

## - Rita Amaral & Vagner Gonçalves da Silva

### Cantar para subir - um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista

<http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html>

O candomblé, enquanto culto organizado não remonta, em São Paulo, há mais de três ou quatro décadas. Marcado por um desenvolvimento particular, a partir dos processos migratórios ocorridos nesse período, o candomblé paulista surgiu como uma religião de possessão ao lado daquelas aqui já existentes, como o espiritismo Kardecista e as inúmeras variações da umbanda sulista. O processo de instalação e difusão do culto aos orixás na região de São Paulo caracterizou-se pelas influências e empréstimos entre as práticas espíritas em geral e da umbanda em particular, observável seja pelas semelhanças entre as estruturas rituais, seja pela visão mítica, formada por divindades comuns a ambos os cultos. Originou-se, assim, um culto cuja referência às divindades africanas (os orixás) e às divindades nacionais (caboclos, índios, boiadeiros, pretos-velhos), tornou-se comum, tanto nas regiões periféricas, as primeiras a localizarem os terreiros, como nas regiões mais centrais da área metropolitana. O termo "umbandomblé" com o qual se designa (comumente de modo pejorativo) esse tipo de culto, pode ser aplicado a um número significativo de terreiros paulistas atualmente em funcionamento. É bom lembrar, ainda, que o candomblé que aqui se instalou, vindo de localidades como Salvador, Recôncavo Baiano, Recife e Rio de Janeiro, não primava por um "purismo" de práticas rituais tal como se imagina quando idealmente o dividimos em "nações" como : Ketu, Angola, Jeje, além das denominações locais como "Xangô" em Pernambuco ou "Tambor de Mina" no Maranhão. Na verdade, ainda que todas essas "nações" estejam representadas em São Paulo, podemos supor que o processo de influências e empréstimos verificados aqui também é fenômeno característico do candomblé em seus locais de origem, como bem atesta o candomblé de caboclo, principalmente nos terreiros angola da Bahia.

Estas referências tornam-se necessárias na medida em que o universo dos cultos afro-brasileiros, em seus múltiplos aspectos, manifesta-se empiricamente de tal forma integrado que uma classificação como a que iremos expor, privilegiando o ponto de vista musical, deve ser entendida como uma ordenação analítica possível, entre tantas outras. Do mesmo modo que (para o desespero dos pesquisadores desacostumados com a exceção) no candomblé vale mais o detalhe que, quebrando a regra, insinua um conhecimento que diferencia e ao mesmo tempo testemunha a vitalidade e importância da norma para o grupo. Se Oxum, a divindade das águas, sempre veste amarelo, come ipeté, dança de modo lento e dengoso ao som do ritmo ijexá e é saudada com a expressão "Ora ieie!", uma fitinha azul arrematando sua saia dourada, um quitute inesperado entre as folhas de mamona do ipeté e uma certa agressividade no jeito de

dançar sob as saudações efusivas de "Ora ieieu mi ka fiderioman" pode revelar a exceção que consubstancia a generalidade do estereótipo na riqueza de sua variação.

Assim, este trabalho, privilegiando a música ritual, ocupar-se-á de uma parcela de um todo integrado, tratando, principalmente, dos aspectos recorrentes. Faremos contudo, uma breve descrição do culto de forma a contextualizar previamente nossas afirmações sobre a música.

## **I- A Estrutura do Rito**

A noção em que se baseia este trabalho é a de que o candomblé, uma religião iniciática e de possessão, apresenta dois momentos que, grosso modo, constituem as duas principais modalidades da expressão religiosa: as cerimônias privadas, às quais têm acesso apenas os iniciados (entre elas os ebós, boris e orôs) e as cerimônias públicas (abertas ao público em geral) comumente denominadas "toques". Sem dúvida, a separação é sobretudo analítica e sua artificialidade se justifica pela tentativa de tornar a exposição o mais clara possível. De fato, as cerimônias privadas ou públicas podem se articular, constituindo uma unidade, como, por exemplo, num toque de saída de iaô.

### A- As cerimônias privadas da iniciação.

A sustentação social e religiosa do candomblé depende do fluxo renovado de iniciados que investem parte de seu tempo e seu trabalho para garantir a continuidade do grupo do terreiro e do conjunto de práticas que, somadas, constituem o arcabouço religioso do culto. A iniciação é, ainda, um forte elemento de coesão do grupo, já que todos os que passaram pelos rituais iniciáticos sabem das dificuldades, de todos os gêneros, que devem ser enfrentadas: financeiras, emocionais, psicológicas e sociais; da necessária força de vontade e humildade imprescindíveis para começar a nova vida, na qual uma nova personalidade será construída. Novo nome, novos hábitos, novas referências. Postura que se refletirá na vida cotidiana em casa, na rua, no trabalho ou mesmo no lazer. O iniciado assume um compromisso eterno com seu orixá e, ao mesmo tempo, com seu "pai" ou "mãe" de santo. Há uma nova família que se forja; novos vínculos de parentesco, que se pretendem mais significativos que os laços sanguíneos. Como dizem no candomblé um "irmão de folha é mais irmão que um irmão de sangue". Há uma nova estruturação do mundo que deverá ser aprendida por etapas e que começa no ato de "bolar", quando o indivíduo "morre" para a vida profana, iniciando o período do recolhimento, para renascer no dia de sua saída pública.

### ***Bolar***

"Bolar", ou "cair no santo", é indício da necessidade da futura iniciação. Geralmente acontece quando a pessoa participa de um "toque" e o orixá a incorpora, ainda no estado que os adeptos denominam de "bruto" (ainda não assentado ou "feito"). Bolar, aparentemente, é como desmaiar. Mas o orixá está ali. Tomou a cabeça de seu filho, mesmo contra a vontade deste, cobrando sua iniciação. A "bolação" geralmente acontece enquanto as pessoas cantam e dançam para os orixás, sendo significativa, para a identificação do orixá ao qual a pessoa pertence, a divindade para a qual se

cantava quando a pessoa bolou.

Uma vez "bolada" a pessoa é levada para o roncó ou para o quarto de santo, onde será "acordada". Se depois de bolar uma ou mais vezes, a pessoa decidir se iniciar, o pai-de-santo consultará o oráculo (jogo de búzios) para determinar que orixá será feito e como (com que folhas, de que modo, com que quantidades, que animais serão sacrificados etc.). O pai-de-santo prepara o roncó com a esteira sob a qual serão depositadas as devidas folhas, as representações materiais do orixá (como quartilhões, alguidares, ferramentas, pratos etc.) e tudo o mais que será necessário durante o tempo do recolhimento. Só então é feito o "toque de bolar", quando o abiã (iniciando) será levado para o barracão onde, ao som dos atabaques, dançará para o seu orixá até que este incorpore. Bolado, o abiã será recolhido, para só reaparecer em público no dia da festa da saída.

Durante este período, o abiã vai sendo inserido no grupo através do aprendizado das práticas rituais. Aprende a hierarquia da casa, os tabus, os preceitos, orações para o seu e para todos os outros orixás, aprende cantigas, aprende a dançar para o orixá, aprende os mitos, os cumprimentos, suas obrigações, enfia contas para compor seus colares iniciáticos, reza, come e dorme. São vinte e um dias, em geral, em que ele permanecerá dia e noite na casa de santo, confinado ao roncó, dele saindo apenas para os banhos rituais ou outras cerimônias necessárias para sua purificação, como os ebós, que visam desligar o abiã de suas ligações com o mundo exterior, com as doenças, os mortos, a sexualidade, enfim, da vida anterior. Purificado o corpo, inicia-se o processo de assentamento do orixá, propriamente dito.

### **O Bori**

O bori consiste, segundo os adeptos, em "dar comida à cabeça", ao ori (que é, em si, uma entidade), com o objetivo de fortificá-la e ao mesmo tempo reverenciá-la, pois o orixá só tomou aquela cabeça (aquele ori) porque esta assim o permitiu. Nesta cerimônia são oferecidos alimentos secos e sangue de um pombo à cabeça do abiã, iniciando a aliança definitiva deste com seu ori e com seu orixá. Do mesmo modo o bori, ainda quando feito fora do processo de iniciação, cria um vínculo do indivíduo com a casa de santo e o obriga a determinados comportamentos rituais.

