas que realizam as cerimônias pois, segundo o autor, os tamboreiros recebem pagamentos por seus serviços, que inclusive lhes permite viver dessa fonte de renda (ibid., p. 108). Ainda segundo Braga:

> Normalmente o número de “tambores” varia de um a três. Se a “casa” pertence aos “lados” de Oió, Jêje ou Jêje-Ijexá pode incluir a “inhã”, porém atualmente só aquelas mais antigas, que ainda mantém a tradição, continuam inserindo-a no conjunto. O “lado” de Cabinda não usa, tradicionalmente, a “inhã”.

> Quando há a presença da “inhã”, esta ocupa o papel proeminente entre os demais instrumentos, entre os “tambores” é ela que introduz a mudança de padrão rítmico que, às vezes, se faz necessária numa seqüência de “axés” (cantigas). Só ela improvisa, enquanto os outros dois “ilús” executam o mesmo padrão rítmico.
> Quando se usa mais de um “tambor”, os “agês” podem ser número de dois. Quando há só um “tamboreiro”, um “agê” basta. O “agogô” é geralmente executado por um dos músicos que já toca algum dos instrumentos do conjunto, pois, o “agogô” é usado exclusivamente na pancada (padrão rítmico) chamada Jêje (ibid., p. 97)

Ainda sobre o batuque gaúcho, também aqui vemos uma grande diversidade de padrões rítmicos de execução instrumental e de suas denominações. Chamados nesta forma de culto de “pancadas”, são assim descritas pelo autor:

> As “pancadas” são os padrões rítmicos que associados às melodias e aos textos formam o todo que corresponde aos “axés” cantados. Essa junção sonora associada à dança é o veículo que revive os mitos dos orixás e provoca a comunhão deles com os humanos através do transe. Independente do fato de que em algumas ocasiões não há a participação da dança, as “pancadas” dão sustentação a todo o repertório ritual (ibid., p. 121).

O autor também reforça a correspondência entre as “pancadas” e os orixás, assim relacionando o “'*alujá*' do *Xangô* e da *Iansã* e o '*ibi*' de *Oxalá*”; bem como aquelas que “dividem a sua participação com mais de um orixá [...]: o '*oguerê*', '*glefê*', '*toborinê*', '*iabá*', o '*odã*' e a '*olocori*'”, ressaltando que ainda “há uma pancada que é empregada para todos eles: o '*jêje*' e outra para quase todos: o '*aré*'” (ibidem).

Obviamente, que um estudo comparativo das características rítmicas das várias tradições musicais demandaria um esforço além do escopo central desta tese, no entanto, aproveitamos para chamar a atenção para a diversidade de denominações entre essas tradições, muitas vezes com uma relação de similaridade – como é o caso dos *alujás* de ambos - ou de semelhanças como as dos nomes das pancadas *ibi* e *oguerê* com os respectivos *ibim* ou *igbim* e *aguerê* da nação queto.

Ainda uma curiosa relação de homologia lingüística e grande diferença ritual é da pancada denominada na tradição do batuque gaúcho como “*adarúm*”:

> Assim é chamado pelo "tamboreiro" Walter Calixto o que não é, em verdade, um padrão rítmico estruturado e sim uma espécie de salva realizada pelos "tambores". No momento em que se quer saudar algum orixá sem precisar recorrer às suas saudações verbais (utilizadas quando o "tamboreiro" está tocando), usa-se o "adarúm". Esta saudação é utilizada, portanto, quando os "tamboreiros" encontram-se parados. (Ibid.).

Note-se que denominação muito similar é dada na tradição queto a um toque cuja função é praticamente "forçar" o transe quando executado (embora ele raramente seja utilizado), o *adarrum.* A descrição da pancada de nome semelhante equivaleria à do toque *toribalé* (ou *foribalé*), também conhecido como "dobrar os couros".

Também encontramos nas observações de Braga, a partir de sua experiência de campo, afirmações sobre a diversidade de concepções e denominações dos padrões rítmicos entre mestres das tradições religiosas afro-rio-grandenses:

> É interessante frisar que embora exista uma certa unidade na execução musical dos "tamboreiros", muitas vezes estes nomeiam diferentemente as mesmas "pancadas" cuja realização fazem identicamente ou mesmo aquelas que apresentam diferenças na execução consideráveis entre si (ibid., p. 124).

Outra característica marcante da música dessa religião é sua semelhança aural – apontada também no texto do encarte do CD acima referido – com a musicalidade da religião correlata de um local distante geograficamente dos batuques sulistas.

Trata-se do xangô de Pernambuco.

Talvez pela semelhança entre as características físicas e sonoras dos tambores, para o ouvinte atento em geral, seus toques soam bastante similares. Esses tambores são igualmente chamados de *ilús* e também tocados com as mãos, sem qualquer tipo de varetas ou baquetas. Sobre essa semelhança, podemos ler no encarte do CD de cunho etnomusicológico realizado pelo grupo de pesquisas de tradições populares, o *Cachuêra!,* uma constatação semelhante:

> O Batuque ou Nação (subentenda-se *nação africana*) embora tenha muitos aspectos em comum com o Candomblé baiano, ou o Tambor-de-Mina maranhense, é extraordinariamente parecido com o Xangô do Recife, o que permite supor alguma origem neste ou em um tronco comum (SEGREDOS DO SUL, 1998, encarte).

Embora o trecho citado não tenha especificamente uma indicação de autoria, os créditos gerais de textos indicam os nome do etnomusicólogo e professor da UNESP Alberto Ikeda, os pesquisadores Norton Corrêa (UFMA) e Paulo Dias (do próprio grupo *Cachuêra!*) com a colaboração do nosso anteriormente citado "Walter Calixto Ferreira, o Borel". Apenas para frisar que não se tratam apenas de "ouvintes atentos", mas pesquisadores experientes, que manifestaram a constatação.

No entanto, além da semelhança dos aspectos sonoros em geral percebidos através de uma escuta mais ampla, também nos deparamos com a diversidade dos toques em sua distribuição regional. Assim, dentro dessa tradição pernambucana, nos surpreendemos pelo cotejamento entre pelo menos dois toques de seu repertório, que mantém relação de denominações homônimas, porém com grande diferença no que se refere a suas características musicais, principalmente das tradições queto baianas. Refiro-me aos toques de *alujá* e *ijexá.* Comparando as linhas-guia dos idiófonos metálicos (no caso do *xangô*, um *gonguê*, similar aos usados nos grandes blocos de maracatu), encontramos as seguintes configurações:

(16) [x.xx..x..x.x..x.]

(16) [x.x...x..x.x....]

Figura 2: Linhas-guia de Ijexá do Xangô pernambucano.

(16) [X.X.x.x.XX.x.xx.]

Figura 3: Linha-guia de Ijexá do candomblé baiano.
(obs.: um dos poucos padrões rítmicos dessa tradição em que as duas campanas são utilizadas de forma significativa para a caracterização do toque, portanto a campana maior/grave está grafada em X maiúsculo e a menor/aguda em x minúsculo. No entanto, há muitas variações, em que se inverte o padrão grave /aguda das campanas ou se utiliza somente uma delas).

É preciso frisar que essa primeira linha-guia foi escrita tomando como base duas amostras dos grupos de ogãs do Sítio do Pai Adão, em situações fora de contextos rituais. Uma delas, gravada durante a realização do X Alaiandê Xirê, no ano de 2007[20] e outra extraída do CD *Sítio de Pai Adão* (2005, faixa 16). Ambas, entretanto, provenientes da casa que, no Recife, segundo avaliações de Carvalho (1977):

> [...] é uma das matrizes da principal Nação de culto afro-brasileiro da cidade – a Nagô, que guarda semelhanças com a Nação Kêtu da Bahia. Representa, para os fiéis de praticamente todas as casas da região, o modelo de culto, sob todo ponto de vista – na sofisticação ritual, na beleza da música e da dança, no número de divindades cultuadas (já que no Sítio encontram-se divindades que não são encontradas em nenhum outro lugar), no poder espiritual das possessões, tudo indicando uma tradição melhor conservada aí que em qualquer outro lugar (ibid., p. 20).

Os tambores sagrados nessa tradição religiosa recebem, como já exposto acima, o nome geral de *ilus,* porém a denominação mais específica a cada um do trio é, respectivamente do mais agudo para o mais grave: *melê, meleunkó* e *yan.* O grupo instrumental conta ainda com "agbês (cabaças revestidas de contas) e o agogô (sineta dupla de ferro)" (SÍTIO DE PAI ADÃO, op. cit., encarte). Entretanto, nas fotos do referido encarte, bem como na performance presenciada, o único idiófono que se pode ver foi o do tipo *gonguê*, de uma campana só e de dimensão maior que a habitual dos agogôs. Mas, mesmo nesse instrumento, os tocadores conseguem extrair alturas diferentes percutindo com as hastes destinadas a essa função em posições variadas do corpo da campana.

---

[20] Esse evento é, como seu subtítulo indica, um "Festival de *alabês, xincaringomas e runtós*", títulos dados aos sacerdotes-músicos das tradições de nações *nagô-queto*, *angola* e *jeje,* respectivamente. Criado por membros do tradicional terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá*, teve sua primeira edição lá realizada em 1998 e lá permaneceu até 2006, quando passou a se tornar itinerante, realizando-se cada ano em uma casa diferente, desde então. No ano de 2007, quando tive a oportunidade de assistí-lo, era realizado no também respeitabilíssimo *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* – Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho. Na ocasião, apresentaram-se músicos do Sítio do Pai Adão (PE) com a presença de seu líder, Manoel Papai; Pai Borel e seus filhos (RS); os alabês da Casa Branca e o músico *Chuchuca Muxikiangóma* (BA), ligado à tradição angola. Um interessante panorama da diversidade da música de terreiro brasileira.

A outra peculiaridade rítmica da música desta religião é o toque de *alujá* que se vale da repetição praticamente metronômica dos ataques metálicos do *gonguê* em comparação com a célula característica que compõe esse toque no candomblé queto:

(12) [x..x..x..x..]

Figura 4: Linha-guia de alujá do xangô (PE) (CD SÍTIO DE PAI ADÃO, 2005, faixa 1)

(12) [x.x.xx.x.x.x]

Figura 5: Linha-guia de alujá do candomblé queto (BA) (CARDOSO, 2006, DVD anexo, faixa 07)

Ressalte-se que estas comparações são apenas para efeito de ilustração da diversidade de padrões rítmicos e de denominações, sem entrarmos em maiores detalhes sobre o conjunto dos outros elementos sonoros que caracterizam os toques. Além disso, padrões similares aos encontrados no *gonguês dos xangôs* pernambucanos são identificáveis no *alujá* do CD anexo à obra que descreve a cerimônia das Fogueiras de Xangô (BARROS, 2005b, faixa 2), também presentes na afirmação de que "no Alujá de Xangô, o gã marca estritamente as 4 pulsações" (FONSECA, 2003, p. 122, com transcrição na p. 123) e em situações de campo, o que corrobora a constatação da diversidade de denominações e estruturas dos toques no âmbito das religiões afro-brasileiras, assunto ao qual voltaremos com maior detalhamento no item 2.3.

No entanto, uma série de similaridades entre os cânticos e procedimentos musicais/rituais fazem com que as duas tradições tenham uma grande familiaridade e pontos de contato. Tanto que no evento citado, um festival voltado para a confraternização e mostra das musicalidades de várias religiões, era possível presenciar uma grande quantidade de intercâmbios na fruição das manifestações. Dentre as mais intensas, podia-se perceber, em certos momentos em que os membros do candomblé baiano respondiam as cantigas pernambucanas e dançavam os toques em roda e vice-versa, que ambos grupos

estavam à vontade com sistema sonoro-ritual um do outro.

A tarefa de traçar um perfil sonoro detalhado das várias religiões de orixás e correlatas extrapola a proposta deste trabalho. No entanto, considero importante ressaltar algumas observações que decorrem de uma escuta "panorâmica", propiciada pelo acesso a uma série de materiais fonográficos. Primeiramente ela colabora significativamente para o necessário desenvolvimento de habilidades da percepção, já que esta escuta parece ir se refinando conforme ao mesmo tempo se aprofunda e se amplia. Começamos a perceber melhor sutilezas, detalhes e daí, semelhanças e homologias. Sem pretender traçar linhagens de derivação ou permanências de elementos – até porque a aproximação com esses materiais mostrou que tal tarefa é bem complexa (e pouco exeqüível, no presente momento) – vale, entretanto, ressaltar que a escuta desses materiais sugere conexões sonoras. Relembrando a cautela de Kubik, tais conexões precisam ser verificadas do ponto de vista das evidências históricas, mas nos situam como ouvintes de um universo sonoro bastante carregado de informações.

No entanto, os registros fonográficos quase sempre carregam consigo informações importantes além das aurais: textos de capa, encartes, falas, etc. Principalmente aqueles que para isso são destinados, ou seja, os etnográficos e etnomusicológicos. Vale, então, uma breve discussão da utilização desse material como apoio ao estudo etnográfico.

2.2 - Registros Fonográficos

Os acervos fonográficos dedicados à música do candomblé têm uma distribuição bastante irregular e restrita como, de resto, a maioria dos registros sonoros de música tradicional em geral ou de outros segmentos de menor interesse comercial. Os registros são bastante disponíveis no mercado de produtos religiosos, colocados à venda como itens de suporte ao aprendizado de cantigas e toques, frequentemente em forma de cópias irregulares, pirateadas e,

conseqüentemente, com uma escassez bastante grande de referências e de informações confiáveis.

As poucas exceções de material fonográfico bem organizado são realizações de laboratórios, museus ou de pesquisadores independentes, conforme veremos. Ainda assim, a carência de informações básicas parece um mal crônico nesse segmento das publicações.

No entanto, muitos dados, principalmente no que diz respeito aos aspectos sonoros propriamente ditos das religiões e sua música podem ser obtidos a partir da utilização desse tipo de material. Além disso, como não poderia deixar de ser numa época em que os recursos tecnológicos são tantos, os devotos da religião, principalmente alabês e sacerdotes, fazem uso de registros fonográficos, freqüentemente citados como forma de ensinar ou aprimorar a execução de cânticos e toques. Desde gravações caseiras realizadas com alabês tidos como referenciais até materiais comerciais, de fácil aquisição nas casas de artigos religiosos, alguns desses materiais são envolvidos com uma aura de sacralização, pela forma como foram obtidos ou indicados e o acesso a eles nem sempre é muito facilitado.

O trabalho com este tipo de fonte, os registros fonográficos, ainda não é academicamente tão estabelecido quanto o trabalho com as fontes bibliográficas. É tácito que todo pesquisador consideraria prontamente absurda a redação de qualquer tipo de trabalho científico sem o mínimo lastro da literatura de sua área. No entanto, o trabalho de pesquisa em música muitas vezes prescinde de fontes similares que atendam a necessidade de referências sonoras. A dificuldade em obter os registros não pode ser uma razão para tanto. Assim como os fonogramas, há textos que só são possíveis de serem encontradas após intensa dedicação ao trabalho de “ratos de bibliotecas” e de sebos. Versão similar desse trabalho, quando se trata de fontes fonográficas, é a prospecção em algumas poucas e mal-organizadas discotecas, tarefa que muitas vezes esbarra na escassez de material voltado à cultura musical tradicional ou na dificuldade da consulta. Em bibliotecas

onde os materiais fonográficos, que muitas vezes fazem parte como anexos de monografias sobre música, são tratados como objetos de difícil localização e que provocam sinais claros de desaprovação dos bibliotecários ao serem solicitados para tanto. Acredito que, mais que um desabafo confessional de um pesquisador em processo de redação de trabalho acadêmico, isso deva ser considerado como um dado bastante significativo da forma como o material aural, sonoro de fato, ainda vem sendo tratado no ambiente acadêmico. Algumas dificuldades dessa difusão devem-se às especificidades da veiculação desse tipo de registro, bastante complexas no que se refere aos direitos autorais e às devidas autorizações dos envolvidos nas gravações, é verdade. Mas ainda assim é preciso reiterar o fato de que tal material continua sendo considerado uma espécie de "acessório de luxo" ou apêndice desnecessário, mesmo em instituições ligadas a departamentos que possuem cursos de música, como é o caso de suas bibliotecas. No entanto, a importância de fontes para se obter dados aurais sobre determinados temas estudados é inequívoca e, em alguns casos, torna inviável uma pesquisa musical, em outros a priva de uma dimensão relevante e complementar.

> Pessoas que trabalham com música tradicional não-escrita falam sobre transmissão oral/aural, da boca para o ouvido. Faço a distinção entre oral e aural porque a música que é gravada é mediada pela tecnologia. Na música popular gravada, entre boca e ouvido acontecem uma série de transformações causadas por captadores, microfones, gravadores, processadores de som, etc. (ULHÔA, 2006, p. 1).

No caso deste trabalho, a utilização desse tipo de material gravado foi apenas um suporte para a proposta efetiva do mesmo, que lida diretamente com as fontes primárias na pesquisa etnográfica, através da observação e também de gravações, embora tenha conseguido reunir um acervo bastante representativo. Neste sentido, todos esses registros acabam formando uma fonoteca, segundo a definição a seguir:

> Por "fonoteca", entendo a reunião de todos os documentos sonoros possíveis: os oriundos do comércio e os procedentes das outras fontes, gravações particulares e coletas (MARCADET, 2007 , p. 135).

"Fonoteca" que, no nosso caso tem uma ordem de prioridades diferente da estabelecida pelo autor:

> Dispomos de três tipos de documentos sonoros:
> 1. *Os documentos manufaturados* da cultura de massa (discos em 78 rotações, vinil, Cds, cassetes) [...]
> 2. *As transmissões radiofônicas e as gravações particulares* [...]
> 3. *Coletas pessoais,* tais como entrevistas com atores da área (artistas, mediadores, públicos) e documentos de ambiente.
>
> Contudo, estas duas últimas categorias (documentos particulares e coligidos) permanecem como material secundário, utilizados como complemento dos documentos obtidos no comércio (ibidem).

Pois, para nós, que estamos trabalhando com a etnografia da música, o material secundário é o dos documentos manufaturados, os materiais empíricos obtidos no trabalho de campo estão em primeiro lugar. No entanto, insisto, esses documentos fonográficos podem ser de grande utilidade. Até para saciar a curiosidade auditiva dos músicos: quando lemos referências nos textos sobre determinadas características, sentimos falta da referência sonora, aural. Como ouvir a sonoridade do ritual de axexê, realizado por ocasião do falecimento de um religioso importante? Como ouvir as interpretações de alabês e babalorixás já falecidos ou distantes geograficamente? Há muito tempo os registros fonográficos realizam estas funções, da mesma forma que podemos ouvir Baden e Vinicius novamente interpretando os afro-sambas, podemos ouvir os registros de como Pai Caio Aranha, Joãozinho da Goméia e Vadinho do Gantois concebiam seu fazer religioso-musical. E considero importante, mesmo que o eixo principal deste trabalho não seja esse, apontar para a importância desses registros como documentos históricos sonoros.

Além disso, mesmo no caso da pesquisa de campo, os documentos sonoros manufaturados podem cumprir objetivos bastante funcionais:

- Fornecer subsídios para a realização do trabalho de campo, sugerindo

formulações de questões que possam ser pertinentes no contexto estudado.

- O treinamento auditivo propiciado pela escuta de vários materiais, servindo como aprimoramento para a escuta de contextos sonoros de difícil entendimento nos primeiros contatos, o que é caso das músicas em questão.
- Propiciar a familiaridade com os termos que aparecem nos textos e nas gravações que são pertinentes (nomes de toques, saudações aos orixás, orikis, etc., no caso do candomblé).
- Fornecer dados de referência e comparação com aqueles obtidos no campo, caso seja esse o objetivo da pesquisa.

No caso desta tese, os três primeiros itens foram - e são – muito relevantes. Portanto, passemos a uma breve exposição de alguns exemplos dos "documentos manufaturados da nossa fonoteca de pesquisa" que nos forneceram elementos para aprimorar o trabalho de campo e o entendimento da música do candomblé como um todo.

Para começar, tratemos de um importante registro do candomblé queto que é o LP CANDOMBLÉ (1977), trabalho cuja direção de produção e texto da contracapa são do percussionista e pesquisador Djalma Corrêa. Fato de grande importância desse disco é ser um registro histórico de um dos maiores nomes da música do candomblé, o alabê Vadinho do Gantois. Segundo Corrêa, em um um outro registro fonográfico, de seu depoimento para o programa Ensaio:

> Mas meus outros mestres, vamos dizer assim, da coisa prática, de meter a mão no couro, realmente foram os alabês das casas da Bahia, assim como a memória e uma saudade muito grande de um dos maiores alabês do Brasil, talvez do mundo, que eu conheci: Vadinho do Gantois. Esse me ensinou mais do que eu merecia, aprendi com ele tudo ou quase tudo. Tudo é impossível, porque o conhecimento místico da cultura negra é muito amplo. Mas com Vadinho eu tive a possibilidade de conviver nos principais terreiros da Bahia e tocar junto com ele. Eu me lembro que ele era respeitadíssimo. Quando ele botava a mão num *rum*, alguma coisa acontecia e eu sempre estava do lado dele tocando gam. Então o meu grande mestre foi o Vadinho do Gantois. Infelizmente, Vadinho morreu. O irmão dele, outro grande alabê, Dudu,

> também morreu. No fundo é uma dinastia, um clã de alabês, o pai dele era alabê, o Vadinho alabê, os irmãos alabês. Então era uma coisa muito forte essa família (BOTEZELLI e PEREIRA, 2001, p. 104).

O pesquisador percussionista confirmou, por comunicação pessoal através de e-mail, que os músicos que participaram da gravação do LP referido são realmente estes alabês citados acima, o que destaca ainda mais essa gravação como importante registro histórico sonoro da religião.

Os registros dos candomblés baianos são bastante escassos, ao contrário do que se poderia imaginar. Apesar da grande quantidade de casas de culto, do fato de abrigar as mais tradicionais e prestigiadas - já que tal religião lá se originou - e também da presença dos elementos desta religião na iconografia, no imaginário e mesmo na pauta turística da cidade, a existência de registros sonoros "oficiais" é muito pequena. É difícil encontrar CD's de candomblé na Bahia. E da Bahia.

Uma hipótese para tal exigüidade é a própria dificuldade para se obter registros sonoros das festas dessas casas matriciais e o fato dos religiosos de tais casas serem avessos a todo tipo de registros das mesmas: fotos, filmagens, etc. Minha experiência pessoal nesse sentido -semelhante a de vários outros "espectadores" de festas de orixás reforça essa afirmação. Tendo ido ver uma festa de Oxum no famoso Gantois, na época do X Alaiandê Xirê (novembro de 2007), logo na entrada os "ogãs de sala" advertiam uma jovem turista que ela não poderia fotografar ou filmar. Perguntei se poderia fazer registros em áudio e fui severamente (grosseiramente, para ser mais exato) advertido que não e que "caso fizesse escondido, meu equipamento seria tomado".

No entanto, uma série de grupos ligados a essas casas tradicionais fazem registros de cânticos, por vezes de forma muito discreta no que diz respeito a suas filiações a tais casas.

É o caso do grupo "Ilê Fun Fun", liderado pelo alabê da Casa Branca, Edvaldo "Papadinha" Araújo, que participa de vários CD's da série "Trilhas Urbanas" (TRILHAS URBANAS, 2007, faixa 02; CANTIGAS DE IEMANJÁ, 2007,

faixas 03, 06, 09, 12), produzidos pela Fundação Gregório de Mattos[21].

Além disso, vemos nesta série de registros, grupos ligados a outros terreiros, como o *Sultão das Matas*, de candomblé de caboclo, *Chuchuca Muxikiangóma*, ligado ao terreiro angola *Tumba Junsara*, e outros.

Há outros registros similares. Há o CD Odum Orim, (OFÁ, 2000), encabeçado por Gamo da Paz e Yomar Passos, ambos ligados ao Gantois. Há o CD *Candomblé do Brasil da Bahia da Casa de Oxumarê* (HILÁRIO e BAGUM, 2006), supostamente um registro de uma casa igualmente tradicional, documento que demandaria uma investigação sobre as condições de registro em relação ao respeito às decisões do grupo como um todo.

Vale a pena também ressaltar a existência do registro sonoro de uma casa paulista que tem grande importância na história do candomblé desse estado. Trata-se do CD *Aché Ilê Obá [sic]* (1983), que traz gravações do sacerdote Pai Caio de Xangô (Caio Egydio de Souza Aranha), fundador da casa cujo nome dá título ao disco. Esse *ilê* teve, segundo Prandi (1991, p. 144 - 145), um tumultuado processo de sucessão após o falecimento do *babalorixá* em 1985 que culminou com o tombamento da casa como patrimônio cultural no ano de 1990. Ainda segundo esse autor, esse tombamento da casa é emblemático da reinvenção do candomblé paulista como tradição para completar seu "movimento de autonomização em relação às velhas e tradicionais casas da Bahia" (ibid., p. 150). O registro fonográfico em questão é um testemunho sonoro desse processo. Nele podemos ouvir faixas organizadas como é habitual na grande maioria desse tipo de discos: elencadas por *orixás,* numa ordem que reflete a concepção de *xirê* da casa ou da tradição em que se insere[22]. O que chama a atenção no disco do *Aché*

[21] Fundação Gregório de Matttos, Salvador. Disponível em <http://www.cultura.salvador.ba.gov.br/downloads-trilhasurbanas.php>, acesso em 11/01/2009.

[22] Isso é praticamente uma constante. Em alguns discos (ex., ILÊ OMOLU OXUM, S/D; BARROS, 2005a e 2005b; CANDOMBLÉ, 1977; entre outros) há, exceto as *ramunhas* – habituais por seu caráter eminentemente instrumental – gravações dos toques listados pelas denominações dos orixás a que são atribuídos. Um registro interessante, um material do qual infelizmente não foi possível obter maiores informações sobre a procedência, o CD chamado "Alvorada" e que foi

Ilê Obá é um trânsito fluente entre os diferentes sistemas musicais, já explicito em seu subtítulo que diz "Em Kêto – Angola - Jeje" e uma faixa (faixa 10, "*Oxossi")* no sistema de *candomblé de caboclo*, cantada em português e com as habituais saudações dessa tradição ("*xêto, marrumba xêto*"). Cada uma das faixas inicia-se com a saudação de cada orixá e, em seguida, uma exposição de um toque em versão instrumental, que pode continuar como base para uma cantiga ou "virar" para outro toque, como é o caso da faixa 04 (*Xangô*) que se inicia com um toque queto de *alujá* e muda para o sistema *angola,* cantando para *Zazi*,denominação equivalente do orixá nesse sistema. Numa primeira análise, podemos argumentar que o disco é um registro sonoro de um período marcante no processo de africanização e desligamento das origens umbandistas do candomblé paulista, conforme discutimos no item 1.8 do primeiro capítulo, tomando como referência o trabalho de Reginaldo Prandi. É o registro de uma fase de transição. No caso específico, são notórias as origens umbandistas de Pai Caio Aranha[23]. O disco, portanto, registra musicalmente esse processo.

Outro exemplo concreto, um modelo bastante bem realizado de registro sonoro e etnográfico, é o CD *Ilê Omolu Oxum* (s/d).

Material organizado pela equipe do LACED (Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento)/Museu Nacional, a documentação se refere a um tradicional terreiro fluminense, e traz 51 faixas de gravações realizadas no próprio *ilê*, em sessões de estúdio móvel, realizadas fora do contexto das festas. O trabalho traz um alentado livreto com informações sobre a genealogia religiosa da casa e dados históricos do candomblé no RJ. E com uma observação interessante que chama atenção para uma questão pertinente aos

---

obtido no campo como exemplo de "autenticidade" fornecido por um *babalorixá,* traz uma série de 19 toques exclusivamente instrumentais elencados por orixás, sem qualquer menção aos nomes dos toques no encarte bastante precário. Esse material é bastante encontrado nas lojas de candomblé. Essa organização me parece emblemática da precedência da atribuição religiosa de vinculação aos orixás sobre um interesse mais focado nos toques e seus aspectos musicais.

[23] Cf. o site do Axé Ilê Obá, disponível em <http://www.aguaforte.com/axeileoba/historia.htm> , acesso em 11/jan./2009.

registros desse tipo de manifestação sonora: “Na fase de mixagem, procurou-se clareza e equilíbrio na relação entre as vozes (solista e coro) e destas com os tambores, preservando, contudo, o impacto sonoro dos atabaques” (PEREIRA e PACHECO, s/d.)

2.1.1 - “Alta fidelidade”

Isso nos insta a uma observação sobre uma questão muito relevante relativa aos registros sonoros em geral e aqui, no caso do impacto percussivo dos tambores das religiões afro-brasileiras, ainda mais sujeita à “série de transformações causadas por captadores, microfones, gravadores, processadores de som, etc.”, como consta no trecho acima citado de ULHÔA (2006, p.1). Na verdade, cabe frisar que a principal questão em relação a tais transformações por vezes se deve ao choque entre concepções dos técnicos e produtores de estúdio por um lado e dos músicos, sacerdotes e devotos pelo lado das concepções religiosas, o que pode resultar em alterações significativas dos padrões sonoros originais.

No caso do trabalho de gravação citado anteriormente, nota-se que houve uma posição bastante ativa dos pesquisadores envolvidos em sua produção e que, como veremos no trecho citado a seguir, procurou seguir diretrizes êmicas:

> [...] vale destacar que todo o processo de gravação e edição do CD que ora apresentamos foi fruto do diálogo, da parceria e do respeito à dinâmica cultural do terreiro, todas as decisões sendo tomadas conjuntamente ao longo de diversos encontros acompanhados por comida farta e saborosa, como é tradição do candomblé (PEREIRA e PACHECO, op. cit.).

Tais decisões envolveram além da escolha de repertório, os locais das gravações, com finalidades acústicas e as chamadas “coberturas” de estúdio, ou seja, utilização dos recursos da tecnologia multipista para efetuar as “novas gravações a serem feitas para dobrar os coros das cantigas e corrigir pequenas imperfeições rítmicas e melódicas” (ibidem). Todos esses cuidados visam que o

registro seja o mais representativo possível, mas cada suporte impõe as suas limitações.

O trecho a seguir é muito apropriado para resumir o que passa pela percepção de quem tem as referências *in loco* de festas e de seus respectivos registros fonográficos:

> Qualquer disco de candomblé, por melhor que seja, está destinado a ser apenas um pálido reflexo da exuberância e beleza de uma noite de festa no terreiro. Tentar captar em disco a complexidade e riqueza musical do candomblé é uma tarefa difícil em que várias escolhas têm que ser feitas (ibidem).

Serem "pálidos reflexos" são a condição geral de qualquer representação, não só dos registros fonográficos. A exuberância, riqueza de elementos e a beleza das festas de terreiro e outras manifestações não podem ser captadas em sua totalidade, seja em forma de gravações em áudio, registros visuais, partituras, textos, etc., e ao "ler" esses registros podemos tentar reconstituir o todo que é fragmentado por essas perspectivas singulares.

Assim, as referências fonográficas são de extrema importância por nos fornecerem informações sonoras sobre aquilo que as referências bibliográficas nos fornecem como conceitos, descrições, etc. Não apenas pelo prazer causado ao ouvido musical, mas também por fornecer referências desses elementos de intensa importância no contexto religiosos e por trazer o foco da observação etnográfica para o sentido da audição, como uma espécie de "tarefa" da antropologia musical.

2.3 - A diversidade dos toques

E uma das primeiras observações e conclusões, pautadas por esse sentido auditivo, é da existência de uma grande diversidade de concepções e modos de elaborar e organizar as sonoridades, atribuindo-lhes significado religioso.

A ampla quantidade de material sonoro e escrito consultado só aumenta esta primeira impressão.

A afirmação pode parecer redundante, quando consideramos a própria diversidade de fazeres religiosos, compostos por várias religiões e diferentes concepções de *nações*.

Mas, mesmo enfocando uma religião específica, com seu sistema sonoro/musical – cantigas, toques, elementos de paisagem sonora, etc., extremamente significativos - a complexidade de elementos e de possibilidades de suas combinações também é estonteante. Aliada a isso, observa-se a variação lingüística comum no universo da cultura popular e tradicional (em que há denominações próximas, com pequenas variações como, por exemplo: apanijé e opanijé; agabi e adabi; ramunha, vamunha e avania). Observa-se ainda que há variações entre toques que recebem o mesmo nome e têm padrões rítmicos bastante diversos em tradições diferentes (como os exemplos referidos acima, dos *ijexás* e dos *alujás* baianos e pernambucanos*),* bem como variações significativas entre grupos das mesmas nações. São muitos os exemplos dessa diversidade que foram expostos nos itens anteriores.

Ainda podemos acrescentar o fato de que as próprias festas e demais instâncias religiosas têm liturgias muito dinâmicas, que podem trazer essas combinações de elementos de formas rearranjadas a cada nova realização.

No entanto, tal constatação não pode servir como subterfúgio para escamotear as dificuldades de lidar com tais complexidades no trabalho de campo, mas sim como tomada de consciência da necessidade de encará-las de frente e propor a melhor maneira de contribuir para seu estudo.

No caso deste estudo, optou-se pela observação de como ocorrem de forma integrada em performances rituais realizadas em festas públicas em tempo real de sua execução religiosa, num contexto de realização específico. E é sobre as bases teóricas e metodológicas deste trabalho que passamos a expor nos capítulos a seguir.

Capítulo 3 – A ETNOGRAFIA MUSICAL: TRANSCRIÇÃO, DESCRIÇÃO E ANÁLISE EM ETNOMUSICOLOGIA. Definindo metodologias

Portanto, após este percurso por uma determinada produção acadêmica sobre as religiões afro-brasileiras e sua musicalidade, chegamos ao ponto em que é preciso definir entre tantas informações aquelas que apontam para os caminhos adotados no presente trabalho.

Dentre estes caminhos, um dos temas mais candentes, pela importância que sua definição tem dentro de um trabalho etnomusicológico, é a questão da **transcrição**. Aliam-se às intensas discussões sobre esse tema aquelas, igualmente complexas e relevantes, sobre as questões relativas à construção do texto etnográfico. É preciso, portanto, deixar claras as linhas de trabalho, de abordagem e os processos metodológicos que conduzem a determinadas formas de exposição de resultados, definindo os pressupostos de todos estes aportes teóricos e de tratamento dos dados empíricos.

Como já mencionado, a questão desse tipo de pressupostos é também bastante problematizada nos estudos antropológicos. Tal ciência tem grande afinidade, para não dizer uma influência marcante na produção de estudos etnomusicológicos. Não é à toa que uma das obras fundamentais neste campo é a sempre lembrada “The Anthropology of Music” (MERRIAM, 1964). Nela, Merriam traz, de forma insistente, a argumentação da necessidade de fusão entre os aspectos etnológicos e musicológicos como o principal objetivo almejado pela etnomusicologia.

Etnomusicologia, musicologia comparada, etnografia da música ou antropologia musical, cada uma dessas nomenclaturas, mais do que um arranjo diferente de termos semelhantes, indica a adoção de pontos de vista, enfoques e diferentes formas de descrever e transcrever, de redigir e relatar. Ainda que continuemos a nos perguntar, como o próprio Merriam fez, em outro momento:

“quando definimos um conceito, estamos tentando lidar com o que aquilo é ou com o que deve ser?” (idem, 1977, p. 189)[24]; vamos buscar entre essas vertentes, além de algumas outras fontes teóricas, as bases para a linha que será adotada neste trabalho.

A obra de Alan Merriam tem grande repercussão e influência, o que se atesta pela sua constante inclusão como referência nas bibliografias dos trabalhos etnomusicológicos. E de sua volumosa quantidade de proposições teóricas extraíremos principalmente a lição de buscar quase obsessivamente a fusão entre os aspectos do estudo dos elementos sonoros e do estudo do comportamento humano que os produz e da cultura em que isso é feito.

De forma semelhante aos capítulos anteriores, este capítulo não pretende ser uma revisão exaustiva da formação da atual etnomusicologia, mas sim uma exposição das bases que ela fornece ao presente trabalho. Até porque, como veremos, esta disciplina não será a única aqui utilizada – embora seja a principal – como suporte para a sistematização do estudo da música do candomblé. E também porque tal revisão, baseada na historicidade do desenvolvimento da disciplina e seus conceitos no mundo e no Brasil, está bastante bem delineada em trabalhos como os acima citados de Merriam e em outros, como Boilès e Nattiez(1977); Béhague (2005); Menezes Bastos (2005) e Oliveira Pinto (2005).

Assim, a primeira questão a ser abordada será justamente a da **transcrição**.

Esta questão parece fundamental para aqueles que vêm de uma formação musical. Por razões várias, porém, aparentemente pelo fato de que a partitura ou outras formas de registro gráfico do fenômeno musical são as ferramentas básicas de trabalho para este tipo de estudantes e profissionais.

No entanto, as tarefas necessárias ao empreendimento da etnografia musical vão além dessa habilidade de transformar sonoridades em sinais gráficos, assim como as do etnógrafo vão além da mera habilidade de criar um texto convincente na descrição da realidade estudada. Tanto um quanto outro (texto e

[24] “When we define a concept, are we attempting to deal with what it is or what it ought to be?” .

partitura) são recortes da realidade estudada, representações e, como tal, reduções de suas múltiplas dimensões. No caso da escrita musical, ao tratar desse assunto, Bruno Nettl afirma que:

> A redução da música à notação no papel é na melhor das hipóteses imperfeita, porque um ou outro um tipo de notação deve selecionar dos fenômenos acústicos aqueles que o copista considera mais essenciais, ou ela será tão complexa que por si só será muito difícil de perceber (NETTL, 1963, p. 98).[25]

Sem dúvida, uma vez que qualquer tentativa de apreensão de uma realidade complexa num plano de representação é uma redução, como o texto citado afirma logo no seu início, a mesma deve considerar uma série de escolhas: escolha dos fenômenos essenciais; escolha da forma de representação visando a clareza da comunicação na representação desses fenômenos.