### **O Orô**

Chega finalmente o dia do orô, a cerimônia de assentamento do orixá, na qual o abiã terá sua cabeça depilada e serão sacrificados os animais correspondentes ao orixá que está sendo assentado. Geralmente os orixás recebem como sacrifício um animal "de quatro patas" (de acordo com suas preferências características: para Ogun, por exemplo, sacrifica-se um bode escuro; para Oxum, uma cabra amarelada). Para cada pata do animal, deve-se sacrificar uma galinha. Outras aves, como galinhas d'angola, pombos e patos, também podem ser sacrificados. Além da cabeça, os assentamentos que foram preparados recebem também parte dos sacrifícios dos animais, pondo o corpo do iniciado em relação com os símbolos do deus, unindo as várias formas de um

mesmo conteúdo: o orixá.

Sendo a cabeça considerada o ponto privilegiado da manifestação divina, é nela que se farão os cortes rituais (aberês) propiciatórios à incorporação, bem como as pinturas feitas com as tintas sagradas obtidas a partir da diluição de pós como o waji, o ossum e o efum (azul, vermelho e branco respectivamente). Também o Kelê (colar de contas usado rente ao pescoço, sublinhando a importância da cabeça que foi sacralizada) é amarrado nesse momento e assim deverá permanecer por um período de três meses, durante os quais um conjunto preciso de interdições deverá ser observado pelo iaô. Finda a cerimônia, o agora iaô, ainda no ronco, aguarda o dia de sua saída numa festa pública.

### B - As cerimônias públicas - o toque

**"Toque"** é o nome que se dá, genericamente, à cerimônia pública de candomblé. Como o próprio nome revela, "toque", esta é uma cerimônia essencialmente musical. Seu objetivo principal é a presença dos orixás entre os mortais. Sendo a música uma linguagem privilegiada no diálogo dos orixás, o toque pode ser entendido como um chamado, ou uma prece, pedindo aos deuses que venham estar junto a seus filhos, seja por motivo de alegria ou de necessidade destes.

Os terreiros seguem um calendário litúrgico que estipula a periodicidade dos toques ao longo do ano. Motivos específicos podem transformar o toque numa festa. Assim, por exemplo, os terreiros que fecham por ocasião da Quaresma realizam o Lorogun, uma festa de encerramento das atividades do terreiro. Em junho, são comuns as "Fogueiras de Xangô". Para Obaluaê, é feita a festa do Olubajé, em agosto; em setembro realizam-se as Águas de Oxalá, o que também pode acontecer em dezembro. Em outubro, a Feijoada de Ogun. As Festas das Iabás, como o Ipeté de Oxum, acontecem em dezembro.

Toques semanais e quinzenais também são comuns, principalmente quando têm a função de atender o público, como é o caso dos candomblés que cultuam as outras divindades que prestam serviços mágico-religiosos através de "passes", conselhos e receitas de "trabalhos" para a solução dos problemas que lhes são apresentados. Apesar de ser comum que um mesmo terreiro conjugue toques de comemoração (festas) e de atendimento, isso geralmente não acontece simultaneamente. Já as festas de saída de iaô (de iniciação), ocorrem sem um calendário previsível, embora possam ser sobrepostas às demais. Todos os toques acontecem no espaço do terreiro denominado "barracão", onde se encontram os atabaques, à frente dos quais canta e dança o povo-de-santo, separado (ainda que dentro de um mesmo ambiente) da assistência, à qual também é reservada uma área.

Um toque comum começa, geralmente, pelo ritmo dos atabaques chamando a "roda-de-santo" (os filhos de santo organizados circularmente), tendo à frente o pai-de-santo que entra tocando o adjá (sineta), seguido pelos seus subordinados na hierarquia: mãe-pequena, pejigan, axogun, ogãs, ekedes, outros ebomis, iaôs por ordem de iniciação ou organizados por "barcos" e, no "fim" da roda, os abiãs. Esta formação pode,

ainda, dividir-se em duas rodas concêntricas: a de dentro reservada aos ebomis (iniciados há pelo menos 7 anos) e a de fora formada pelos demais. A mãe ou pai pequenos e as ekedes também costumam tocar o adjá. Nos toques festivos as roupas costumam ser de grande beleza, geralmente fazendo alusão, mesmo que no simples desenho do tecido, ao orixá individual do adepto. Neste dia são usadas as contas dos orixás, os brajás (colares de contas truncados), as faixas na cintura, os símbolos de ebomis e tudo o que identifique o status religioso do indivíduo.

A roda entra dançando e, algumas vezes, cantando alguma cantiga própria deste momento. Estando todos no barracão, os atabaques param, o pai-de-santo saúda Exu e tem início o padê, cerimônia que tem por finalidade "despachar" Exu (através da oferenda de farinha com dendê e aguardente), seja porque se acredite que ele possa causar perturbações ao toque, seja porque se acredite que é ele o principal mensageiro e que abrirá os caminhos para a vinda os orixás. Findo o padê, o xirê prossegue. Xirê é uma estrutura seqüencial de cantigas para todos os orixás cultuados na casa ou mesmo pela "nação", indo de Exu a Oxalá. Durante o xirê, um a um, todos os orixás são saudados e louvados com cantigas próprias, às quais correspondem coreografias que particularizam as características de cada deus. É nesses momentos, de grande eferescência ritual, que as divindades "baixam".

Como a finalidade manifesta de um toque não altera a estrutura do xirê, julgamos encontrar aí uma estrutura na qual se intercalam as cerimônias que lhe atribuem um caráter específico, como é o caso das festas de saída de iaô, entre outras.

### ***As saídas de iaô***

A festa de Saída de iaô é sempre muito concorrida e tida como uma das festas de maior axé, pois um orixá está nascendo.

O iaô normalmente costuma fazer quatro aparições em público no dia da festa, conhecidas como "saída de Oxalá" ou "de branco", saída "de nação" ou "estampada", saída "do ekodidé" ou "do nome" e saída do rum ou "rica". Na primeira "saída" o iaô (em transe) entra sob o alá (pano branco), totalmente vestido de branco, reverenciando Oxalá. Cumprimenta a porta, o ariaxé, (ponto central do barracão), os atabaques, o pai-de-santo e, eventualmente, a mãe-pequena, com dobale e paó (cumprimentos rituais), sempre sobre a esteira. Dá uma volta dançando de modo contido pelo barracão e se retira. Prossegue o xirê.

Na segunda saída o iaô entra vestido e pintado com as cores da "nação". Há quem diga, no entanto, que esta saída especifica a "qualidade" (avatar) do orixá que está saindo. Ele segue novamente a ordem dos cumprimentos, agora somente com seu jicá (saudação que os orixás fazem com o corpo), uma vez que seu ilá (grito com que o orixá se anuncia) só será conhecido após a "queda" do Kelê.

A terceira saída, muito esperada, é a saída do orukó (nome), também chamada "saída do ekodidé" (pena vermelha de papagaio, relacionada com a fala), momento em que o orixá revelará publicamente seu nome secreto, que é parte de si mesmo. É um momento de grande emoção, acompanhado de um certo suspense, estimulado pelos

outros filhos de santo, que geralmente "viram" (entram em transe) ao ouvir o nome. Dito o orukó, os atabaques imediatamente começam o adarrum (ritmo muito acelerado) e o orixá é levado para vestir suas roupas de rum (dança), ou seja, suas vestes típicas e suas "ferramentas" para voltar e dançar, pela primeira vez, em público.

Esta é a quarta saída: a saída do rum ou "rica", quando o orixá entra, saúda os pontos principais com seu jicá e dança suas cantigas. Geralmente, nessa saída, o orixá dança apenas as músicas que lhe são atribuídas e nenhuma outra, mas há casos em que o novo orixá dança também para o orixá do pai-de-santo. Não convém, entretanto, fazer dançar demais o orixá muito novo. Findo o rum, toca-se para retirar o iaô em transe da sala ("cantar para subir", dizem os alabês) e o xirê prossegue até as cantigas para Oxalá, encerrando o toque.