Mas, se por um lado as limitações e dificuldades da transcrição têm sido exaustivamente expostas, por outro, a necessidade de registrar para descrever e analisar também devem ser consideradas. Simha Arom, que realizou um trabalho de pesquisa tratando especificamente de uma das mais intrigantes e desafiadoras manifestações de cultura musical (a polifonia e polirritmia africanas), a partir de sua extensa experiência de campo e pesquisa, afirmou o seguinte:

> A mentalidade ocidental, amoldada culturalmente durante milênios pelo uso da escrita como veículo do pensamento, requer o texto escrito como apoio para a pesquisa. A Música não escapa à regra, pelo contrário. Parece, realmente, muito difícil de proceder a uma análise mesmo que pouco aprofundada de um fenômeno musical, sem dispor previamente de sua redução gráfica: partitura para as músicas de civilização escrita, transcrição para as músicas de tradição oral. Fenômeno fugidio por excelência, a música pede uma fixação escrita de seu desenvolvimento temporal que é suposto constituir uma objetivação permanente de sua realidade viva, um "texto de referência" (AROM, 1985, p.175).[26]

---

[25] "Reduction of music to notation on paper is at best imperfect, for either a type of notation must select from the acoustic phenomena those which the notator considers most essential, or it will be so complex that it itself will be too difficult to perceive."

[26] "La mentalité occidentale, façonnée culturellement durant plusiers millénaires par l'usage de l'ecriture comme véhicule de la pensée, necessite l'ecrit comme support de l'étude.
La musique n'échappe pas à la règle, bien au contraire. Il parait en effet très difficile de procéder à une analyse tant soit peu approfondie d'un phénomene musical, sans disposer au préalable de sa réduction graphique : partition pour les musiques de civilisation écrite, transcription pour le musiques de tradition orale. Phénomène fugitif par excellence, la musique demande une fixation

Além do que, ressalte-se a importância desse "texto de referência" como propiciador da própria comunicação em torno do objeto estudado. Ou seja, situando a transcrição não como uma finalidade em si, mas como uma forma de organizar o material que se estuda para a reflexão, a análise e o debate, para possibilitar a comunicação em torno das observações feitas a partir dele. Desta maneira, este conceito de "texto de referência" será fundamental para nossa tomada de posições.

Além disso, ao indicar as duas formas em que essa "redução à notação" apresenta-se, conforme a condição ágrafa ou não de suas culturas de origem, o autor sugere uma distinção de tratamento desses dois tipos de matérias-primas musicais: partitura e transcrição. Bruno Netll tratou dessa mesma distinção, enfocando-a em outros termos:

> Seeger (1958a) distinguiu entre dois propósitos da notação musical, prescritivo e descritivo. O primeiro tem como seu objetivo a orientação de um intérprete e a adequação da notação prescritiva é julgada pela adequação do desempenho ou pelo grau a que um intérprete percebe, através da notação, os desejos do compositor. Os símbolos da notação prescritiva podem ser nada mais do que dispositivos mnemônicos, como parece ter sido o caso nos neumas medievais, que indicam pouco além da direção geral em que a melodia deva se mover. Afinações exatas e os ritmos eram conhecidos previamente pelos intérpretes, ou eram deixados para a sua decisão. O sistema ocidental da notação - e os vários sistemas orientais também - foram desenvolvidos com finalidade prescritiva e, por mais que a quantidade de detalhes que apresentam tenha aumentado gradualmente, ele é ainda essencialmente um dispositivo mnemônico...Historicamente, a notação descritiva desenvolveu-se junto com a prescritiva. A notação descritiva, apesar de tudo, pretende tornar conhecidas a um leitor as características e os detalhes de uma composição musical que o leitor ainda não conheça (NETLL, 1964, p. 99).[27]

écrite de son déroulement temporel, laquelle est censée constituer une objectivation permanente de sa realité vivante, un 'texte de référence'."

[27] "Seeger (1958a) has distinguished between two purposes of musical notation, prescriptive and descriptive. The former has as its aim the direction of a performer, and the adequacy of prescriptive notation is judged by the adequacy of the performance, or by the degree to which a performer perceives, through the notation, the composer's wishes. The symbols of prescriptive notation may be no more than mnemonic devices, as seems to have been the case in the medieval neumes which indicate little beyond the general direction in which the melody is to move. Exact pitches and rhythms were presumably known to the performers, or they were left to their discretion. The Western system of notation – and the various Oriental systems as well – was developed in order to be prescriptive, and while the amount of detail which it shows has gradually increased, it is still essentially a mnemonic device... Historically, descriptive notation

A questão que precisa ser destacada a partir destas constatações é que, na grande maioria dos casos, ambas as notações (prescritiva e descritiva), dentro do conjunto da produção etnomusicológica, usam o mesmo sistema de registro. Ou, no máximo a notação descritiva se vale de variações do sistema prescritivo.

Isso cria problemas, claro, afinal o sistema não foi criado e desenvolvido para tanto. A condição prescritiva em que surge a escrita da música de nossa tradição implica numa grande quantidade de elementos que já estão assumidos de forma tácita e que nem sempre são os mesmos de uma outra cultura musical a ser representada com tal linguagem simbólica. Há numerosos exemplos das dificuldades para encaixar determinadas articulações rítmicas das músicas africanas e afro-americanas nos padrões de métrica de origem européia; de conseguir ilustrar os timbres, sutilezas de interpretação vocal que aproximam canto da fala, etc.

Mas, qual seria a tomada de posição perante todas essas limitações da transcrição? Simplesmente ignorar a linguagem estabelecida, já que a utilização de notação prescritiva de uma cultura para a descrição dos elementos musicais de outra não é adequada? Inventar outras, gerando uma espécie de “Babel” das notações musicais? E, o que é pior, já sabendo que toda representação implica numa redução, podendo prever que qualquer notação que porventura seja criada terá também suas limitações.

A tomada de posição é justamente considerar que a transcrição não é um fim em si mesmo, mas uma ferramenta para possibilitar o estudo das sonoridades. E que é preciso ter em mente constantemente que estaremos sempre utilizando um sistema de notação “inadequado” e que, por isso, ele é que deve se adaptar aos fenômenos observados e não o contrário, que é fazer as sonoridades caberem dentro de suas limitações.

---

developed along with the prescriptive. Descriptive notation, after all, is intended to convey to a reader the characteristics and the details of a musical composition which the reader does not already know”.

Portanto, não é necessário, nem possível, fazer da transcrição um retrato preciso e detalhado da realidade estudada, pois como o próprio Merriam afirma:

> Tem se assumido normalmente que cada transcrição deve ser tão precisa e detalhada quanto possível, mas o advento de determinados equipamentos mecânicos e eletrônicos parece sugerir que precisão é uma questão relativa que pode ser interpretada de muitas formas (MERRIAM, 1964, p. 58). [28]

Quando Merriam refere-se a precisão e detalhamento, é preciso fazer algumas observações sobre seu contexto histórico e tecnológico original.

Primeiramente, é preciso ressaltar que ele redigiu o texto acima numa época em que os recursos tecnológicos de gravação, edição e análise eram bem menos desenvolvidos que os atuais. Fica claro, no entanto, em outros trechos do texto, que Merriam refere-se a algo que permanece praticamente idêntico em todas as etapas do desenvolvimento da etnomusicologia, apesar das diferenças e avanços teóricos e tecnológicos: a de que a transcrição depende, em última instância, da percepção musical humana. E eu acrescentaria: da percepção cultural de fenômenos sonoros; por mais haja equipamentos avançados, a percepção ainda é o ponto de partida e de chegada de todos estes aparatos que, podemos dizer, são extensões e apoio para a escuta e a memória auditiva. Pois é para ela que escrevemos, que transcrevemos. Para ser lida por um portador do mesmo tipo de percepção, ou de um tipo semelhante.

Além do que, a possibilidade de realização de gravações (mesmo que mantidas as observações do final do capítulo anterior, no item 2.1.1) torna obsoleta essa função da partitura como um “registro detalhado”.

Portanto, a funcionalidade da transcrição seria exatamente a de criar possibilidades de intercâmbio de observações e análises, o dito “texto de referência” de Arom, algo que fixe um pouco do fugidio e escorregadio fenômeno

[28] “It has normally been assumed that every transcription must be as precise and detailed as possible, but the advent of certain mechanical and electronic equipment seems to suggest that precision is a relative matter which can be interpreted in many ways.”

musical, algo que se possa observar, analisar e sobre o que se possa trocar informações e conclusões.

A escolha pela partitura convencional para a escrita musical, neste trabalho, se deu devida às suas condições de legibilidade, possibilidade de diálogo, troca de informações: por ser um sistema já estabelecido e conhecido, com uma disposição espacial que permite uma leitura sincrônica e diacrônica de elementos e a possibilidade de expandir essa leitura a elementos rituais, tendo o fluxo e as simultaneidades da música como base.

Alguns recursos podem ser usados, como complemento, como a exposição de motivos rítmicos em forma de linhas-guia para, por exemplo, descaracterizar a estrutura de tempos fortes e fracos, tão arraigada na concepção da grafia musical de origem européia. Vários autores (KUBIK, 1979, p.14; SANDRONI, 2001, p. 24 - 26) têm se detido sobre a questão das linhas-guia (ou *time-lines*, como é o termo original). No capítulo anterior, ao comentarmos o trabalho de Fonseca (2003) expusemos sua definição bastante direta desse conceito e desta forma de grafia que, para alguns tipos de registro, é bastante funcional, configurando uma notação muito simples e de fácil leitura. Como se pode ver nos registros que se encontram em Kubik (op. Cit., p. 15, 17, 19, 21), em que o número de pulsações elementares é destacado no início da linha e os pontos onde ocorrem os ataques percussivos são grafados com um “x” (não sendo consideradas, portanto, as durações das sonoridades como um todo) e as pulsações não articuladas grafadas com um ponto.

Para ilustrar essa forma de registro de sonoridades percussivas, segue abaixo um exemplo de linha-guia, uma célula muito comum no candomblé queto:

(12) [x.x.xx.x.x.x]
Exemplo 6. Linha-guia do *vassi* ou *corrido.*

Porém o fenômeno musical não está só, isolado.

É então que retornamos à questão da almejada fusão entre os dois aspectos da etnomusicologia, trilhando agora um pouco mais seu ramo etnográfico.

Pois é preciso que o "texto de referência" incorpore dados do contexto cultural do fenômeno como um todo. E é da outra vertente da etnomusicologia que vêm as ferramentas mais adequadas para tanto.

3.1 Etnografias

O processo que lida com esses elementos não-sonoros do fenômeno estudado é o da descrição etnográfica. Que gera um "texto de referência" para os igualmente fugidios aspectos do comportamento social, envolvidos ou não com a produção de sonoridades: performances, eventos, relações interpessoais, procedimentos rituais, entre outros dados possíveis de obter através da observação etnográfica.

> "A transcrição musical é a representação (escrita) dos sons. Etnografia é o escrever sobre o povo [do grego *ethnos*: gente, povo, e *graphien*: escrita] (Hulkrantz, 1960). A etnografia deve ser diferenciada da antropologia, uma disciplina acadêmica com perspectivas teóricas sobre sociedades humanas. A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é o escrever sobre as maneiras de como as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente, inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre música, baseadas em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo". (SEEGER, 2004, p.07).

Antes de uma incursão aos territórios da "disciplina acadêmica com perspectivas teóricas sobre sociedades humanas", em busca de mais fundamentação antropológica, vale a pena explorar mais alguns trechos da citação acima, em prol do estabelecimento do que deva ser a etnografia da música que se

fará a seguir.

Se a etnografia, em termos gerais, “é o escrever sobre o povo”, sobre os diferentes grupos étnicos e suas diversas culturas, a etnografia da música seria, então essa “abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons”, que busca registrar as concepções, processos de criação dos sons, critérios de avaliação e apreciação e as influências dinâmicas no grupo, nos indivíduos e em seus processos musicais e sociais, ou, mais sinteticamente, busca “escrever sobre as maneiras de como as pessoas fazem música”. Seeger ainda ressalta o caráter descritivo de ambas as etnografias e, no que diz respeito à “da música”, enfatiza que: “ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons”. Eventos intimamente ligados às dimensões do som, sejam aqueles que os geram ou os que são *movidos* por eles.

Se até aqui há certa confusão entre os termos “etnografia da música” e “antropologia musical” é preciso, a partir deste ponto, estabelecer claramente a distinção entre ambas e definir também como elas contribuem para a construção do enfoque adotado. O próprio Seeger, em outra obra, apresenta o conceito da antropologia musical, em oposição a uma antropologia da música sendo que esta última, segundo esse autor, traria “para o estudo da música os conceitos, métodos e interesses da antropologia” (SEEGER, 1987, p. xiii)[29]. Para ele, este enfoque carrega uma ênfase nos processos sociais e econômicos, tendendo a isolá-los de outros que empregam linguagem, música, as artes em geral e outros itens e conceitos não-tangíveis. Além disso, a antropologia da música, nesses termos, procura as maneiras como a música toma parte na cultura e na vida social, encaixando-se em suas estruturas numa relação de subordinação.

Em oposição a isso, Seeger argumenta que:

> “Por contraste, uma antropologia musical observa de que maneira as performances musicais criam vários aspectos da cultura e da vida social. Mais do que estudar a

[29] “An anthropology of music brings to the study of music the concepts, methods, and concerns of anthropology”.

> música *na* cultura (como proposto por Alan Merriam 1960), uma antropologia musical estuda a vida social como uma performance. Mais do que assumir que há uma matriz social e cultural pré-existente e logicamente prioritária dentro da qual a música é executada, ela examina a maneira como a música é parte da verdadeira construção e interpretação de processos e relações sociais e conceituais."(ibid., xiii – xiv)[30]

Portanto considerando estas proposições de Seeger, a tarefa do etnomusicólogo seria, em primeira instância, realizar o trabalho etnográfico, dentro de sua perspectiva de transcrição analítica dos eventos relacionados ao fenômeno sonoro. Ou seja, para além de uma descrição que utilize "simplesmente a aplicação de métodos e interesses antropológicos à música", mas que busque o "estudo da sociedade desde a perspectiva da performance musical" (ibid., p. Xiii).

No entanto, embora alertados por essa espécie de inversão do paradigma de Merriam, inversão onde a música, ou melhor a performance musical, seria a via de aporte ao estudo da cultura e da sociedade, ainda sentimos a necessidade de buscar uma interlocução com alguns métodos, interesses e questionamentos oriundos da antropologia, reiterando sua importância no estudo etnomusicológico.

Entretanto, é preciso lembrar que no contexto contemporâneo que sucede o momento em que surgiu a proposta de Merriam (os anos 70 em diante), os próprios antropólogos tenham lançado objeções e passado a questionar alguns de seus conceitos centrais, construídos até aquele momento. Conceitos como o da objetividade do trabalho de campo através da observação participante e de sua representação através do texto etnográfico (SILVA, 2000, p. 13 -14), além das relações políticas e de poder entre observadores e observados.

Isto lança num conturbado campo de debates uma série de teorias e práticas dessa ciência, inclusive aquele que é um dos subsídios fundamentais para este trabalho, um tema essencial e nuclear que é o conceito (ou os conceitos) de

[30] "By way of contrast a musical anthropology looks at the way musical performances create many aspects of culture and social life. Rather than studying music *in* culture (as proposed by Alan Merriam 1960), a musical anthropology studies social life as a performance. Rather than assuming that there is a pre-existing and logically prior social and cultural matrix within which music is performed, it examines the way music is a part of the very construction and interpretation of social and conceptual relationships and processes"

cultura.

Sendo um conceito chave (ou o conceito chave) para a antropologia e para estudos de produtos de construções simbólicas como é o caso da música, cultura, por sua amplitude e importância é tema bastante complexo e polêmico. Dessa forma, é difícil apresentar uma definição do mesmo como resultado de um consenso teórico. Aliás, mais do que um dissenso, a variedade de aportes dentro da principal ciência que lida com este conceito indica uma condição muito peculiar desse campo de estudos. Uma convivência entre múltiplas concepções científicas e conceituais, gerando igualmente variadas matrizes teóricas e paradigmas, os quais:

> À diferença das ciências naturais, que os registram em sucessão – num processo contínuo de substituição -, na antropologia social os vemos em plena simultaneidade, sem que o novo paradigma elimine o anterior pela via das 'revoluções científicas' de que nos fala Khun (sic), mas aceite a convivência, muitas vezes num mesmo país, outras vezes numa mesma instituição (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1988, p. 15).

Em conseqüência disso, as variadas "matrizes disciplinares"[31] da antropologia lidam paralelamente com diferentes conceitos de cultura.

As origens e desdobramentos dessa gama variada de conceitos, definições e suas articulações em teorias e matrizes disciplinares, como se pode concluir, mais uma vez geram um campo de debates, mais do que propriamente consensos sobre os temas.

> Desde o século passado tem havido preocupações sistemáticas em estudar as culturas humanas, em discutir sobre cultura. Esses estudos se intensificaram na medida em que se aceleravam os contatos, nem sempre pacíficos, entre povos e nações. As preocupações com cultura se voltaram tanto para a compreensão das sociedades modernas e industriais quanto das que iam desaparecendo ou perdendo suas características originais em virtude daqueles contatos. Contudo, toda essa preocupação não produziu uma definição clara e aceita por todos do que seja cultura. Por cultura se entende muita coisa [...] Não há por que nos confundirmos com tanta variação de significado. O que importa é que pensemos sobre os motivos de tanta variação, que localizemos as idéias e temas principais sobre os quais elas se sustentam (SANTOS, 1994, p. 21 - 22)

[31] Consideradas pelo autor acima citado como "a articulação sistemática de um conjunto de paradigmas" (ibidem).

Dentro desse campo problematizado, portanto, o que se pode dizer que realmente importa são as maneiras como as “variações” se relacionam, ou seja, como um determinado conceito de cultura está ligado a uma matriz disciplinar, um “paradigma antropológico”.

Portanto, neste ponto podemos sustentar que, resumindo e reunindo ambas trajetórias, o que está em curso, quando buscamos a almejada fusão entre os aspectos antropológicos e musicológicos, é novamente uma tomada de posição, desta vez para estabelecermos com clareza que tipo de antropologia estamos mesclando com que tipo de enfoque dos aspectos musicais.

Para tanto, parto da seguinte afirmação de Clifford Geertz, principal teórico da Antropologia Interpretativa:

> O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1989, p. 15).

Dentro dessa perspectiva, a etnografia assume um caráter bastante peculiar, pois sua realização, segundo o autor, passa a ser mais a de uma interpretação do que de uma descrição objetiva. Ele expressa essa concepção na utilização do conceito de “descrição densa”:

> O ponto a enfocar agora é somente que a etnografia é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar as linhas de propriedade, fazer o censo doméstico... escrever seu diário. Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e

> comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (ibid., p. 21).

O que nos leva a buscar as convergências entre as concepções até aqui trabalhadas. Por um lado a "transcrição analítica dos eventos" de Seeger, por outro a leitura do manuscrito metafórico geertziano, "escrito" com os exemplos transitórios de comportamento, permitem convergir numa proposta de **"transcrição densa"**. Pois se, quando Seeger coloca que "a etnografia da música é o escrever sobre as maneiras de como as pessoas fazem música", expondo de forma sintética uma "abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos" (SEEGER, 2004. p. 07), nos parece que, se enfatizarmos seu caráter interpretativo e musical, podemos situá-la como uma **transcríção interpretativa das performances** que seria, em suma a **"transcrição densa"**. Nossa tarefa, então, além do planejamento e execução dos "níveis mais rotineiros de atividade do trabalho de campo", impõe-se como a construção da leitura de um manuscrito com suas estranhezas e desbotamento especiais, cujas peculiares elipses, incoerências e emendas e comentários são sim, escritos também não com os sinais convencionais do som, mas com sons eles mesmos (além do comportamento que os produz). Sons musicais e múltiplos, no entanto, cujas convenções também se apresentam embaralhadas e sutilmente desfocadas, já que não são as mesmas da tradição hegemônica da teoria "ocidental" e de sua escrita. Um manuscrito repleto de ruídos que vão, pouco a pouco se tornando intelígíveis. O texto etnográfico é o relato dessa leitura, com ênfase em seus aspectos musicais.

Por fim, um importante tema geertziano é o do nível de abrangência da descrição etnográfica. Sobre isso, ele escreve: "[...] pelo menos como eu a pratico, ela é microscópica." (GEERTZ, op. Cit., p. 31). O que, mais adiante ele esclarece: "É para dizer, simplesmente, que o antropólogo aborda caracteristicamente tais

interpretações mais amplas e análises mais abstratas a partir de um conhecimento muito extensivo de assuntos extremamente pequenos.” (ibidem)

Outra concepção do trabalho etnográfico, ainda segundo o mesmo autor, implica em que escrever etnograficamente seja interpretar o “fluxo do discurso social... e fixá-lo em formas pesquisáveis” (ibidem). Mais uma convergência com o que discutíamos anteriormente, pois me parece plenamente possível pensar essa fixação em formas pesquisáveis de forma análoga à criação do “texto de referência”, como postulou Arom, citado acima. Na verdade, estaremos criando pelo menos dois níveis de “textos de referência”: um que fixe o fluxo do discurso social e outro que fixe o fluxo do discurso das sonoridades em forma que possam ser estudadas e compartilhadas. Espera-se que ambos, respectivamente descrição e transcrição, sejam integrados num texto de referência maior, numa forma pesquisável de “**transcrição densa**”.

Para a construção de seus conceitos, Geertz enfatiza a metáfora das “leituras do manuscrito” como a essência do trabalho etnográfico. Em um trabalho marcante sobre a música do candomblé, o autor enfatiza o caráter desse sistema de significados como a articulação de uma linguagem, principalmente dos tambores (CARDOSO, 2006). A experiência de campo mostra que realmente, a comunicação efetuada pelas sonoridades no culto aos orixás é muito intensa. Portanto, creio que para prosseguir na realização da leitura do “manuscrito” do candomblé queto é preciso responder às seguintes perguntas: sua música é realmente linguagem? E, assim sendo, como se articula, então, como linguagem?

3.2 – A música do candomblé queto como linguagem

Pensar a música como linguagem, no entanto, exige que se inicie pela pergunta mais básica neste sentido: “Música é linguagem?”. Em resposta à pergunta que é o próprio título de seu artigo, Borges Neto argumenta:

> O que eu quero desenvolver aqui são algumas considerações sobre a afirmação de que música é linguagem. Minha argumentação vai no sentido de que essa afirmação não passa de uma metáfora, no sentido de Lakoff e Johnson. Que fique claro desde já que não há nenhuma valoração embutida nesta minha posição: ser uma metáfora não é nem bom nem ruim. De qualquer forma, creio que há um ganho em saber que estamos lidando com uma metáfora, que tem suas virtudes e suas limitações (BORGES NETO, 2005).

Vamos partir, então, dessas considerações. Não sem antes ressaltar que cada um dos conjuntos expressivos denominados “música”, seja por seus produtores ou pelos que a observam, formam sistemas significativos diferentes. O autor referido acima, entretanto, toma a música num sentido geral e insiste que afirmar que música é linguagem é se expressar através de uma metáfora (ressalte-se que o referencial do autor é o das línguas naturais, com todo seu aparato próprio de análise e interpretação). O que não implica nenhum juízo de valor. Apenas dimensiona o alcance da utilização que se possa fazer desse recurso. Vale a pena desenvolvê-lo um pouco mais, estabelecendo qual o sentido de metáfora que se está utilizando.

> Na medida em que as metáforas são recursos cognitivos usados para reduzir noções desconhecidas (ou cognitivamente complexas) a noções conhecidas (ou cognitivamente simples), e na medida em que se supõe que a lingüística já conseguiu uma descrição razoável das formas subjacentes da linguagem, e que parece, portanto, conhecer essas formas, torna-se aceitável aplicar o mesmo tratamento teórico dispensado às formas subjacentes da música (ibidem).

Se entender a música da religião é entender como ela contribui para construção de um discurso ritual, interpretá-la no fluxo desse discurso, realmente um caminho é entendê-la como linguagem. No caso específico, esse tratamento dado à música não será tão radical a ponto de realizar um mergulho profundo nas

categorias de análise emprestadas do estudo lingüístico. Mas sim se valer de alguns desses recursos para reduzir “noções desconhecidas (ou cognitivamente complexas) a noções conhecidas (ou cognitivamente simples)”. Não se trata de um estudo semiótico ou semântico da música do candomblé, o que seria interessante pelas características peculiares dessa “linguagem”, mas que não cabe no momento. Mas sim de tomar emprestadas ferramentas que ajudem a interpretar e realizar a descrição analítica dos eventos sonoros e rituais.

Num primeiro desses “empréstimos teóricos”, dois conceitos oriundos da semântica estrutural podem ser extremamente valiosos. Refiro-me aos conceitos de tematização e figurativização, adiante expostos como parte de um dos níveis do percurso gerativo:

> Passemos agora para o terceiro nível, o discursivo. Esse patamar é aquele em que se revestem as estruturas narrativas abstratas [...] Temos, então, dois níveis de concretização das estruturas narrativas: a tematização e a figurativização [...] Os primeiros são compostos predominantemente de temas, isto é, de termos abstratos; os segundos, preponderantemente de figuras, ou seja, de termos concretos. Cada um desses tipos de texto tem uma função diferente: os temáticos explicam o mundo; os figurativos criam simulacros do mundo (FIORIN, 1999).

Portanto, o fluxo do discurso ritual, se configura a partir de um nível fundamental, bastante simples e abstrato de ordenamento dos conteúdos das narrativas míticas (como oposições entre saúde e doença; paz e conflito; prosperidade e miséria; etc.). Quando estes conteúdos abstratos passam ao nível do discurso, revestem-se de figurativizações bastante identificáveis no ritual, as identidades dos orixás e seus símbolos: representações de armas e ferramentas, animais, adereços, etc. Alguns exemplos, para ilustrar: as armas que os orixás guerreiros portam (espadas de Ogum e Iansã, arco e flecha de Oxóssi), alusões a animais relacionados aos mitos (rabo de cavalo e chicote para Oxóssi e Oxumarê; peixe para Iemanjá e Logunedé; peles de caça para Oxóssi), adereços são símbolos entre vários que criam simulacros de um mundo mítico. Os sons, nesse contexto são muito significativos. Cada orixá tem seu *ilá* mais característico, cada

um grita de um jeito que se vai aprendendo a reconhecer. Caso isso não aconteça, sua saudação reforça a ligação. Ouve-se, por exemplo “caô, cabiecile!” e sabe-se que está ali Xangô. Outras sonoridades significativas são os próprios toques: está sendo tocado um *ibim*: *Oxalufã*; ouve-se o *ilu*: *Iansã, o opanijé* alude a *Obaluaiê* e assim por diante. Vemos então que há uma série de figurativizações sonoras. E as tematizações?

Uma delas me parece extremamente importante na estruturação do ritual, ao lado de outras que configuram termos abstratos agregados às identidades dos orixás como “vaidade” (tematizado pelo espelho de Oxum), “virilidade e energia” (pelas danças dos guerreiros), “velhice” (o passo curvado e hesitante e toque “truncado” do Oxalá velho) e vários outros conteúdos abstratos que “explicam o mundo”. Estou me referindo ao axé.

Esse fundamento é sempre tematizado através da conexão entre transe de orixá, dança e música. No entanto, minha experiência etnográfica me leva a fazer algumas observações bastante incisivas sobre essa questão. E trata-se de afirmar que o axé, nesse contexto, é também figurativizado. Pois, para os devotos participantes das festas, a presença desse fundamento religioso está clara e concreta como a própria presença do deus ou da deusa que ali dança, tanto que de certa forma pode ser tocado com a mão num gesto característico (ver o próximo capitulo, item 4.3.2)

A música e as sonoridades cumprem uma função primordial nessa presentificação do fundamento religioso, tornado ao mesmo tempo concreto e abstrato. Pois, como explica o autor:

> A tradição escolar ensina que concreto/abstrato é uma categoria classificatória que se aplica aos substantivos. Na verdade, ela refere-se a todos os lexemas, pois abstrato é o termo que não remete a algo considerado existente no mundo natural, mas a uma categoria explicativa dos existentes, enquanto concreto é o termo que se refere a elementos existentes no mundo natural. É preciso entender bem o que significa *mundo natural* neste contexto, não é aquele mundo que os sentidos dão por natural, mas são os mundos que o discurso dá como existentes. Então, *fada* é concreto, porque é considerado um ser existente no mundo natural criado pelo universo discursivo do conto maravilhoso. Já *orgulho* é uma categoria explicativa de uma série

> de atitudes concretas tomadas por seres efetivamente existentes em mundos naturais criados por universos de discurso. (FIORIN, 1999)

Portanto, pode-se afirmar que o axé é um elemento ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que se apresenta de forma concreta do ponto de vista êmico, também age um princípio abstrato, como uma categoria explicativa de tudo que se expressa na visão de mundo do religioso. Portanto, deve ser tratado temática e figurativamente. Principalmente ao descrevermos e analisarmos como as sonoridades o propiciam.

As performances atualizam as narrativas míticas nas festas de orixás. Para interpretá-las precisamos entender como um grande número de elementos rituais, míticos e musicais articulam- se para enunciar novamente um discurso, que vem sendo perpetuado pela tradição. Ou seja, como se recria uma narrativa específica a partir de seus elementos estruturais.

Ou seja ainda, como uma "gramática" musical se realiza em discurso ritual, já que estamos considerando que *música é linguagem* e a música do candomblé uma forma bastante específica como tal.

A formulação e entendimento dessa gramática musical do candomblé como um todo, desse conjunto de prescrições e regras que determinam o uso considerado correto da "linguagem", é tarefa que demanda um estudo muito extenso ou uma formação (igualmente extensa) como líder religioso.

A proposta desta pesquisa etnográfica musical é de documentar sua utilização na elaboração de performances que vivificam os mitos. Nos termos colocados até então, falamos em produzir a fixação do fluxo do discurso ritual-sonoro em formas pesquisáveis e analisar como a gramática se transforma em discurso, considerando música e sonoridades como linguagem.

Para tanto, vale a pena trabalharmos um pouco mais com o conceito de performance.

3.3 Antropologia da performance e Victor Turner

Existe um sentido de performance que vale a pena ser discutido inicialmente. É o que se refere à performance como finalização de um processo, sentido ligado à sua etimologia original:

> De acordo com Victor Turner, como vimos, a experiência se completa através de uma forma de "expressão". Performance – termo que deriva do francês antigo *parfounir,* "completar" ou 'realizar inteiramente" – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência (Dawsey, 2007, p. 43).

Destaco esta acepção do termo, pela mesma possibilitar pensar as performances ocorridas nas festas de orixás como um "fechamento" (significando um ciclo que se completa) de experiências religiosas. Realizado de forma dinâmica e que aponta para futuras retomadas de uma vivência dos sentidos religiosos em que a música tem um papel preponderante. Assim, as festas de orixás, articuladas num calendário cíclico que se relaciona com as devoções mais específicas das casas se apresentam como oportunidade privilegiada de observar esse "perfazer" de uma experiência complexa e intensa da religiosidade.

Experiência que pode ser observada e analisada de acordo com os modelos de Victor Turner, o teórico maior da Antropologia da Performance. Esse modelo teórico tem num método de descrição e análise bastante próprio, denominado "análise do drama social", o eixo central. Seus conceitos principais, ainda segundo Dawsey, têm a seguinte conformação e importância:

> O modelo de ritos de passagem de Arnold Van Gennep, pressupondo três momentos, desdobra-se no conhecido modelo de drama social de Turner em quatro: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho.
> Victor Turner produz um desvio metodológico no campo da antropologia social britânica. A sua sacada foi ver como as próprias sociedades sacaneiam-se a si mesmas, brincando com o perigo, e suscitando efeitos de paralisia em relação ao fluxo da vida cotidiana. Às margens, no límen, se produzem efeitos de estranhamento. Desloca-se o olhar olhado das coisas. Gera-se conhecimento. O antropólogo procura acompanhar os movimentos surpreendentes da vida social. Turner se interessa por momentos de suspensão de papéis, ou interrupção do teatro da vida cotidiana. Em instantes como esses – de *communitas* – as pessoas podem ver-se frente a frente

> como membros de um mesmo tecido social. Daí, a importância dos dramas sociais e dos rituais que os suscitam (através de rupturas socialmente instituídas) ou deles emergem (como expressões de uma ação reparadora). No espelho mágico dos rituais, onde elementos do cotidiano se reconfiguram, recriam-se universos sociais e simbólicos (ibid., p. 35 – 36).

Por seu foco especificamente em dois elementos - ritual e performance – que são muito presentes na religião e suas várias manifestações (embora segundo esse paradigma os elementos do modelo possam ser identificados em quaisquer acontecimentos sociais), julgo importante trazer ao debate esses conceitos. Principalmente, se partimos de uma constatação do próprio Turner de que essa esfera da ação humana é um ponto privilegiado de observação da sociedade e da cultura:

> Se a performance parece ser então um objeto legítimo de estudo para a antropologia pós-moderna, parece apropriado que nós devamos examinar a literatura sobre tipos de performance. Nós precisamos não nos confinar à literatura etnográfica. Se o homem é um animal sapiente, um animal capaz de fazer ferramentas, um animal que constrói a si mesmo, um animal que usa símbolos, ele não é menos um animal performativo, *Homo performans*, não no sentido, talvez, que um animal de circo pode ser um animal performativo, mas no sentido que o homem é um animal auto-performativo – suas performances são, em um sentido, reflexivas; na performance ele revela a si para si mesmo. Isto pode ser de duas formas: o ator pode vir a conhecer a si mesmo melhor através da atuação ou autuação; ou um conjunto de seres humanos pode vir a se conhecer melhor observando e/ou participando de performances geradas e apresentadas por outro conjunto de seres humanos (TURNER, 1988, p. 81). [32]

Rituais e performances são, então, partes do fluxo do discurso social em que as múltiplas reflexividades fornecem pontos de observação propícios para

---

[32] If performance seems then to be a legitimate object of study for postmodern anthropology, it seems appropriate that we should examine the literature on types of performance. We need not confine ourselves to the ethnographic literature. If man is a sapient animal, a toolmaking animal, a self-making animal, a symbol-using animal, he is, no less, a performing animal, *Homo performans*, not in the sense, perhaps, that a circus animal may be a performing animal, but in the sense that man is a self-performing animal – his performances are, in a way, reflexive, in performance he reveals himself to himself. This can be in two ways: the actor may come to know himself better through acting or enactment; or one set of human beings may come to know themselves better through observing and/or participating in performances generated and presented by another set of human beings. [...].

certas peculiaridades do “manuscrito desbotado”, tornando-o menos opaco e mais legível. No nosso caso, estudamos processos rituais em que o drama social e outras qualidades de práticas expressivas dotadas de sentido estão plenamente integrados, em que até a culinária se carrega densamente de significados religiosos, ao lado da música, da dança, etc. Uma manifestação bastante exuberante dos recursos comunicativos e que torna difícil separar a performance social da cultural, nos termos como Turner coloca:

> Quando nós vasculhamos os ricos dados colocados à disposição pelas ciências sociais e pelas humanidades sobre performances, nós podemos classificá-las em performances 'sociais' (incluindo dramas sociais) e performances 'culturais' (incluindo os dramas estéticos e de palco). Como eu disse inicialmente, o material básico da vida social é a performance, 'a apresentação do self na vida cotidiana'[...].O self é apresentado através da performance de papéis, através da performance que rompe papéis, e através da declaração a um dado público de que alguém sofreu uma transformação de estado e status, tendo sido salvo ou condenado, elevado ou libertado. Seres humanos pertencem a uma espécie bem dotada com recursos de comunicação, tanto verbais quanto não-verbais e, somado a isso, dada a modos dramáticos de comunicação, de performances de diferentes tipos (ibid., p. 82).[33]

A performance nas religiões afro-brasileiras está tão integrada em seus aspectos sociais e culturais que é difícil separar uns dos outros, reduzindo-os ou às suas funções religiosas ou aos dados de percepção mais aparente; tomando-a como atividade meramente de apresentação, de expressão de elementos sonoros, coreográficos, etc. No entanto, quando lemos as palavras do texto de Turner, é inevitável a que venha à lembrança a expressividade do transe das religiões de orixá como uma das formas de transformação de estado citada.

A “apresentação do self na vida cotidiana” implica numa série de significados

---

33

When we scan the rich data put forth by the social sciences and the humanities on performances, we can class them into 'social' performances (including social dramas) and 'cultural' performances (including aesthetic or stage dramas). As I said earlier, the basic stuff of social life is performance, 'the presentation of self in everyday life'[...]. Self is presented through the performance of roles, through performance that breaks roles, and through declaring to a given public that one has undergone a transformation of state and status, been saved or damned, elevated or released. Human beings belong to a species well endowed with means of communication, both verbal and non-verbal, and, in addition, given to dramatic modes of communication, to performance of different kinds.

adicionados à teia geertziana/ weberiana e implica em formas diferenciadas de interpretar esses significados e também na necessidade da discussão de outro conceito fundamental neste campo que é o de ritual. Turner faz questão de deixar bem claro quais são os sentidos e utilizações que busca ao trabalhar com esse conceito:

> Primeiro permitam-me comentar a diferença entre meu uso do termo "ritual" e as definições de Schechner e Goffman. De modo geral, eles parecem designar como ritual um ato unitário padronizado, que pode ser tanto secular quanto sagrado, enquanto eu quero dizer que é a performance de uma seqüência complexa de atos simbólicos. Ritual, para mim, [como Ronald Grimes o coloca] é uma "performance transformativa que revela maiores classificações, categorias e contradições de processos culturais." Para Schechner, o que eu chamo "ruptura", o evento inaugurante em um drama social, é sempre efetuado por um ritual ou um ato ritualizado ou "movimento."[34] (ibid., p.75)

Portanto, chegando ao final deste capítulo, também vivenciamos o fechamento de uma experiência no perfazer um caminho teórico.

Então, vale retomar resumidamente qual foi o trajeto: partimos da matriz disciplinar etnomusicológica e sua almejada fusão entre os aspectos etnológicos e musicológicos, uma base sólida fornecida por Alan Merriam. Daí, percorremos com Anthony Seeger um caminho que postula uma antropologia musical que entenda a vida social como performance. E que coloca em seus devidos termos os conceitos: transcrição, etnografia e antropologia. Tomando o primeiro dos termos e decompondo a equação, caminhamos por uma série de debates, observações, restrições e oposições à grafia musical para concordarmos com Arom: trata-se apenas de construir um texto de referência. Para fixar o fluxo do discurso musical em formas pesquisáveis. Aí, já estávamos bebendo na fonte do interpretativismo geertziano: o etnógrafo e o etnomusicógrafo, instados pela busca da descrição

---

[34] First let me comment on the difference between my use of the term "ritual" and the definitions of Schechner and Goffman. By and large they seem to mean by ritual a standardized unit act, wich may be secular as well as sacred, while I mean the performance of a complex sequence of symbolic acts. Ritual, for me, [as Ronald Grimes puts it], is a "transformative performance revealing major classifications, categories, and contradictions of cultural processes." For Schechner, what I call "breach", the inaugurating event in a social drama, is always effected by a ritual or a ritualized act or "move."

densa, interpretam aquele fluxo enquanto discurso social. Inscrevem suas interpretações como resultado de seu trabalho de campo. Praticam esse trabalho como a leitura em profundidade de um manuscrito desbotado, que se deixa entreler muito fugazmente por sobre o ombro dos "nativos". Geertz a chama de "descrição densa". Se são nativos de quem queremos conhecer a música, conhecer o comportamento que a produz e a frui, precisaremos escrever sobre as maneiras como as pessoas fazem isso, como fazem o que chamamos, nós e eles, se existe denominação para isso, de música. Devemos fazer a transcrição analítica dos eventos, não somente a dos sons. Estamos citando Seeger novamente. E vamos fundir suas propostas com a de Geertz em uma, a de **transcrição densa**.

Geertz lê, interpreta o manuscrito, no nosso caso uma partitura desbotada cujos sons não foram feitos para serem escritos ou lidos. Sons vocais cuja riqueza expressiva escapa entre os dedos. Os percussivos que nos confundem no trajeto entre a trama polirrítmica e o papel ou o editor de partituras. Mas é – embora já seja muito – só um texto de referência que se busca...

Interpretar é preciso. Quem melhor navega nesses mares que os semioticistas? Mas a essa altura da viagem, aprender a usar seus complicados astrolábios e sistemas de posicionamento seria um desvio de rota muito drástico. Apenas um deles nos servirá de régua e compasso: a metáfora. Com ela, Borges Neto nos explica como música é linguagem. Como metáfora. Entendendo-a como um recurso cognitivo em que noções desconhecidas ou cognitivamente complexas são reduzidas a noções conhecidas ou cognitivamente mais simples, coloca no seu devido lugar a afirmação que música é linguagem. Nenhum juízo de valor embutido nisso, apenas cautela para que possamos trabalhar adequadamente os sons dessa forma, com esse enfoque. A mesma cautela que nos faz colocar na bagagem apenas alguns recursos analíticos: a tematização e a figurativização de elementos religiosos e rituais (o axé, os atributos dos orixás, as narrativas míticas) pela música são os principais deles. A passagem de gramática a discurso.

Finalmente, perfazendo o percurso teórico chegamos à antropologia da

performance de Turner. Falamos em performance o tempo todo quando se trata da etnografia da música, portanto nada mais importante que definirmos, com base nos estudos focados neste tema alguns pressupostos básicos do que seja exatamente essa tal de performance que está sendo o tempo todo analisada e descrita. Vemos que Turner e seu grupo a entendem como algo “perfeito”, no sentido de algo que se perfez como experiência e que se completa no momento de sua expressão. Isso ocorrendo, ela é trabalhada com base no método de “análise do drama social” que compreende quatro fases: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho. Importantes neste contexto, os rituais têm também um tratamento teórico próprio. Rituais como “performances de uma sequência complexa de atos simbólicos”, “performances transformativas que revelam maiores classificações, categorias e contradições de processos culturais”, estão na ponta do processo de drama social, agindo como a ruptura primeira que o colocará em movimento. Essa “apresentação do self na vida cotidiana”, então, que é a performance, criará uma rede de espelhos em que o indivíduo, o grupo de indivíduos e o pesquisador podem refletir e observar estados, processos e transformações. Criando, portanto, um ponto de observação privilegiado.

E possibilitando estender essa forma de observar às sonoridades.

Pois o modelo de Turner com suas quatro fases pode ser pensado também em termos do discurso sonoro em si. Como quase toda textura musical se baseia em contrastes, podemos analisar diversos exemplos de tais texturas da seguinte maneira: acompanhar o discurso musical é estar constantemente presenciando pequenas rupturas,crises, reparos e desfechos nos padrões sonoros.

O que irá chamar atenção no próximo capítulo é a maneira integrada como esses processos ocorrem, entre ritual e sonoridades.

Neste capítulo, teremos a oportunidade de adentrar numa dimensão etnográfica propriamente dita, a transcrição densa de várias situações rituais, cujos dados de campo serão devidamente expostos.

Antes de partirmos para essa fase, ainda gostaria de fazer algumas últimas considerações sobre a aplicação das ferramentas teóricas discutidas.

Trata-se de uma confluência entre dois conceitos centrais para um trabalho como este, novamente os de descrição e transcrição, que se dá num terceiro que chamarei de descrição sonora. Explicando-me melhor: costumamos colocar de um lado os eventos e sua descrição, de outro, a transcrição anota sons. Mas, como já tivemos oportunidades suficientes de discutir, a partitura é muito limitada e nem todos os sons são musicais. Numa "antropologia de músico", mais que antropologia da música ou musical, o ouvido nos conduz e arrasta, seduz e foca em detalhes nem sempre percebidos. Essa seria a riqueza, talvez a justificativa de querermos apor a nossa interpretação.

Mas, para fazê-la, é preciso tentar descrever detalhes desses sons, às vezes com a terminologia que denota o conhecimento técnico, outras com a expressividade que comunica, sem mistificar. Há uma série de detalhes nas vozes que cantam os candomblés, nos gestos que se articulam com os padrões rítmicos dos tambores; nos efeitos sonoros de adjás e xeres, nas saudações e orikis que homenageiam os deuses e deusas e celebram suas presenças efusivamente que podem ser registrados, mas não pela partitura.

O que não deixa de ser transcrição. Mas, para não gerar ruídos, chamo de descrições sonoras e peço que sua importância seja levada a sério tanto quanto a mais transcrita das partituras. Precisarei de todos esses recursos para tentar etnografar alguns elementos das grandes festas dos deuses que são os seus xirês.

É o que intentarei fazer no capítulo seguinte.

Agô.

Capítulo 4. CANDOMBLÉ QUETO, MÚSICA E PERFORMANCE RITUAL NA BAIXADA SANTISTA[35]

4.1 O encontro

O início desse percurso se deu, de certa forma, a partir de uma temporada musical na noite santista. Por essa época havíamos (eu e alguns músicos da região) formado um grupo que denominamos "Grooveria Salve Jorge". A denominação se devia ao fato de que o grupo executava primordialmente o gênero samba-rock, em que o grande mentor é o cantor, guitarrista e compositor Jorge Benjor, cuja devoção a São Jorge é explicitada em uma série de canções tais como "Cowboy Jorge", "Domingo 23" e aquela que recebeu várias regravações desde seu lançamento até hoje, "Jorge da Capadócia"[36].

As relações entre a música popular midiática e as religiões afro-brasileiras têm sido objeto de análises bastante alentadas e não cabem no âmbito desta tese (em PRANDI, 2005, p. 175-214 e AMARAL e SILVA, 2008, como já foi frisado, há estudos dedicados especificamente a esse tema). Mas, voltando ao relato de nossa experiência de participação no meio musical da Baixada Santista, a intenção como músicos era, do ponto de vista da necessária inserção no mercado local de entretenimento, aproveitar a popularidade do gênero que vivia um processo de grande difusão principalmente na capital do estado, São Paulo, mas ao mesmo tempo tínhamos uma proposta implícita de destacar os conteúdos das

[35] Para a redação deste capítulo foram utilizados depoimentos em entrevistas, que estão devidamente referenciados na primeira ocorrência de cada um deles.

[36] A gravação de Caetano Veloso desta canção, no cd *Prenda Minha* (VELOSO, 1998, faixa 01), tem, em sua introdução, referências à origem e a interpretações anteriores feitas por vários artistas: "Domínio público, Jorge Ben, Fernanda Abreu, Racionais MC's, Marinheiro Só, Miles Davis", além do próprio Caetano que a gravara anteriormente no lp *Qualquer Coisa* (VELOSO, 1975, faixa 07).

religiões afro-brasileiras nas canções, o que incluía algumas falas sobre o respeito à diversidade religiosa e outros temas correlatos nos intervalos entre as músicas.

Falas que não passaram em vão, pois pelo menos uma pessoa manifestou sua aprovação sobre o conteúdo das mesmas, o chefe da segurança do bar em que tocávamos. Conhecido como Marcão, ele contou-nos do seu apreço pelo gênero que estávamos executando e também pelos temas que estavam sendo levantados e convidou-nos a visitar sua casa religiosa. A partir daí que passei a conhecê-lo como Pai Marcos d'Ogum, um dos líderes religiosos do *Ilè Asè Alaketú Omo Oyá Asè Osun.* Outra principal liderança deste *ilê* é sua esposa, mãe Sandra, que vim conhecer posteriormente. Ambos mantém, com muito empenho e com a colaboração de uma comunidade de devotos e filhos de santo, a referida casa de culto e espaço religioso. Meu envolvimento na pesquisa redundou no estabelecimento de uma relação de amizade e admiração pelo trabalho e pelas qualidades pessoais destes líderes e por uma iniciação religiosa de minha parte, que acabou não se efetuando por completo. Mas que me legou uma admiração e uma ligação espiritual francamente assumidas, o que justifica minha epígrafe e a dedicatória contidas no início da redação desta tese. Além disso, é importante destacar a generosidade e o empenho destes sacerdotes na colaboração, no fornecimento de informações e orientações religiosas, na disposição para indicar e intermediar encontros com outros "informantes" e o constante recebimento de portas abertas em sua casa, obviamente que mantidas as prescrições e o respeito às condutas adequadas a cada momento específico.

COMENTÁRIOS ANALÍTICOS

Praticamente um rito de passagem de uma cultura musical a outra, ou seja, da esfera da música popular para a do terreiro, este encontro torna-se bastante emblemático em vários sentidos. Um deles, o fato de que a música

popular com conteúdos religiosos (e os discursos anexos) sinalizou uma liminaridade, criando um campo de entendimento mútuo onde uma religiosidade normalmente mais discreta pode ser explicitada. Dessa forma, o Jorge guerreiro das canções de Ben Jor e Zeca Pagodinho cumpriu a contento suas funções de "abrir caminhos", levando simbolicamente até Ogum. Assim, dentro do modelo de drama social de Turner, a ruptura se efetuou justamente através do deslocamento da forma habitual como a performance de música popular propicia a "apresentação do self na vida cotidiana" no campo do entretenimento.

4.2 A casa de candomblé Ilè Asè Alaketú Omo Oyá Asè Osun

A formação desse ilê, na localidade de São Vicente, no bairro da cidade náutica, próximo à rodovia dos Imigrantes (figura 7), remonta ao ano de 1991. A líder religiosa da casa, a ialorixá mãe Sandra d' Eloyá, conhecida carinhosamente como "Mãe Xuxa", pois tem como marca pessoal a utilização do cabelo cortado muito curto e tingido de louro, era filha-de-santo de um dos babalorixás mais notórios na baixada santista, pai Vivaldo de Logunedé. O terreiro desse *babalorixá* foi fundado em 1975 no Bairro Jardim Rádio Clube, na Zona Noroeste da cidade de Santos. Esse sacerdote faleceu no ano de 2005 (cf. ALEXANDRE, 2006). Porém, antes disso, Mãe Sandra já havia fundado sua casa de culto.

A família nuclear dessa casa é formada então por Mãe Sandra, Pai Marcos e pela filha de ambos, Hyrayna, que é uma jovem já com bastante experiência na religião, uma vez que sua festa de recebimento do *decá* – a cerimônia que marca os sete anos de iniciação religiosa – foi realizada em 14 de novembro de 2005. A família de santo é mais extensa e conta, hoje, com aproximadamente 35 a 40 membros, entre filhos e filhas de santo, ogãs e outros pessoas ocupando cargos religiosos.



Figura 7: Mapa da região das cidades de Santos, São Vicente e arredores. A seta indica a localização aproximada do *Ilè Asè Alaketú Omo Oyá Asè Osun*.[37]

Ambos os sacerdotes denotam em suas falas uma busca por rigor religioso e dedicação aos preceitos, num constante aprendizado que não dispensa a leitura de textos de referência, como alguns que foram mostrados e sugeridos em momentos de conversa ou entrevista. E que constituem uma biblioteca apresentada como um dos apoios para o estudo constante e para a formação religiosa dos devotos, estando à disposição para o uso destes. Da mesma forma, algumas gravações fonográficas (cd's) foram indicadas como fontes de referências para formas mais "autênticas" de execução musical dentro do contexto da religião[38].

[37] Fonte: site http://www.baixadasantista.com/servicos/guia_baixada/index.asp, em 06/jun./2006.

[38] Especificamente duas cópias de cd's dos quais não consegui obter maiores informações, apesar de razoáveis esforços. Um deles é o "Alvorada", citado no item em que se discute a discografia e o outro é um disco de toques e cânticos afro-cubanos, chamado "Òrísá Otshá – CD2, Afro-cubanos".

Um dos momentos mais marcantes da rotina ritual de uma casa de candomblé são justamente os "toques", as festas públicas de celebração da religião, possuidoras de características musicais bastante próprias. Essas festas, bem como todas as atividades cotidianas da casa de culto de candomblé queto, estão estruturadas numa hierarquia bastante complexa e muito bem estabelecida. Existe uma série de cargos com denominações próprias, a cada um dos quais é atribuída uma ou mais funções determinadas e a partir de todas essas relações estabelece-se também uma série de normas próprias de etiqueta e de conduta.

> "Existe o ogã axogum que é o cara que dá comida aos santos, corta pra qualquer santo, inclusive pro babalorixá ou pra ialorixá. Existe o que canta, babá tebexé, canta, o cantador. Mas isso não significa que o alabê, que o alabê..., o axogum, o babá tebexé, desde que ele seja adoxado... Se todos esses aqui for adoxado, eles podem cortar pro santo, participar de tudo do santo. Só não participa aquele... o ogã confirmado. O ogã confirmado, ele vem com uma simples função. Se ele é alabê, ele vai só tocar couro, ele não vai participar de fundamento de quarto de santo: raspagem... ele pode até cortar, entendeu? O ogã confirmado. Existe o famoso ogã de sala. Ele fica tomando conta da sala do barracão, aquelas coisa toda, como equede. Dentro da religião, existe cargo pra tudo. Cada um dentro da sua função. Existe cargo daquele cara que só limpa o bicho da ialorixá. A nação nos permite... é uma... vamos analisar: uma empresa." [39]

Nessa interessante comparação com a lógica funcional de uma empresa, indicando o nível de compromisso e a interdependência entre os diferentes agentes, gostaria de ressaltar também entre os cargos citados acima (e entre vários outros ainda que são necessários para o cumprimento dos vários rituais[40]) a

---

[39] Babalorixá Marcos D'Ogun, entrevista concedida em 18/01/2006. As próximas citações retiradas desta mesma sessão de entrevista serão indicadas como "Marcos D'Ogum, 2006". Obviamente, como em todo registro do discurso falado, a tarefa de torná-lo texto escrito deixa uma série de lacunas. Procurei registrar os detalhes destas falas na medida do limite de um texto de leitura fluente. Portanto, considero desnecessário que sejam colocados sinais como *sic* e outros indicativos, já que se tratam de transcrições de entrevistas. Diz-se adoxado do iniciado, que fez a incisão ritual, o *adoxu,* na cabeça.

[40] "então, tem a iá efun,é a que faz as pinturas do iaô, cada um no seu cargo, né? Iabassê, é a que cozinha, a ...jibonã, que é a mãe criadeira, todo mundo conhece como mãe criadeira, o babassassanha, ... aquela pessoa que ela é responsável quando vai se iniciar um iaô ou tomar-se uma obrigação de três ou de sete, ...Ela vai rezar as folha, ela vai preparar o banho, ela vai

referência ao *alabê*, que é como se denomina cada um dos encarregados de tocar os tambores do trio característico do candomblé. Alguns se referem a esse cargo simplesmente como *alabê* ou também como *ogã alabê*, sendo *ogã* uma categoria geral de cargo masculino de "não-rodantes", ou seja, pessoas que não entram em transe e a quem são atribuídas funções variadas dentro da ordem ritual. Ainda sobre o *alabê,* observa-se, em algumas falas ou textos, a utilização do termo para se referir apenas ao tocador do *rum,* o tambor maior do trio do candomblé, como veremos logo a seguir, sendo que esse instrumentista em muitos casos é uma espécie de líder do grupo percussivo. E, na maioria das vezes também, é detentor de um grande conhecimento sobre os cânticos sagrados da religião.

É característica diacrítica do candomblé queto o uso dos "*aguidavis*" ou "*aquidavis*", varetas de galhos de árvore utilizados para percutir os atabaques. Quase todos os toques desta modalidade de candomblé são tocados dessa forma, exceção, por exemplo, do "*jexá*" ou "*ijexá*", no qual todos os três tambores são tocados com as mãos diretamente no couro, sem o uso dos aguidavis, gerando uma sonoridade bastante característica.

---

no pilão, ela vai macerar as folhas no pilão pra preparar o banho do iaô. Ela vai deixar tudo pronto pro iaô, tomar o banho e as folha do iaô que vai na esteira... Tem a equede, que pode auxiliar nisso tudo, entendeu? Iaô, aquela coisa toda,... é o iniciado de orixá, o iaô e abiã é aquele que 'tá se preparando pra iniciar. Babalorixá ou ialorixá são aqueles dirigentes da casa, masculino ou feminino e ebomi é aquele que tem sete anos tomado, aquilo que tudo... Ele pode ter um cargo na casa. Ele pode ter um cargo na casa, ele pode ter um cargo de babaquequerê ou se for uma mulher, iaquequerê. Que é pai pequeno ou a mãe pequena. Entendeu? Mas tem vários cargos, independente... esses são os mais... geralmente que uma casa de orixá tem. Os principais, que é pra dar uma condição de folha, de banho, pra conduzir tudo isso. Mas tem vários cargos. Tem muito cargo aí. Tem cargo até pra quem varre o barracão. ... Barracão de orixá,... ele pra varrer, o certo é ter que ser rezado. Aquele lixo que se recolhe após uma festa, não se joga fora, não se põe pra rua, ... tem uma cerimônia certa pra isso ... E tem uma pessoa certa pra isso. Aquela pessoa tem um cargo e o cargo dela é aquilo. Todo mundo tem uma função na religião" (ibidem).



Figura 8: o trio de tambores do *Ilè Asè Alaketú Omo Oyá Asè Osun*. Da esquerda para a direita: lé, rumpi e rum.

A instrumentação do candomblé queto é toda feita pelo trio de atabaques: *rum* (o maior, mais grave e o solista) *rumpi* (médio) e *lé* (ou *runlé* em alguns registros, o menor de todos) e pelo *gã* ou *agogô*, idiófono de campanas de metal (uma e duas, respectivamente)[41]. Quanto ao uso dos *aguidavis*, podemos observar (e se pode ver isto na foto 4) que seu uso é duplo para a execução do *rumpi* e do *lé,* mas que o *alabê* que toca o *rum* utiliza apenas um, na maioria dos toques, percutindo a outra mão diretamente no couro. A esse quarteto instrumental rítmico somam-se as vozes que entoam igual ou maior diversidade de cânticos, sempre na forma de uma cantiga "tirada" por um solista com resposta coletiva do grupo, para louvação dos orixás. No entanto, dentro da estrutura do grupo percussivo ainda há uma organização interna bastante própria que vale a pena destacar novamente:

[41] Sobre o uso desse instrumento, o que se observa na maioria dos candomblés é a utilização do agogô industrializado, facilmente encontrável em lojas de instrumentos musicais. Assim, ele é tocado apenas em uma das campanas, na maioria dos toques.

“E nessa cerimônia que é feita dentro do barracão, do ilê, dentro do barracão, o ogã canta, os alabê vai tocar... aí, pra o orixá chegar, é cantado, é tocado dentro do rum, rumpi e lé. Sendo que o rum é o que comanda a batida, mas... o orixá chegar, aquele que bate, que faz a chamada, que bate forte que é pra... é esse que comanda mais a batida. É o que dobra, é o que corta. Aquele que faz a função de... como fosse assim... dá o sinal que o orixá tem que chegar” (ibidem.).



Figura 9: O trio de tambores, visto por outro ângulo. Entre o rum e o rumpi, notem-se os aguidavis (varetas de galho para tocar os tambores).



Figura 10: detalhe dos aquidavis. Note-se o martelo utilizado para a afinação dos atabaques.

A fala do sacerdote reforça a função primordial do *rum*, tanto na estruturação dos elementos musicais como na própria relação propiciatória que se estabelece entre música e transe. Quanto a isso, ainda destacamos dois elementos que faltam para completar essa paisagem sonora: os adjás, espécie de sineta que principalmente os pais e mães-de-santo e outros *ebomis* (os "mais velhos", aqueles com mais de sete anos de iniciação) agitam num constante efeito sonoro que no preceito da religião propicia a chegada dos orixás. E o *paô*, as palmas ritmadas que celebram e tematizam momentos de intenso respeito ritual.

Ainda sobre alguns aspectos não musicais, os atabaques passam por uma preparação anterior que inclui desde a preparação do couro até a própria sacralização dos tambores, dentro dos procedimentos da religião. Lody e Sá (1989, p. 26) comentam que "a cerimônia de 'dar de comer aos atabaques' acontece no interior do terreiro de candomblé, sendo prática assistida apenas pelos iniciados mais graduados, incluindo-se o grupo de instrumentistas."

> Na época das festas, cada atabaque é "vestido" com uma tira de pano, colocada no corpo do instrumento, arrematando com um laço. Essa faixa é chamada de *oujá* ou *ojá* – tira em qualquer tecido, com aproximadamente 2m de comprimento por 30 cm de largura, nas cores votivas de divindades patronas do terreiro ou dos atabaques. Esse ato de "vestir o atabaque" é prerrogativa de pessoas iniciadas, podendo ter participação feminina, aliás, uma das raras participações da mulher no âmbito da música do terreiro.
> O músico–instrumentista, na hierarquia do candomblé, é da maior importância. Ele estabelece, pela música, contatos com os deuses africanos e participará da quase totalidade dos rituais secretos e públicos. Faz parte das atribuições saber tocar os ritmos, os empregos corretos desses ritmos para os momentos das liturgias, cuidar dos atabaques, alimentando-os periodicamente e vestindo-os nos dias de festa (ibid., p. 27).

Essas observações também atestam a importância da música na ordem ritual e a posição de seus tocadores, os ogãs alabês, na hierarquia da religião e na sua estrutura organizacional. Tais observações feitas pelos autores a partir de pesquisas realizadas principalmente na região do Recôncavo Baiano valem para as práticas dos terreiros de candomblé em geral e para o caso local estudado,

como se pode observar no trabalho de campo e se pode ver nas fotos tomadas durante o mesmo. Convém comentar que, discordando dos autores acima, observa-se a grande importância da participação feminina na produção da música de terreiro. Embora realmente eu não tenha observado execuções instrumentais realizadas por mulheres, sua participação no canto e na dança é primordial.

A casa estudada se mantém, hoje, em plena atividade, com um calendário de festas fixas em torno de cinco por ano. Convém ressaltar que numa casa de culto de candomblé não é possível definir exatamente um calendário, devido a uma série de fatores, que incluem os desígnios dos próprios orixás, além das iniciações e obrigações dos filhos de santo que podem antecipar ou protelar realizações de festas. Novamente as palavras do babalorixá Marcos D'Ogum ilustram bem estes propósitos e, embora esteja se referindo a alterações que podem surgir no decorrer da realização de cada festa em si, também se aplicam a possíveis modificações em outros planos e etapas rituais:

> "Dentro de uma festa de candomblé, dentro de um ritual, dentro de uma festa, o orixá ele pode vim e mudar. Ele pode fazer uma coisa que ninguém espera, entendeu? O orixá ele tem vontade própria."
>
> "Dependendo da atitude que o orixá tome no barracão existe um proceder perante aquela atitude que ele vai tomar. Do ogã, do alabê que 'tá tocando, do ogã que 'tá cantando, entendeu? Dos iaôs que 'tão presentes, dos babalorixás que estão presentes. Então vai se mudar, algumas atitudes vão ser tomadas perante aquela atitude que o orixá tomou. Então tem que se mudar algumas atitudes dentro do ritual." (Marcos D'Ogum, 2006)

Dessa forma, as festas se realizam para atender às obrigações e homenagens às principais divindades cultuadas na casa que são: a festa de Ogum (orixá do babalorixá) em meados de abril/maio; Oxum, pelo mês de junho e Oiá/Iansã em novembro (as orixás da ialorixá), a festa de Dona Maria Padilha e dos Exus no final de agosto, e a festa de caboclo do Caboclo Seu Laje Grande

próxima a 07 de setembro ou no mês de janeiro[42]. E, assim, cumpre-se um dos ciclos necessários para renovar o axé, harmonizando e revitalizando a comunidade e seus membros, na concepção religiosa dos devotos.

Convém ressaltar ainda que a realização de uma festa como essa é algo que sobrecarrega bastante todos os envolvidos mais diretamente com sua realização. Devido aos custos materiais e o dispêndio de energia para sua realização – com os devidos sacrifícios rituais, cerimônias anteriores, obrigações em localidades de mata e cachoeira, coleta de folhas, entre outras várias atribuições litúrgicas. Portanto, para a efetivação de um calendário como o referido anteriormente, consome-se uma grande quantidade de recursos e energia dos membros de uma comunidade-terreiro. Para mais detalhes este tema, enfocando o povo de santo em geral, ver Amaral (2002).

Como podemos ver, na casa, nos momentos de festas públicas, são praticados os rituais dos sistemas nagô/queto (Ogum, Oxum e Iansã) e angola/caboclo/umbanda (Dona Maria Padilha e Caboclo). Musicalmente, estes sistemas são bastante diferentes, como já foi exposto no capítulo 2.

As festas do candomblé, em geral, têm estruturas razoavelmente diferenciadas, não só quando se trata da comparação entre os diversos sistemas, mas também dentro do próprio sistema nagô-queto, quando se toma como termo de referência as diferentes ocasiões, divindades homenageadas, etc. Algumas das principais festividades diferenciadas (ou atividades específicas dentro de tais festas) são as saídas de iaôs (noviços e noviças), as obrigações de sete anos, as confirmações de ogãs, o Olubajé (o banquete cerimonial de Omolu), as fogueiras de Xangô, além das festas dos orixás em geral, cada qual com suas

[42] Estas são as festas de um calendário mais “fixo”, embora haja a realização de outras como as “Fogueiras de Xangô” e “Águas de Oxalá” – o que posso afirmar, respectivamente, por relatos dos donos da casa e por ter presenciado.

especificidades. No entanto, algumas características estão presentes de forma mais contante. Nesta etapa do trabalho, focalizaremos alguns momentos rituais mais freqüentes no terreiro estudado e em sua região.

A maior parte destes eventos faz parte do xirê.

> "[...] o xirê é como se fosse um convite pra todos os orixás chegar na minha festa. Eu sou do Ogum, eu canto xirê. Se eu cantei todas as... eu tou convidando todos os orixás chegar na minha festa. Na festa do meu orixá, Ogum. Por isso se canta o xirê... É como se fosse um convite, eu tou convidando todos os orixás do Orun pra comparecer à minha festa. Que é do meu orixá Ogum. Eu sou um servidor de orixá Ogum, então eu tou convidando de Exu a Oxalá a vir à minha festa. Por isso se canta o xirê. As pessoas têm que entender isso. Canta xirê pra reverenciar os orixás. Mas, todos eles podem chegar numa festa. Entendeu? Se você cantar xirê, então você 'tá convidando, é um convite, eu convido você, eu tou cantando. Eu cantei pra todos, então tou convidando a eles" (Marcos D'Ogun, 2006).

Note-se como o entrevistado se expressa dizendo cantar xirê. Dessa forma, nos faz relembrar de uma característica marcante do candomblé e de outras religiões afro-brasileiras: a presença constante da música e da dança, que é uma das formas mais expressivas de manifestação das divindades e de suas características específicas. Orixás mais lânguidas, outros vigorosos e vibrantes, alguns mais respeitáveis e hieráticos, todos têm em suas manifestações musicais e coreográficas a expressão dessas características "pessoais" míticas. Além disso, outras referências aos mitos e atribuições estão relacionadas ao que se ouve, o que se come e se dança. A presença gestual ou real da espada do guerreiro e detentor dos segredos da forja, Ogum, manifesta-se sonoramente na ênfase no uso dos "ferros", do gã; o espelho da vaidosa e bela Oxum e sua predileção pelo ritmo do *ijexá* completam o quadro de delicadeza e sedução desta orixá, entre vários outros possíveis exemplos. O *xirê*, esta estrutura organizatória da festa, manifestação da exterioridade da religião, é uma de suas características mais marcantes. A pesquisadora paulista Rita Amaral a pesquisou intensamente entre outras formas de vivência da religião pelo povo-de-santo, enfatizando a organização de um *estilo de vida* próprio. Algumas definições suas são bastante

esclarecedoras para o entendimento das diferentes dimensões da religião, como no caso do xirê, essa ordem ritual que é a espinha dorsal da estrutura da festa de santo.

Segundo Rita Amaral:

> Desde a entrada da roda-de-santo no barracão, portanto, todos os papéis religiosos são vividos intensamente, numa atuação sincrônica, cujos elementos ordenadores são dados pelo *xirê*. Esse é o nome da estrutura que organiza a entrada das cantigas e danças ao som do ritmo dedicado a cada orixá, cujo transe é previsto nesse momento [...] Além de ser uma estrutura seqüencial ordenadora das cantigas (louvações), o xirê denota também a concepção cosmológica do grupo, funcionando como elemento que 'costura' a atuação dos personagens religiosos em função dos papéis e dos momentos adequados à sua representação (AMARAL, 2002, p. 52, grifos meus).

Veremos, posteriormente, que o termo se aplica tanto à estrutura da festa como um todo como, algumas vezes, para designar apenas a primeira parte da mesma, antes do retorno dos orixás ao barracão, vestidos, ornamentados e portando suas "ferramentas" para dançar, principalmente estimulados pelos solos do tambor principal, quando se diz "dar o *rum* para o orixá". Além disso, há uma cerimônia anterior ao início do *xirê* e da festa como um todo, o *padê* ou *ipadê*, dedicada especialmente a atender devidamente ao orixá *Exu*, com suas características peculiares, conforme já foi discutido no item 1.9.2. Portanto, dentro da ordem do xirê propriamente dito, a dinâmica de louvação aos orixás é a seguinte:

> "Dentro da nossa religião, se começa por Ogum e termina em Oxalá, no xirê. Tem a roda de xangô. Dentro do xirê, o mínimo que você canta pra cada orixá, de três ou sete cantigas. Vai do babalorixá ou da ialorixá. Mas, o mínimo é três, o máximo é sete cantigas pra cada orixá." (Marcos D'Ogum, 2006).

Os outros orixás, dentro dessa ordem são, em seguida a *Ogum*: *Oxóssi*, *Obaluaiê*/*Omolu*, *Ossaim*, *Oxumarê*, *Xangô*, *Oxum*, *Logun-Edé*, *Oiá/Iansã*, *Obá*, *Nanã*, *Iemanjá* e *Oxalá*. Pode haver diferenças, entre diferentes casas ou regiões,

mas a base da ordem ritual é conforme exposto acima.

Conforme o próprio Pai Marcos D'Ogun:

> "Não significa que na casa de outras pessoas seja a mesma coisa. Pode se cantar o mesmo xirê, mas com finalização diferente. É o costume da casa. Entendeu? Cada reino com seu reinado. Entendeu? Então essa é a diferença, mas geralmente, noventa por cento é igual. O xirê tem que ser igual. Não muda, nesse sentido. É Ogum ajô... Oxalá. Roda de Xangô, depende de cada babalorixá. Se vai fazer ou não. Que ele pode fazer a roda de Xangô ou ele não faz a roda de Xangô. Ele chama no alujá. Quando vai fazer a roda de Xangô, ele faz o xirê, toca alujá. Ele toca alujá, aí os orixá chega. Vai de cada babalorixá, da pessoa, se quer fazer ou se não quer fazer. Mas, é um contexto de cada um" (ibidem).

Rita Amaral ainda acrescenta alguns elementos fundamentais para a discussão que iremos estabelecer a seguir, ou seja, a relação entre ritual, música e a manifestação das divindades. Pela qualidade das informações, vale a pena a longa citação que se segue:

> É essa ordenação que, de alguma forma, norteia os acontecimentos da festa, fazendo, entre outras coisas, com que o grupo observe, através das músicas, os momentos apropriados ao cumprimento da etiqueta religiosa como, por exemplo, dançar de certa maneira ou pedir a benção à mãe-criadeira quando se toca para o orixá dela. O indivíduo participa, desse mesmo modo, do repertório "histórico/musical" do grupo, que consiste nas cantigas do orixá da mãe ou pai-de-santo, dos *ebomis* da casa como *ogãs e equedes,* da mãe-criadeira, irmãos de barco, enfim, aquelas que, ao determinarem a ordem de reverências (quem pede e quem dá a bênção) durante a festa, estabelecem publicamente a hierarquia do terreiro e localizam o indivíduo numa determinada posição [...] Como a música constitui elemento fundamental também nos rituais privados, é comum que durante determinadas cantigas, em que são rememorados momentos da iniciação (ou outros, marcantes da vida do filho-de-santo), essa identidade seja chamada a se expressar de modo intenso, como pede o espírito da festa. É então que o indivíduo entra em transe de seu orixá. A vivência desse momento de intensidade é dinamizada pelo ritmo dos atabaques, que fornece a 'atmosfera' adequada ao caráter mais ou menos vibrante de cada orixá. Os orixás expressam suas características através dos ritmos particulares, criando um momento musical em que elas se tornam inteligíveis e plenas de sentido religioso. A sincronia entre dança, cores e ritmo é tão perfeita que é possível entender o orixá como esse conjunto de cor, ritmo e movimento (AMARAL, op. cit., p. 53-54).

Esse conjunto de múltiplos elementos articulados se manifesta muitas vezes atingindo momentos de grande exuberância. Pois a religião baseia-se na crença

no *axé*, a energia vital, a força espiritual que reside na natureza, nos objetos sagrados e de que os orixás são portadores e irradiadores para os devotos e a assistência. Portanto, a chegada, a "presença" dos orixás é sempre um momento de muito *axé*, expresso na forma descrita acima, em que sons, musicais ou não; cores, paladares, coreografia, ornamentos e vestuário; enfim: todos os elementos que compõem a totalidade percebida pelos fiéis como sendo a presença do *orixá* e seu *axé*. A seguir, alguns desses elementos em sua representação fotográfica. As fotos a seguir (figuras 11 a 16) foram tiradas na festa de Ogum, realizada no dia 30/abril/06:



Figura 11: O *xirê* no *ILÈ ASÈ ALAKETÚ OMO OYÁ ASÈ OSUN*. Ao fundo, os *alabês*.



Figura 12: O orixá *Ogum*.



Figura 13: Elementos de ornamentação do terreiro em dias de festa: repare-se nos ovos (“fertilidade”) e espelhos (“vaidade”), referências e reverências a Oxum.

Na seqüência do xirê, as cantigas e os toques cumprem funções específicas sinalizando aos participantes quais as condutas a serem seguidas. O trecho a seguir, expõe isso com clareza, através de declarações de dois exímios instrumentistas ligados ao terreiro:

1. (Marcos) Queto a gente faz o xirê, de Exu até... vamos fazer aqui assim Iemanjá ou Xangô aí nessa seqüência aí, dependendo do que for, aí vai cantar uma roda de Xangô pra virar, ou então você vira em Iemanjá mesmo o povo, dependendo do que for: obrigação, iaô, ou então se for uma festa comum, tem vários tipos de virar o povo. Aí virou esse povo de santo, para, toca uma ramunha para que eles entrem para vestir esses santos. Aí se dá um intervalo ou então continua com uns dois ou três orixás que fica aqui, se dá rum. Rum significa cantar... a gente canta uma seqüência de sete, oito cantigas ou mais pra cada um e vai colocando para dentro. Até sair tudo. Pro santo dançar, a evolução. Aquele negócio todo. A gente vai colocando cada um com sua cantiga pra dentro. Todo orixá tem a sua cantiga pra ir embora.
2. (Maninho) Pra levar o santo pra dentro. A mesma coisa pra sair também.
3. (Marcos) Pra chamar e pra ir embora. (perg.- quem faz isso...?) É quem canta. É quem canta. E todo orixá sabe a cantiga que é pra ir embora.
4. (Man.) É quem tá cantando candomblé. E pode ser ogã, pode ser pai-de-santo velho.
5. (Marcos) Tudo já tem uma seqüência. A gente já tem a seqüência até aonde a gente vai cantar, aquela hora para, porque aí vai virar o povo, aí vai cantar, tem a cantiga pra virar o povo.
6. Às vezes acontece, de virar um orixá antes, a gente para, dobra, coloca aquela pessoa lá pra dentro. Pra virar consecutivamente naquele horário onde canta pra virar todos orixás. São os orixás que vão participar da festa. Aí, virou os orixás, parou. Uma ramunha, eles entram, aí aguarda depois... aí tem a cantiga para tirá-los.
7. (Man.) O santo já vem vestido, já vem...
8. (Marcos) Já tudo vem vestido, paramentado, com suas roupas, suas ferramentas, então por ordem, aqui assim...
9. (Man.) Do mais velho pro mais novo.
10. (Marcos) Do mais velho pro mais novo. Então sempre o mais velho na frente. Os outros afastam, sentam, o mais velho vai dançar, a gente vai cantar, ele vai dançar, fazer suas evoluções ali. Acabou, parou: encosta. Aí vem o outro, sendo o mais velho daquela seqüência, a mesma coisa.
11. (Man.) Até chegar o mais novo. Aí no final é cantado pra Oxalá, dependendo...
12. (Marcos) Dependendo da casa se canta pra Oxalá. Porque, às vezes tem coisas que não fizeram ainda, as pessoas deixam pra fazer no outro dia, vão levantar as coisas que fizeram, as oferendas que fizeram... Então tem casas que se canta pra Oxalá no final.
13. (Man.) Aí é o encerramento do xirê. É Oxalá" (Marcos e Maninho, 2007) [43].