Toca-se então para a entrada do ajeum, que pode conter as mais diversas comidas e bebidas, de acordo com o orixá feito e com as posses do iniciado.

## **II- A Estrutura Musical**

A música, no candomblé, tem um papel mais significativo que o mero fornecimento de estímulos sonoros aos diversos rituais. Ela pode ser entendida como elemento constitutivo do culto, dando forma a conteúdos inexprimíveis em outras linguagens, termo aqui entendido como articulação de signos e símbolos. Todos os rituais do culto estão apoiados também na música, que mostra um caráter estruturante das diversas experiências religiosas vividas por seus membros. Do paó (seqüência rítmica de palmas usada para reverência) ao toque (xirê), a música continua sendo parte de cada cerimônia, constituindo-a, delimitando situações e ordenando o conjunto das práticas extremamente detalhadas.

"Tocar candomblé" é um termo comum entre o "povo-de-santo", indicando que o candomblé e a música se confundem. Por isso, o conhecimento das cantigas e dos ritmos denota prestígio e acesso às instâncias de poder da religião. Sendo a música um elemento sagrado e sacralizante, tanto instrumentos quanto instrumentistas se revestem desta aura, que se revela no tratamento que estes recebem por parte dos membros da comunidade do terreiro.

### Instrumentos e Instrumentistas

No candomblé, os atabaques ou "couros" (tambores) com os quais se invocam as divindades são tidos como seres vivos e sua utilização reservada apenas aos ogãs alabês (instrumentistas iniciados). Cabe a eles a execução do repertório apropriado a cada divindade, que compreende um conjunto de cantigas diferenciadas, com ritmos próprios. A "orquestra" do candomblé é formada por três tambores de tamanhos diferentes: o de tamanho maior, denominado Rum, o médio, Rumpi (chamado, em muitas casas, apenas de Pi) e o pequeno, Lé. No candomblé de rito Ketu os atabaques são percutidos com aguidavis (varinhas), enquanto no rito Angola eles são tocados com as mãos. Sendo instrumentos sacralizados, os atabaques recebem sacrifícios

periodicamente renovados. São instrumentos consagrados às entidades padroeiras dos terreiros, sendo o Rum, na maioria das casas, dedicado a Exu. Os laços com que são adornados os atabaques indicam, em suas cores, os orixás aos quais foram consagrados.

Os atabaques são usados principalmente nas cerimônias públicas, quando são tocados pelos alabês. Cada um executa uma frase rítmica individualmente, perfazendo, no conjunto, um polirritmo, cuja marcação é dada pelo Rum, responsável, ao mesmo tempo, pelo "repique" ou "dobrado" (floreio), que dão à música um caráter diferencial acentuado conforme os ritmos de cada orixá. Essa função particular do Rum estabelece sua maior importância em relação aos outros dois atabaques. A expressão "dar o rum no orixá" é indicativa da posição desse instrumento no conjunto da "orquestra". Essa mesma importância é observável por ocasião da reverência obrigatória aos atabaques, quando o Rum é o primeiro a ser saudado pelos fiéis, também cabendo a ele noticiar e saudar a chegada de visitantes ilustres ao terreiro (receber o "dobrar dos couros" é sinal de grande prestígio). Portanto, cabe ao chefe dos alabês a responsabilidade pelo Rum particularmente e também pelos outros atabaques; não só durante o toque, mas por sua manutenção permanente. Quando não estão em uso, os atabaques devem ser cobertos por um pano branco e, uma vez que são considerados como portadores de axé, eles não podem ser removidos do terreiro. Pelo mesmo motivo, são tratados com especial reverência quando, por algum acidente, caem ao chão.

Além do Rum, a marcação do ritmo dos atabaques pode ser feita por um instrumento de ferro, em forma de sino simples denominado "gã", ou duplo, "agogô", percutido por uma haste de metal. Apesar do caráter sagrado, seu uso não é restrito aos alabês.

Ainda nas cerimônias públicas são utilizados outros instrumentos que, não fazendo parte da orquestra, têm funções específicas. É o caso do adjá, um sino de uma a sete bocas (campânulas) cuja principal atribuição é provocar o transe quando agitado sobre a cabeça do iniciado. Seu uso é reservado aos ebomis, normalmente ao pai ou à mãe de santo e às ekedes, não sendo necessário, para isso, o domínio de qualquer técnica específica. A intensidade com que é agitado é o que denota a função de seu som: induzir ao transe, nas festas públicas, ou ainda invocar os deuses para que atendam os pedidos de seus filhos, durante as cerimônias privadas, nas quais o uso de outros instrumentos (que não o adjá) não é freqüente. Um instrumento com funções semelhantes é o xere, um chocalho de metal, com haste, geralmente confeccionado em cobre e consagrado a Xangô.

Se a música, dentro do contexto religioso assume tal importância, a ponto de estar "nas mãos" dos ebomis, vemos que eles já nasceram com ela, ou seja, é significativo que um dos principais símbolos da iniciação seja o xaorô, fieira de guizos que se amarram com palha da costa aos tornozelos do iaô e que produzem som ao menor movimento deste. Acompanhando o processo de iniciação, o xaorô pode assumir várias funções. Diz-se que afugenta os maus espíritos e sacraliza os primeiros passos do iniciado. Possibilita, ainda, garantir o acompanhamento constante, pelo pai-de-santo, dos movimentos do erê (espírito infantil presente na iniciação).

A produção da música delimita ainda os papéis masculinos e femininos. A maior parte dos instrumentos é tocada por homens, cabendo às mulheres o adjá e,

eventualmente, o agogô. O canto, por outro lado, não é privilégio de nenhum dos sexos.

Não é sem motivo que os alabês são extremamente prestigiados e adulados nos meios do candomblé, portanto. "*Sem alabê não tem candomblé*", dizem os adeptos. Dessa forma, cada casa procurará constituir o seu próprio trio de alabês, que deverão passar pelo processo de iniciação, pelo aprendizado musical e pela aquisição de repertório. Como este processo demanda um certo tempo e são necessários três alabês que por ele deverão passar, existe, em São Paulo, com o crescimento do número de terreiros em funcionamento, uma certa dificuldade em encontrar estes "especialistas" da música ritual. Essa dificuldade é superada pelo intercâmbio entre pais-de-santo mais velhos que "emprestam" seus ogãs a outras casas. Uma outra solução, freqüente, tem sido a contratação de alabês experientes e que asseguram o bom andamento dos toques. Isso é possível dada a relativa autonomia com que os alabês se relacionam com suas casas de origem. O costume de se pagar pelo serviço dos ogãs não é, contudo, um fato novo. No contexto do rito a cerimônia do felebé (dinheiro), na qual os adeptos e visitantes atiram dinheiro num pano branco diante dos atabaques, ao som de uma cantiga apropriada, é exemplo disso. O dinheiro arrecadado será depois repartido entre os alabês.

"Felebé,,felebé, felebé, do ogã ""  
(rito angola)

O processo de aprendizado musical e aquisição de repertório pode acontecer no âmbito do próprio terreiro, através da "suspensão" (indicação pública feita pelo orixá) de alguém que tenha demonstrado (ou não) interesse ou habilidades musicais. Neste caso, o novo "alabê" submete-se ao aprendizado com os ogãs mais velhos. Quando isso não é possível, porque a casa não possui seus próprios alabês ainda, será preciso que o pai-de-santo providencie de outro modo estas aulas, freqüentemente pagas, com alabês que se disponham a ensinar, ou mesmo em instituições que promovem cursos de percussão em atabaques. Os alabês, entretanto, divergem quanto ao caráter ético do pagamento por serviços como "toques" ou mesmo de aulas:

*"Eu acho que ogã que faz isso toca pra viver. Eu acho uma coisa errada. Acho que o candomblé não foi feito pra ninguém ganhar dinheiro."*

(Jorge, 17 anos, alabê do Axé Ilê Obá)

*"De repente, é como cobrar jogo de búzios ou não."*

(Paraná, 33 anos, alabê do Ilê Axé Omo Ogunjá)

Paga ou não, a socialização na música ritual segue processos semelhantes. Diferentemente da educação musical formal, a música, no candomblé, é aprendida sem necessidade da escrita musical, sem o aprendizado dos conceitos universais, caracterizando um processo onde a intuição musical, o ouvido "exato", o ritmo inato adquirem maior importância. Nesse sentido, a socialização musical acompanha a socialização religiosa.