[43] Entrevista concedida pelos alabês Marco Antonio Augusto Barbosa – o Ogã Marcos de Xangô da Casa de Idã, de Oxumarê e Maninho, da casa de Róbson, de Oxóssi. Em 29/março/2007.

Os alabês Marcos e Maninho foram dois assíduos participantes de várias festas que acompanhei e documentei. Principalmente Maninho, que continua em plena atividade. O ogã Marcos de Xangô, infelizmente, veio a falecer em agosto de 2008.

Para que se realize uma festa, alguns ajustes no barracão são necessários. Limpeza, colocação de cadeiras e complementação da ornamentação com mais alguns *mariôs* (ornamentos de folhas de dendezeiro), num ritmo de trabalho comunitário, liderado pelas orientações do *babalorixá*. Aos poucos, as pessoas vão chegando e formando uma "platéia" bastante heterogênea no que diz respeito à relação com o culto. Desde meros curiosos com expressão perplexa a parentes e amigos de integrantes da roda-de-santo, um pouco mais integrados ao culto, sacerdotes e religiosos de outras casas, os expectadores vão ocupando os lugares a eles destinados no barracão.

E a partir daí, não haverá um momento sem música – ou sonoridades significativas. Desde a hora em que se inicia a roda até quando se "canta para subir" para o último dos orixás. Descrever detalhadamente e analisar o percurso de um momento a outro, pelo enfoque da relação entre música e ritual nos leva a perceber o quanto essa relação abriga minúcias que, num todo exuberante podem passar despercebidas. Ou menos percebidas. A idéia da etnografia musical é também a de privilegiar a observação pela percepção da escuta. No entanto, a partir desse enfoque que privilegia os aspectos sonoros sem perder de vista seus significados rituais, revela-se um sofisticado sistema de comunicação e atribuição de sentidos ao fazer musical. Para destacar esses conteúdos é preciso focalizar momentos rituais específicos.





Figuras 14 e 15: a assistência no barracão. Reparem nos *mariôs*, separando os espaços.



Figura 16: A “saída”. O grupo adentra o barracão, seguindo a hierarquia do terreiro.

COMENTÁRIOS ANALÍTICOS

Nesse trecho, um dado relevante é a apresentação pelo entrevistado do xirê como um modelo de organização e de entendimento da religião. Além disso,a própria organização da hierarquia e da distribuição de cargos reflete uma estrutura firmemente estabelecida.

Quanto ao modelo de análise da performance, vale enfatizar que a proposta destes comentários não é "forçar" a adequação dos termos da equação do método turneriano na realidade estudada, até porque esta é muito dinâmica. No entanto, ele possibilita um modelo de organização dos dados, dos fatos presentes no chamado fluxo do discurso social, trazidos para a interpretação na etnografia. Uma sistematização da leitura do manuscrito. e que conduz à seguinte análise dos primeiros passos dentro da hierarquia e estrutura do terreiro: ruptura - iniciação dos processos de pesquisa e aproximação com o grupo; crise e intensificação - a própria condição deslocada do pesquisador dentro do terreiro, quando não há um "cargo" para ele (no meu caso, fui alçado a uma espécie de "cinegrafista" oficial); então surgem as várias forças de atração para conversão, o proselistismo como ação reparadora desse deslocamento. O desfecho fica a cargo de cada situação. Para concluir, um comentário sobre os instrumentistas. A maioria das casas na região não conta com um corpo estável de alabês, ficando na dependência daqueles que são convidados ou contratados. No entanto, uma figura constante nos tambores é o filho da casa, o ogã Diego, cujo processo de formação religiosa e musical foi possível acompanhar, em termos, mas permitindo afirmar que o desenvolvimento de ambos aspectos são intrinsecamente ligados.

4.3 - Momentos da prática ritual.

Plano geral do início da festa:

O início da grande maioria das festas do rito queto se dá com um toque de *ramunha*[44] – todas as festas dessa nação que presenciei no ilê pesquisado foram dessa forma. A partir daí ocorre a formação da roda, que gira no sentido anti-horário, com seus integrantes distribuídos por ordem de senioridade: os mais velhos de santo à frente e a seguir, na seqüência por esse critério, os outros integrantes da roda. Constituindo a primeira saída da festa, esse momento é chamado costumeiramente pelo mesmo nome do toque que o conduz.

No caso específico da festa que irá se iniciar, o barracão encontra-se em espera e expectativa. Num determinado momento, ouvem-se os golpes secos e firmes do rum[45]:

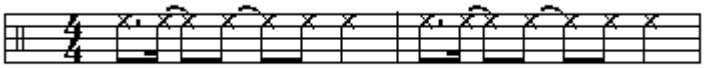


Figura 17: Padrão básico do toque de ramunha.[46]

É o sinal sonoro de que a festa está começando.

[44] Também denominado avania, avaninha e avamunha. Ver CARDOSO, 2005, p. 260 -271 e FONSECA 2003, p. 124 – 125; e os CD's e discos BARROS, 2005a, faixa 09, CANDOMBLÉ, 1977, faixa 15, ILÊ OMOLU OXUM [s/d], faixa 48, OFÁ, 2000, faixa 14; entre outros .

[45] Em algumas ocasiões esta "abertura" com tal célula rítmica pode ser executada pelo gã.

[46] Todos os registros sonoros deste trabalho foram feitos com gravador portátil sistema "mini-disk" marca Sony, modelo MZ-R37 e microfone condensador de eletreto Sony ECM-MS908C e com câmera de vídeo sistema "miniDV" Sony DCR-HC28. Todos os registros de gravações de contextos utilizados para as transcrições desta tese foram feitos por mim (exceto alguns exemplos extraídos de registros fonográficos e que estão devidamente indicados). Da mesma forma, todas as transcrições foram feitas por mim.

4.3.1 - Abertura: ramunha e entrada no barracão

Figura 18 (abaixo): transcrição do início do momento ritual de “ramunha”.



Na festa de Ogum em 2007, realizada no dia 08 de julho, não foi diferente. Uma situação recorrente em quase todas as festas, esses eventos sonoros são marcas registradas dos primeiros movimentos da festa e da roda. Tais movimentos foram apenas antecedidos, nesse dia, por um sutil agitar do adjá do babalorixá encarregado de oficiar a cerimônia[47], o que serve de indício para os

[47] No caso desta e várias outras festas presenciadas neste terreiro, esta função foi desempenhada por um babalorixá ligado à casa. Por sua importância na condução do ritual,

últimos preparativos antes da primeira saída da festa, reunindo os participantes, aqueles que vão tocar e os que irão integrar a roda de santo. A sonoridade desse instrumento é bem característica de tal tipo de idiófono, semelhante a uma sineta e, a princípio, não estabelece uma marcação rítmica conspícua[48]. No entanto, serve de indicação para que algumas das pessoas que aguardam o início da festa adentrem o barracão e ocupem seus lugares. Já as acentuadas e bem marcantes chamadas do rum (ou do gã) podem ser escutadas a uma boa distância, mesmo por aqueles que estão do lado de fora da casa.

Os outros instrumentos (gã, rumpi e lé) entram em seguida e executam as fórmulas rítmicas transcritas acima, "liberando" o rum para sua execução solística. Convém ressaltar que essa execução se dará em 54 ciclos do padrão básico, durante os quais o solo do rum (transcrito a seguir) será executado, mas gostaria antes apenas de ressaltar que, somadas às duas chamadas iniciais temos um conjunto de 14 grupos de 4 padrões, apenas para destacar a presença de uma simetria bastante "matemática", onde alguns vêem um caótico emaranhado sonoro.

Esta performance da ramunha/entrada no barracão dura aproximadamente 2:00 minutos, durante os quais os processos de interação entre o grupo instrumental e os integrantes da roda ainda não são tão intensos, como outros que virão a seguir, nesta festa que ainda irá se desenrolar por um pouco mais de três horas. Neste momento, os integrantes são cerca de vinte pessoas que dançam discretamente, com os braços flexionados próximos ao tronco, formando a roda e seguindo o tempo da execução instrumental, que gira em torno de 130 bpm, sem

---

denominarei "sacerdote" para caracterizar sua função de "tirar" os cânticos, solicitar a execução de toques aos alabês, indicar procedimentos musicais e rituais em geral.

[48] Em Cardoso (2006, p. 50 – 51) há uma discussão sobre a suposta ausência de padrões rítmicos na execução desse instrumento e de outros semelhantes, ausência da qual o autor referido discorda.

grandes variações de andamento. Como exposto anteriormente, embora o *rum* já exiba variações solísticas, a interação entre os membros da roda e este tambor ainda são bem discretas. Por esse motivo, a transcrição/descrição deste trecho não trará a representação dessa interação, o que ocorrerá em algumas das próximas transcrições a seguir. Além disso, o detalhamento da execução do rum, com suas várias combinações de formas de percutir o instrumento também se encontra muito reduzido nesta e em quase todas as outras transcrições. Isso se deve a uma série de motivos. Em primeiro lugar, porque o foco principal das representações descritivas é a interação entre os vários elementos rituais e as sonoridades, assim não cabendo uma representação minuciosa de cada um deles, principalmente um que realiza variações tão complexas quanto o *rum*. Assim, se busca destacar principalmente os eventos sonoros mais significativos dentro dessa interação. Inclusive em favor da própria legibilidade.

Também pelo fato de que a transcrição desse instrumento, feita da forma como foi, ou seja, de forma aural e sem um foco totalmente dirigido a ele (o que incluiria a necessidade de material de filmagem exclusivo do trio de tambores), torna praticamente impossível a representação de todas as suas complexas variações de formas de percutir e extrair sonoridades.

Assim, representam-se apenas duas formas de percutir o instrumento e suas respectivas sonoridades. A forma mais corrente é um som grave com a pele do instrumento deixada ressoar, gerando uma sonoridade com maior sustentação. Indicada pelo primeiro sinal na figura abaixo. Um segundo sinal indica os ataques mais acentuados, que geram uma sonoridade mais aguda e com menos sustentação, são normalmente praticados percutindo pele e borda ao mesmo tempo com o corpo do aquidavi e não apenas as extremidades da vareta. Por vezes, um efeito semelhante é obtido percutindo-se a parte lateral, o “corpo” do tambor. Embora tenha diferenças significativas na formulação dos toques, para efeito da relação entre dança e sons, iremos grafar as duas formas com o mesmo sinal.

Por fim, um movimento bastante constante, em que dois ataques são efetuados quase concomitantemente, com uma pequena defasagem entre ambos, o que cria uma sensação de “flam”[49]. Esta forma de tocar aparece grafada com um sinal na haste da figura. Dentro do complexo sistema de execução do tambor principal do candomblé esse efeito pode ser obtido por alternâncias entre os toques das mãos e os aguidavis. Uma descrição detalhada desse sistema pode ser visto em Cardoso (2006), principalmente entre as páginas 73 – 77.

A seguir, então, encontram-se as indicações das grafias utilizadas e as transcrições dos solos do rum. Na seqüência, algumas imagens desse momento na festa ilustrando os movimentos dos participantes da roda.



Figura 19: exemplos das grafias utilizadas para registro do *rum*.

[49] No texto citado de CARDOSO, há uma descrição de como essa associação de dois toques compõe um conjunto que forma uma unidade característica da linguagem musical do candomblé.

Figura 20 (abaixo): transcrição do solo do *rum*.





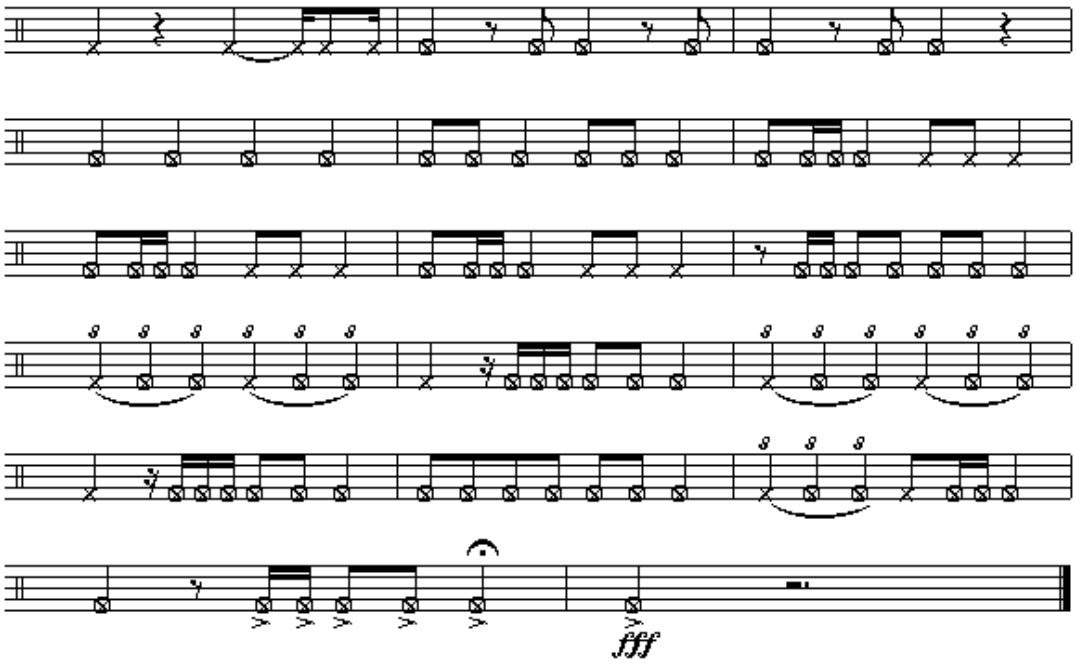




Figura 21: A entrada no barracão. Reparem no "*axé"* da casa (o quadrado logo à frente do sacerdote).



Figuras 22 e 23: Momentos da prática ritual – A roda. Reparem no *adjá* na mão da *equede*.



Figuras 24 e 25: Momentos da prática ritual – A roda. Mais algumas imagens dos participantes.

COMENTÁRIOS ANALÍTICOS

Esta "abertura" da festa é um momento muito fecundo de ruptura. Como estabelecimento do início da festa ela afirma o rompimento com a ordem "pré-ritual" com eventos sonoros muito marcantes, como vimos. As primeiras "pancadas" do rum (e mesmo o adjá brandido um pouco antes) sinalizam que a ordem agora é ritual, cujos eventos logo se estabilizam em torno do andamento do grupo percussivo. O grupo se expõe e se reconhece, conduzidos pela ramunha inicial. Interessante enfatizar o quanto a duração de determinadas partes rituais-musicais depende de elementos como o número de integrantes do grupo ou outros que atestam a necessidade das sonoridades adequarem-se à funcionalidade ritual, o que irá reaparecer com muita clareza na próxima etapa ritual.

4.3.2 - Ogum Ajô

Após essa introdução instrumental, não só uma apresentação do quarteto percussivo como dos integrantes da roda e festa, irão se iniciar uma série de cantos. A primeira das cantigas, em todas as festas que presenciei na região, é sempre a *Ogum Ajô*. Mesmo que a ordem varie depois, ainda que dentro da seqüência do xirê, inicia-se sempre por esta cantiga. Antes de uma descrição mais detalhada dessa parte do ritual - as primeiras louvações cantadas ao orixá Ogum - gostaria de transcrever as palavras do babalorixá Marcos, que ilustram e atestam a importância do canto na religião:

> "A importância do cântico...a importância do cântico na religião é que...são ditas...são cantigas que é pra invocar, é... você está saudando o orixá. Então, cada orixá tem a sua cantiga, tem o seu modo de você saudar. Você pode saudar o orixá com uma saudação ao orixá com as cantigas que você põe no barracão ou com rezas que você reza perante o orixá, que é uma invocação mais forte, uma reza, um oriki, vamos dizer assim... você canta pra terra, você canta pro tempo, você canta pro ar, você canta pra uma árvore, você canta pra uma folha, você canta pra água, você canta pra vida. Então você canta." (Marcos D'Ogum, 2006)

Esta primeira cantiga entoada, *Ogum Ajô*, é bastante comum também nos rituais da região, como primeira saudação ao orixá *Ogum*, dentro de uma série que será dedicada a esta divindade.

O significado deste texto, segundo Oliveira (2007, p. 32) é: "Ogum, o senhor que viaja coberto de folhas novas de palmeira, o senhor do *akorô* viaja coberto de folhas novas de palmeira, Ogum mata e pode matar no caminho, Ogum viaja coberto por folhas novas de palmeira, é o senhor que toma banho de sangue". *Akorô* é a coroa característica desse orixá.

A melodia deste cântico é a seguinte:



Figura 26: Cantiga *Ogum Ajô*.

O toque que acompanha esta cantiga, na maioria das vezes[50] é o toque de agabi, bastante relacionado com o orixá *Ogum*, o primeiro a ser saudado nessa ordem ritual do *xirê*.

Nos terreiros pesquisados, o padrão básico encontrado para este toque é o seguinte:

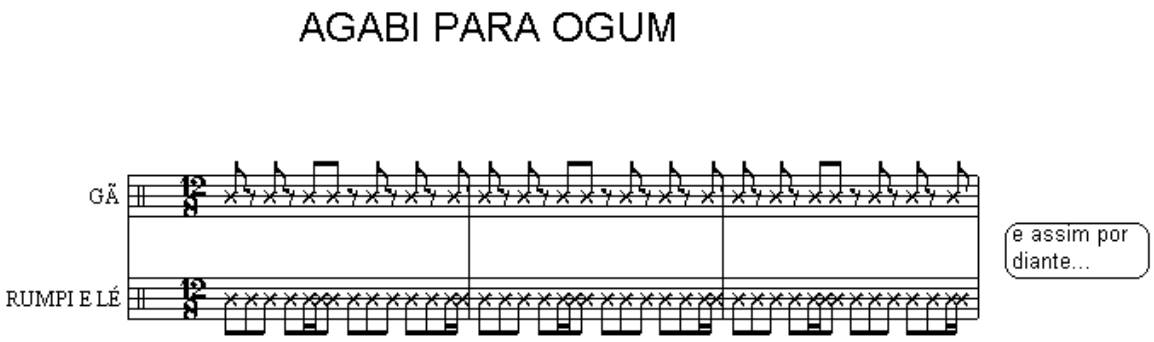


Figura 27: transcrição do toque *agabi*.

Como se pode ver nas duas transcrições relacionadas a este toque há duas

[50] Como já foi dito, nos rituais de religiões afro-brasileiras, há variações aceitáveis de determinados procedimentos que criam uma gama de possibilidades que, na maioria das vezes, não permitem afirmações taxativas sobre determinados elementos rituais, sonoros, etc. No entanto, em todas as festas acompanhadas e documentadas na região desde 2005 (no rito queto, aproximadamente dez festas) a primeira cantiga executada foi sempre Ogum Ajô com o toque de agabi.

fórmulas de compasso diferentes. A que transcreve a cantiga está em 6/4 e a do toque, acima, em 12/8. Embora na maioria das transcrições desse momento ritual eu tenha optado pela escrita em 6, considero oportuna a colocação desse trecho em outra fórmula, pois nos permite discutir questões pertinentes a essas conversões do que se observa na prática em registro transcrito. Em primeiro lugar, convém ressaltar que as duas fórmulas de compasso são apropriadas para escrever padrões rítmicos que possuam uma estrutura básica de 12 pulsações elementares, como é o caso do *agabi*, do *alujá*, etc. Algumas considerações devem ser levadas em conta para a decisão de qual das duas adotar para cada transcrição. Uma vez que cada uma delas decompõe esse conjunto de 12 pulsações ou em subdivisões binárias (no caso do 6/4) ou ternárias (o 12/8), como se pode ver no exemplo abaixo, isso cria maneiras diferentes de organizar a percepção, a grafia e o entendimento dos padrões rítmicos.

E cria maneiras diversas de ler essas mesmas transcrições.

Na verdade, o problema de fundo nesta questão é que, na maioria das vezes, uma das tarefas mais difíceis de serem efetuadas e das decisões mais complicadas a serem tomadas é justamente a de estabelecer esses critérios de grafia. De forma geral, os toques executados em andamentos mais lentos (abaixo de 120 bpm.) possuem uma tendência a serem percebidos como 6/4, enquanto que os mais rápidos soam como compostos (e convém relembrar sempre que se trata principalmente de um problema bastante idiossincrático de como cada percepção interpreta o fenômeno sonoro, como se apropria dele para passar para a escrita).

Um padrão rítmico que pode ilustrar bem as diferenças de cada concepção é justamente aquele que compõe uma série de outros toques quando se articula com os outros elementos, como os demais instrumentos e, inclusive, a própria concepção de tempo. Vejamos como ele se apresenta em cada uma da formas de subdivisão métrica:

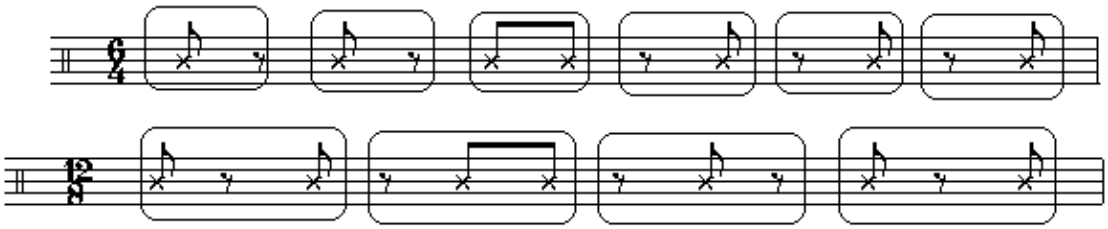


Figura 28: A célula básica do candomblé queto em duas fórmulas de compasso diferentes.

O mesmo toque, a mesma relação entre as doze pulsações elementares, que são as seguintes, grafadas em formato de linha-guia:

(12) [x.x.xx.x.x.x]

Figura 29: linha-guia da célula básica acima.

E que podem ser “recortadas” de formas diferentes, conforme se estabelece que estejam agrupadas pela métrica de duas em duas ou de três em três. Mais que qualquer outra coisa, em relação a essa questão, creio importante problematizar o fato que muitos toques possuem uma ambigüidade entre suas articulações rítmicas que nos levam ora a perceber claramente como sendo ora uma coisa, ora outra. Ora se percebe claramente suas articulações binárias, dali a pouco já se está em dúvida se é isso mesmo. Os padrões de caráter extremamente cíclico, às vezes se apresentam à percepção como uma coisa, em outras como uma diferente. Ouvimos novamente, duvidando do que acabamos de registrar ou perceber.

O que nos leva a sugerir que na verdade, a maioria dos toques possui, na trama de seus elementos, as duas articulações, ternária e binária, entre outras, o que não cabe agora esmiuçar. E aí, mais do que repetir questionamentos sobre as limitações da escrita, esta pequena discussão visa justamente apontar para a complexidade (e mesmo para a beleza e riqueza expressiva, a partir dessa complexidade e de sua interação com dança e canto) dos padrões rítmicos dos

toques instrumentais do candomblé queto. E para a “provisoriedade” de cada escrita que tenta abarcar sua textura. O *agabi* é um deles. E aqui será escrito em 6/4, pois precisamos de um texto de referência. Além disso, poderá se verificar a diferença entre o padrão registrado para *rumpi* e *lé* no exemplo anterior e aquele constante da transcrição completa que se seguirá mais à frente. Ambas são encontráveis e são representativas do toque especificado nos contextos estudados.

Retornando à discussão da prática ritual que está se iniciando, o cântico “Ogum Ajô” marca uma série de saudações realizadas pelos participantes da roda. Numa forma que se repetirá inúmeras vezes, sendo um dos principais elementos na estrutura da festa, o canto é entoado uma primeira vez “tirado” por uma voz solo[51] e repetido pelo grupo, em coro, em maneiras que variam conforme a cantiga. Algumas são repetições exatas do que foi cantado, outras “respondem” com variações ou com uma melodia e texto diferentes, como já tivemos oportunidade de ver em alguns exemplos. Ogum Ajô faz parte do primeiro grupo, ou seja o solista e o grupo cantam a mesma cantiga, as pequenas variações, quando ocorrem, são detalhes de interpretação ou diferenças de poucas notas, como se pode encontrar em manifestações do tipo responsorial em que o solista tem mais liberdade para efetuar variações e o coro, por sua própria condição coletiva, acaba executando os cânticos com maior padronização. A pessoa que inicia os ciclos de cantigas tem uma função preponderante no ritual, pois como já foi dito, a música conduz os eventos e sinaliza ações. *Ogum Ajô* é primordialmente uma cantiga em que os membros da roda saúdam os pontos importantes da casa e da festa e saúdam-se uns aos outros. A descrição a seguir é de uma realização

[51] Que, no quadro geral da religião, pode ser de um babalorixá, uma ialorixá, um alabê ou uma pessoa com o cargo específico de cantor ou cantora, respectivamente os babatebexê e as iatebexê. Na região, o mais freqüente é ser um sacerdote ou um alabê.

desse tipo de etapa ritual no *Ilè Asè Alaketú Omo Oyá Asè Osun* que, como uma série de eventos correlatos, pode sofrer variações conforme a festa, a casa de culto, a região, etc.

OGUM AJÔ/ SAUDAÇÕES: descrição



Figura 30: primeiras saudações aos pontos sagrados do barracão.

Assim que o toque de ramunha é finalizado pela "chamada" característica, o sacerdote que está conduzindo o ritual (no caso das festas presenciadas na casa de Mãe Sandra, a maioria delas foi conduzida pelo babalorixá Pai Róbson Ti Odé – nesta festa de Ogum não era diferente[52]) imediatamente inicia o canto, conforme a transcrição acima. Nesse momento, se pode ouvir claramente sua voz, embora

[52] Esse sacerdote tem uma grande importância ritual por ser o babalorixá da mãe e do pai-de-santo do terreiro onde a festa se realiza, conduzindo o ritual nesta e na maioria das festas presenciadas, entoando os cânticos e ordenando as diferentes partes do xirê

os tambores realizem uma espécie de “dobra de couros”, toque especial para chegada de convidados ilustres e momentos solenes em geral. Os participantes da roda, imediatamente se colocam de joelhos, alguns numa posição característica, com a palma da mão fletida, simbolizando o respeito e a recepção das emanações sagradas do axé, como se pode ver na foto a seguir.



Figura 31: Mais saudações.

Continuando a entoar a cantiga, o *babalorixá* dirige-se à parte do setor do barracão que está indicada no diagrama abaixo com o número 6, cuja importância espacial no contexto da cerimônia é bastante grande. Vale especificar que este local, uma espécie de ponto de ligação entre o espaço ocupado pela roda e a saída externa do barracão (a porta da rua), tem grande importância no contexto da cerimônia. Tanto que neste exato ponto que descrevemos, ele será saudado pelo sacerdote que toca o chão com a ponta dos dedos e, em seguida, sua própria testa, sempre entoando a primeira parte do “Ogum Ajô”. Saudação na qual é

seguido pelo outro *babalorixá*, que faz reverência tocando com a cabeça o mesmo ponto anteriormente saudado. Logo em seguida, ambos reverenciam o axé, o ponto onde estão plantados os fundamentos da casa. Neste ponto do texto, antes de prosseguir com a descrição propriamente dita, algumas palavras sobre questões relativas aos dois sacerdotes citados há pouco. Um deles, como já foi dito, é figura imprescindível na realização da festa por dois motivos. Primeiramente, é o pai-de-santo dos dois chefes da casa onde está sendo realizada a festa e, em segundo lugar, porque é preciso um alguém para oficiar a cerimônia. Mesmo no caso de uma festa de um orixá de um *babalorixá* ou *ialorixá* que tenha conhecimentos para conduzir esta festa, ainda assim é preciso alguém de fora que oficie a cerimônia. Entre outras coisas porque o principal orixá homenageado tomará em transe seu filho - o que se pode dizer é o objetivo principal da festa – de forma que o mesmo não poderá desempenhar as funções de condução da cerimônia.

O segundo na ordem da roda, neste dia de festa de Ogum, é o dono da casa. Alguns esclarecimentos sobre a distribuição espacial no contexto da festa são necessários para situar os acontecimentos que serão de agora em diante relatados e discutidos. Os espaços do barracão, como são costumeiramente chamados os locais onde ocorrem as festas de uma casa de candomblé, cumprem determinadas funções de acordo com sua disposição e atribuições dentro da estrutura hierárquica e de concepção do sagrado. Alguns pontos importantes estão destacados no diagrama representado na página a seguir:

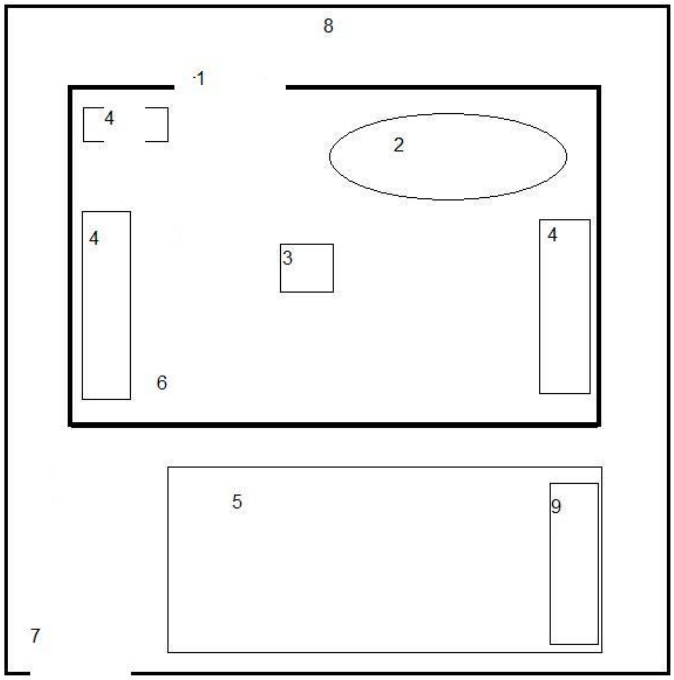


Figura 32: diagrama das principais áreas da festa. 1: Porta do barracão para a parte interna da casa; 2: área destinada aos alabês, pepelê; 3: axé, fundamento "plantado"; 4: cadeiras destinadas a convidados especiais; 5: cadeiras para os espectadores; 6: ponto de ligação entre a roda e a porta de saída da casa; 7: porta de saída externa; 8: área interna; 9: alguns quartos de santo.

No momento ritual que estamos descrevendo, o sacerdote se encontrava no local indicado pelo número 6, que justamente é um ponto de importância dentro da performance ritual, por ser uma espécie de ponto de contato entre a roda e a porta de saída externa (a porta que dá para a rua) do barracão. Importante ressaltar que essa ligação[53] com o mundo exterior tem importância bastante grande, como veremos em outras partes rituais à frente, quando os orixás se dirigem enfaticamente a tal porta. Alguns desses lugares do barracão, portanto, são saudados pelos dois babalorixás nesses primeiros momentos do ritual, a

[53] Ou de desligamento do mundo exterior, como sugerem certos procedimentos que se fazem em dias de atividade mais interna do culto quando, ao entrar na casa se "despacham' as energias exteriores com uma quartinha com água que é passada por sobre a cabeça e tem seu conteúdo despejado na rua. De qualquer forma essa "porta da rua" marca os limites entre o mundo exterior e o espaço sacralizado do terreiro.

saber: a “saída externa” da roda, como foi frisado, o quadrado central (nº. 3 no diagrama) onde está plantado o axé da casa, logo em seguida saúdam os alabês e trocam cumprimentos e bênçãos entre si, respeitando a ordem ritual de senioridade, tão propalada em vários estudos (Verger, Bastide, Silva, Amaral), respeitando uma etiqueta que é uma das bases de um complexo sistema de relacionamento inter-pessoal. Uma vez cumpridas estas formalidades dos dois principais “rodantes”[54], os outros membros passam a realizar, seguindo a ordem hierárquica e de senioridade, os mesmos cumprimentos e saudações: o axé, os alabês, o pai-de-santo mais velho, o pai-de-santo da festa e cumprimentam-se uns aos ordens por ordem de idade de santo. A duração dessa primeira cantiga é de três repetições de solo e resposta do grupo. Antes que esse processo chegue ao seu término, já estamos na segunda cantiga do ciclo de Ogum, que é:



Figura 33: Cantiga de Ogum.

Como estamos acompanhando, desde seu início o ritual é conduzido

[54] Termo que se aplica àqueles que tem a capacidade de “rodar” ou “bolar no santo”, ou seja, receber as divindades, os orixás, através do transe. “Ialaxé”, conforme aparecerá nas descrições, é termo referente à “zeladora de santo”, aquela que cuida dos axés dos orixás, no sentido de quem cuida de objetos, alimentos, e outros elementos importantes à realização dos rituais.

através da execução musical, numa relação estreita entre o babalorixá, os alabês e a roda que canta, respondendo ao solista. Do início do ogum ajô até este ponto, os tambores mantiveram uma relativa estabilidade, executando o padrão rítmico do toque agabi, neste exemplo específico, executado com uma variação das campanas do gã que não corresponde às transcrições similares de outras etnografias (Fonseca, 2003 e Cardoso, 2006). A transcrição, a seguir, exibe alguns exemplos dessa variação.

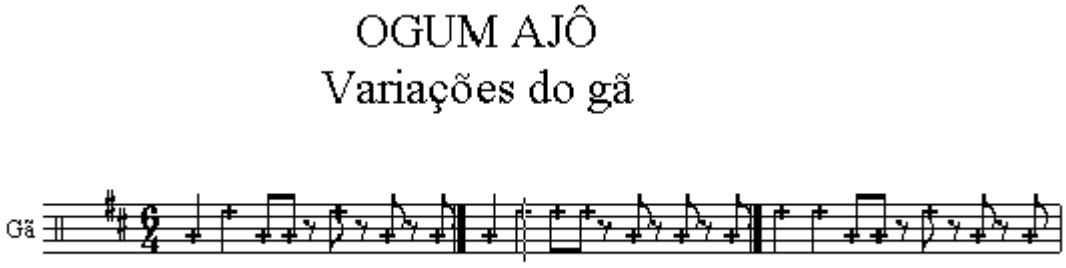
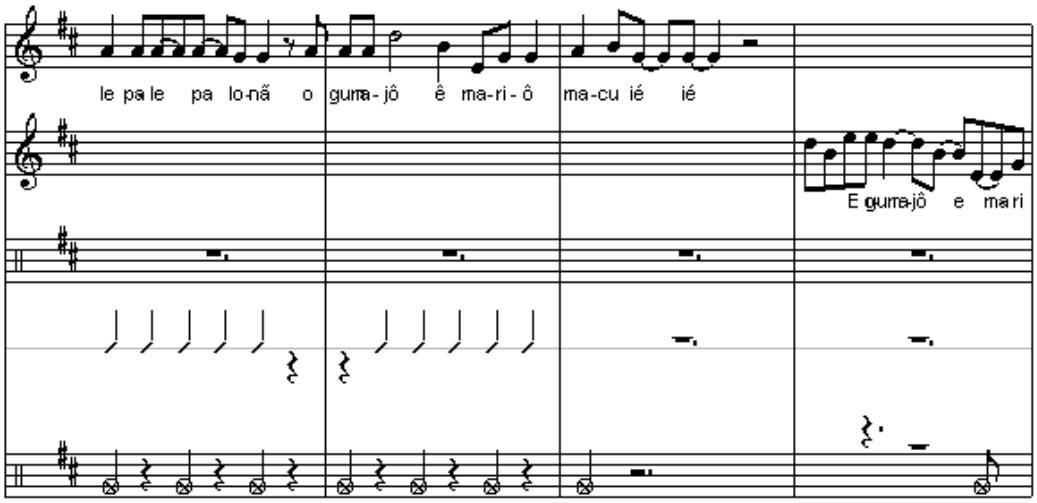


Figura 34: Exemplos de variações do idiófono de metal.

É interessante notar como a cantiga Ogum Ajô, por seu caráter fortemente introdutório da festa, tem uma relação bastante direta com a dinâmica dos primeiros procedimentos da cerimônia. Os cumprimentos e saudações, embora prossigam nas outras cantigas desse início do xirê, estabelecem uma vinculação maior de duração com essa primeira. Pode haver rodas maiores, com mais participantes e, consequentemente cantigas mais longas e vice-versa. Pois é preciso que todos saúdem os pontos sagrados e as pessoas mais destacadas na hierarquia. Assim, observando as festas entre os anos de 2005 a 2008, vemos de versões bastante curtas (menos de dois minutos, aproximadamente 01:45 min.) a outras bem mais longas (aproximadamente 05:15) desse mesmo cântico Ogum Ajô. Nesta festa de 2007 que descrevemos, trata-se de uma dessas performances menos longas, ainda assim já repleta de detalhes rituais. A seguir, as partituras com as transcrições analíticas dos eventos sonoros e rituais deste trecho da festa.