*"Era um ensinamento muito rígido. Ninguém tava ali pra brincadeira*



*nem nada. Então ele (outro alabê) cantava duas, três vezes, explicava pra quê cantava, tudo. Eu decorava; senão muitas vezes eu escrevia. Tenho até hoje o caderno, tudo, com as cantigas que ele me ensinou. Eu acho que é uma coisa difícil mas vale a pena (...) No começo eu aprendi a tocar gã sozinho. De ouvir. Eu gostava de ver todo mundo tocando. Ficava grudado. Era louco pra aprender, mas não tem jeito de se falar. Se você não passar por um, você não aprende. Você tem que passar por um pra aprender o outro. Senão você se atrapalha. (...) Passei pro Lé. Depois do Lé, o Pi (Rumpi) é uma coisa parecida. É quase automático você passar (...) Eu dobro o Rum há uns dois anos e meio. (...) Fiquei muito tempo só tocando Pi e Lé. Pi e Lé, Gã...cansava (...) Agora eu só dobro." (Jorge)*

Uma vez aprendidas as noções básicas de ritmo e repertório, o conhecimento musical se enriquecerá através da maior participação dos alabês na vida da comunidade, seja no seu terreiro ou nos terreiros que visitam.

*"Você aprende o básico. O resto é experiência" (...) Calha de eu ir numa casa de santo, numa festa, eu aprendo. Senão eu compro disco, com cantigas que eu não conheço e aprendo...só ouvindo, conversando com os ogãs..."(Jorge)".*

Esse trânsito pelos vários terreiros permite aos alabês o contato com as diferentes modalidades de rito (Ketu, Angola, Jeje...) possibilitando, por vezes, que os próprios pais-de-santo usufruam deste conhecimento genérico. Em algumas ocasiões são os próprios ogãs alabês, ao lado do pai-de-santo, que realizam cerimônias de repertório específico como o axexê (rito funerário).

Também o crescente número de gravações, em discos e fitas, de músicas rituais, tem respondido à demanda por esse tipo de artigo como fonte de complementação de repertório. Evidentemente essa demanda não se restringe aos alabês, mas são eles seus principais consumidores e, geralmente, produtores.

Nesse contexto, conhecer a seqüência exata das cantigas apropriadas a cada momento, como "aquela que se canta pro Ogun dançar com o mariô" (folha de dendezeiro desfiada), é sinal de prestígio e poder. Daí as cantigas se converterem em verdadeira "moeda", com a qual se realiza a troca de conhecimento entre os membros do culto.

## **Ritmos e Repertórios**

A música ritual do candomblé costuma ser chamada de "toada" ou "cantiga", sendo este o termo mais usado em São Paulo, atualmente.

*"Em candomblé a gente não chama "música". Música é um nome vulgar, todo mundo fala. É um...como se fosse um orô (reza)...uma cantiga pro santo". (Jorge)*

Aqui, entenderemos "cantiga" como um poema musicado, ou seja, a sobreposição de letra a melodia. Desse modo podemos classificar as cantigas em dois grupos principais: aquelas destinadas às cerimônias privadas (de roncó), cuja letra (em português ou fragmentos de línguas africanas) alude às etapas do rito e aquelas das cerimônias públicas (de barracão), cuja distinção em relação às primeiras se dá pela referência aos mitos e pela presença do ritmo, executado pelos atabaques. Entretanto, as mesmas cantigas cantadas no barracão podem, por vezes, serem ouvidas no "roncó", sem o ritmo característico. Nos candomblés ao tempo de Arthur Ramos (1934:163), contudo, o ritmo acompanhava as cerimônias privadas.

A presença do ritmo no barracão parece estar associada à dança, que rememora os atributos míticos das divindades. Desse modo, um deus guerreiro, como Ogun, estabelece uma coreografia na qual os movimentos serão ágeis, rápidos e vigorosos, adequando-se ao ritmo executado, diferentemente dos passos lentos, fluidos e ondulantes de Oxum, uma deusa das águas.

*"Eu vejo a música como a...representação de expressar a dança do orixá, o preceito, o que ele faz, como ele vive...Como se fosse eu falando da minha vida ou cantando alguma coisa para ele." (Jorge).*

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 frequentes no candomblé em termos do que representam e de sua relação com as entidades às quais homenageiam.

O adarrum é o ritmo mais citado como característico de Ogun. É um ritmo "quente", rápido e contínuo, que pode ser executado sem canto, ou seja, apenas pelos atabaques. Pode, também, ser executado com o objetivo de propiciar o transe. O toque de bolar, por exemplo, se faz ao som do adarrum.

O aguerê é o ritmo de Oxóssi. É acelerado, cadenciado e exige agilidade na dança, do mesmo modo que a caça exige a agilidade do caçador. O ritmo de Obaluaê é o opanijé, um ritmo pesado, "quebrado" (por pausas) e lento. Este ritmo lembra a circunspeção deste deus das epidemias, ligado à terra.

O bravum, embora não seja atribuído especialmente a algum orixá, é frequentemente escolhido para saudar Oxumarê, Ewá e Oxalá. É um ritmo relativamente rápido, bem dobrado e repicado. A dança preferida de Xangô se faz ao som do alujá, um ritmo quente, rápido, que expressa força e realeza recordando, através do dobrar vigoroso do Rum, os trovões dos quais Xangô é o senhor.

Ijexá, o único ritmo tocado com as mãos no rito Ketu é, por excelência, o ritmo de Oxum. É um ritmo calmo, balanceado, envolvente e sensual, como a deusa da água doce, à qual faz alusão. Ele é tocado ainda para o orixá filho de Oxum, Logun-Edé e, algumas vezes para Exu e para Oxalá.

Para Iansã, divindade dos raios e dos ventos, toca-se o agó, ilu, ou aguerê de Iansã, termos que designam um mesmo ritmo que, de tão rápido, repicado e dobrado, também é conhecido como "quebra-prato". É o mais rápido ritmo do candomblé, correspondendo à

personalidade agitada, contagiante e sensual desta deusa guerreira, senhora dos ventos e que tem poder de afastar os espíritos dos mortos (eguns).

Sató, um ritmo vagaroso e pesado, é geralmente tocado para Nanã, considerada a anciã das iabás (orixás femininos).

O batá, talvez um dos ritmos mais característicos do candomblé, pode ser tocado em duas modalidades: batá lento e batá rápido, sendo o primeiro executado para os orixás cuja dança comedida denota certas características de suas personalidades, como a dança de Oxalufã, o deus arcado e velho que, com seu paxorô (cajado), criou o mundo. Significativamente, o termo batá, designa também o tambor de duas membranas, afinadas por cordas, cujo uso nos candomblés do Norte e Nordeste do Brasil é tão difundido que talvez por este motivo o ritmo tenha tomado seu nome, ainda quando não executado por este instrumento.

Vamunha é um outro ritmo, também conhecido por: ramonha, vamonha, avamunha, avania ou avaninha, tocado para todos os orixás. É um toque rápido, empolgado e tocado em situações específicas como a entrada e saída dos filhos de santo no barracão e para a retirada do orixá incorporado. É nesse momento que o orixá saúda os pontos de axé da casa e se retira sob a aclamação dos presentes.

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.