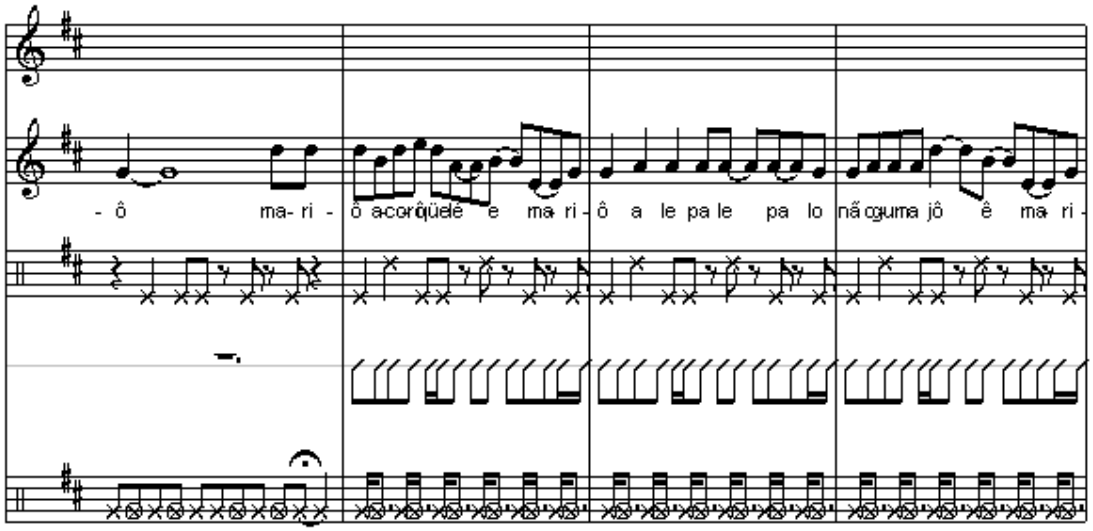
Figura 35 (abaixo): Transcrição de momento ritual da festa.





Sacerdote saúda o ponto de saída da roda

Em seguida, o babalorixá saúda o mesmo ponto: tira o calçado e toca o solo com a cabeça



Ambos saúdam o axé da casa, das mesmas formas anteriores, porém conjuntamente.



Ambos saúdam os tambores e alabês; o babalorixá faz dobale, toma benção ao sacerdote e se abraçam.



A ialaxé saúda o axé da casa



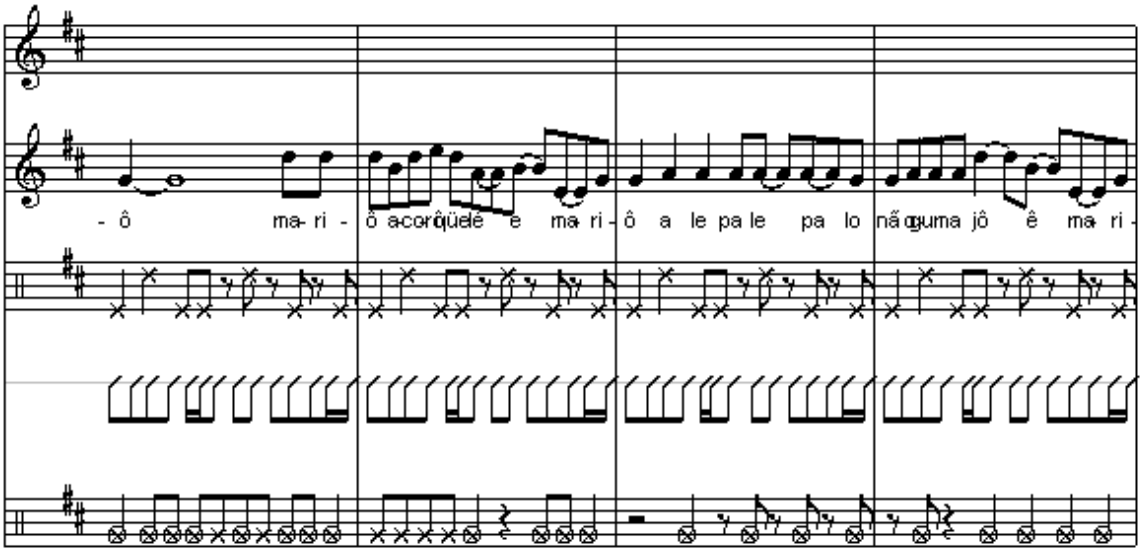
Os membros da roda passam a fazer o mesmo gesto e, em seguida, saúdam o sacerdote que agora está sentado



Continua o mesmo processo, agora também com saudações ao babalorixá e uns aos outros



Continuam as saudações...





Durante este toque, assim como no anterior, vimos que o rum executa variações típicas de seus padrões de solo, porém a relação entre a execução desse instrumento e o desenrolar das movimentações, gestos e coreografias ainda não exibe uma relação direta tão intensa. Não quero com isso minimizar a função que tanto o rum quanto os outros instrumentos desempenham desde o início da cerimônia, estabelecendo o andamento das atividades; apenas frisar que ainda não se efetuou de forma mais aparente a nítida correlação entre o “discurso” dos tambores e determinadas ações mais específicas dos integrantes da roda. Isso vai acontecer de forma breve, porém significativa com a cantiga “Ogum mejê”. Aí, então, os participantes da roda vão fazer a saudação tocando o solo com a cabeça e pedir benção ao sacerdote: “bença, pai!”. Segundo a explicação de Mãe Sandra D’Eloyá, isso se deve ao fato dessa cantiga, dentro do repertório de Ogum, reforçar a saudação ao orixá Ogum, louvando sua “conquista da terra de Irê, após ter atravessado as sete colinas”.

Figura 36 (abaixo): Cantiga de Ogum.



As próximas etapas da cerimônia têm uma dinâmica muito semelhante, inclusive no que diz respeito a esconderem sutis relações entre sons e ritual sob a enganadora aparência de um longo e repetitivo *xirê.* Vemos referências às atribuições de vários orixás, como o gesto em que as mãos fazem alusão ao arco e à flecha do caçador Oxossi, ou às cavalgadas de Oxumarê; ou as mãos tocam a a cabeça na fronte e na nuca ao se cantar para Iemanjá, justamente a orixá que zela pelo bem-estar dessa parte do corpo. No entanto, para efeito de obtermos mais elementos da relação entre música e performance, enfocaremos um momento ritual em que essa relação é mais intensa. E justamente o é por ser um momento chave em relação a um elemento importantíssimo dentro das concepções religiosas. Refiro-me ao transe.

COMENTÁRIOS ANALÍTICOS

Começa o xirê propriamente dito, no sentido que se iniciam as louvações aos orixás, protagonistas do drama social religioso. Aí, as sonoridades conduzem a saudação da presença destes deuses nos locais mais intensamente sacralizados do espaço físico e dos corpos dos devotos. Toques e cânticos sinalizam um complexo enredo de reverências, que incluem o tomar benção dos mais velhos e mais graduados no momento que os orixás destes são citados pelos cantos sagrados. Do ponto de vista do modelo turneriano pode se afirmar que o momento é de estabelecimento de uma série de ações reparadoras, no sentido de realizar as prescrições necessárias às muitas deferências para com religiosos e divindades.

Com relação aos cânticos, tanto seus conteúdos textuais quanto a tradução/explicação dos mesmos, vale ressaltar que há uma certa variabilidade, tanto nos depoimentos quanto em versões gravadas nas cerimônias. Aquelas que passam a obter maior valor de veracidade normalmente são as expressas pelos religiosos de maior graduação.

4.3.3 - A chegada de Ogum. Transe de orixá

Esse importante e interessante momento ritual representa um ponto alto da cerimônia e o que está aqui registrado ocorreu na mesma Festa de Ogum, em 08/julho/2007, aproximadamente uma hora após o início da mesma. Todos os participantes da roda estão de joelhos, em atitude de respeito, fazendo o *paó,* as palmas ritmadas (conforme já descrito no item 3.3.1 desta tese) e o quarteto instrumental acompanha o mesmo padrão rítmico. No caso específico, o foco de atenção é o babalorixá que está conduzindo a cerimônia, Pai Robson, e ele, enquanto o grupo instrumental "dobra os couros" dirige-se até a porta de entrada do barracão. Em suas mãos, o babalorixá tem um instrumento similar a um agogô,

composto por duas campanas unidas por uma corrente, cumprindo função similar ao *cadacorô* descrito por CARDOSO e LÜHNING, conforme discutido no capítulo 2. No contexto estudado, a ialorixá Mãe Sandra D'Eloyá referiu-se a esse instrumento como "alacorô".

O ferro e suas sonoridades tematizam e figurativizam o orixá Ogum, cuja narrativa mítica o apresenta como um ferreiro e consequentemente regente das atividades ligadas a esse metal. As pulsações, marcadas pelo sacerdote com esse instrumento são, portanto, a referência para o grupo articular sua execução do toque de reverência. Também o são, quando ele acentua quatro batidas– e aqui é preciso destacar que essa "acentuação" se faz de forma corporal, erguendo as campanas – fazendo com que o som metálico sirva de sinal sonoro para o grupo realize o que nos códigos da música erudita se indica pela palavra latina *tacet.* Ou seja, parem de tocar de forma simultânea e imediata. Nesse breve silêncio que se segue o babalorixá entoa, vindo da porta da rua em direção ao barracão, a cantiga que possui o seguinte texto:

"E madaró lê pocã"

À qual o grupo responde praticamente com os mesmos dizeres (algumas vezes: *madaró lê pocã,* sem o "e" inicial), sendo a melodia conforme a transcrição abaixo:

Figura 37 (abaixo): Cantiga relacionada ao transe de orixá

.



O babalorixá marca os tempos com o instrumento, ao que é seguido pelo alabê Maninho, que executa com o gã a seguinte célula rítmica[55], transcrita a seguir:

(12) [x.x.xx.x.x.x]

Figura 38: linha-guia do gã.

A partir deste ponto os dois "ferros" passam a executar uma espécie de "dueto", junto com os tambores, que iniciaram o toque de *agabi* assim que o solista entoou a cantiga pela segunda vez.

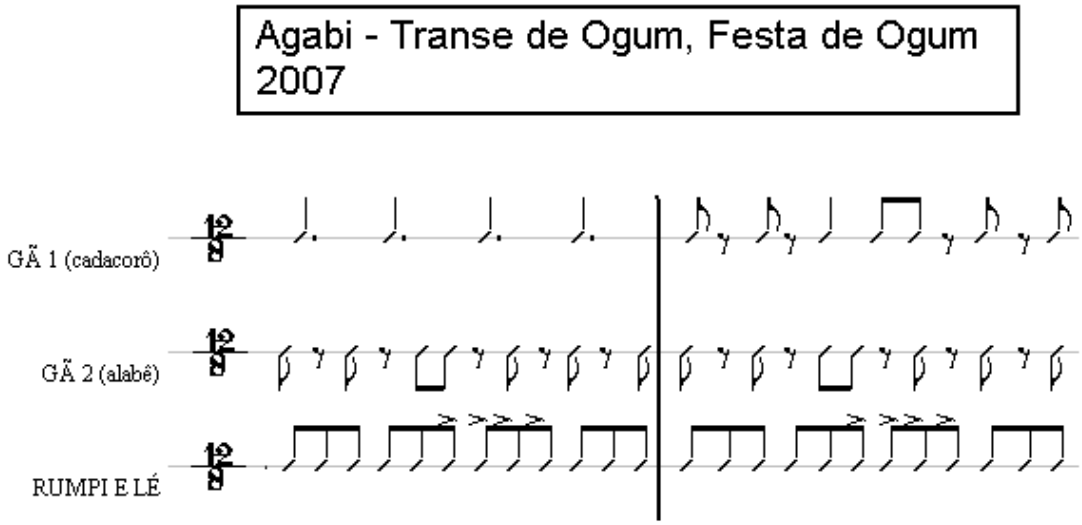


Figura 39: Padrões rítmicos dos dois idiófonos metálicos e dos tambores de base. [56]

O grupo parece se concentrar ritual e musicalmente na tarefa de evocar o orixá.

[55] Célula que já apresentamos anteriormente, apenas reiterando sua estrutura.

[56] A opção pelo 12/8 aqui se deveu a uma série de fatores: desde o contorno rítmico da melodia do canto, mais as marcações do "cadacorô" e a organização ternária da dupla rumpi e lé.

Entram no barracão os dois membros da casa que são filhos do orixá dono da festa, sendo que um deles é o babalorixá deste ilê, Pai Marcos. Ambos fazem algumas voltas na roda e logo, com uma série de eventos sonoros colaborando significativamente, o orixá Ogum, o convidado mais ilustre desta festa, toma pelo transe seus filhos[57]. As cantigas efusivamente entoadas pelo grupo, dois gãs e três tambores em plena execução foram fundamentais para isso.

Em termos sonoros, agora, observamos que a cantiga toma um segundo plano, pois é o *rum* que se destaca com suas frases solistas, conforme poderá ser visto na transcrição mais à frente.

O andamento da execução instrumental se acelera, ao que se agregam os gritos com as saudações características dos orixás ("ogunhê!", "eparrei!") e os "ilás" (sonoridades próprias das divindades, como murmúrios ou gritos peculiares), somando energia e expressividade. Estão presentes vários orixás pois, assim que o orixá Ogum "desceu", outros o acompanharam e, em seguida, se incorporaram em seus filhos e filhas. São, então, auxiliados pelas equedes e outros devotos, tendo o corpo amarrado com *oujás,* faixas de tecidos apropriadas. As sonoridades estão em plena intensidade e os orixás dos dois filhos da casa e mais um Ogum - de uma casa com a qual há relações de proximidade religiosa e parentesco de santo – dirigem-se até a porta da rua e voltando, dançando energicamente em direção aos tambores.

Enquanto isso, uma cena expressiva e significativa nos leva a focar novamente nos elementos sonoros dos dois idiófonos de metal.

Vemos o alabê que porta o gã aproximar-se do sacerdote e ambos se dirigirem a um devoto, que participa da roda de forma não muito destacada. No entanto, os dois o circundam com seus instrumentos metálicos em punho,

[57] Em outro evento ritual similar, o da Festa de Ogum de 2008, pode se observar no momento do transe se efetuar, grãos de feijão preto, alimento ritual do orixá Ogum, saírem de dentro das campanas do instrumento e se espalharem pelo chão, em conjunção com um considerável aumento da intensidade da execução musical.

sincronizam-se na batida do *vassi* e, ato contínuo, a pessoa entra em transe. E pelas saudações de “oquê arô” sabemos que o orixá Oxóssi, cuja importância ritual se deve pelo fato dele ser irmão de Ogum, chegou para a festa.

Então, executa-se uma chamada para finalizar o toque.

Este tipo de estrutura sonora é característica de várias das formas de execução musical afro-brasileiras (as “chamadinhas”, “obrigações” e “convenções” do samba são exemplos bastante característicos delas) em que algum instrumento executa, com destaque em relação aos outros, uma frase rítmica que é reconhecida pelo grupo como indicação da finalização da execução. No caso do candomblé, todos os toques têm essa característica.

> Tem uma chamada que ele bate, quando... geralmente ele bate, o pessoal já sabe que vai finalizar aquele momento daquela cantiga. Pra passar pra outra.
> [...]
> É automático, quem ‘tá na religião já sabe, quando bate: ‘não; vai terminar’. Pessoa já sabe. Entendeu? Só que é assim: nem sempre tudo... cada casa... pode ser que na minha casa... o pessoal ‘tá acostumado com a minha casa sabe quando: uma batida, o pessoal sabe que vai terminar, uma batida sabe que vai começar. Não significa que na casa de outras pessoas seja a mesma coisa. Pode se cantar o mesmo xirê, mas com finalização diferente. É o costume da casa. Entendeu? Cada reino com seu reinado. (Pai Marcos).

Em seguida, o próprio sacerdote executa a célula básica da ramunha no seu instrumento[58] e o quarteto executa esse toque instrumental para a “retirada” dos orixás do barracão.

Embora dure pouco mais de três minutos, este exemplo de performance ritual/musical é muito significativo e ilustrativo, justamente por estar relacionado a um momento chave da estrutura litúrgica, aquele em que ocorre o transe das principais figuras da festa. Também por ser um momento em que a relação entre música, rito e mito estão muito aparentes. Dessa maneira, sua descrição sugere a síntese desses vários elementos na confecção de uma partitura de “transcrição

[58] Que, diferente do gã que se vê habitualmente, é tocado com uma campana batendo na outra. O gã é normalmente tocado com uma baqueta de madeira ou uma haste de metal.

densa", que pode ser lida mais fluentemente, uma vez que as bases rituais da mesma estão bem esclarecidas.

Antes, apenas algumas observações. A transcrição do início desse trecho da festa, que corresponde a um momento de reverência, os instrumentos tocando o "toribalé" (dobrando os couros) e vários devotos da roda batendo "paó", as palmas rituais é uma redução bastante grosseira do evento em si, de difícil representação justamente pela ausência de referências centralizadas de pulsações isócronas.

A melhor representação seria um registro que conseguisse descrever a passagem dessa ausência de "regularidade" para a organização das pulsações de referência através da condução do gã do sacerdote. A transcrição que se segue, é uma tentativa de representar esse processo e, infelizmente, teve de ser feita à mão, devido à dificuldade de realizar esse tipo de grafia nos editores de partituras.

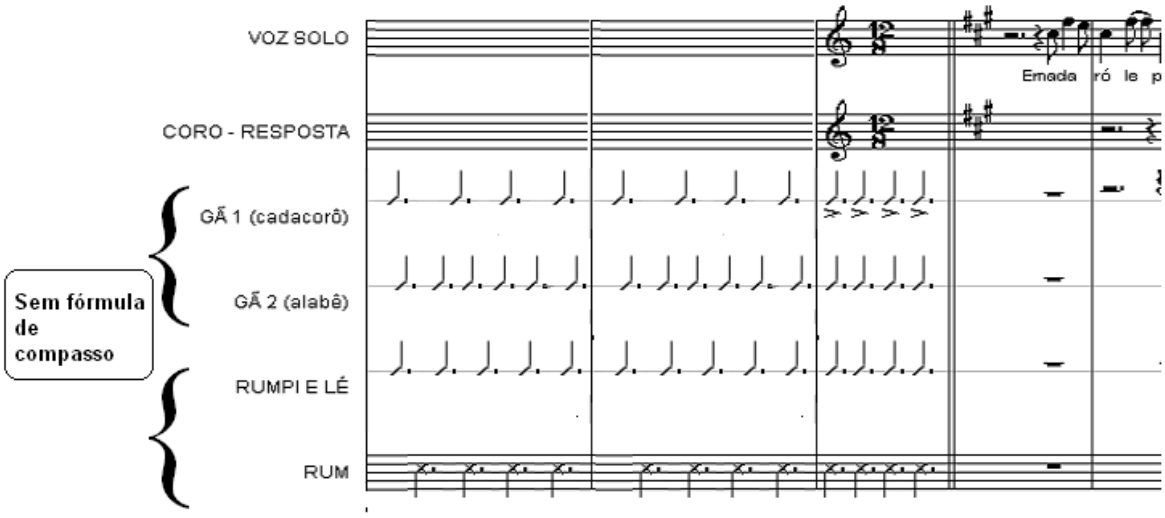


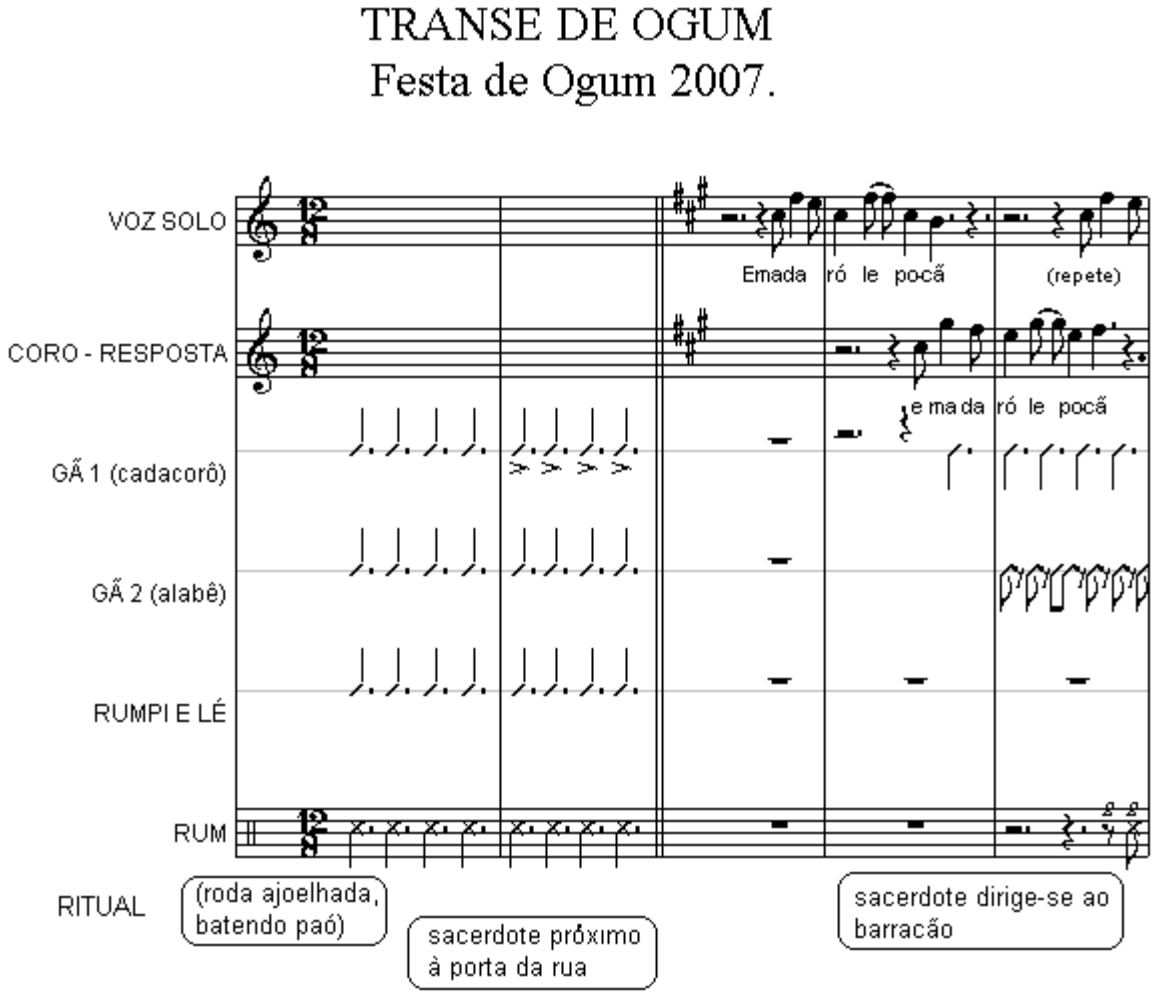
Figura 40: Transcrição do "dobrar dos couros", buscando representar a ausência de centros organizadores de pulsações isócronas simultâneas.

Outro esclarecimento: as variações do rum foram grafadas apenas para efeito de ilustrar sua relação com elementos mais conspícuos do ritual. Dessa forma, aparecem apenas seus ataques mais representativos dessa dinâmica,

neste caso sem as variações de “golpes”, diferentemente do exemplo anterior. Uma transcrição mais detalhada demandaria amostras de melhor qualidade, mais focadas na performance desse tambor e uma grande concentração nesse assunto e, por conseguinte, uma perda da leitura mais abrangente da Festa.

A seguir, transcrição/descrição deste momento da festa.

Figura 41 (abaixo): Transcrição de momento ritual da festa.

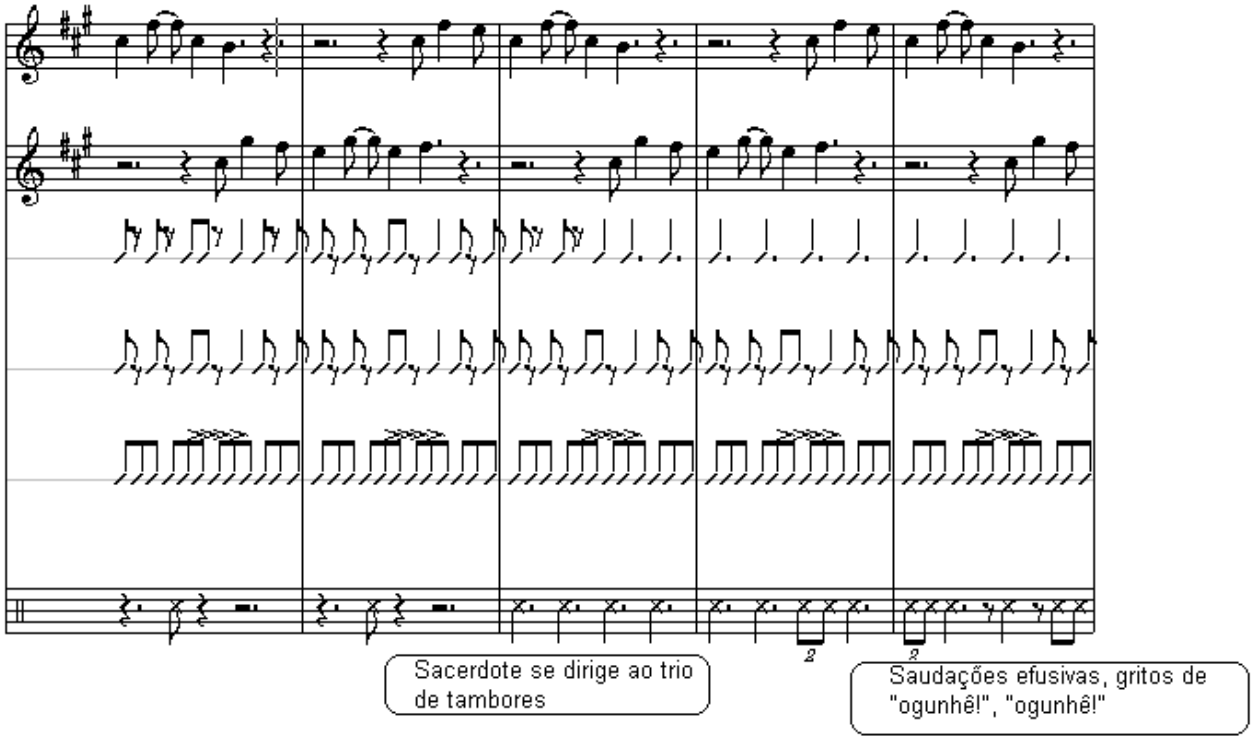


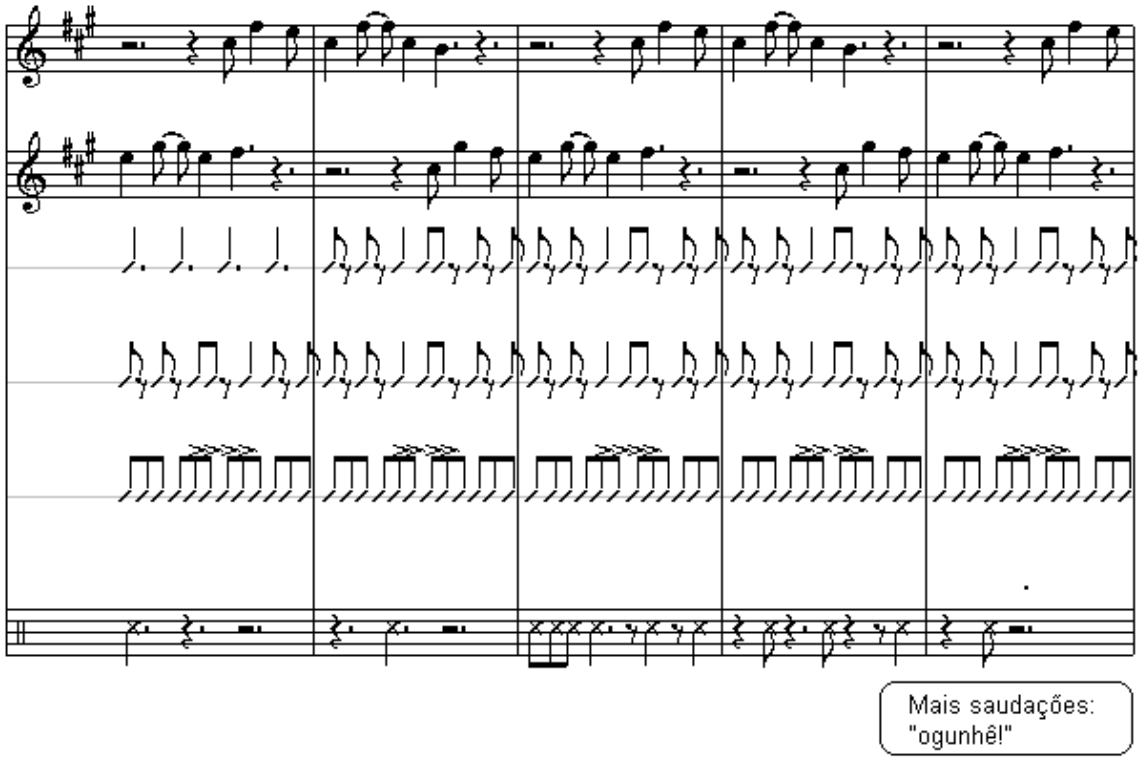


Sacerdote aproxima-se do alabê e sincronizam as batidas

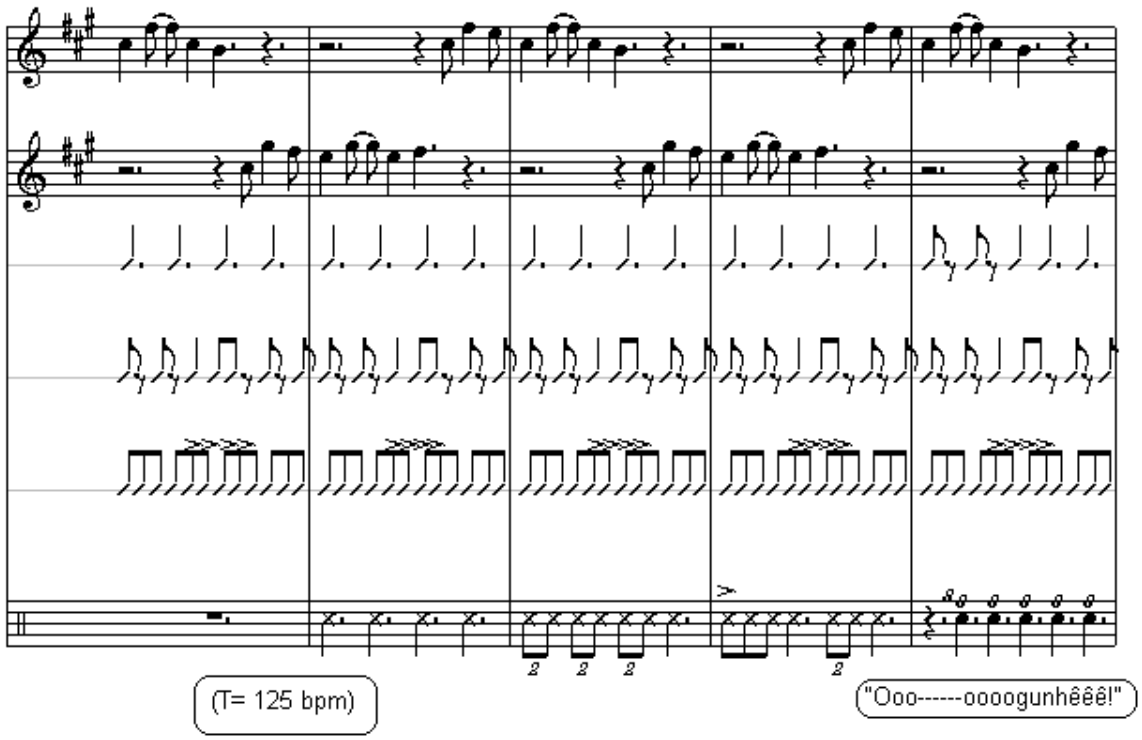


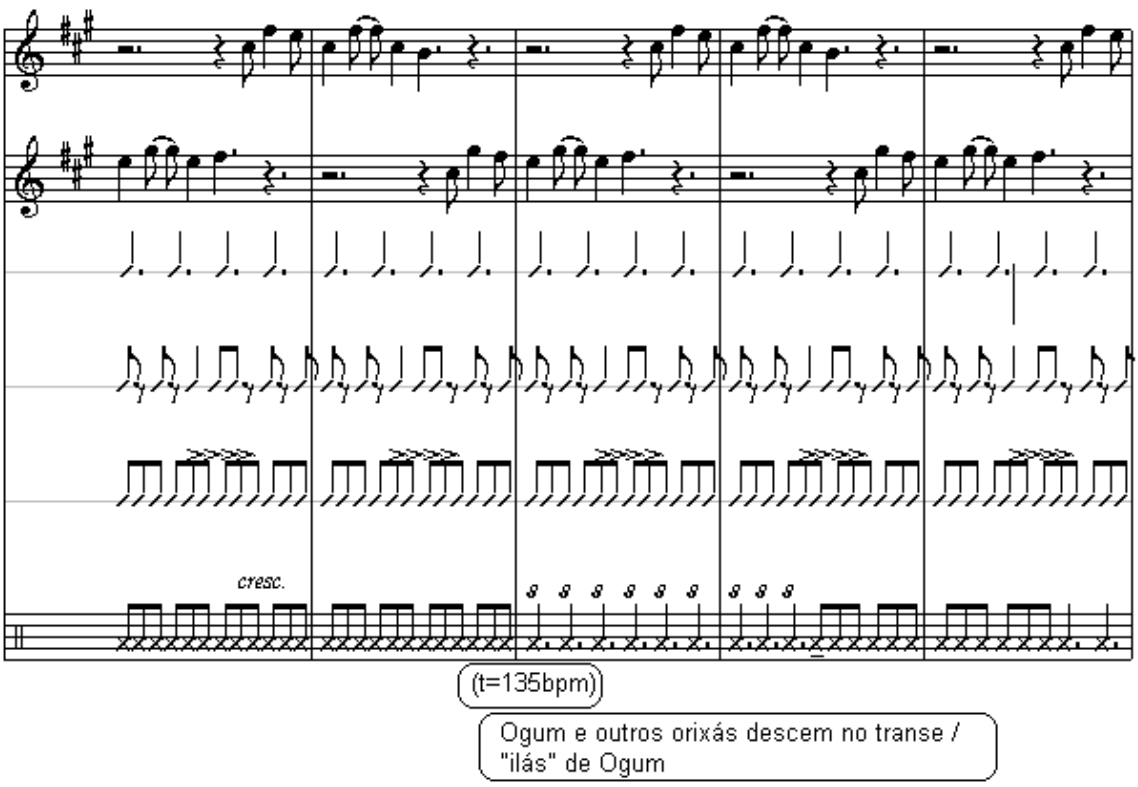
Três filhos de Ogum entram no barracão e dançam em roda


Sacerdote se dirige ao trio de tambores
Saudações efusivas, gritos de "ogunhê!", "ogunhê!"


Mais saudações: "ogunhê!"

.


(T= 125 bpm)
"Ooo------ooooogunhêêê!"

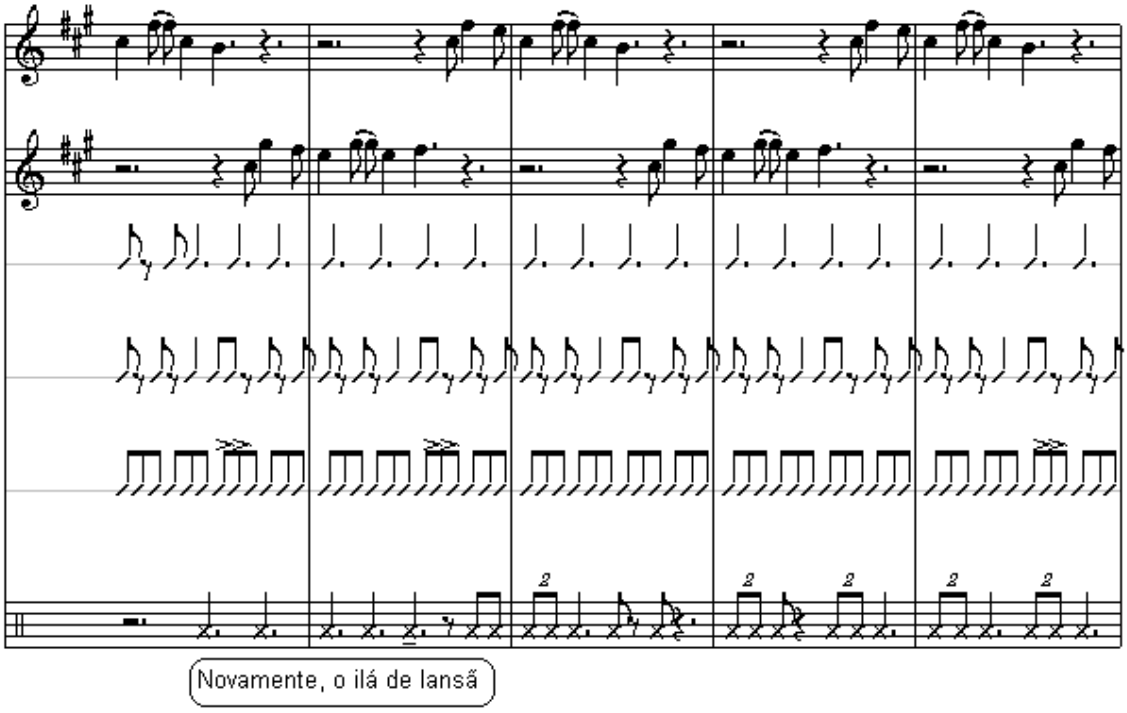

cresc.
(t=135bpm)
Ogum e outros orixás descem no transe / "ilás" de Ogum

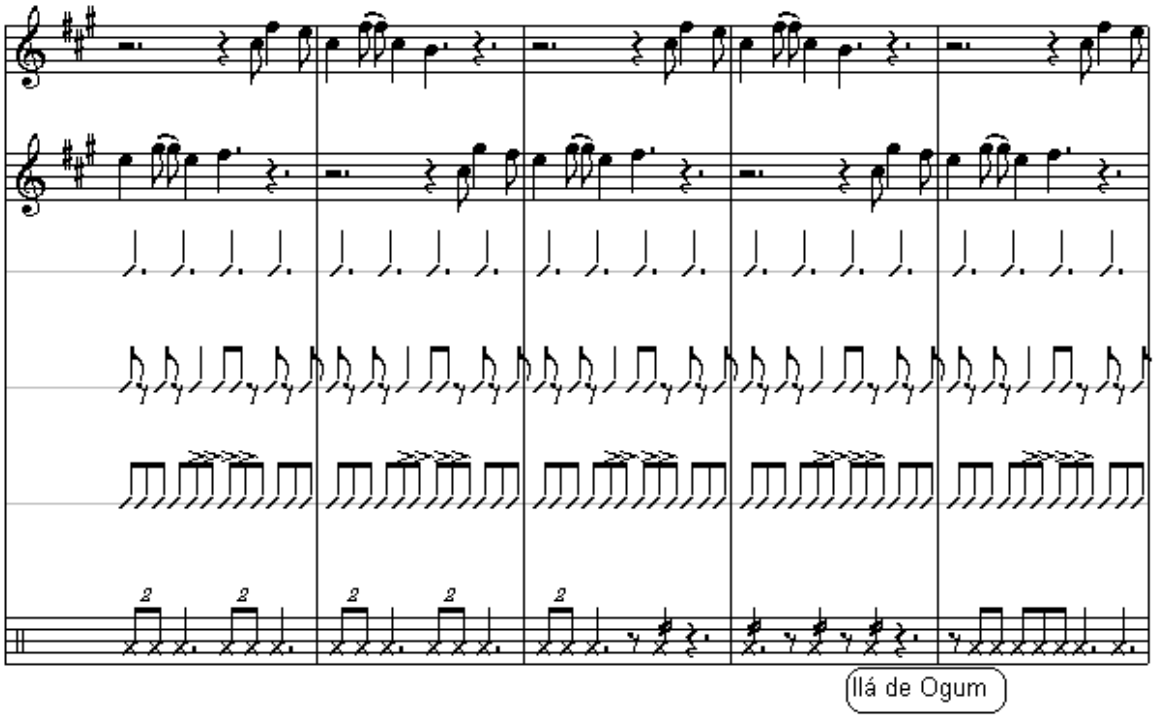


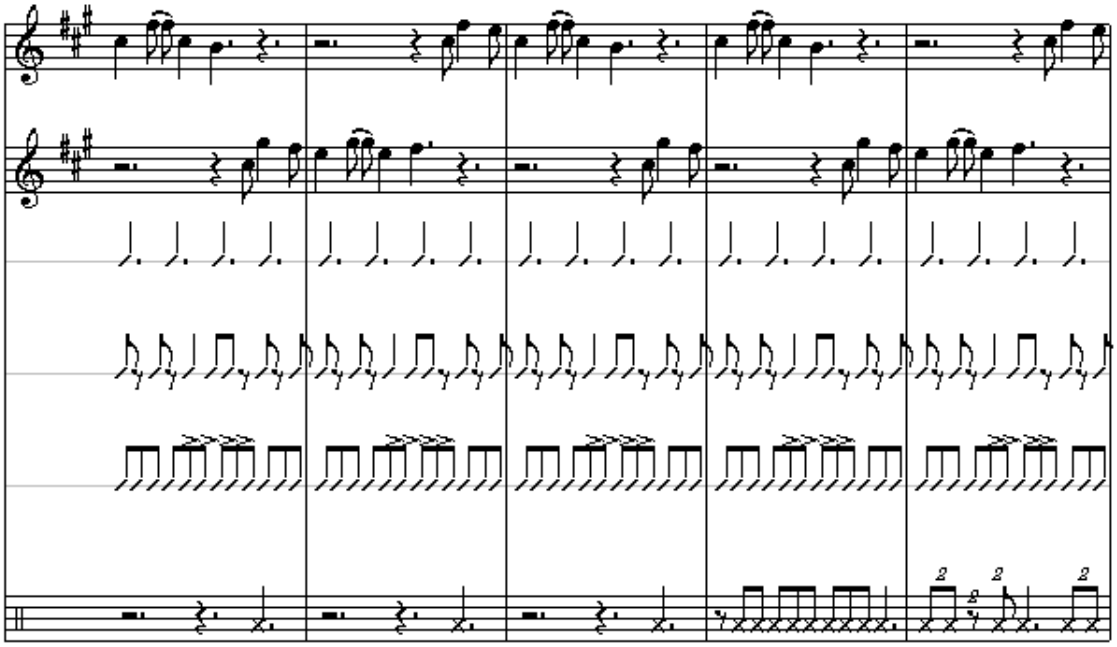
Ouve-se o ilá de Iansã



São amarrados oujás (faixas de tecido) nos orixás


Novamente, o ilá de Iansã


Ilá de Ogum

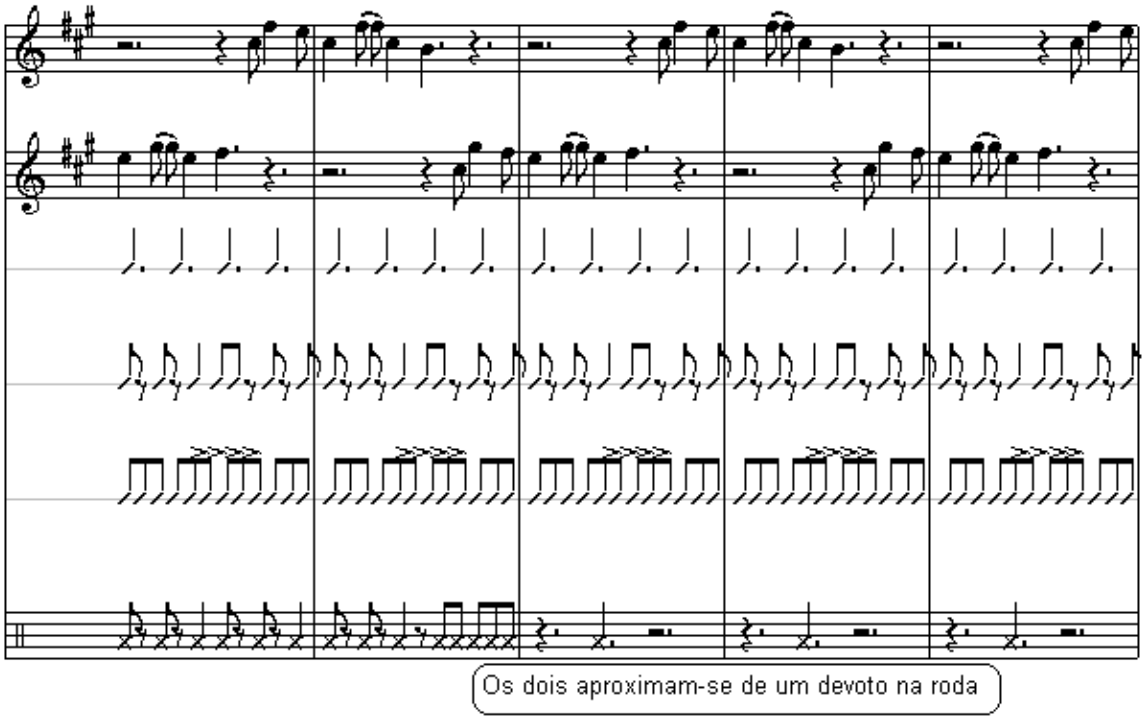


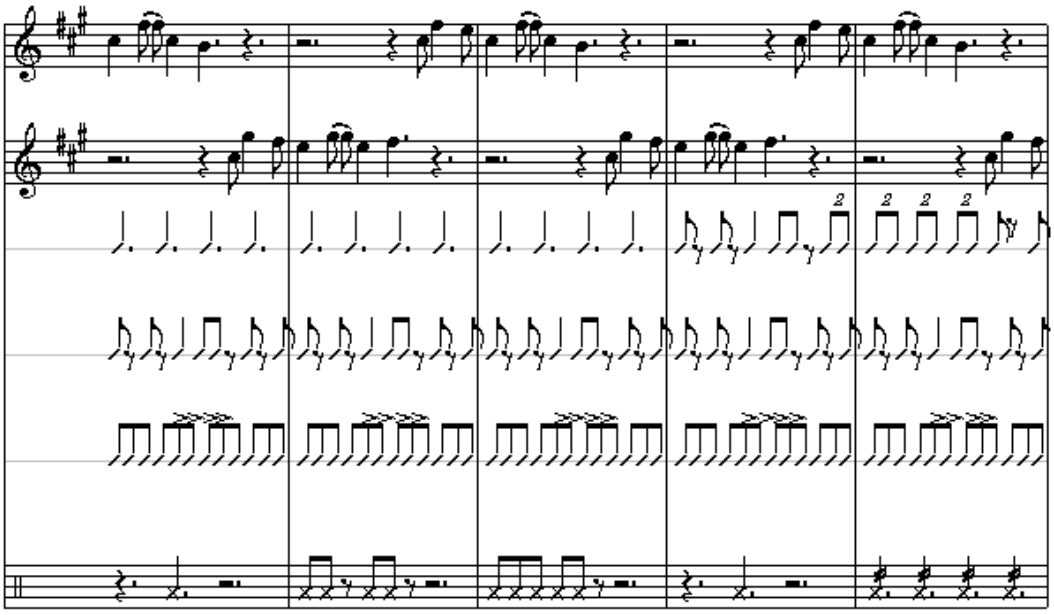
Ogum do dono da casa dirige-se à porta da rua



Os outros orixás, acompanhados por equedes, dirigem-se também à porta, enquanto o dono da casa retorna para o centro do barracão.


Dono da casa dirige-se aos alabês
Alabê do gã e sacerdote encontram-se no centro do barracão


Os dois aproximam-se de um devoto na roda


"circundam" o devoto com a sonoridade dos "ferros"
Ao mesmo tempo, os três Oguns dançam ao som do rum


O devoto entra em transe de Oxóssi



Orixás parados de pé, com as costas das mãos apoiadas na testa, aguardando preparação para a saída. Saudações de Oxóssi: "oquê arô!".

COMENTÁRIOS ANALÍTICOS

Neste contexto descrito o transe é um dos pontos altos da cerimônia. Ser tomado pela divindade é uma grande honra e grande responsabilidade. Não raro ouvimos como determinados orixás exaurem as energias de seus filhos possuídos e certamente o período pós-transe é sempre vivido como um processo de recuperação bastante intenso. Da mesma forma, o momento da descida do orixá é algo muito vigoroso e marca uma ruptura drástica, pois torna sagrado o corpo do devoto e assim emana axé .

Essa ruptura pode ser provocada por uma série de fatores, por vezes uma simples pipoca, um grão de feijão preto ou um pouco de água imbuída de significado religioso que espirra no corpo do filho-se-santo ou outros fatores (o ogã Marco Pisca, em um comentário bem-humorado referiu-se a determinados "toques- dominó" que teriam o efeito de fazer o povo todo virar no santo, "caindo um a um", como as peças do jogo. Seriam, no depoimento dele, principalmente o alujá e o ilu).

Aqui, no evento descrito, vemos uma situação em que a música e as sonoridades são preponderantemente estes fatores. Nesse sentido, o exemplo chega a ser impressionantemente modelar. O gã, figurativizando sonoramente o deus guerreiro e ferreiro, enfatiza sua chamada a outros orixás para que se apresentem no Ayé. Ogum dança e modo viril e enérgico, e o grupo percussivo

em ressonância com sua dança executa uma textura sonora igualmente vigorosa

4.3.4 - Ramunha – Saída dos orixás

Após o transe, é preciso retirar os orixás da sala, neste momento, para vesti-los, prepará-los para a próxima saída. O toque de ramunha, o mesmo que vimos ser um toque de "abertura" da festa, é muito utilizado também nestes momentos, sendo associado também a estas "retiradas" dos orixás do barracão. É ele que executado com firmeza, assim que o toque anterior é finalizado:



Figura 42: Padrão rítmico da ramunha.

Só que dessa vez, quem o inicia é o sacerdote, com seu instrumento metálico, no que é seguido pelo grupo instrumental todo, que já entra logo na primeira repetição da frase realizada pelo babalorixá.

Há outras frases-solo diferenciadas do rum, mesmo porque há diferenças na movimentação ritual desse momento e o rum as conduz e responde a elas, como de praxe. De forma até mais intensa já que, como veremos, há maior interação entre este tambor e os orixás dançantes. Lembremos que agora são eles que estão protagonizando a festa, já que se incorporaram pelo transe em seus filhos-de-santo.

No entanto, creio que se tornaria repetitiva mais uma transcrição do rum e do grupo percussivo (que são executados em forma instrumental, sem cânticos)

na ramunha e apenas apresento de forma descritiva algumas situações em que ele se destaca.

Este momento, como já se disse, tem a função de acompanhar a retirada dos orixás o barracão e esta se dá na ordem da hierarquia da festa. O primeiro a realizar seus movimentos de saída é o principal orixá da festa, o Ogum do dono da casa. Sua movimentação é um modelo do que será realizado por todos os outros que o seguirão.

No momento em que a ramunha se inicia, todos estão em pé no meio do barracão, sendo cuidados e preparados para a seqüência, pois é preciso honrá-los com o mínimo de paramentos que, no caso são os *oujás,* as tiras de pano que são amarradas em torno do tronco. Quando não há um disponível, tira-se o que está sendo usado na cabeça, a modo de "torso" e ele é usado para preparar os orixás masculinos e femininos para a saída. Para aqueles, os laços são dados nas costas e para estas, na parte da frente do corpo. Quando o toque instrumental se inicia, as últimas arrumações estão sendo providenciadas.

A partir daí, o primeiro Ogum dirige-se até a entrada da roda e faz uma saudação bastante característica, conhecida pelo mesmo nome do toque que se relaciona a Iemanjá, o *jicá* ou *jincá*. Como movimento, o *jicá* é bem peculiar: o orixá curva levemente o corpo e abaixa a cabeça, em seguida faz um balanço com ombros e braços bastante expressivo. Após esse movimento, sempre conduzido pela massa sonora como um todo, o orixá se dirige ao ponto onde estão os alabês. Sua progressão é pendular, ele avança alguns passos e, sempre dançando, retrocede outros, até que chega defronte aos tambores. Aí, faz um gesto corporal de cumprimento a eles, enquanto o *rum* intensifica seus solos, retribuindo a deferência. O orixá, então, dirige-se à porta interna do barracão, que fica bem próxima aos alabês, de seu lado direito e, de costas para o interior da casa (ou seja, de frente para o barracão) faz mais um *jicá* e entra pelo corredor, fazendo giros em torno de seu eixo, no sentido anti-horário. Lembremos que a ramunha está o tempo todo regulando estes movimentos.

Uma vez saído o dono da festa, os outros dois Oguns o seguirão, logo depois, um Ossaim, uma Iemanjá, um Oxóssi e uma Iansã.

A próxima etapa será a das saídas de alguns desses orixás. Nestas saídas, se apresentarão em todo o esplendor de seus paramentos, de suas vestimentas e de suas danças. Nessas saídas, eles poderão deflagrar algum procedimento, como distribuição de alimentos votivos ou simplesmente "tomar o *rum*".

Essa expressão representa o momento em que o orixá dança, na maioria das vezes sozinho ou sozinha, mas por vezes acompanhado de outros da mesma qualidade ou por algum cuja narrativa mítica os aproxime. Como o nome deixa claro, o *rum* tem uma função primordial neste momento, de interação com o orixá que dança. Iremos, então, relatar uma dessas saídas, porém ocorrida em outra festa, igualmente representativa do conjunto de cerimônias do rito queto no grupo estudado, como veremos a seguir.

COMENTÁRIOS ANALÍTICOS

A ramunha é um toque extremamente funcional, principalmente nesta situação de retirada dos orixás do barracão. Podemos associar esse toque nesse contexto ao momento de desfecho dentro do modelo de drama social de Turner, já que encerra um ciclo em que a ruptura foi efetuada pelo transe, a crise e sua intensificação pela exposição marcante dos atributos (inclusive sonoros) dos orixás presentificados, a ação reparadora pelos cuidados na recepção e pré-paramentação dos mesmos e então esse desfecho que aponta para a próxima série de performances, agora dos orixás e já não dos religiosos.

4.3.5 - Saídas de Oiá

Outros momentos rituais bastante significativos foram observados na festa de Iansã realizada no terreiro em 24 de novembro de novembro de 2007. Esta orixá também tem uma grande importância no contexto ritual local, por ser a orixá da mãe-de-santo da casa. A festa de 2007 foi especialmente concorrida e houve grande esmero em sua realização. De forma similar a todas as outras festas de santos, realizou-se um xirê e, no caso específico dessa festa, uma roda de Xangô.

Sobre este momento ritual igualmente significativo, algumas palavras. A roda de Xangô é freqüentemente citada no contexto estudado como um evento com duas características bastante próprias: primeiramente, certa imprevisibilidade, ou melhor, uma dependência dos desígnios de quem esteja conduzindo a cerimônia, como foi exposto nas falas citadas anteriormente do balorixá Marcos de Ogun e do ogã Marcos de Xangô. Em segundo lugar, caso então venha a ocorrer, sua grande força propiciatória do transe. Outro evento semelhante, no entanto um pouco menos citado é o da roda de Iemanjá. Um elemento que se destaca na performance da roda de Xangô é a utilização dos vários *xeres,* chocalhos metálicos compostos por dois cones unidos pelas bases e que são portados por religiosos "graduados", normalmente os babalorixás, ialorixás e *ebomis* mais importantes que estão presentes na festa. Estes instrumentos são trazidos ao barracão de forma solene para o início da roda, e sua sonoridade – proporcionada pela agitação dos materiais em seu interior, areia e limalha fina de ferro – tematizam o ruído da chuva, já que o orixá evocado é o senhor dos trovões, conforme explicação dada pela ialorixá Sandra D'Eloyá.

Retornando ao contexto da festa de Iansã, após a roda de Xangô, a cantiga "madaró le pocã" foi também entoada de forma a propiciar o transe da orixá e de seus "convidados". De forma também semelhante à descrita anteriormente, as divindades são retiradas da sala através do toque de ramunha e Iansã retorna para algumas "saídas" bastante representativas. Sobre essas saídas iremos nos

deter mais. As tematizações ligadas à orixá dos raios são muito vibrantes.

A primeira delas é um trecho ritual em que a orixá traz alimentos que são distribuídos para o público numa espécie de comunhão alimentar. Essa prática é bastante presente em diversos tipos de festas e em cada uma delas há uma relação com as preferências culinárias da divindade que está sendo louvada. Trata-se de uma ocasião bastante representativa de várias outras semelhantes, como a ocorrida na festa de Ogum, descrita anteriormente, quando os orixás distribuíram pequenos pães (e os convivas compartilharam uma suculenta feijoada no *ajeum* ao final da festa), ou como o *ipetê* de Oxum em suas respectivas festas. Quase sempre ocorre essa distribuição, muito concorrida pelo público pois se acredita que tais alimentos estão carregados com o axé de seus deuses. Numa festa de Oxum, que tive oportunidade de presenciar no tradicional terreiro do Gantois, em Salvador, em novembro de 2007, o alimento que cumpriu essas funções rituais foram pequenas peras, que tematizam a fertilidade propiciada pela orixá.

No caso de Oiá, o alimento votivo é o conhecido *acarajé.*

No entanto, é carregando na cabeça um cesto cheio de pequenos pães que a orixá irrompe pelo barracão ao som de seu característico e inconfundível toque musical: o *ilu* ou *daró*, ou como denominou o *alabê* local, o "*egó pra Iansã*", também conhecido como "*agueré de Iansã*" é um ritmo bastante peculiar em suas células básicas do trio instrumental. Embora talvez seja um dos ritmos com maior diversidade de denominações, por outro lado é um dos toques mais fáceis de identificar, por suas características muito peculiares. Os padrões rítmicos executados pelo *gã* e pela dupla *rumpi* e *lé* são muito marcantes. Os dos tambores de base soam como no exemplo abaixo, exceto em algumas variações passageiras - como é o caso dos primeiros compassos da transcrição da primeira saída de Oiá, exibida mais à frente, em que apenas o *lé* executa a linha. Quando o *rumpi* se junta ao grupo, o resultado passa a ser como se segue:

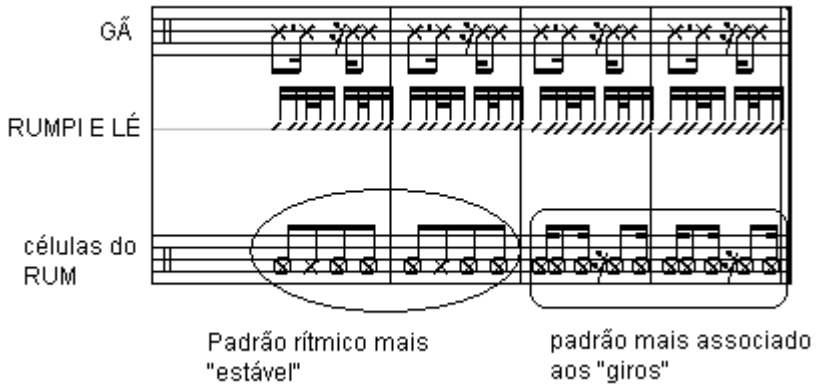


Figura 43: Padrões rítmicos do *ilu*.

O *gã,* nesse caso específico da festa descrita, tem um padrão bastante peculiar, pouco encontrado na literatura e na discografia. Nestas, o que se encontra são os seguintes padrões, como segue:



Figura 44: Padrão do *gã* no *ilu* ou *daró* conforme a transcrição de CARDOSO (2006, p. 327).

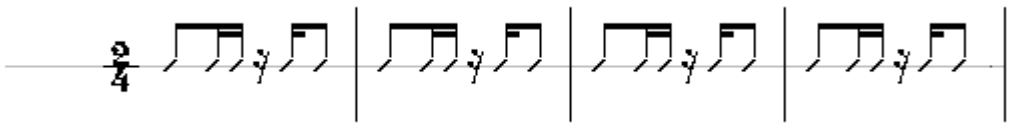


Figura 45: Padrão do *gã* no *ilu* como consta nas gravações de ILÊ OMOLU OXUM ([s/d], faixa 50) e BARROS (2005a, faixa 01) e no *ilu, daró* ou *aguerê* de Iansã, conforme transcrição de FONSECA, 2003, p. 118[59].

[59] Nesta transcrição há uma pequena diferença de grafia, em que a terceira “pancada” do gã é

Vemos que as três formas (as duas acima e a anterior que consta da figura 43) são bastante semelhantes e que de certa maneira as duas primeiras podem ser entendidas como variações da terceira, em que alguma batida foi omitida. Isso apenas apenas do ponto de vista do entendimento musical, uma vez que nenhuma conclusão de derivação pode ser daí emitida. Até porque a origem da transcrição de Cardoso é a "casa mãe" do candomblé queto, o terreiro da Casa Branca, que se poderia supor ser a matriz da música da religião. No entanto, apesar dessas "variações", a identidade rítmica do toque permanece bastante clara, para o que colabora bastante a linha percussiva dos tambores de base. Quanto ao *rum*, é interessante ressaltar que sua execução no trecho enfocado se realiza através de dois padrões bastante enfatizados. Um deles, ligados aos momentos de maior "estabilidade" da performance, ou seja, aquelas partes em que não há grandes rupturas do movimento da orixá ou da dinâmica ritual e um padrão rítmico quase sempre associado aos movimentos mais intensos (giros, deslocamentos mais abruptos) ou mudanças nos procedimentos rituais. Na transcrição a seguir, podemos ver que isso ocorre várias vezes, criando um efeito dinâmico na performance de Oiá.

grafada com uma colcheia, indicando o prolongamento do som até o outro ataque do instrumento. Optei pela pausa por uma questão de legibilidade e para enfatizar a articulação da quarta batida do padrão rítmico.

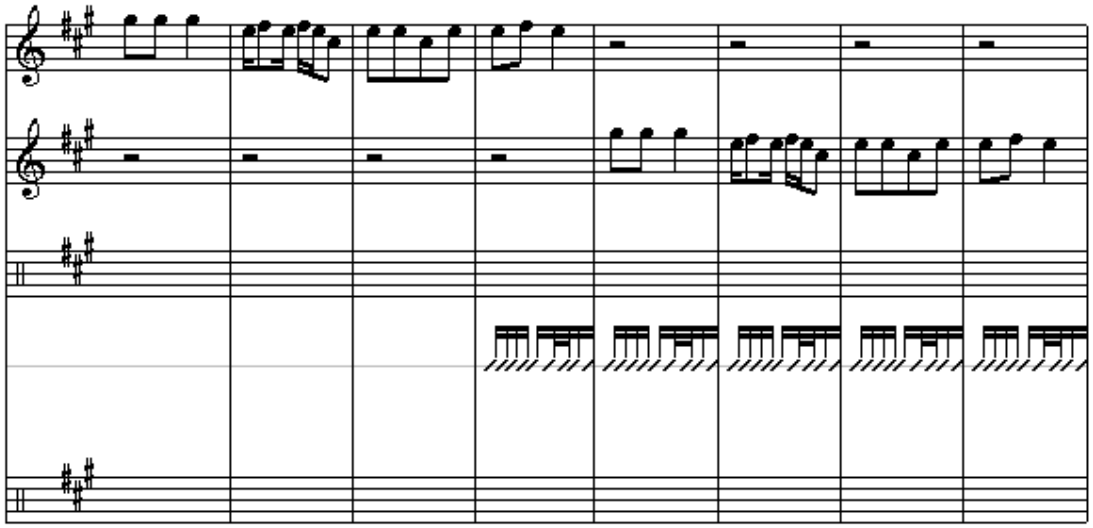
Figura 46 (abaixo): Transcrição de cantigas de Oiá e de momento ritual da festa.



SAÍDAS DE OIÁ
1ª SAÍDA



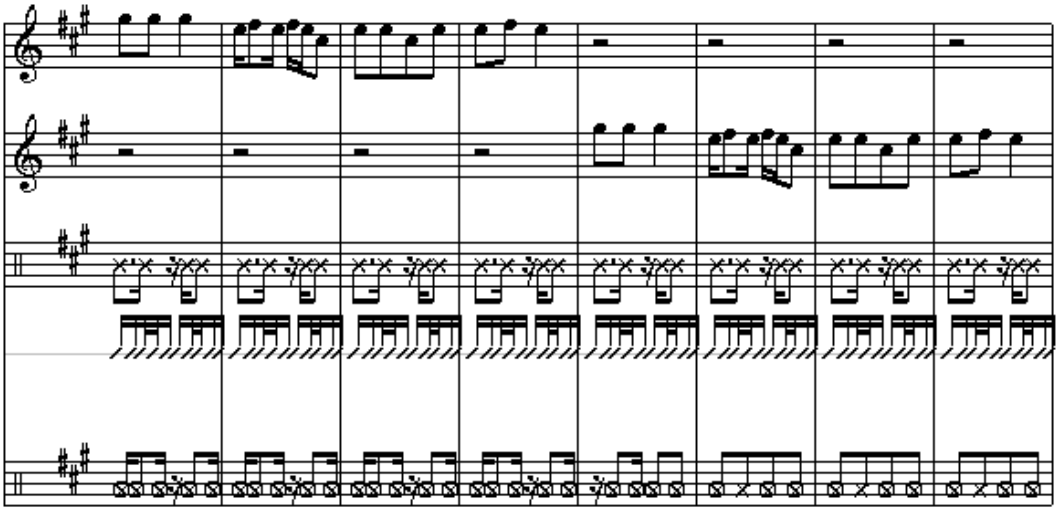
Sacerdote está "tirando" a cantiga, próximo à porta interna do barracão



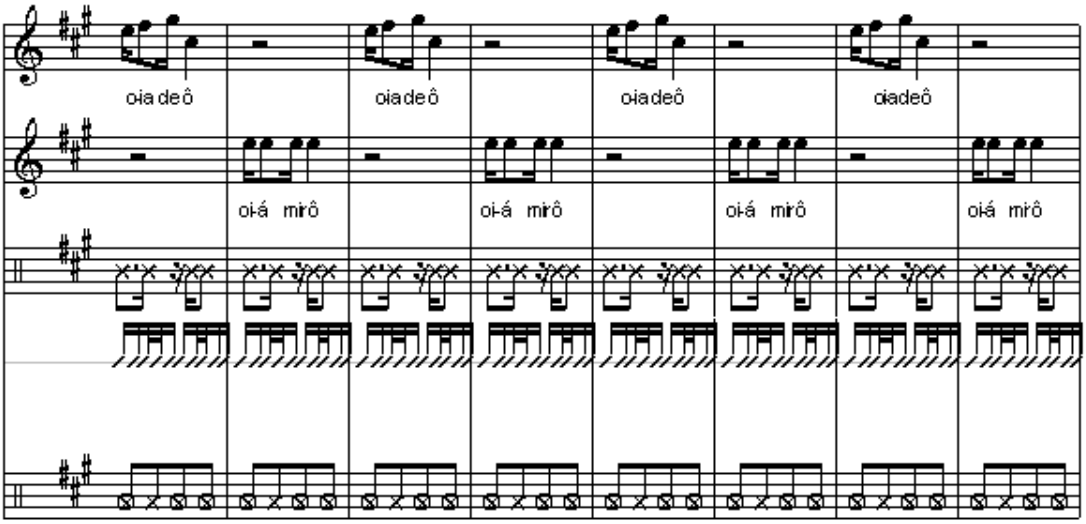
O grupo começa a dançar, disperso pelo barracão.

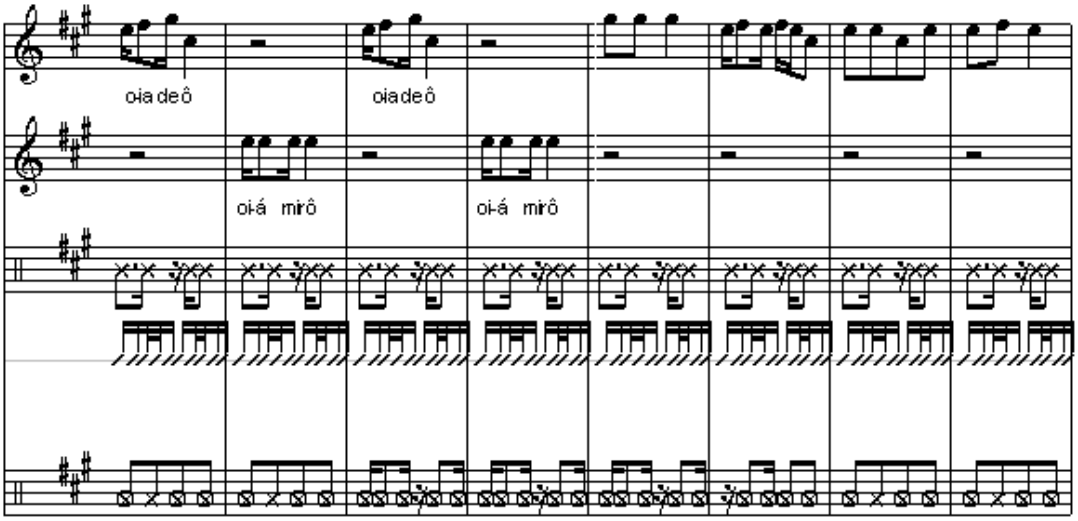


Oiá / Iansã sai para o barracão, com um cesto na cabeça. Gritos de "eparrei!".

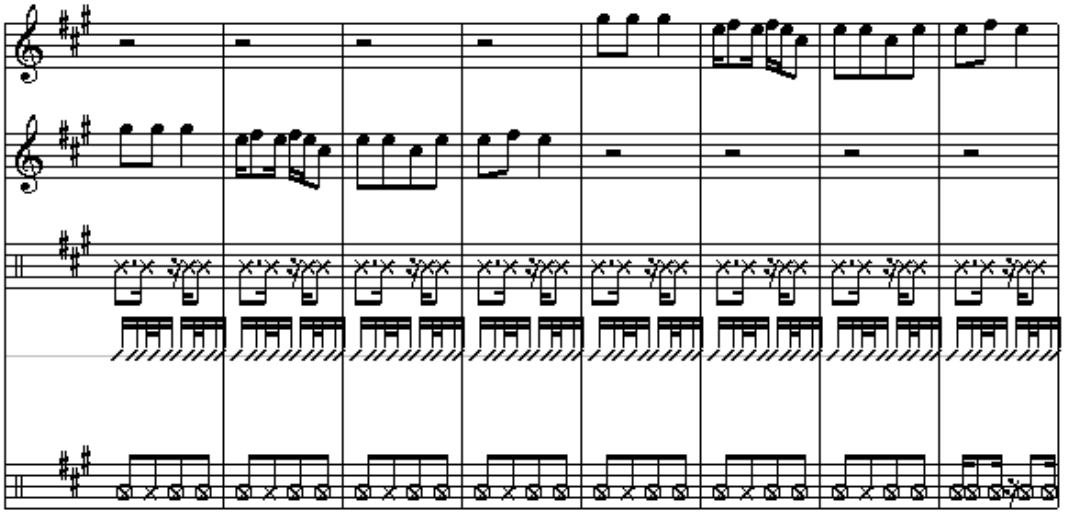


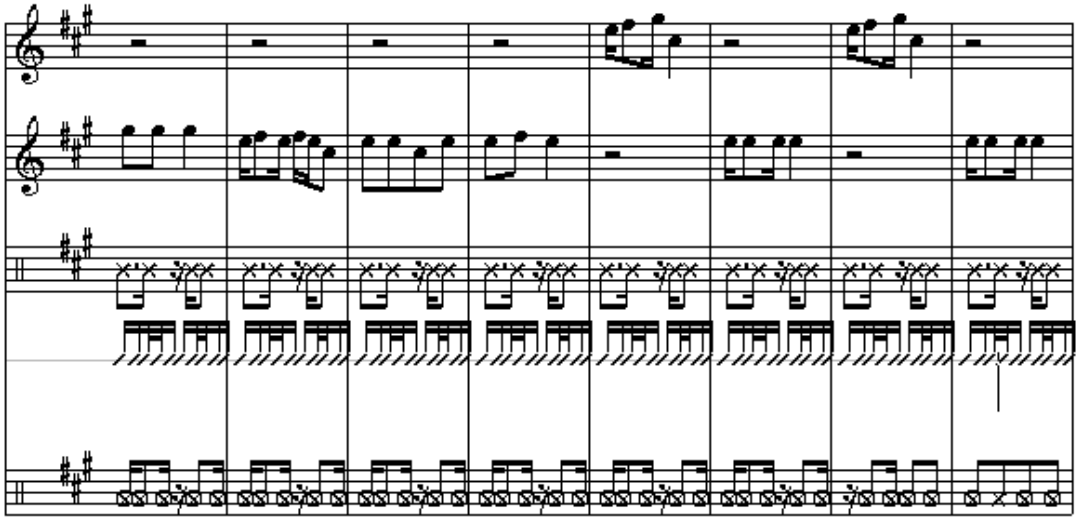
Oiá desloca-se em direção à porta da rua