No rito Angola, o repertório rítmico é composto por três polirritmos básicos e algumas variações sobre estes. São eles: cabula, congo e barravento (do qual a variação mais conhecida é a muzenza). Todos são ritmos rápidos, bem "dobrados", repicados e tocados "na mão" (sem varinha). De modo geral, todas as divindades podem ser louvadas com cânticos ao som de qualquer dos três: sejam os orixás, inkices, ou aquelas tidas como originárias dos cultos ameríndios (caboclos índios e boiadeiros). A própria aceitação dos elementos nacionais sobrepostos às influências africanas no candomblé Angola é perceptível, principalmente pelas letras das cantigas, cantadas em português e mescladas aos fragmentos das línguas "bantu". No Ketu a tolerância ao português é mais restrita e as casas de Ketu que cultuam caboclos estabelecem uma "mediação" que intercala, na ordem do xirê, o toque dos caboclos. Assim, para que o "xirê Ketu" possa abrigar as toadas de caboclo é preciso que ocorra uma "transição musical", na qual o toque "vira para Caboclo", não sem antes serem cantadas algumas cantigas de Angola como este Ingorossi (reza):

"Sequecê di quan Dandalunda  
Sequecê di quando eu andá...".  
(rito Angola)

Desse modo, vemos como os repertórios musicais referendam as sobreposições dos modelos Angola e Ketu, sendo um dos elementos principais para sua afirmação e identificação. No caso do candomblé Angola, é inegável que um repertório cuja letra permite associações com palavras em português, estabeleça uma comunicação muito mais direta e

fácil, inclusive entre a divindade e o interlocutor, tornando-se mais "inteligível" e mais facilmente memorizável. Eis um exemplo:

"Fala mameto caiangô  
Kicongo quando come  
Lemba di lê "  
(cantiga de Obaluaê - rito Angola)

"Aê seu kafunã  
Omulu que belo ojá  
Aê aê seu Kafunã"  
(idem)

O mesmo acontece com as toadas ou "salvas" de caboclo (cantiga com que o caboclo se apresenta), cujas letras costumam ser em português e relatam acontecimentos relacionados a sua "vida" mítica, entre outras coisas. Como esta:

"Eu vinha pelo rio de contas  
Caminhando por aquela rua  
Olha que beleza!  
Sou boiadeiro do clarão da lua"

Ou ainda esta outra:

"Campestre verde, ó meu Jesus (bis)  
Madalena chorava aos pés da cruz  
Com sete dias, minha mãe me deixou (bis)  
Me deixou numa clareira, Ossanha que me criou"

Nesse sentido, os ritmos angola compartilham um repertório musical muito mais próximo do modelo de música popular brasileira, dentro da qual o samba é a principal expressão. Não é de se estranhar que um toque de angola seja também chamado de "samba de angola", fazendo referência não apenas à semelhança dos ritmos, mas também à alegria e descontração da dança. Ao contrário da coreografia Ketu, caracterizada pelas particularidades do orixá e conduzida pelo ritmo, no angola um número bem menor de variações rítmicas admite um leque maior de danças, incluindo a dos caboclos, que dançam com maior inventividade. Por outro lado, alguns ritmos podem caracterizar situações rituais precisas, que terminam por eles sendo denominadas. É o caso do "barravento" que, sendo um toque rápido e propiciatório ao transe (e portanto semelhante ao adarrum no Ketu), acaba denominando os movimentos que prenunciam o transe. Também o ritmo muzenza (uma "variação" do "barravento") pode designar a dança, curvada, característica da primeira saída pública de iniciação no angola, também chamada de "saída de muzenza", símbolo da humildade do iniciado.

De qualquer modo, é através da música ritual que as diferenças entre as "nações" são observadas, revelando a forma do culto não só pela maneira como se toca mas, também, como se canta, o que se canta, como se dança, para quem e em que ocasiões. Entretanto, apesar de haver um repertório básico, compartilhado pelas diferentes casas de uma mesma "nação", a apropriação das cantigas se dá de modo diferenciado. Certas cantigas como:

"Ina, ina mojubá ê  
Ina mojubá"  
(rito Ketu)

usualmente dedicada a Exu, também pode ser ouvida ao som do alujá, para Xangô. Talvez pela referência ao fogo (ina) ao qual ambos estão associados. Ainda a cantiga:

"Xaxará balé, con aô  
balé, balé"  
(rito Ketu)

pode ser ouvida para Iansã ou para Obaluaê. No primeiro caso o elemento que adquire mais significado é o termo balé (relativo à casa dos mortos), ao qual Iansã está associada, sendo inclusive chamada, em uma de suas "qualidades", por este nome: Iansã de Balé. No segundo caso o termo privilegiado é xaxará, a vassoura simbólica de Obaluaê, com a qual este envia ou retira as pestes do mundo.

Como cantar é uma atitude onde se busca o contato com forças divinizadas, não importa tanto uma tradução literal resultante de uma ordenação sintática (o que seria impossível dado o vocabulário residual das línguas africanas aqui existente). Importa, antes, o significado atribuído e justificado pelo uso da "língua" dos antepassados e o saber a eles atribuído. Como aponta Yeda Pessoa de Castro, "importa saber, por exemplo, para que santo e em que momento deve ser cantada tal cantiga e não o que essa cantiga significa literalmente" (CASTRO, 1983:85).

Dessa forma, o que realmente importa é que a música sempre fará alusão, pela escolha de qualquer dos seus elementos, a momentos significativos do rito, não só ordenando-o mas, ao mesmo tempo, estabelecendo uma identidade entre aqueles que compartilham deste significado que "nor-teia" a relação do indivíduo com seus deuses.

### **III - A Música no Contexto Ritual**

#### **A- A música como elemento ordenador**

São várias as circunstâncias em que a música ordena os acontecimentos ou o próprio tempo. A cantiga em que se bolou pela primeira vez (chamada pelos adeptos de "cantiga de morte"), por exemplo, imprime uma marca na vida pessoal do iaô. Fará parte de seu estojo de identidade religiosa.

O bori, um ritual pleno de detalhes, é inteiramente marcado por cantigas que imprimem uma certa ordem na cerimônia. Primeiro, canta-se a sassain, seqüência de cantigas louvando cada uma das folhas que comporão o amaci (banho de ervas) com que o ori será lavado. Nesse caso a sassain ordena a própria seqüência em que as folhas entrarão no ritual. Por exemplo: a primeira folha a entrar no amaci é o peregum, uma folha de Ogun. A primeira cantiga da sassain será, portanto:

"Peregum alaxó ti tun  
Peregum alaxó ti tu ô

Babá peregun ala ojo re sê  
Peregun alaxó ti tu ô  
(rito Ketu)

E assim, toda uma seqüência, com mesma melodia e letras diferentes para folhas diferentes. Durante todo o tempo, soa o adjá. Cada folha, sendo louvada particularmente, torna cada momento do ritual particularizado e inesquecível. Cada folha é sagrada e por isso para ela se canta. Cada momento é, portanto, sagrado.

*"Uma cantiga pode estragar a vida de muita gente. Você canta uma cantiga errada, você pode estar estragando sua própria vida" (Jorge)*

Durante a estadia do abiã no roncó (quarto reservado ao recolhimento), a música servirá ainda como elemento ordenador do próprio tempo. Existem cantigas a serem cantadas ao amanhecer, ao entardecer, ao anoitecer, as cantigas que devem ser cantadas antes das refeições, as cantigas dos banhos rituais e inúmeras outras. Canta-se, por exemplo, nas casas de angola, antes das refeições, a cantiga:

"Sodara, sodara  
Ki sama dobê  
Kebê, kebê  
aió, aió ""  
(rito angola)

Durante a qual o iaô segura, com ambas as mãos a *dilongá* (prato de ágata), fazendo movimentos para o alto, para baixo, para a esquerda e à direita, num gesto que sacraliza o alimento. Essas cantigas são sempre ensinadas pela "mãe-criadeira" ou "jibonã", que costuma ser uma ebomi, à qual o iaô sempre deverá reverenciar. Também os banhos rituais, especialmente os noturnos (maiongas), são acompanhados por cantigas como esta cantada pela mãe-criadeira acordando os erês, do lado de fora do roncó:

- "Maionga, maionguê, cadê cambono"

Os erês respondem:

- "Meu tata tá chamando maionguê"

E, finalmente, todos juntos:

"Fala maiongombê!  
Toté, toté de maiongá"  
(rito angola)

Ou ainda, no rito jeje, canta-se a seguinte cantiga:

Ajarrê na do kenkê un tó  
kenkê un tó, kenkê un tó

Sobô ja rê"  
(rito jeje)

Desse modo, a rotina do recolhimento vai sendo construída a partir das tarefas que cabem ao iaô executar. E como cada tarefa está vinculada ao momento musical, a construção do tempo se faz como num relógio cujos ponteiros são as cantigas. A música é, pois, a principal forma de expressão do iaô neste momento, uma vez que lhe é interdito o uso da palavra. É nesse contexto, do recolhimento, espera-se que uma nova personalidade seja forjada, inclusive pela utilização de um repertório aprendido não só em termos musicais mas, também, de um vocabulário específico do culto, formado pelos termos de origem africana, conhecidos como "língua-do-santo".