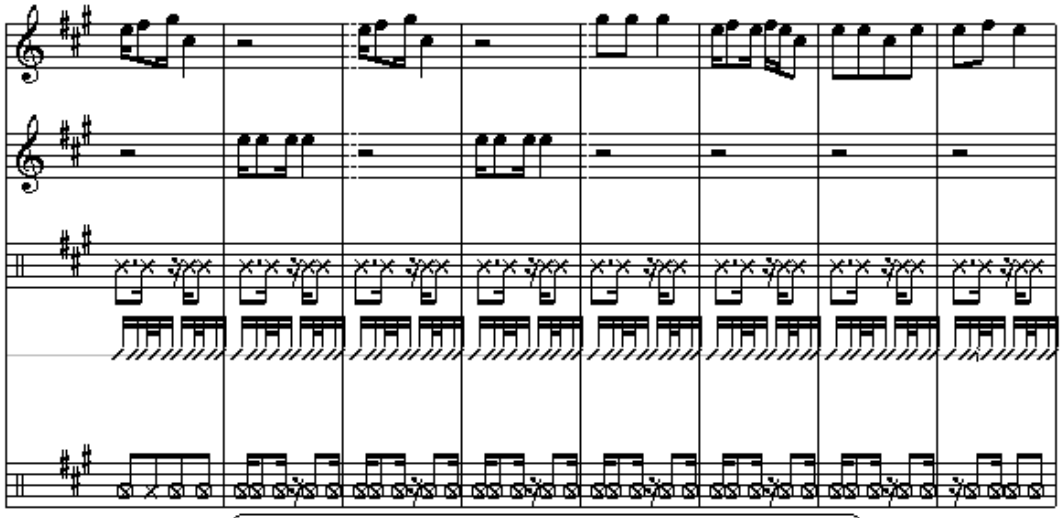


Orixá retorna para o centro do barracão, no trajeto faz um giro

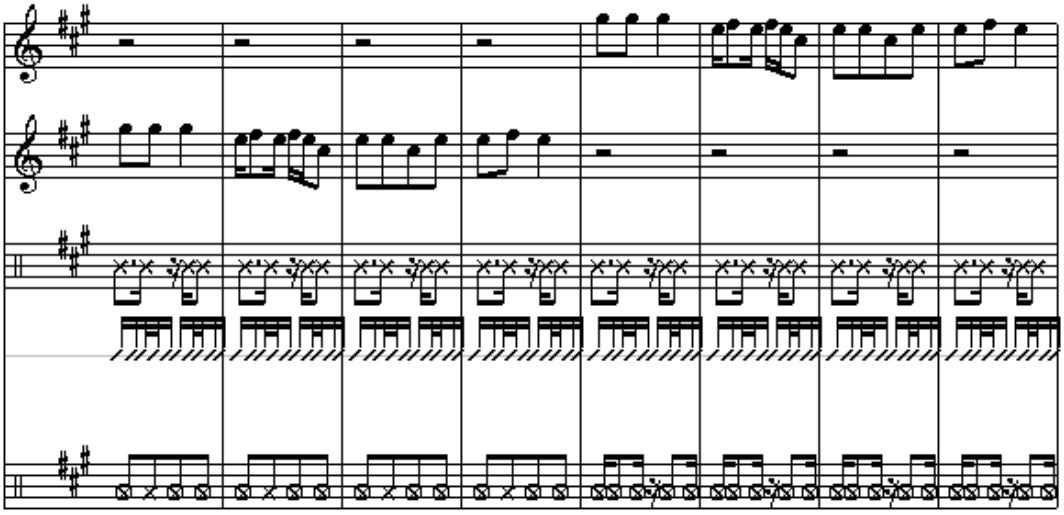


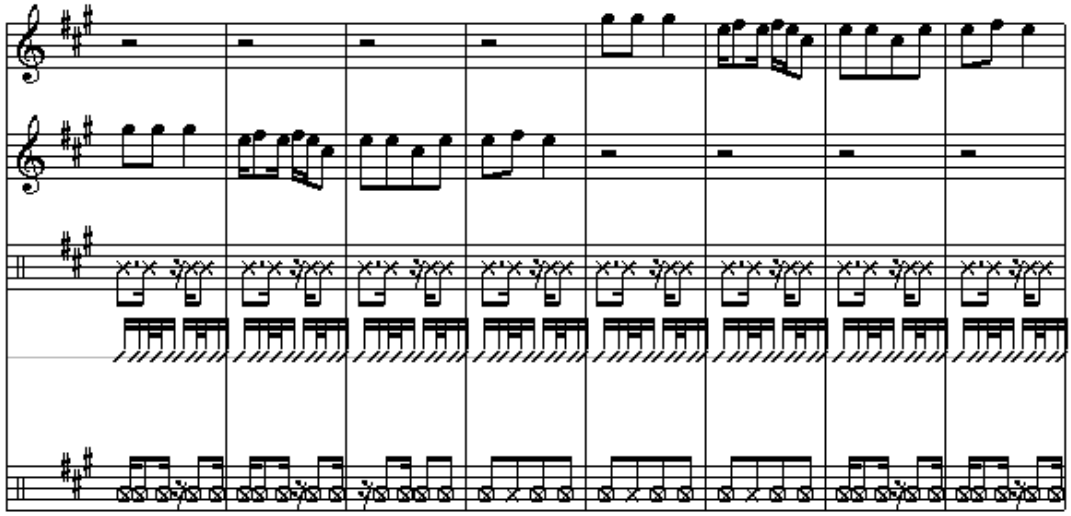


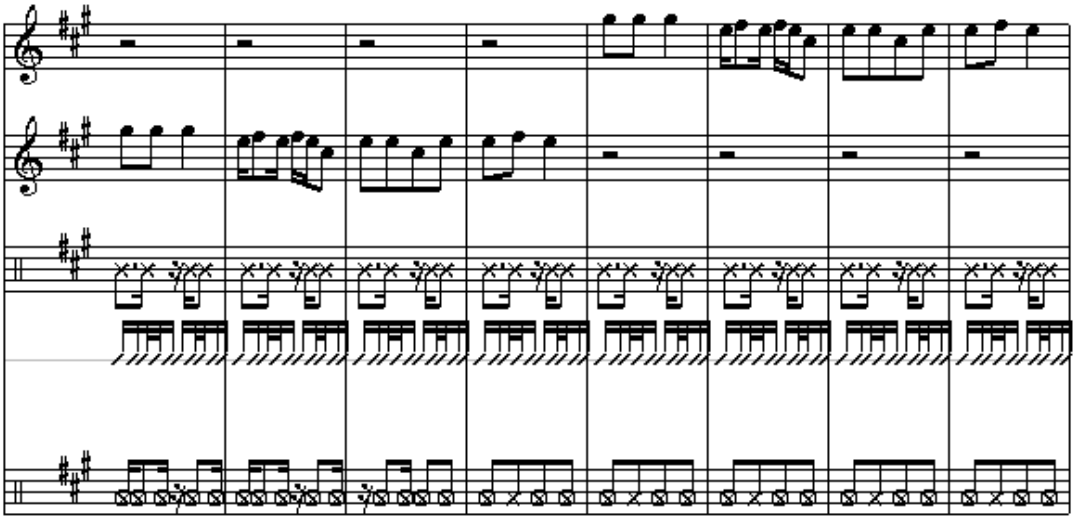
Iansã faz vários giros muito enérgicos, em estreita relação com o rum

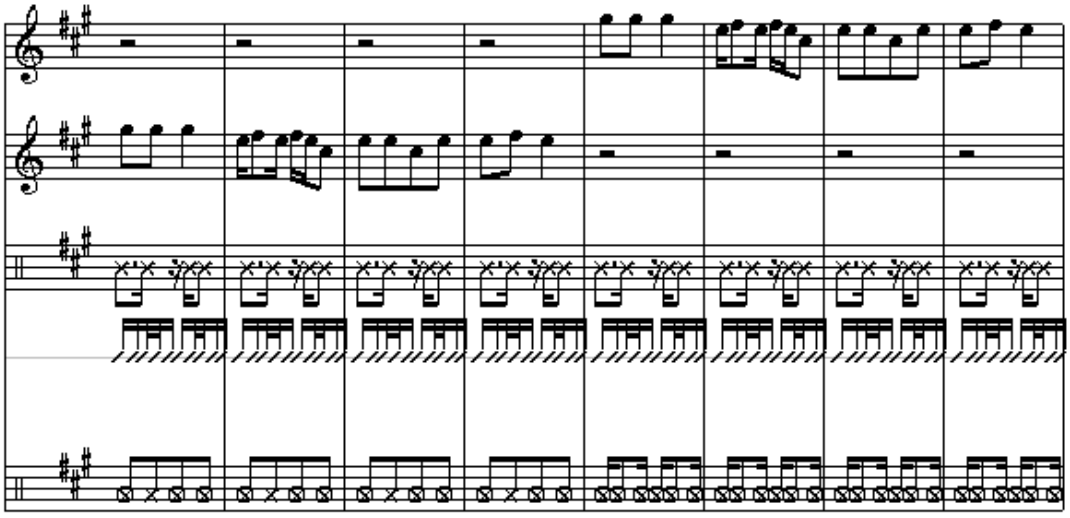


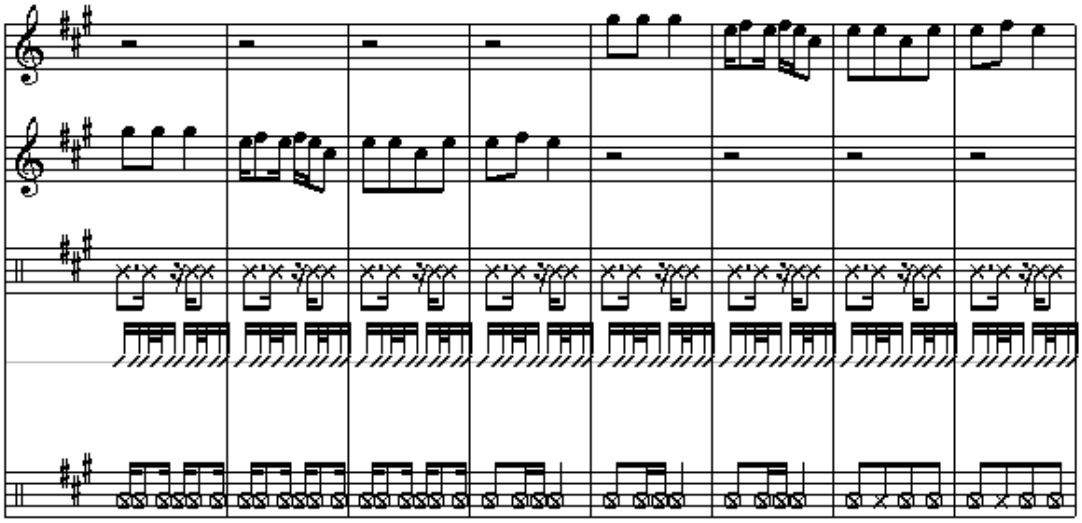
Alguns participantes da roda distribuem os alimentos para o público







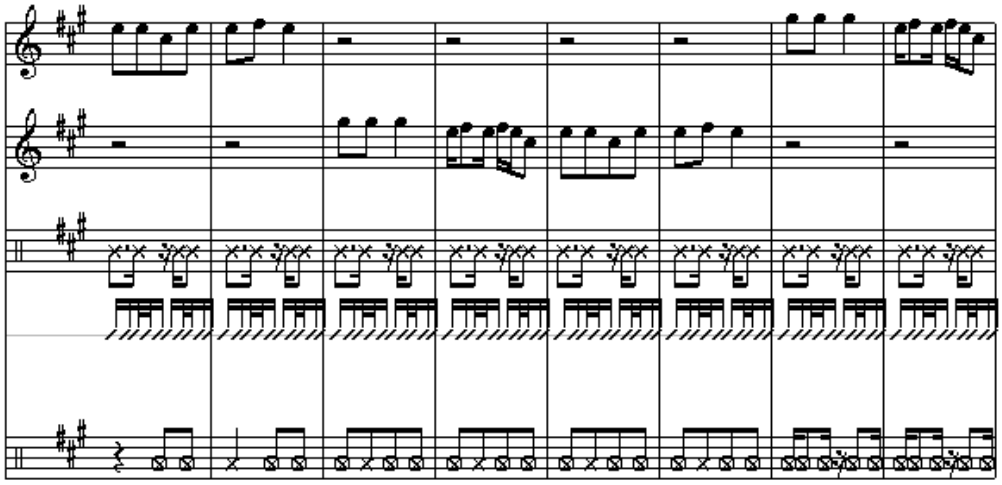




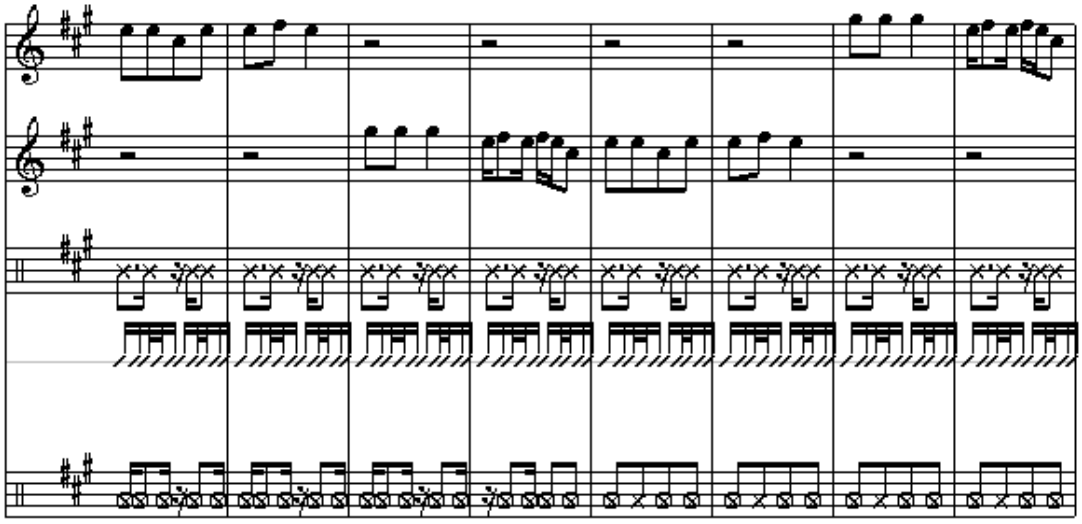


Fim da distribuição de alimentos rituais



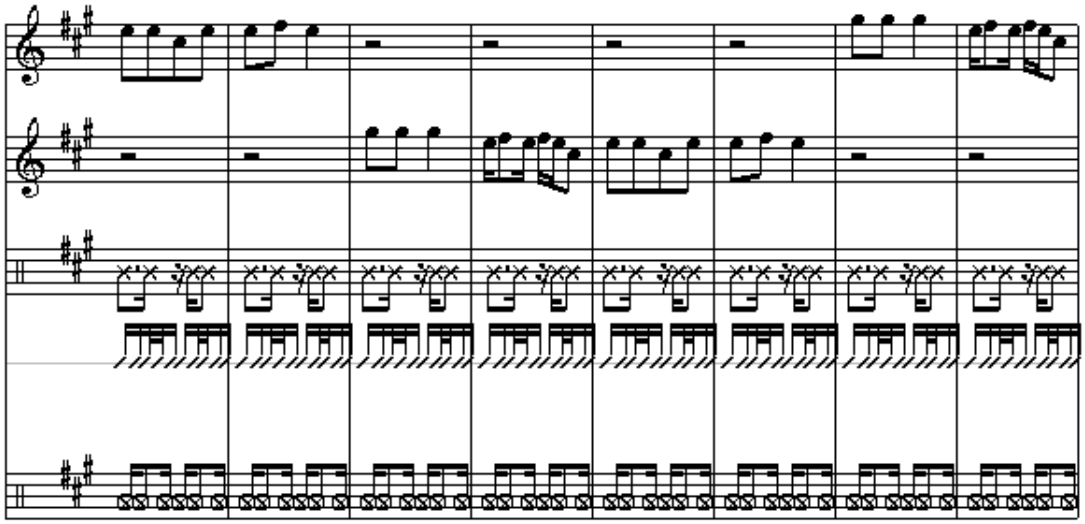


Últimos giros da orixá.
Saudações efusivas: "eparrei!"





Mais giros e últimas movimentações



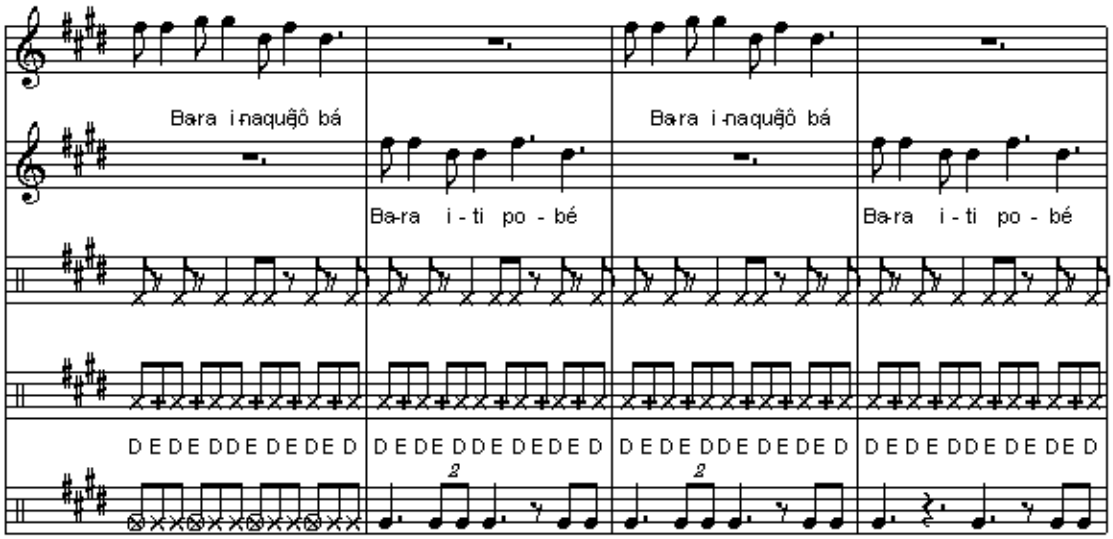

Oiá sai do barracão


Finalização - chamada.

A próxima saída de Iansã é muito expressiva e admirada pelos devotos e remete ao poder que a deusa teria roubado de seu esposo, Xangô. Numa narrativa mítica caracterizada como o "roubo do fogo", segundo a ialorixá da casa, que é filha dessa orixá, Oiá teria tomado o poder sobre esse elemento daquele orixá. Por isso, na dança, em uma de suas saídas, Iansã porta o *ajerê,* um pote com fogo, com o qual ela dança energicamente.

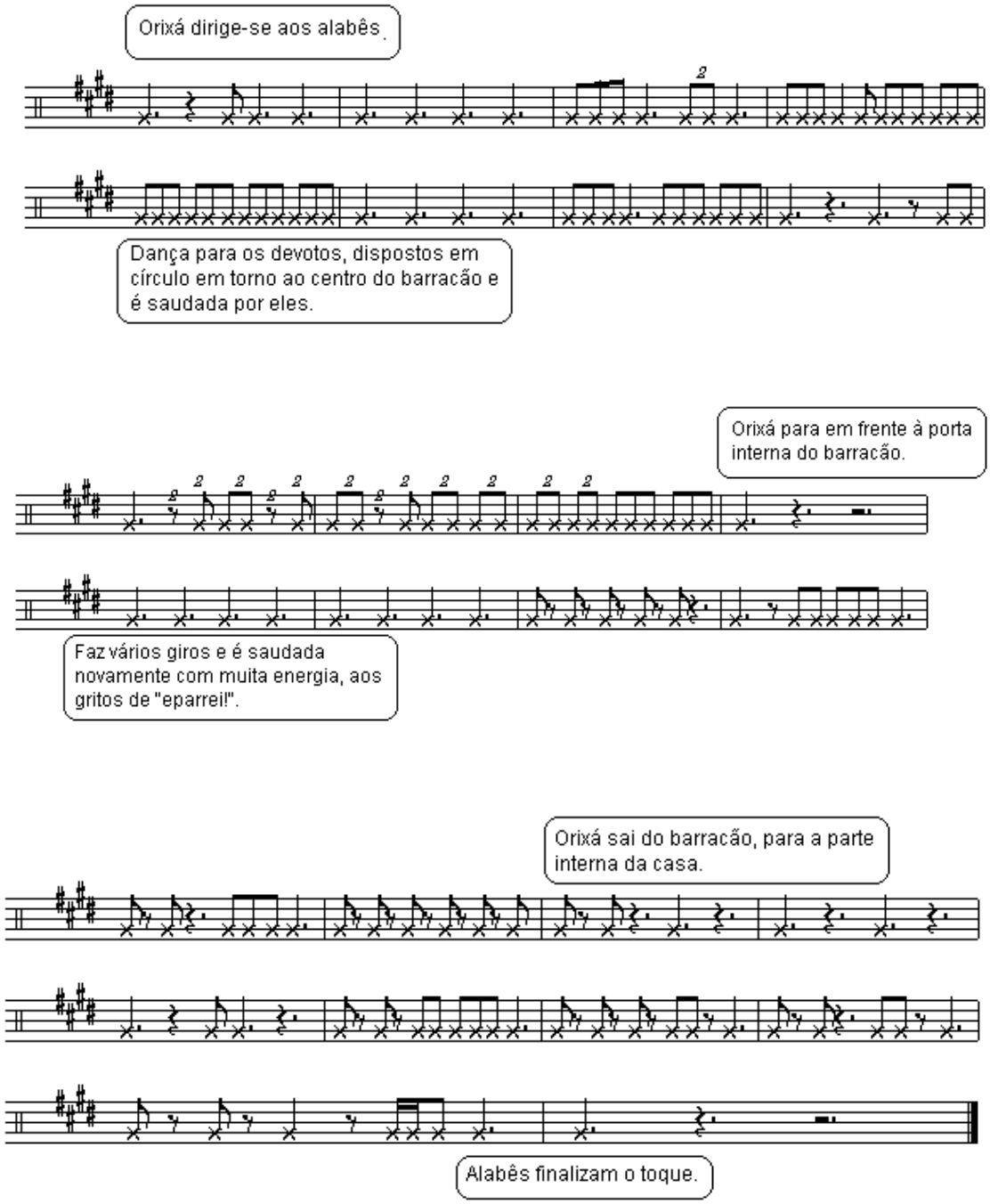
Figura 47 e 48 (abaixo): transcrições de momento ritual da festa.





SAÍDAS DE OIÁ
2ª SAÍDA (do fogo)
RUM - continuação




Orixá dirige-se aos alabês.
Dança para os devotos, dispostos em círculo em torno ao centro do barracão e é saudada por eles.
Orixá para em frente à porta interna do barracão.
Faz vários giros e é saudada novamente com muita energia, aos gritos de "eparrei!".
Orixá sai do barracão, para a parte interna da casa.
Alabês finalizam o toque.

COMENTÁRIOS ANALÍTICOS

Aqui, o que chama a atenção é, além da intensa interação com a narrativa mítica da orixá, a presença de outros elementos compondo o já citado "conjunto de cor, ritmo e movimento" pelo qual "é possível entender o orixá" (cf. AMARAL, 2002, p. 54). Conjunto em que o fogo, como elemento "cenográfico" e o alimento contribuem para tornar ainda mais presentes a figura do orixá, seus atributos e seu mito, indissociáveis na concepção religiosa. A música, então, se integra perfeitamente a estas narrativas. Na 1ª saída, estabelece-se uma comunicação m torno de dois movimentos básicos: deslocamentos lineares bastante fluentes e giros, igualmente associados a dois padrões rítmicos do rum descritos acima.
Na 2ª saída (a "do fogo") o rum estabelece uma comunicação vigorosa com a dança, bastante significativa no contexto expressivo, principalmente em seus ataques percussivos mais marcados e mesmo no jogo entre estes e aqueles mais densos.

4.3.6 – Abraçando orixá

Um momento ritual bastante significativo e recorrente nas festas públicas da religião é o dos "abraços de orixás". Tais contatos com as divindades são muito esperados e são considerados oportunidades de saudá-los e receber o *axé* desses convidados ilustres. Em muitas ocasiões, os orixás, após sua presentificação pelo transe, movimentam-se pelo barracão e, ao se aproximarem das pessoas que assistem a festa, sinalizam gestualmente que é possível abraçá-los. Na grande maioria das vezes não se comunicam por palavras, não falam aos devotos, apenas abraçam e se deixam abraçar e serem saudados com beijos nas mãos e com os devotos "batendo cabeça" no chão ou realizando movimentos como o "dobale", cumprimento ritual que o fiel realiza prostrando-se no chão. Esses contatos físicos com as divindades são muito valorizados não só como

forma de fruição das emanações do sagrado mas também como momentos de visibilidade dentro da hierarquia religiosa, pela própria ordem de sua realização e por manifestações que o orixá pode ter, oferecendo partes de seus ornamentos como flores, *mariôs,* etc.

Há momentos em que essa forma ritual se efetua de maneira ainda mais solene, como é o caso da festa de Oiá de que descrevemos algumas partes e da festa de Oxum realizada em julho de 2009, por exemplo. Em tais ocasiões, a orixá, postada no centro do barracão foi homenageada por praticamente todos os presentes, sendo necessário um grande período de tempo para tanto. As sonoridades, mais uma vez, participam ativamente da estruturação da dinâmica ritual, como se vê a seguir.

Os tambores executam um padrão semelhante à situação descrita anteriormente no início do momento do “Transe de Ogum”, em que o grupo percussivo realiza uma espécie de reiteração de uma pulsação deliberadamente “mal marcada e desencontrada”, provocando uma suspensão da percepção da passagem do tempo. Essa execução é muito adequada ao tipo de procedimento ritual, uma vez que ele é marcado por uma ausência de expressões coreográficas ou movimentos regidos pelos padrões rítmicos e costuma ter uma duração muito grande, tanto maior quanto mais forem os presentes à festa em questão.

O sacerdote “tira” o seguinte cântico, que é respondido de forma idêntica pelo grupo com diversas repetições nesse formato de “pergunta e resposta”.

Figura 49 (abaixo): cantiga de momento ritual da festa.



Na festa de Oxum referida, esta etapa ritual durou por volta de 22 minutos, tantos os convidados e devotos a saudarem a orixá; tanto que se vê no registro em vídeo que o “sacerdote” em certo momento determina que procedam as reverências de “dois em dois”, para não protelar mais ainda a festa. Tratava-se de uma festa muito aguardada e cuja preparação foi muito longa e intensa e que teve um significado de reestruturação da casa, inclusive com reformas e adaptações

físicas para receber a festa e os convidados de fora. Isto acaba de certa maneira refletindo-se neste momento ritual específico e em sua estruturação sonoro-musical. Nesta mesma festa houve uma série de atribuições de cargos a filhas da casa e a confirmação de um *ogã.*

COMENTÁRIOS ANALÍTICOS

Novamente, um momento em que a solenidade se impõe como principal característica e um momento cuja duração vai depender da quantidade de participantes a prestarem seus respeitos à divindade e a receberem dela as emanações do sagrado. O grupo percussivo então se despoja de sua função rítmica condutora e se ocupa aquilo que na terminologia da teoria musical é chamado de um "ostinato", destituído de pulsações regulares, contribuindo para a perda de um sentido de tempo mais mensurável já que, como foi exposto, o tempo de duração será medido pela necessidade ritual mais do que tudo.

4.3.7 – Eparrei! E fim.

Despedida de Oiá / Rum para Subir

Durante a festa, uma série de orixás participaram da roda, dançando e tomando *rum*. Convém ressaltar que o termo *rum* neste caso refere-se à execução voltada diretamente para interagir com os movimentos das divindades, quando se diz "dar *rum* para o orixá". Muitos deles haviam descido na roda de Xangô enquanto outros vão se apresentando através do transe ao longo da festa. Muitos destes têm seu transe propiciado pela própria movimentação ou iniciativas enfáticas da orixá principal da festa para tanto. Momentos em que essa Oiá se aproxima e dança vigorosamente, abraçando ou tocando

com a cabeça a cabeça de algum participante da roda são comuns de se observar e quase sempre provocam o transe de algum orixá nesse devoto. Estes orixás, então, apresentam-se de diferentes formas, dançam, permanecem no barracão por tempos diferentes, de acordo com atribuições e necessidades rituais diferentes. Mas, o que se observa em geral, é uma profusão de toques e expressões coreográficas. Após uma série deles, dá-se a despedida da orixá principal, encaminhando-se a festa para seu final.

A última saída da orixá representa bem as finalizações de festas, que são realizadas de forma semelhante. Diz-se, em uma expressão usual "cantar pra subir", referindo-se ao momento final da cerimônia, também conhecido como "*aunló*", quando a divindade despede-se do público e do barracão. No caso específico do momento ritual etnografado, os alabês executam de forma intensa um toque instrumental para a última dança de Oiá nesta festa. Dessa maneira, além de "cantar pra subir" neste caso específico se "tocou pra subir" para a orixá, que correspondeu de forma vibrante ao *rum* executado pelos dos *alabês* através de sua dança.

Especificamente, este momento ritual teve início logo em seguida à retirada de outros orixás que foram louvados através de cantigas e toques específicos como parte da festa, ficando apenas a principal homenageada. Esta se encontrava sentada em posição hierática e após a saída de um Oxóssi da sala, levantou-se e a ela foram oferecidos seus adereços e "ferramentas": uma espada, o "eruexim" - espécie de chicote ou "espanta-moscas" feito de rabo de cavalo cuja função mítica é afastar e controlar os "eguns", os espíritos dos mortos - e um buquê de flores[60]. Estes movimentos são concomitantes aos procedimentos sonoros que se iniciam com uma cantiga que é tirada por uma *ialorixá* especialmente convidada para esta

[60] Os quais, na verdade, ela não irá portar, serão carregados sempre próximos a ela pela *ialaxé* da casa, Hyrayna.

ocasião e que desempenhou um importante papel junto a Pai Róbson, conduzindo ritual e musicalmente a festa[61]. A cantiga é cantada por ela e respondida pelo grupo, da seguinte forma:

Figura 50 (abaixo): cantiga de momento ritual da festa.



[61] Além dessa *ialorixá* algumas pessoas podem ser vistas em várias festas auxiliando na condução da cerimônia. Uma das mais recorrentes é Pai Márcio Ti Oyá, que é o *babaquequerê* - "pai pequeno" - da *ialorixá* Mãe Sandra. Apesar da falha etnográfica em registrar o nome da religiosa acima citada, não posso deixar de comentar a importância conferida a sua presença por Mãe Sandra devido a sua ligação com a casa de Mãe Neinha de Nanã, *ialorixá* de grande influência nos terreiros aparentados à casa pesquisada (ela é a mãe-de-santo de Pai Róbson que por sua vez é o *babalorixá* de Mãe Sandra). Aponho este comentário apenas para ilustrar e ressaltar os desdobramentos rituais e musicais da intrincada rede hierárquica e de filiação e linhagens religiosas.

Em seguida, o grupo instrumental reúne-se às vozes e em conjunto realizam uma pequena série de repetições, como se segue:







Orixá dirige-se até a porta de entrada do barracão

Retorna até o defronte as cadeiras dos espectadores

Figura 51 (páginas anteriores): Transcrição de trecho de momento ritual da festa.

Em toda essa movimentação, a orixá está sendo acompanhada pelo pai-pequeno Pai Márcio, que também é filho de *Oiá/Iansã*. O canto logo se "desfaz" dando lugar às saudações ("eparrei!") à orixá que se despede. Nesse momento, há uma intensificação da execução instrumental e o andamento acelera em poucos compassos de aproximadamente 86 a 152 bpm. A partir daí, a execução passa a ser instrumental e o foco das atenções os movimentos coreográficos da divindade. No trecho anterior, está destacada a movimentação da orixá pelo espaço e a indicação do rum é feita apenas com relação ao seu efeito de "chamada" do grupo instrumental. A sequência da execução desse instrumento está, então, indicada com o sinal "%", que na grafia musical habitualmente indica a repetição de padrões anteriores dos compassos, mas que aqui coloquei como indicação de uma execução que não se destaca auralmente, de forma muito conspícua, do toque dos outros dois tambores.

No trecho que se inicia então, a partir do aceleramento citado, focamos a descrição/ transcrição na dança da orixá, como "solista" e na sua relação com a execução do *rum*. Por ser uma tarefa muito dificíl tanto a transcrição minuciosa dos padrões rítmicos dos movimentos da dança quanto a da virtuosística execução do tambor não são transcrições e descrições acuradas que trago a seguir, mas sim relatos de percepção de campo, que no entanto julgo importante registrar pelo fato de que expressam relações muito intensas entre a dança e a música.

Os movimentos coreográficos e deslocamentos da orixá são muito expressivos e podemos dizer que se articulam em torno dos seguintes padrões: movimentos dos braços para frente e para trás, numa forma característica de muitas outras danças do candomblé; giros; movimentos bastante marcados dos

braços para cima com as palmas das mão voltadas para a frente, alternados (esquerdo, direito) e os dois juntos e saudações aos alabês e convidados ilustres da festa. Todos esses movimentos articulam-se com padrões do *rum* de forma bastante intrincada, já que a cada mudança de padrão coreográfico corresponde uma alteração no padrão de execução do rum. Além disso, percebe-se claramente a relação entre a energia da música e da dança, principalmente quando se realizam os giros e os gestos marcados dos braços e mãos que simbolizam o poder e controle da deusa sobre os raios.

Assim que a orixá sai do barracão, o grupo percussivo faz a chamada de encerramento e o fim da festa é sinalizado com uma última saudação através do toque de *toribalé/paó*, semelhante ao que foi descrito anteriormente. Ouvem-se, então, como as sonoridades que efetivamente encerram a cerimônia uma série de pedidos de benção aos "mais velhos" (- "bença", pai; "bença", mãe) e a festa torna-se mais informal, com os presentes conversando animadamente enquanto o *ajeum* é servido. Está fechado um ciclo.

COMENTÁRIOS ANALÍTICOS

Aqui, nestas duas etapas rituais, o sentido de "perfazer" atribuído à raiz etimológica da palavra performance manifesta sua expressão mais adequada. Vemos a finalização de um evento e de um processo que levou a ele. A guisa de despedida da convidada ilustre, os tambores prestam sua homenagem e expressam musicalmente mais uma vez o temperamento vigoroso da orixá, ao que ela corresponde com dança e movimentos pelo barracão. Por fim mesmo, uma última série de dobra de couros e paós marcam a reverência final e são sonoridades vocais que fecham o ciclo, evocando as bençãos mútuas dos participantes da festa. A sensação de completude ao fim de festas como essas é muito grande, até para quem a está acompanhando para efeito de documentação. O que dizer, então, do significado para os devotos que, dentro de sua concepção religiosa, se empenharam literalmente de corpo e alma para sua realização.

Capítulo 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após esta série de estudos teóricos, discográficos e principalmente empíricos sobre a música e performance no candomblé queto, advém uma sensação de que ainda há muito por fazer. Retorna a desgastada imagem de um iceberg cuja ponta foi escalada. A metáfora, neste caso, significa que estamos diante de um sistema musical extremamente complexo e dinâmico, que vem sendo estudado desde aspectos relevantes e complementares, mas que ainda guardam uma grande quantidade de elementos musicais por serem compreendidos. E, principalmente, de processos em que tais elementos se integram e que integram o contexto religioso como um todo,

No caso particular deste trabalho, acredito que a contribuição relevante se dá pela proposta de um modelo de entendimento e análise da dinâmica das performances públicas do candomblé que interpreta formas como a gramática desse "idioma" tão peculiar articula-se em discurso no fluxo da performance (retornando à metáfora da música como linguagem). Ou melhor, como os diferentes aspectos de diferentes linguagens no ritual articulam-se para construir os diferentes significados envolvidos nessa teia - a música sendo dentre elas aquela que fornece o principal ponto de observação para este estudo. E aí insistimos na afirmação acima: "que interpreta" (ao invés de "que demonstra") para recordar nosso compromisso geertziano.
Pois, se como afirma o próprio Geertz:

> A análise cultural é intrinsecamente incompleta e, o que é pior, quanto mais profunda, menos completa. É uma ciência estranha, cujas afirmativas mais marcantes são as que têm a base mais trêmula, na qual chegar a qualquer lugar com o assunto enfocado é intensificar a suspeita, a sua própria e a dos outros, de que você não o está encarando de maneira correta. (GEERTZ, 1989, p. 39).

Considero pertinente como fechamento deste trabalho apresentar os resultados da observação como interpretações ancoradas no trabalho de campo e de pesquisa.

Embora tenha havido hipóteses firmemente postuladas quando tal trabalho estava em fase de projeto, tais hipóteses, numa espécie de sincronia com a citação acima, realmente acabaram intensificando a suspeita de não serem a maneira correta de encarar o assunto estudado.

No caso específico deste trabalho, minha abordagem inicial previa levantar elementos e investigar a cultura musical das religiões de orixás a partir de uma suposta africanização ou re-africanização do ritual do ponto de vista sonoro/musical, tendo em perspectiva processos similares que são claramente detectáveis nos aspectos lingüísticos e em outros elementos rituais. No entanto, se nestes aspectos algumas vezes a ocorrência de tal processo é bastante evidente – e faz parte de suas características justamente explicitar tal busca de autenticidade – no caso dos elementos sonoros torna-se muito complicado identificá-los. E tal complicação deve-se ao fato de não haver referências sólidas para comparação. Os próprios critérios para estabelecer o que neste terreno o que é “mais africano” ou “mais autêntico” têm se tornado cada vez mais complexos e indefinidos. E quanto mais se obtém dados e informações sobre a manifestação estudada menos clara essa distinção se torna, uma vez que o conjunto de práticas musicais nesse universo aponta para uma estonteante multiplicidade de formas repletas de detalhes. Portanto, qualquer conclusão nesse sentido no momento carece de bases historiográficas (pela escassez de registros) e de relevância etnomusicológica, pela ausência de critérios de comparação.

Ao deparar com o conjunto da música do candomblé (a partir do acesso a uma significativa discografia que se encontra referenciada ao fim desta tese; do

trabalho de campo empírico de grande aproximação com a principal casa estudada; de visitas a festas em três dos principais terreiros baianos – Gantois, Casa Branca, Axé Opô Aganju; a partir também da literatura especializada) as hipóteses iniciais de africanização tornaram-se difíceis de sustentar como as bases principais do enfoque do assunto, nos termos geertzianos da citação acima. Além do que o contato com a realidade estudada foi aos poucos fornecendo elementos que encaminhavam para outro ponto de observação em que surgiram enfoques mais promissores, durante o trajeto em busca das necessárias "afirmativas mais marcantes". O principal dentre estes enfoques é justamente o da relação entre sonoridades, narrativas míticas (e significados religiosos em geral) e performance.

Daí as transcrições densas efetuadas, exemplos concretos das relações entre música e ritual no contexto da performance serem, em si, o principal resultado do trabalho de pesquisa. Sua análise indica a "comprovação" de uma outra hipótese de fundo: a música do candomblé é linguagem, torna-se viva a cada nova realização de um ritual como as festas públicas de orixás e atualiza-se constantemente em discurso. Nesse sentido, de certa forma apresenta-se como resultado do fato de ter seguido a seguinte "sugestão heurística" do autor que se segue: "*trate a música como trataria a linguagem e veja a que resultados você chega"* (BORGES NETO, 2005). Pois ao tratá-la dessa maneira, procurei expor como essa linguagem é utilizada em situações rituais frequentes nas casas religiosas, tomando como exemplo "microscópico" as festas de uma destas casas.

Na festa de candomblé as sonoridades sagradas formam um eixo que organiza e dinamiza toda a realização dos preceitos e procedimentos. Isso se dá de forma extremamente complexa, de modo que se pode dizer que os eventos rituais, apesar de fortemente centralizados, são recriações coletivas de uma liturgia complexa. Dentro dela, os alabês que tocam e cantam, o grupo que

responde coletivamente, tudo coopera para tal recriação e atualização. Mostra-se necessária uma coesão muito grande do grupo como unidade de performance religiosa. É preciso um grupo de devotos que saiba muito bem como se relacionar com os sinais sonoros (responder aos elementos sonoros com cantos, movimentações, gestos, etc). Evidentemente neste grupo há pessoas que protagonizam tais performances, mas o grupo todo tem um nível muito alto de prontidão para com as sonoridades. Isso se dá através das intensas atividades de ensino/aprendizagem ocorridas durante o processo de iniciação. As festas de orixá são ocasiões de expressar em sua forma visível para um público externo tal processo. De forma que se pode dizer que este processo de iniciação e desenvolvimento religioso é um processo de musicalização e aprendizado e desenvolvimento musical em geral, considerando os diferentes cargos e posições hierárquicas dentro da religião.

Seria impossível num trabalho como este esgotar todas as possibilidades de documentação e descrição da realização de performances em festas públicas, uma vez que há um número muito grande de formas diferentes dessas cerimônias ao longo dos diversos calendários das casas religiosas [62]. Tampouco esgotar as possibilidades de descrição de uma delas, pois são também muito extensas e, como vimos, repletas de detalhes significativos.

Buscou-se, então, pela descrição de alguns eventos rituais, efetuar um modelo de entendimento e análise da dinâmica da festa interpretando também a estreita correlação entre ritual e sonoridades do ponto de vista da análise das performances. Como, por exemplo, quando presenciamos determinadas rupturas

[62] Algumas a que já nos referimos anteriormente, como as Fogueiras de Xangô, o Olubajé, Banquete Cerimonial ao orixá da saúde e da doença, ambas respectivamente descritas em BARROS 2005b e 2005a, as Águas de Oxalá, o presente de Iemanjá são exemplos dessas cerimônias especiais; além das diferenças das festas de cada orixá.

rituais (o transe é uma das mais observáveis) e percebemos que há rupturas sonoras em paralelo às mesmas, como no instigante exemplo do “Transe de Ogum” descrito e analisado. Pode se perceber claramente a inter-relação das sonoridades com os outros elementos do ritual. A ruptura ritual se efetua *pari passu* com rupturas sonoras. As paisagens sonoras em geral são bem intensas.

A intenção, como já foi observado, não é forçar a utilização do modelo turneriano em situações de performance presenciadas em campo, mas sim utilizar este modelo como ferramenta para identificar as justaposições entre os eventos sonoros e o ritual como um todo. E assim “demonstrar” que a música e as sonoridades, mais do que elementos estéticos de apoio à liturgia, são elementos fundamentais na construção dos significados rituais. As aspas se justificam pelo fato de que a demonstração, mais do que ser feita de forma cabal, pela comprovação de hipóteses dá-se pela apresentação de resultados obtidos pela observação interpretativa.

Os eventos do momento ritual acima citado ocorreram em pouco mais de três minutos de performance. O que chama a atenção nesse trecho é a coesão quase modelar entre eventos sonoros e o ritual. Essa coesão demonstra, por exemplos concretos obtidos em campo, como as sonoridades são parte integrante da condução do ritual. Mostram-nos detalhes de sua liturgia sonora.

Pode-se ver claramente uma correlação muito estreita entre os eventos sonoros e os outros elementos. Os primeiros ou provocam ou são efetuados em resposta a outros elementos dentro da dinâmica do ritual, mas nunca de forma fortuita.

Há numerosos outros exemplos deste tipo de inter-relação.

As vibrantes saídas de Oiá/Iansã, por exemplo, podem elucidar ainda formas como o ritual se organiza de passagens bastante enérgicas a outras mais reverenciais, com as sonoridades colaborando de maneira intensiva para tanto, construindo significados sonoros que integram o todo do momento ritual.

Nesses momentos em que a orixá se apresenta paramentada no barracão temos um quadro de intensa energia, pautando sua narrativa mítico-religiosa como senhora dos raios, das tempestades e dos espíritos dos mortos (os *eguns).* Além disso, a condição *de* provedora (simbolizado pela distribuição de alimentos), característica desta deusa e dos orixás em geral, é figurativizada em uma dessas saídas pela distribuição de pequenos pães trazidos numa cesta portada sobre a cabeça. A distribuição destes (e da emanação de sua sacralidade, do axé que contêm) é feita tomando como base sonora para a movimentação da orixá pelo barracão a execução bastante vigorosa do toque de *ilu.* A própria cantiga que é entoada, razoavelmente curta (são quatro compasssos em 2/4) e repetida de maneira idêntica pelo grupo, criando um efeito reiterativo entre o sacerdote e o coro, propicia a construção de uma textura musical que conduz a outro elemento sonoro fortemente significativo no quadro do ritual. Trata-se dos gritos, as saudações características que enfatizam a presença dos orixás. No caso de Iansã, ouve-se em estreita correlação com sua movimentação e com a dinâmica de sua performance ritual os gritos de “eparrei!”, “eparrei, Oiá!”. O mesmo se observa, como pudemos expor nas descrições, com as saudações próprias de cada um dos outros orixás.

O exemplo ritual que foi descrito em seguida é igualmente modelar no sentido de expor a correlação citada. Como se trata de um momento ritual tematizado (e figurativizado, pois a orixá porta um pote de barro com brasas em chamas) em torno das significações do fogo, com alto grau de devoção bastante fervorosa, as sonoridades são igualmente calorosas. Executando o toque de *alujá,*

o quarteto percussivo imprime vigor à paisagem sonora. Pode-se notar que as saudações são mais efusivas já desde o momento em que a orixá adentra o barracão. As frases curtas da cantiga convidam os presentes a participarem entoando as mais curtas ainda respostas do cântico: “bara iti pobé”. Mais um exemplo da sincronia polifônica entre mito (aqui particularizado na tematização do fogo e da relação passional do casal de orixas – Xangô e Iansã) e o rito, particularizando o enfoque nos seus aspectos musicais.

Após este momento de exuberante energia ritual, os eventos da próxima “saída” da orixá serão de cunho bem mais contrito, primeiramente na saída rica quando, luxuosamente vestida, a orixá dança ao som do *batá.* Este é um evento ritual altamente significativo. Nele, os orixás se apresentam em todo seu esplendor, vestidos com grande esmero, luxo e elegância, na medida das condições da casa. Que procuram ser sempre as mais pródigas possível para tanto. É que a riqueza visual do orixá simboliza as características de realização e bem-estar que se espera de uma divindade com toda sua realeza. Que se espera que ela possua e irradie para os que a cultuam. Vários participantes da festa encontram-se em posição de joelhos neste momento. O *rum*, embora continue realizando uma performance solística, não apresenta aqui as interações com a dança na maneira como em outros exemplos, em que as correlações são muito estreitadas. O que não quer dizer que não haja uma condução sonora bastante significativa. Só que aqui, os cânticos e o grupo percussivo emprestam elementos sonoros para a construção de significados mais solenes, hieráticos, menos movidos e nos quais os movimentos da orixá que dança estão menos ligados a tais sonoridades na constante troca de estímulos característica de outros momentos, em que movimentos e eventos rituais provocam ou respondem a eventos sonoros com muita agilidade.

O momento que ocorre logo em seguida é mais solene ainda, quando

acontece uma série de abraços da orixá. Nessa festa, este momento importante transcorreu ao som de um toque bastante reverencial, uma espécie de dobra de couros peculiar, como se viu na descrição. A importância desse ato de abraçar os orixás é muito grande. É um momento de reverência, de emanação de *axé,* de grande afetividade e comoção para os devotos. No caso específico da festa de Iansã descrita, pela presença bastante grande de convidados ilustres do meio religioso e de muitos devotos, este momento ritual foi bastante alongado, durando aproximando de 10 minutos[63]. Neste trecho, o efeito de suspensão do tempo provocado pelas pulsações não isócronas nos permite mais uma vez comentar com que propriedade a paisagem sonora se encontra intimamente ligada à dinâmica ritual.

Na parte da festa em que a contagem do tempo deve ser abandonada em prol da realização completa de um procedimento extenso, de longa duração, em que todos os membros do grupo de fiéis deve receber a atenção da orixá, o grupo instrumental executa um toque em que não há uma marcação conspícua de pulsação.

Antes de cantar (ou tocar) para subir, encerrando a cerimônia, um trecho que não está descrito mas que pode ser observado reiteradamente merece destaque por suas características peculiares. Trata-se de performances ocorridas em festa especificamente destinadas à louvação à orixá Oxum. Nestas ocasiões em particular, ao toque do *ijexá,* costumam ser entoadas diversas cantigas desta orixá, num procedimento similar ao que em música popular se costuma denominar "medley" ou "pot-pourri", não no sentido que seja composto por fragmentos de melodias conhecidas, mas sim pelo caráter de exposição de uma série de canções

[63] Muito similar a outro momento que ocorreu, praticamente de forma idêntica em uma festa muito importante ocorrida em 11/julho/2009, a festa de 30 anos da orixá Oxum da ialorixá Mãe Sandra. Comentamos anteriormente esta ocorrência ainda mais longa desse tipo de cerimonial.

bastante difundidas no meio religioso e reconhecidas pelo grupo . Parece haver uma predileção pela saudação dessa orixá com muitos cânticos, e cânticos que provocam no grupo entusiástica reação, cantando e dançando em louvor a Oxum. Talvez isso possa nos fornecer pistas preliminares para futuras investigações sobre a grande prevalência dos cantos e do toque característico dessa divindade no conjunto dos elementos musicais que “extravasam” para o universo da música midiática e das festas profanas. Aqui, ao retomarmos um trecho em que a performance vocal toma a frente como instância significativa, aproveitamos para ressaltar a importância dos cânticos na construção da liturgia como um todo. Nesse caso específico descrito, podemos testemunhar uma utilização muito especial do canto como forma de agradar uma divindade.

Por último, mas não por fim, tomamos como base de análise o trecho em que a orixá principal da festa (retornamos, no caso, à festa de Oiá / Iansã) se despede e, indo embora, conduz ao encerramento da mesma. Neste caso, a execução instrumental assume um protagonismo bastante significativo.

A aceleração do andamento, já prevista na concepção do toque de *alujá*, integra-se perfeitamente ao *crescendo* ritual que a finalização da festa exige, considerando-se ser a festa de uma orixá de temperamento bastante enérgico. Nessa finalização, a cantiga cumpre a função de apenas iniciar o processo, e é logo sobreposta pela intensidade da execução instrumental, tocando para se despedir da principal figura da festa. Os movimentos da orixá (giros vigorosos do corpo e gestos com os braços que representam seu domínio sobre os raios) são sublinhados pelo alto grau de energia do toque percussivo. A divindade ainda realiza algumas evoluções pelo barracão, para ser saudada pelo público e faz suas saudações a figuras importantes da festa, uma ialorixá que nesta cerimônia cumpriu uma preponderante performance de cânticos e os alabês. O “clima” geral é de grande fervor, o que se denota também pelas saudações específicas

(“eparrei!”). Nem todas as finalizações são assim, por exemplo uma festa de Oxum presenciada terminou de forma bem mais tranquila e solene, os andamentos e movimentos mais lentos e pautados pelo *batá*[64]. Nesta festa de Iansã descrita, chama também a atenção a passagem (conduzida discretamente pelo sacerdote) do toque extremamente vigoroso para a finalização (uma vez a orixá tendo saído do barracão) através do toque de *toribalé* quando os presentes se saúdam mutuamente e pedem benção aos seus mais velhos (“benção, pai!”, “benção, mãe!”) e, então, a festa realmente se encerra.

Estes trechos descritos, analisados detalhadamente, são apenas alguns poucos exemplos da forma como a linguagem sonora do candomblé se articula em discurso corrente durante a realização de festas e cerimônias públicas em geral. E exemplos de como essa linguagem fornece meios primordiais para a construção dos significados rituais. Como é através dessas sonoridades – música e elementos de paisagem sonora - que os responsáveis pela cerimônia conduzem a festa. Reiterar algumas descrições cumpre aqui a função de insistir nessa argumentação.

Neste texto, enfocamos mais especificamente festas de cunho religioso dentro do calendário de uma casa de culto, festas que finalizam processos religiosos específicos e os tornam visíveis e audíveis para um público exterior, mas ainda formado em sua grande maioria por pessoas com certo grau de aproximação com a religião, por outros religiosos ou pessoas em fase de aproximação com os “mistérios” da religião, por exemplo. Há, no entanto, outras modalidades de festas, voltadas para públicos ainda mais abrangentes, como, por exemplo, os presentes de Iemanjá que se realizam em espaços ainda mais

[64] Convém ressaltar que em tal ocasião, era confirmado um *ogã* da casa e que, no final da cerimônia, a orixá fazia uma volta pelo barracão com ele, apresentando-o. Este tipo de evento ritual tem um caráter realmente bastante solene.

públicos e abertos a olhares e escutas que os barracões das casas de culto. Outro exemplo é o evento citado anteriormente, o Alaiandê Xirê, uma espécie de festival de música sacra afro-brasileira realizado anualmente por iniciativa das casas mais tradicionais de Salvador. O tipo diferenciado de performance nos fornece elementos para comparação. A ocorrência do transe é um deles, bastante conspícuo, pois nesses eventos tal manifestação é desencorajada, tanto pela execução musical (e ritual em geral) quanto pelas reações dos líderes religiosos. Faz parte de tal desencorajamento a não-realização das práticas sonoras que o propiciam, tais como vimos nos exemplos (o do "Transe de Ogum" é o mais evidente). Ou seja, evitam-se com muita ênfase cantigas e toques que conduzam ao transe. Isso reforça a força significativa dessas práticas nos rituais, quando realizadas de forma adequada às prescrições religiosas.

As festas abrem-se com sonoridades. Com agito sutil de adjás ou os bem menos delicados ataques percussivos do rum adentrando o barracão antecedendo a roda que virá logo em seguida. O que se vê e se ouve no processo que logo se segue a essas "aberturas", é a finalização - em forma de apresentação pública - de complexos e extenuantes procedimentos de trato com o sagrado. Não apenas aqueles que implicam nas providências mais prosaicas, como compras de mantimentos ou materiais necessários (velas, tecidos, adereços, etc.), mas também outros que além do custo material demandam grande desgaste de energia e conhecimento: buscar e separar folhas, para o preparo de banhos e outras necessidades, matança e limpeza de animais, preparo de alimentos votivos, uma imensidão de tarefas.

Os eventos são regulados temporalmente pela música. Desde os dois primeiros, quando a roda se apresenta aos "públicos" - o sagrado que tudo vê e

tudo escuta (os orixás)[65] e o profano (os "clientes", a assistência em geral e outros religiosos) que tudo comenta. A festa dura, em geral, uma boa quantidade de horas (variando conforme cada especificidade, mas em geral durando entre três a quatro horas), formadas por muitos eventos como os descritos e analisados até aqui. Ao fim dela, "cantando para subir", fecha-se um ciclo com música também.

Dessa maneira, a performance sonora articula-se com a dinâmica da festa, de forma que elementos musicais básicos vão criando circunstâncias para os vários momentos dessa festa. Formando um conjunto que se articula com outros elementos sonoros além dos instrumentos (adjás, paós) e com elementos rituais, como alimentos (por exemplo, no carrego do ipetê de Oxum ou quando o sacerdote executa o gã de forma a fazer jorrar feijão preto de suas campanas, propiciando o transe de Ogum – figurativizado por esse alimento e pela sonoridade do ferro). Nos *ajeuns*, refeições coletivas cerimoniais, com comidas relacionadas às narrativas míticas de cada orixá. Há que se saber agradá-los, realizar corretamente seus preceitos. Caso contrário, pode haver o efeito indesejado. Em vez da saúde, a doença. De prosperidade, as perdas. Em vez dos caminhos abertos, o conflito. E assim por diante.

Os elementos musicais da festa (e da religião como um todo) constituem um complexo conjunto de procedimentos conduzidos por lideranças bastante centralizadoras (nas descrições, protagonizadas pela figura que denominei "sacerdote") que tomam conta de cada detalhe. Um olhar seu indica que é hora de parar o toque. A cantiga que ele tira indica qual será o toque seguinte. Aos "músicos" cabe saber interpretar tais sinais e na medida de seu desenvolvimento

[65] É termo corrente essa onisciência dos orixás e em ocasiões rituais tive oportunidade de ouvir os babalorixás ligados ao ilê pesquisado enfatizando essa máxima de que "orixá vê tudo", sinalizando que não adianta querer fazer as coisas escondido, porque as divindades estariam observando sempre, cobrando e fiscalizando.

dentro do “axé” também propor encaminhamentos e muitas vezes conduzir todo o ritual.

.

Ainda uma observação: no parágrafo acima, coloquei os “músicos” do candomblé exatamente da forma que coloco agora, ou seja, entre aspas. Tal grafia se deve à “concepção nativa” de que o que se executa nas cerimônias de candomblé não é música. “Que o certo não é música. São cantigas”, me disse o alabê Marco Pisca. Cruzando com outras informações, eu interpreto a afirmação do *ogã* da seguinte forma: não é como a música que se ouve para lazer, diversão. São cânticos sagrados, é uma música sacra, dessa forma não pode ser chamada de “música”, como o samba, etc., dentro da concepção da cultura religiosa dos adeptos do candomblé. Dessa forma pode-se dizer que não é música para a fruição, de função estética, mas sim música carregada de um alto grau de significados religiosos. Dessa forma pode-se reforçar também sua caracterização como uma linguagem de utilização religiosa.

Além de uma linguagem dos tambores, como o demonstrou Cardoso (2006), uma linguagem de sonoridades múltiplas articuladas.

A festa, em seu quadro geral, é uma ruptura. Ruptura com as vivências cotidianas e inserção numa rede de significados religiosos. É uma celebração para as divindades e com as divindades, regada a música, sabores, cores, movimento, etc. Formada, como vimos, por mínimas rupturas e seus desfechos. Da mesma forma que entrar no espaço sagrado é uma ruptura com as vivências do espaço externo, profano, da rua; o que exige em alguns momentos que se “despache” as energias da rua, utilizando uma quartinha com água cujo conteúdo será despejado. Da mesma forma constrói-se um espaço sagrado interno em que os sons são parte integrante e muito importante. A proposta desta análise foi de expor e detalhar algumas formas como isso acontece, como método de

abordagem e entendimento de várias outras que estão acontecendo e para acontecer em várias localidades do Brasil onde seja realizado um ritual similar.

Dessa forma podemos ouvir e entender o *gã* que, percutido no momento adequado, induz ao transe do Orixá. O *rum* que, agradando este ou aquela orixá, os estimula a dançar e revitaliza o axé da casa e de seu povo. Entender como o toque conduz à retirada do orixá, para que se vista e depois retorne, mais belo, mais exuberante e mais carregado de axé. Ou as cantigas que fazem com as oferendas sejam encaminhadas e as graças desses deuses obtidas; que suscitam pedir benção e saudar aqueles que são mais experientes nestes caminhos e podem ensinar como trilhá-los, ou que atualizam as narrativas míticas das divindades. Tudo isso pode ser lido nas descrições.

Para, de posse dessas informações, poder dizer: sim, música, sonoridades em geral, e ritual formam um sistema integrado em que cada uma das partes se articula com as outras de forma dinâmica. Forma que se efetua principalmente através da atualização constante de uma "gramática", da vivificação de suas "regras" potenciais em discursos rituais postos em prática constantemente. A música, dentro desse sistema é um dos principais elementos, Nas festas públicas a integração destes elementos – em que as sonoridades assumem um intenso protagonismo - forma um conjunto de grande expressividade, por seu caráter de performance, em pelo menos dois sentidos. O sentido de finalização de um ciclo e o de exteriorização de tal processo, dando a ele visibilidade e tornando-o audível (além de atingir outras dimensões do sensível).

A música e as sonoridades formam um conjunto de elementos que provocam (e encadeiam) rupturas e reparações, e dessa maneira são os principais elementos de condução do ritual. Com certeza, elementos que estão entre os mais significativos e profundamente imbricados e articulados com os outros.

Esta tese mostrou como isso ocorreu em determinados momentos, em um lugar específico do Brasil. O que demandou considerável trabalho de pesquisa e tratamento de dados.

Por fim, mas não por último, fica a sugestão àqueles que forem conhecer – ou rever – rituais de tais religiões, que considerem este enfoque como algo que possa ajudar a organizar as percepções dos variegados elementos que compõem os rituais das religiões afro-brasileiras. E que, assim espero, este trabalho possa colaborar um pouco para o "alargamento do universo do discurso humano" já que, permitindo a fixação de uma experiência individual em "formas pesquisáveis", possa servir ao "refinamento de algum debate", mais que conduzir ao "uma perfeição de consenso", insistindo um pouco mais no apego aos argumentos de Clifford Geertz (1989, p. 24) .

E dentro desse debate reitero o argumento em favor de que, além do entendimento das relações rituais simbólicas num plano etnomusicológico, os estudos deste tipo possam contribuir também para a ampliação do leque de possibilidades de apreciação artística. Ao se referir a isso, Bastide afirmou:

> Nos flancos sonoros dos navios negreiros vieram não só os filhos da Noite mas também os seus deuses, os orixás dos bosques, dos rios e do céu africano [...]. E assim nasceu o candomblé, perdurando até os nossos dias, apesar das muitas transformações por que passou.
>
> [...] Mas existe no candomblé um outro aspecto, não menos importante, que chamou a atenção dos romancistas do Nordeste – o seu aspecto estético. A religião e a arte, que em nossa civilização ocidental se separaram, casam-se aqui e, líricos esponsais. E se é possível que o elemento religioso do candomblé um dia desapareça, é de se esperar que o brasileiro mantenha a herança de beleza que os negros transplantaram para sua nova pátria.
>
> (BASTIDE, 2001, p. 327).

O que vemos é uma constante expansão das religiões de orixás no Brasil, em especial o candomblé queto, com as consequentes transformações. Parece

hoje ser menos possível que os elementos religiosos desapareçam que na época em que Bastide os etnografou na Bahia. No entanto, no que diz respeito aos aspectos estéticos, no campo musical principalmente, ainda há muito o que aprender para que tal herança de beleza e riqueza cultural possa ser devidamente compreendida e apreciada fora dos limites dos espaços religiosos. É principalmente a esse alargamento do universo do discurso a que me refiro.

REFERÊNCIAS[66]

ALEXANDRE, Cláudia. *Na fé de Vivaldo de Logunedé. Um pouco do candomblé na Baixada Santista.* Santos: Prefeitura Municipal de Santos, SECULT, Secretaria Municipal de Cultura, 2006.

ALMEIDA JÚNIOR, José Alberto de. *Um candomblé em Fortaleza – CE: o Ilê Osun Oyeye Ni Mó*. Fortaleza: dissertação de mestrado em etnomusicologia UECE/UFBA, 2002.

AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: EDUC, 2002.

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. *Cantar para subir: um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista.* São Paulo: NAU-Núcleo de Antropologia Urbana da USP. Disponível em: <http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html>. Acesso em: 21/dez./2005.

_____. *Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro.* Salvador.: Afro-Ásia – Revista do Centro de Estudos Afro-orientais da UFBA. Disponível em

<http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia34_pp189_235_Amaral_Vagner.pdf>. Acesso em o4/setembro/2008.

AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentals d'Afrique Centrale: structure et méthodologie*. Volume 1.Paris: SELAF, 1985.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. *Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira.* Rio de Janeiro: Religião e Sociedade, v. 27, n. 2, Dec. 2007. Disponível em:

66 Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872007000200005&lng=en&nrm=iso>.

Acesso em: 13 Nov. 2008

BARBARA, Rosamaria Susanna. *A dança das Aiabás; Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé.* São Paulo, Tese de doutorado em Sociologia, FFLCH - USP, orientador Prof. Dr. Reginaldo Prandi. 2002.

BARROS, José Flávio Pessoa de*. O banquete do rei – Olubajé: uma introdução à música sacra afro-brasileira.* Rio de Janeiro: Pallas, 2005a.

_____. *A fogueira de Xangô, o orixá do fogo: uma introdução à música sacra afro-brasileira.* Rio de Janeiro: Pallas, 2005b.

BASTIDE, ROGER. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora / Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

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

BÉHAGUE, Gerard. *Expressões musicais do pluralismo religioso afro-baiano: a negociação de identidade*. In BRASILIANA. Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro:Academia Brasileira de Música, 1999. p. 40-47.

_____. *Os antecedentes dos caminhos da interdisciplinaridade na etnomusicologia.* In II Encontro Nacional de Etnomusicologia (2004 – Salvador) Anais/ ABET/CNPq/Contexto, 2005: 39 -47).

BOILÈS, Charles; NATTIEZ, Jean-Jacques. *Petit histoire critique de l'ethnomusicologie.* In Musique en jeu, revue trimestrielle. Paris: Éditions du Seuil, nº 28, septembre 1977: 26 – 53.

BORGES NETO, José; *Música é linguagem?* Departamento de Artes da

Universidade Federal do Paraná: Revista eletrônica de musicologia, Volume IX - Outubro de 2005. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/REMv9-1/rem9-1.html>. Acesso em 07/10/2008.

BOTEZELLI, J. C. Pelão; PEREIRA, Arley. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes.* Volume 4. São Paulo: SESC Serviço Social do Comércio, 2001.

BRAGA, Júlio. *Fuxico de Candomblé: Estudos afro-brasileiros*. Feira de Santana: UEFS, 1998.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Porto Alegre: FUMPROARTE, Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 1998.

BRUMANA, Fernando G. e MARTÍNEZ, Elda G. *Marginália Sagrada.* Campinas, Editora da UNICAMP, 1991.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. Tese de doutoramento em música/etnomusicologia, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Sobre o pensamento antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: CNPq, 1988.

CARVALHO, José Jorge de. Cantos *sagrados do Xangô do Recife*. Recife: Fundação Cultural Palmares, 1993.

CASA NOVA, Vera. *Pierre Verger – o olhar daquele "que nasceu de novo pela graça do Ifá"*. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 73-84.

CHADA, Sonia. *A música dos caboclos nos candomblés baianos.* Salvador: Fundação Gregório de Mattos/ EDUFBA, 2006.

DAWSEY, John C. *Turner, Benjamin e a antropologia da performance.* In MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. E MATSUMOTO, Roberta K. (org.) *Tempo e Performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007: 33 - 45.

DIAS, Paulo. *Discografia étnica brasileira*. São Paulo*:* Diário Oficial Leitura, 13/setembro/1994: Imprensa Oficial do Estado S.A. IMESP, 1994.

FERREIRA, Walter Calixto (Borel). *Ago-iê, vamos falar de Orishás?* Porto Alegre: Renascença, 1997.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o Sincretismo: estudo sobre a casa das minas.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Luís: FAPEMA, 1995.

FIORIN, José Luiz. *Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva*. São Paulo: DELTA, v. 15, n. 1, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501999000100009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 30/Julho/2008.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O Toque do gã: Tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Dissertação de Mestrado em Música, 2003.

FREITAS, Ricardo Oliveira de. *Procópio D'Ogum e o Ilê Ogunjá; Iyá Davina e a Casa-grande de Mesquita; Mãe Meninazinha e Ilê Omolu Oxum* . In Encarte do CD ILÊ OMOLU OXUM: Cantigas e Toques para os Orixás. Rio de Janeiro: Museu Nacional / LACED – Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento, [2004]. Disco compacto nº 109.824.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.

_____. *Os dilemas do antropólogo: entre "estar lá e estar aqui"*. Tradução de Fraya Frehse. In: CADERNOS DE CAMPO: Revista dos Alunos de Pós-

Graduação em Antropologia Social da USP. São Paulo, 1998. p. 205 – 235.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica.* São Paul: Editora Perspectiva, 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERSKOVITS, Melville J.; WATERMAN, Richard A. *Música de culto afrobahiana.* Mendoza: sobrelibro de la Revista de Estudios Musicales, año 1 número 2, Departamiento de Musicología, Escola Superior de Música, Universidad Nacional de Cuyo, 1949.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e trasnformação*. Porto Alegre: Horiz. antropol. , v. 11, n. 24, 2005 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 01 Nov 2007.

IKEDA, Alberto. *Musicologia ou Musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música*. In PROSSER, Elizabeth Seraphim; CASTAGNA, Paulo. Anais / I Simpósio Latino Americano de Musicologia. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 63 – 68.

KAÔ, Yan. *Post "Cânticos aos Orixás - Carlinhos de Oxum – 1997" de Wednesday, November 29, 2006.* In Ayom: música e espírito (blog). Disponível em < http://acervoftu.blogspot.com/2006/11/cnticos-aos-orixs-carlinhos-de-oxum.html>. Acesso em 12/11/2008.

KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: a study of African cultural extensions overseas.* Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

LIMA, Vivaldo da Costa. *O conceito de "nação" nos candomblés da Bahia.* Salvador: Afro-Ásia nº 12 .Publicação do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, 1976, p. 65 – 90).

LODY, Raul; SÁ, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte: Instituto Nacional do Folclore / Instituto Nacional de Música, 1989.

LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário. O congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LÜHNING, Angela. *Música: Coração do candomblé*. In Revista USP, nº 7, 1990. p.115-124.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARCADET, Christian. *Fontes e recursos para análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa.* In VALENTE, Heloísa de A. Duarte. *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção.* São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2007: 113 -145.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*. Anuário Antropológico/93, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

_____. *Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje.* In II Encontro Nacional de Etnomusicologia (2004 – Salvador) Anais/ ABET/CNPq/Contexto, 2005: 89 -102.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Washington: Northwestern University Press, 1964

_____. *Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": an historical-theoretical perspective.* Ethnomusicology, may 1977: 189 – 204.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1983.

NETLL, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. New York: The Free Press, 1964.

OLIVEIRA, Altair B. *Cantando para os orixás.* Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *"Making ritual drama:" dance, music, and representation in Brazilian candomblé and umbanda*. In THE WORLD OF MUSIC: Journal of the International Institute for Traditional Music (IITM), vol 33(1). Berlin: IITM, 1991. p. 70-88.

_____. *Healing process as musical drama: the Ebó ceremony in the bahian candomblé of Brazil.* In THE WORLD OF MUSIC: Journal of the Department of Ethnomusicology. Bamberg: University of Bamberg, 1997. p. 11-33.

_____. *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. In ÁFRICA/Revista do Centro de Estudos Africanos. São Paulo: Humanitas/FFCLH USP, 2004. p. 22-23. (vol. 1).

_____. *Cem anos de Etnomusicologia e a "era fonográfica" da disciplina no Brasil.* In II Encontro Nacional de Etnomusicologia (2004 – Salvador) Anais/ ABET/CNPq/Contexto, 2005: 103 - 124.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro*. Petrópolis, Vozes, 1978.

PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

PRANDI, Reginaldo *Os Candomblés de São Paulo. A velha magia na metrópole nova.* São Paulo: Editora Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

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

2001.

_____. *Segredos Guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O que você precisa ler para saber quase tudo sobre as religiões afro-brasileiras.* In Página Pessoal de Reginaldo Prandi. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/conferen.doc.>. Acesso em 16/ago./2008.

QUEIRÓZ, Maria Isaura P. de. *O Catolicismo Rústico no Brasil*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo: Universidade de São Paulo (5), 1968.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. *Adeus à MPB.* In CAVALCANTE, Berenice et al. (organizadores). *Decantando a República, v. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. P. 23 - 35.

SANTOS, Eufrazia Cristina Menezes. *Religião e Espetáculo: Análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé*. São Paulo: PPGAS/FFLCH USP. Tese de doutorado, 2005

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura?* São Paulo: editora brasiliense, 1994.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia.* Petrópolis: Vozes, 2002.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing. A musical anthropology of an Amazonian people.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____. *Etnografia da Música.* In Sinais diacríticos: música, sons e significados.São Paulo: USP, 2004.

SENNA, Ronaldo Salles. *Jarê – uma face do candomblé; manifestação religiosa na Chapada Diamantina*. Feira de Santana: UEFS, 1998.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Orixás da metrópole.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

_____. *O Antropólogo e sua Magia: Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas sobre religiões Afro-brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *Construção e legitimação de um campo do saber acadêmico (1900 - 1960) .* São Paulo: REVISTA USP nº 55, setembro/novembro 2002: 83 - 111)

_____. *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira.* São Paulo: Selo Negro, 2005

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *O avesso do folclore: musicalidade urbana e pensamento musical nos anos 20.* In Teresa revista de Literatura Brasileira. São Paulo: Editora 34 / Universidade de São Paulo, 2003: 271 -282 .

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular – da modinha ao tropicalismo.* São Paulo: Art Editora – 1986.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor. 1997.

TURNER, Victor W. *From ritual to theatre. The human seriousness of play.* New York: PAJ Publications, 1982

_____. *The Anthropology of Performance.* New York: PAJ Publications, 1988.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *A pesquisa e análise da música popular gravada.* [on-line] in: IASPM -Rama Latinoamericana; Actas del VII Congreso Latinoamericano / La Habana 2006. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMPgravada.pdf>. Acesso em: 10/11/2008.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. *Passos da Fé e da Folia. Etnografia musical de uma congada mineira.* Campinas: UNICAMP, Instituto de Artes, dissertação de mestrado em Artes, 2003.

VERGER, Pierre. 1997. *Lendas Africanas dos Orixás.* Salvador: Corrupio.

_____. 2002. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio.

VIANNA, Hélio. *Somos uma montanha: oralidade, sociedade letrada e invenção de tradições no candomblé carioca do século xx*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

DISCOGRAFIA – Referências Fonográficas

ABERTURA E ENCERRAMENTO. *Na magia de boiadeiro e baiano.* Disco 33 1/3 rpm. São Paulo, A Universal, 1970.

ACHÉ ILE OBÁ*. Em kêto-angola-jeje.* CD. São Paulo, Fermata/Cáritas/Luzes, 1983.

AXÊXÊ. Disco 33 1/3 rpm. São Paulo, Cáritas, 1975.

BARROS, José Flávio Pessoa de. *O Banquete do rei - Olubajé. Uma introdução à música sacra afro-brasileira.* CD*.* Rio de Janeiro, Pallas Editora e Distribuidora Ltda., 2005a. (cd é parte integrante do livro homônimo).

BARROS, José Flávio Pessoa de*. A fogueira de Xangô, o orixá do fogo. Uma introdução à música sacra afro-brasileira.* CD. Rio de Janeiro: Pallas Editora e Distribuidora Ltda., 2005b. (cd é parte integrante do livro homônimo).

BROWN, Carlinhos. *Candombless.* CD. Salvador*,* Candyall Music, 2005

CAIXEIRAS da Casa Fanti-Ashanti *tocam e cantam para o divino, acervo Cachuêra! - volume 5.* CD. São Paulo, Instituto Itaú Cultural, s/d.

CANDOMBLÉ. (Direção de Produção de Djalma Corrêa). Disco 33 1/3 rpm. São Paulo, Phonogram, 1977.

CANTIGAS DE IEMANJÁ. *Série Trilhas urbanas Antologia musical da cidade de Salvador vol. 2.* CD. Salvador, Fundação Gregório de Mattos, 2007.

CORRÊA , Djalma*. A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes.* CD. São Paulo, SESC São Paulo/ JCB Produções Artísticas, [s/d].

DEIXA A GIRA GIRAR. *As gravações pioneiras da música de terreiro. Vol. 1 – 1900 - 1940*. CD. São Paulo, Ayom Records, 2008..

É DE ANGOLA. *Toques.* CD. São Paulo, Luzes Produções Artísticas / Laser Records / Cáritas 2000.

FANTI-ASHANTI, Casa . *Tambor de mina na virada pra mata.* CD. São Paulo: A Barca, 2000.

GOMÉIA, Joãozinho da. *Candomblé.* CD. São Paulo, InterCDRecords. 2000.

ILÊ OMOLU OXUM. *Cantigas e Toques para os Orixás*. CD. Rio de Janeiro, Museu Nacional / LACED – Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento, [s/d].

ILE YIA MY OSUN MUYIWA. *Ipadê. Documento afro-brasileiro 1.*CD. São Paulo, [s/d].

HILÁRIO, Mestre e BAGUM, Mestre Erenilton*. Candomblé do Brasil da Bahia da Casa de Oxumarê.* CD. Salvador, OBI Music, 2006.

MIRANDA, Pai Pedro. *Todo mundo quer umbanda. Pontos Cantados de Umbanda.* 2 CD's. São Paulo, Ayom Records, 2008.

MISSÃO de Pesquisas Folclóricas. *Mário de Andrade.* 6 cd's. São Paulo: Selo Sesc e PMSP/ Centro Cultural São Paulo, 2006.

OBASHANAN, Mestre. *Ayom Lonan, O caminho dos tambores. Os 22 toques ritualísticos.* CD. São Paulo, Ayom records*.* 2007.

OFÁ, Grupo. *Odum Orím. Festa da Música.* Salvador: Geléia Geral; Rio de Janeiro: Warner Music, 2000.

ORQUESTRA HB, Grupo Abaçaí e convidados. *AGÔ! Cantos sagrados de Brasil e Cuba.* CD. São Paulo, Sambatá Música e Cultura, 2007.

ORIKI .*Chants et Rythnes du Candomblé.* CD. Paris, “ORCHIDIA”. [s/d].

POWELL, Baden e MORAES, Vinicius. *Os Afro-sambas de Baden e Vinicius.* Disco 33 1/3 rpm*.* Rio de Janeiro, Phillips, 1966.

RIBEIRO, José. *No reino de angola. Com o novo rei do candomblé.* CD. São Paulo, Cáritas / Luzes, [s/d].

RIBEIRO, Rita. *Tecnomacumba.* CD. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2006.

SEGREDOS DO SUL*. Documentos sonoros brasileiros, acervo Cachuêra! - volume 3.* CD. São Paulo, Instituto Itaú Cultural, s/d. Faixas 01 - 10.

SINHÔ PRETO VELHO. *Kambono.* CD. São Paulo, Maloca Artes Musicais, 2001.

SÍTIO DE PAI ADÃO. *Ritmos africanos no Xangô do Recife.* CD. São Paulo, Renata Pompeo de Amaral, 2005.

TERRÊRO DE JESUS. *Afrojazz.* CD. São Paulo, Fernando Maynart, 2002.

TRIBUTO À ANCESTRALIDADE. *Cortejo do presente de Yemanjá. Ilha de Itaparica – Bahia.* CD. Salvador, Sodré e Maguari Produções, 2002.

TRILHAS URBANAS. *Antologia musical da cidade de Salvador vol. 1.* CD. Salvador, Fundação Gregório de Mattos, 2007.

VELOSO, Caetano. *Qualquer Coisa.* Disco 33 1/3 rpm. Rio de Janeiro, Polygram, 1975.

_____. *Prenda Minha.* CD. Rio de Janeiro, Universal, 1998.