No orô, a mais importante das cerimônias da iniciação, o caráter sacralizante e ordenador da música é percebido em sua plenitude. Tudo deve ser acompanhado pela música; mesmo os intervalos entre uma etapa e outra da "feitura" e, portanto, entre as cantigas, devem ser preenchidos pelo som dos adjás, agitados ininterruptamente pelas ekedes.

Todos os momentos têm suas cantigas próprias, começando pela depilação da cabeça que deve ser feita aludindo-se ao orixá ao qual está sendo consagrada e ao instrumento depilador, a navalha. Nos momentos que se seguem, e que têm por função preparar a cabeça para receber os sacrifícios, canta-se para a abertura dos aberês (incisões corporais) e a introdução, neles, dos pós sagrados (axés), para as tintas que compõem a pintura da cabeça, para amarrar o kelê, pendurar as contas da divindade no pescoço do iniciado ou qualquer outro ato prescrito pela "nação", terreiro ou mesmo orixá.

O mesmo procedimento se dá no momento dos sacrifícios, cantando-se para a entrada dos animais no quarto de santo, distinguindo-os a seguir, um a um, por cantigas (bichos de "quatro-pés", galinhas, pombos etc.) e, finalmente para a faca (que pode ser uma cantiga de Ogun, o dono da faca) e para o sangue que dela escorre:

"Ejé xorô xorô  
Ejé, balé, kaaró  
(rito Ketu)

A presença, nesta cantiga, de termos ioruba como ejé (sangue), orô (cerimônia) e balé (relacionado à morte) reforçam o sentido de sua utilização neste momento exato. E, uma vez que foram "lidas" através destes elementos, poderão ser utilizadas em outras cerimônias do candomblé, como os ebós (rituais de "limpeza") e obrigações a Exu, nas quais a presença do sacrifício é indispensável.

Essa ordenação musical não acontece apenas nas cerimônias privadas; ela se dá também nas saídas públicas do iaô e no toque como um todo. A "saída de Oxalá" por exemplo, comporta cantigas relacionadas a Oxalá ou que façam referência à condição do iniciado (iaô). No primeiro caso, podem ser cantadas cantigas como estas:

"Efum babá, efum babá  
Babá mi xorô"  
(rito ketu)

Ou ainda:

Onisá urê, aun laxé,  
Onisá urê oberi omó, onisá urê  
Aun laxé, babá, onisá urê oberi omó  
Aun laxé, ô"  
(rito Ketu)

Aqui, novamente, a presença dos termos babá (pai) e efum (branco) associados a Oxalá, parecem justificar sua inclusão nesta saída. O mesmo acontece com os termos iaô (iniciados, "esposa dos orixás") ou muzenza (iniciados mas, também, dança e ritmo) que aparece nas cantigas do segundo caso:

"Iaô jeje, iaô nu bó lonã  
Iaô nu bó lonã, iaô nu bó lonã"  
(rito ketu)

"Ê muzenza, muzenza kassange  
Ê muzenza, muzenza cobá"  
(rito angola)

A referência pode ser, ainda, ao significado da esteira (eni) sobre a qual o iaô se debruça:

"Ê jó eni ke wa ô  
Ke wa ô, ke wa jô, ke wa ô  
Ke wa jô arrun bé lé"  
(rito ketu)

Na segunda saída, a música continua sendo uma prece, na qual se pede que os caminhos (onã) sejam abertos permitindo (agô) que a "nação" do terreiro se perpetue através de inúmeros símbolos como as pinturas rituais, as cores, as vestes, embora não exista um consenso quanto a isto entre os diversos terreiros de uma mesma "nação". Canta-se nesta ocasião, cantigas como:

"Agô, agô lonã  
Agô lonã didê wa mo dagô"  
(rito ketu)

Ou, então:

"Aê aê kuzenze  
Aê aê kuzenze catu mandará  
Olha eu tateto  
Kuzenze catumandará  
Olha eu mameto



Kuzenze catumandará"  
(rito angola)

Na saída "do ekodidé" é este o principal termo recorrente nas cantigas já que é ele que, amarrado à testa do iaô, permitirá que o orixá grite seu nome:

"Ekodidé é ken é  
ibá o lá  
Ibá o lá omó orixá  
ibá o lá"  
(rito Ketu)

"Zan con fé é ken é  
ekodidé"  
(rito Ketu)

No rito angola a referência não é feita ao ekodidé, e sim ao nascimento do orixá, através do termo vunge (criança):

"Saki di lazenza é maió  
Ê vunge ke sá"  
(rito angola)

Após entrar no barracão, ao som de uma destas cantigas, o orixá é levado para o centro do recinto por um ebomi que toca o adjá. Os atabaques e as pessoas silenciarão e apenas o adjá será ouvido até que o orixá grite seu nome. Neste momento, numa espécie de "resposta" todos os orixás "virarão", gritando seus "ilás" e os atabaques recomeçarão a tocar, agora ao ritmo acelerado da vamunha.

Assim, os vários matizes da música acompanham as várias etapas do rito, sublinhando-as e estimulando uma empatia entre a subjetividade dos ouvintes e os acontecimentos cerimoniais.

Finalmente, a "saída do rum", ou saída "rica", pode ser feita ao som dessas cantigas:

"È, aun bó, ke wa ô, ke wa jô"  
(rito Ketu)

"Kin kin maô  
Ko ro wa ni xé ô  
Agô, agô lonã  
Agô lonã didê wa agô"  
(rito Ketu)

"A ki memensuê  
Xibenganga

Da muximba dunda  
Meu ketendo iô  
Xibenganga"  
(rito angola)

Após as quais o orixá dançará as cantigas que lhe são especialmente atribuídas, o que é chamado "dar o rum no orixá". Terminando o rum, o orixá será retirado do barracão ao som de uma cantiga também apropriada para este momento de despedida:

"Aê iaô  
guerê nu pa me vô  
Guerê nu se be wá"  
(rito Ketu)

Todavia, esta cantiga é reservada à despedida dos orixás dos iaôs, como mostra a letra. Os ebomis terão seus orixás "retirados" do barracão ao som de outra cantiga, que faz referência ao status religioso do iniciado:

"Ebomi la urê  
Ebomi la urê  
Aê, aê, aê  
Ebomi la urê"  
(rito Ketu)

Com relação à ordenação feita pela música no toque como um todo, vemos que é durante o xirê que ela se evidencia, pois além de uma estrutura seqüencial da ordem das louvações (através de cantigas), o xirê denota, também, a concepção cosmológica do grupo. Por exemplo: muitas casas de ketu costumam seguir esta ordenação de orixás: Exu (porque é o intermediário entre os homens e os orixás), Ogun (a seguir, porque é o dono dos caminhos e dos metais e sem ele e suas invenções da faca e da enxada o sacrifício aos orixás e o trabalho na terra estariam impedidos; diz-se, também que é irmão de Exu); Oxossi (porque é irmão de Ogun e porque está ligado à sobrevivência através da caça e da pesca), Obaluaê (porque é o orixá da cura das doenças ou aquele que as traz), Ossain (dono das folhas que curam, daí sua ligação a Obaluaê e também porque nada se faz sem folhas no candomblé), Oxumarê (por sua ligação com Xangô, como escravo deste e como aquele que faz a ligação entre o céu e a terra), Xangô (deus do trovão e do fogo, trazido por Oxumarê), Oxum (esposa favorita de Xangô), Logun-Edé (o filho de Oxum com Oxossi), Iansã (que no mito criou Logun-Edé quando Oxum o abandonou), Obá (tida em muitas casas como irmã de Iansã e terceira mulher de Xangô), Nanã (a mais velha das iabás), Iemanjá (a dona das cabeças e esposa de Oxalá) e, finalmente, Oxalá, o senhor de toda a criação.

Algumas casas, entretanto, seguem outra ordem: Ogun, Oxóssi e Ossain (são irmãos) Obaluaê, Ewá, Oxumarê e Nanã (três irmãos e sua mãe tidos como de "nação" jeje), Oxum, Logun-Edé, Iansã e Obá (pelos mesmos motivos da ordem anterior), Xangô e Iemanjá (filho e mãe) e, por fim, Oxalá. Esta seqüência parece privilegiar os vínculos de parentesco e de "nação", enquanto a primeira privilegia os acontecimentos míticos que colocam em relação

os orixás. Seja qual for a seqüência e sua concepção cosmológica, ela costuma ser fixa para cada casa. É ela que, de alguma forma norteia os acontecimentos do toque, fazendo, entre outras coisas, com que os adeptos observem, através das músicas, os momentos apropriados ao cumprimento da etiqueta religiosa como, por exemplo, pedir a bênção ao pai-de-santo quando se toca para o orixá deste.

Num toque comum, é costume cantarem-se de três a sete cantigas para cada orixá. Entretanto, em alguns casos, é possível que os ogãs, ou o pai-de-santo, cantem uma "roda de Xangô", que consiste em "puxar" (cantar) uma seqüência pré-estabelecida de cantigas deste orixá. Neste caso, é comum que o pai-de-santo entregue aos ebomis de Xangô o xere, que estes deverão tocar, provocando a vinda dos orixás de todos os filhos. Os abiãs costumam bolar neste momento e ficarão no chão até que seja possível tocar a vamunha para retirá-los. Em outros casos os orixás "viram" durante o transcorrer do xirê, seja em sua cantiga ou em qualquer outro momento do toque.

Cantando para Exu, o toque começa pelo padê, como já dissemos e, geralmente, com esta cantiga:

"Embarabó, agô mojubá  
Embarabó, agô mojubá  
Omodé coecó  
Exu Marabó, agô mojubá  
Lebara Exu onã"  
(rito Ketu)

No rito angola, estas três cantigas são sempre cantadas dando início ao padê e na seguinte ordem:

(1a)  
"Ê gira gira mavambo  
Recompenso ê ê ê  
Recompenso a"

(2a)  
"Exu apavenã".  
Exu apavenã  
Sua morada auê"

(3a)  
"Bombogira ke ja ku janje  
Bombogira ja ku janjê  
Airá o lê lê"  
(rito angola)

Ou, ainda, fazendo uma clara alusão ao convite para aceitar a oferenda, que caracteriza a cerimônia:

"Aluvaiá vem tomá xoxô

Aluvaiá vem tomá xoxô"  
(rito angola)

Ou ainda:

"Sai-te daqui Aluvaiá  
Que aqui não é o teu lugar  
Aqui é uma casa santa  
É casa dos orixás"  
(rito angola)

Encerrado o padê, as cantigas devem acompanhar as próximas etapas, ainda propiciatórias ao bom andamento do toque. No rito angola segue-se à "limpeza" do ambiente com pemba (pó de giz branco) ou ainda pólvora:

"O kipembê,  
o kipembe ewiza  
kassange ewiza  
d'angola  
o kipembê  
samba d'angola"  
(rito angola)

"Pemba eu akassange apogondê  
Pemba eu akassange apogondê  
Pemba eu akassange apogondê  
Oi kipembê"  
(rito angola)

No rito ketu a cerimônia da pemba e da pólvora não ocorre. Em algumas casas, em lugar dela procede-se à cerimônia dos cumprimentos, quando se canta uma das seguintes cantigas:

"Olorum pa vô dô  
Axé, ori, axé, orixá"  
(rito ketu)

"(orixá) mojubá ô  
Ibá orixá, ibá onilê"  
(rito ketu)

No caso da segunda cantiga, será trocado o nome do orixá conforme o patrono da casa.

Daí por diante a música prossegue dividindo o "tempo" do toque em segmentos precisos, de convergência das louvações a cada orixá, da dança, das atitudes de maior ou menor empatia dos participantes, enfim, em "blocos" que, somados, recompõem a "vida"

dos orixás na voz de seus filhos. Assim, é comum ouvirmos referências ao andamento do toque em termos do "tempo musical" do xirê: "Fulano chegou atrasado. O toque já estava em lemanjá".

Quando o motivo do toque é uma festa, essa festa é intercalada na estrutura do xirê, ou seja, é costume levar o xirê até o momento em que se canta para o orixá festejado, quando este "vira" e é levado para vestir, ao som da vamunha. Pode haver (ou não) um intervalo para o descanso dos alabês, até que o orixá volte, agora paramentado, sendo recebido com a cantiga:

"Agô, agô lonã  
Agô lonã didê wa mo dagô"  
(rito ketu)

"Toté, toté de maiongá  
Maiongonguê"  
(rito angola)

No barracão, o orixá dançará, então, ao som de seus ritmos favoritos. Uma vez encerrados os acontecimentos relacionados à comemoração, a seqüência do xirê é imediatamente retomada do exato ponto onde havia sido interrompido, devendo-se cantar para Oxalá apenas quando não estiver prevista mais nenhuma cerimônia pois, cantar para Oxalá significa "fechar o toque".

Encerrado o xirê, segue-se o ajeum (refeição), apresentado com a cantiga:

"Ajeun, ajeun, ajeun, ajeun bó"  
(rito ketu)

Findo o toque, de modo significativo, os atabaques são cobertos por um pano branco, indicando que o fim da música é o fim da festa e que, sendo os atabaques criadores e sacralizadores da música, mesmo durante os momentos em que não são usados devem indicar esta condição, permanecendo sob a proteção de Oxalá.

## B- A música como elemento de identidade

A adesão ao candomblé é um processo complexo, paulatino e que envolve um aprendizado minucioso de códigos religiosos que, é possível dizer, começa na iniciação. Tal aprendizado se dá no âmbito das relações do grupo do terreiro ou da comunidade do "povo-de-santo". É também regulado pelo tempo de iniciação que, alocando o iniciado dentro de uma estrutura hierárquica precisa, delimita posições e papéis. Assim, a inserção do indivíduo na comunidade vai sendo feita através da acumulação dos fundamentos religiosos que estabelecem o tipo de relação do indivíduo com seu deus e com os demais membros do culto.

Sendo a música uma das expressões desses fundamentos religiosos, ela também é parte significativa na formação da identidade, tanto no nível individual quanto grupal. Assim, um iniciado trará consigo um repertório musical pessoal, do qual fazem parte as cantigas que estão associadas aos momentos decisivos de sua experiência religiosa. Este repertório conterá a cantiga na qual ele bolou, o adarrum para o recolhimento, as cantigas do bori, as que quebraram a mudez do recolhimento, as do amanhecer, do entardecer, da maionga, aquelas próprias de sua divindade e o próprio som do adjá que, acompanhando as rezas e as cantigas, se constituirá num forte apelo para propiciar o transe, revivendo a ligação estabelecida durante a iniciação.

Podemos dizer destas cantigas de situações rituais específicas que, embora sejam parte de um repertório comum a todos os iniciados do mesmo terreiro, sua apropriação por parte de cada indivíduo remete a conteúdos psicológicos diferenciados. Além disso, elas se somam a outras, como as de seu orixá, da "qualidade" deste, da "nação" à qual pertence etc. Como, por exemplo, a cantiga:

"Aê, Odé, arerê, okê  
É orixá erô  
Co ma fa Akuerã"  
(rito ketu)

que saúda Odé, (o orixá Oxossi) na sua qualidade Akuerã.

Um exemplo de cantiga da "nação" ketu é esta que, ao ser executada faz com que todos reverenciem o chão, em sinal de respeito:

"Araketurê, araketurê  
Ara mi mawó"  
(rito ketu)

Aqui a referência é feita a Araketu, "gente de Ketu".

O próprio nome religioso do indivíduo (dijina) é freqüentemente inspirado por termos que compõem a letra destas cantigas, sendo possível identificar, através da dijina, o orixá da pessoa. Exemplo: uma filha de Nanã pode ser chamada Nandarê, termo que aparece na seguinte cantiga de Nanã:

"Nana, nanjetu  
Nanjetu, nandarê"  
(rito ketu)

Filhas de Oxum podem ter seus nomes iniciados pela palavra Samba (Samba Diamongo, Samba Queumázi, Samba Delecê), inspirados na cantiga:

"Samba, Samba monameta  
Ke zina Ke cê

Ki samba â  
Samba monameta  
Ke sina ke cê  
Ki samba"  
(rito angola)

Além do repertório pessoal, o indivíduo participa, ainda, do repertório do grupo, que consiste nas cantigas do orixá do pai-de-santo, dos ebomis da casa como ogãs, ekedes, mãe-criadeira, irmãos de barco, enfim aquelas que, ao determinar a ordem das reverências (quem pede e quem dá a bênção) estabelecem a hierarquia do terreiro e localizam o indivíduo numa determinada posição. Existem, inclusive, cantigas próprias dos cargos da casa:

"Ê, ê, ekede zinguê  
ekede zingá  
Ê,ê ekede kissangá"  
(rito angola)

Ou, do status religioso:  
"Xique xique nu atopê  
Ebomi nu caiangô"  
(rito angola)

Além disso, a chegada de ebomis na casa também obriga a uma ligeira interrupção da música, para que os "couros" (atabaques) "dobrem" em homenagem ao recém-chegado.

Estando a música intimamente relacionada à condição hierárquica, até mesmo as pausas entre uma cantiga e outra revelam isto: a roda dos iaôs deve agachar-se enquanto a roda dos ebomis permanece em pé. Ainda o paó (palmas ritmadas), com o qual se louvam os orixás e se reverenciam os ebomis, indica, musicalmente, a alta posição de quem o recebe. E mais, se considerarmos terreiros de ritos diferentes, poderemos ver que esta identidade contrastiva "localiza" os grupos por "nações" construindo-se, musicalmente conforme já vimos, através dos ritmos, do modo de tocar, das letras, das melodias, enfim do repertório que contempla cada panteão, associado, evidentemente, aos demais elementos do culto.

## **Conclusão**

A música ritual do candomblé, tanto em cerimônias públicas quanto privadas, ultrapassa o valor meramente estético, ou mesmo de elemento propiciador à atmosfera religiosa, para exercer a função de elemento constitutivo em todas as instâncias do culto. Além disso, ela tem funções de ordenação bastante claras, sendo também um dos elementos através dos quais as identidades dos adeptos e dos terreiros e "nações" são construídas e se expressam.

Não é sem motivo, como registra Nina Rodrigues em 1932, que os jornais do final do século passado pediam providências contra a atuação dos terreiros, chamando a atenção para os "estruendos ruídos dos atabaques e dos chocalhos" e à "vozeria dos devotos" que perturbavam o "sossego" e o "silêncio público" com "vergonhosos espetáculos". O que demonstra a importância da percepção sonora pelos "de fora" na construção da imagem do

candomblé. Percepção desagradável ou não conforme o contexto social e cultural mais amplo onde ela se dá. Assim, aos tempos de perseguição religiosa, quando a música do candomblé era tida como "estrondosos ruídos", seguiu-se um tempo de tolerância e um de valorização da musicalidade de origem africana em geral (jazz, blues, reggae, samba, gossell, spirituals) que, num processo dialético, contribuiu para a melhor compreensão tanto do candomblé quanto de sua estética musical.

Para os "de dentro", a música do candomblé não se prende tanto a um julgamento estético, na medida que é uma linguagem, onde o que importa é o sentido que o som adquire enquanto emanção do sagrado. Assim, até mesmo o "ruído" dos búzios, chocalhando entre as mãos do pai-de-santo, pode ser entendido como a fala do deus da adivinhação que "escreverá" na peneira, com os búzios, as respostas às dúvidas do homem. Ou mesmo os rojões das "Fogueiras de Xangô" que refazem no céu o som do deus-trovão.

É claro que as religiões em geral têm a música como importante elemento de contato com o sagrado, seja no caso em que ela proporciona o contato mais íntimo com o eu, como é o caso dos mantras das religiões orientais, seja no caso em que sua função é a de integrar os indivíduos numa "única voz", como é o caso das religiões pentecostais, entre outras, em que os fiéis cantam em uníssono os hinos de louvação. O candomblé, entretanto, parece reunir estas duas dimensões: a do contato com o eu, através das divindades pessoais, e a do contato com o outro, estabelecidas musicalmente. Mas, ao contrário de outras religiões, no candomblé a música não é um momento entre os demais. Todos os momentos rituais são, em essência, musicais. Assim, para que os deuses estejam entre os homens ou para que estes ascendam aos deuses é preciso cantar; cantar para subir.

Este trabalho foi apresentado pela primeira vez em 1988, nos Seminários de Etnomusicologia, coordenados por Tiago Oliveira Pinto e Max B, no PPGAS/USP e publicado em 1992 na revista RELIGIÃO & SOCIEDADE n.16/2, ISER, Rio de Janeiro.

## Notas

- 1 - Os aspectos do intenso intercâmbio das práticas rituais afro-brasileiras e do processo transformativo pelo qual passam em São Paulo, têm sido o objeto das pesquisas que os autores deste trabalho vem desenvolvendo junto ao Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- 2 Pessoa iniciada pelo mesmo pai-de-santo, portanto através de rituais onde a "folha" é um dos principais elementos.
- 3 - Ogãs e ekedes também passam pelo "toque de bolar", mas neste caso a intenção é contrária: provar que não viram no santo em nenhuma hipótese.
- 4 - Grupo de pessoas iniciadas juntas e portanto com mesma "idade de santo".
- 5 - Sobre a relação do agogô com a marcação do ritmo ver o que diz Edison Carneiro sobre a origem do termo, derivado de akokô, relógio. (CARNEIRO, 1981:74).
- 6 - Sobre a relação entre o xiorô e os abiku, ver o que diz Pierre Verger a respeito do xiorô como elemento de proteção. (VERGER, 1983:138).
- 7 - Nos candomblés de São Paulo é costume os alabês cantarem o xirê dos orixás.
- 8 - Esta não ,, evidentemente, característica exclusiva do Angola.
- 9 - "Quebrar muzenza" é outra expressão usada pelo povo de santo que significa "dançar muzenza".



10 - Edison Carneiro já registrava essa cantiga em candomblés bantu em 1939 (CARNEIRO,1981:189).

## **Bibliografia**

- ALVARENGA, Oneida. **Xangô.Registros sonoros de Folclore Musical Brasileiro I.** São Paulo. Discoteca Pública Municipal. 1948
- \_\_\_\_\_. **Tambor-de-Mina e Tambor-de-Crioula.Registros sonoros de Folclore Musical Brasileiro II.**São Paulo.Discoteca Pública Municipal.1948.
- ANDRADE, Mario de.- **Música de Feitiçaria no Brasil.** São Paulo.1963.
- CARNEIRO, Edison - **Candomblés da Bahia.** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1978.
- \_\_\_\_\_. **Religiões Negras e Negros Bantos.** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1981.
- \_\_\_\_\_. **Ladinos e Crioulos. Rio de Janeiro.** Civilização Brasileira. 1964.
- CARVALHO, José, Jorge de - **Ritual and Music of the Shango Cults of Recife, Brazil.** PhD Thesis, Belfast, The Queen's University, 1984.
- \_\_\_\_\_. e SEGATO, Rita Laura - **El Culto Shangó en Recife, Brasil** Caracas, Venezuela. Centro para las culturas populares y tradicionales. 1987.
- CASCUDO, Luís da Câmara - **Dicionário do Folclore Brasileiro Rio de Janeiro.** Edições de Ouro. s/d.
- CASTRO, Yeda Pessoa de - "Das línguas africanas ao português brasileiro" In: **Afro-Ásia**, no. 14. Salvador. 1983.
- ORTIZ, Fernando - **Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba.**La Habana. Cuba. Editorial Letras Cubanas.1985.
- PINTO, Tiago de Oliveira - *Breves anotações sobre as músicas de culto afro-brasileiras.* São Paulo. (mimeo). s/d.
- RAMOS, Arthur - **O Negro Brasileiro.** São Paulo. Cia. Ed Nacional. 1934.
- VERGER, P. "A sociedade egbé orun dos abiku, as crianças nascem para morrer várias vezes". In: **Afro-Ásia**, n. 14, Salvador. 1983.