

Música: coração do candomblé

Angela Lühning



INTRODUÇÃO

Diversas vezes foi constatada a importância da música no candomblé, porém, normalmente de uma forma bem geral ou até generalizante, sem entrar profundamente no assunto.

A música do candomblé – tanto a das nações nagô-ketu e jeje, quanto das nações de Angola e de caboclo – se constitui de toques de três atabaques com o agogô e um imenso repertório de cantigas. Desde cedo ela chamou a atenção de viajantes, vizinhos de casas de culto, curiosos e somente muito mais tarde a dos cientistas também.

Porém, ao mesmo tempo em que se constatava ou percebia a inegável importância da música, notadamente muito ligada à dança, ela se fechava, resguardando-se dos ouvidos dos curiosos: considerada barulhenta, uniforme e monótona por uns⁽¹⁾ e ⁽²⁾, ela revela a sua beleza e riqueza interna só àqueles que procuram entendê-la e vê-la dentro do seu contexto ritual, considerando-a como o elemento fundamental do culto.

A intenção deste artigo será mostrar a sua riqueza e o sistema complexo existente. Infelizmente tem de ser feito através de palavras, tentando descrever a música. Espera-se que, através da descrição, cresça a curiosidade dos leitores de conhecer a realidade da música no candomblé, criando-se espaço para a descoberta de sua riqueza e beleza durante uma festa pública.

O ponto de partida para a descrição da música, de sua função e organização e de sua terminologia será a percepção das pessoas de dentro do candomblé, assim como elas usam-na e classificam-na⁽³⁾.

BREVE RESUMO DE DIVERSAS PESQUISAS REALIZADAS NOS 50 ANOS PASSADOS

Várias das pesquisas realizadas sobre a música – especialmente as primeiras do final dos anos 30, início dos anos 40 – não conseguiram ver a música dentro do seu contexto ritual: o do candomblé com todos os seus aspectos. (Oneyda Alvarenga, Melville Herskovits e Allan P. Merriam)⁽⁴⁾.

As primeiras gravações foram realizadas – muitas vezes até simplesmente por questões técnicas – em estúdios improvisados. Pouquíssimas gravações foram feitas durante as festas de candomblé, quer dizer, dentro do seu contexto⁽⁵⁾.

Infelizmente, as gravações que já não surgiram durante as festas, não foram acompanhadas por pesquisas ou estudos mais profundos, enriquecendo os conhecimentos sobre a música.

Estas primeiras pesquisas limitadas às gravações e às análises da música em si foram o reflexo de uma etapa no desenvolvimento da etnomusicologia, em que se considerava o som musical como sendo quase igual a qualquer outro objeto de ciência e, por isso

ANGELA LÜHNING é professora visitante de Etnomusicologia da UFBA e pesquisadora do Departamento de Música, Filmes e Tradições Oraís da Fundação Verger. A sua tese de doutorado *A música no candomblé nagô-ketu. Estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia* foi, recentemente, publicada na Alemanha.

1 Nunes Pereira em Câmara Cascudo, 1979, p. 182, verbete "calundu".

2 Nina Rodrigues, 1977, pp. 240-42-43 e Verger, 1987, pp. 532-3.

3 Todas as descrições referentes ao sistema interno e à terminologia das cantigas baseiam-se na experiência da autora numa roça de candomblé perto de Salvador, o Axé Opô Aganjú, um terreiro da nação nagô-ketu. Através da convivência e de uma amizade mútua com as filhas-de-santo iniciou-se um processo de aprendizagem que continua até hoje.

analísavel com métodos desenvolvidos em analogia com as ciências exatas.

Só interessavam aspectos como compasso e ritmo, âmbito melódico, intervalos usados, forma e estrutura das melodias, etc., que foram analisados sistematicamente em todas as possíveis combinações. Porém, todos estes parâmetros só atingem a estrutura interna da música, assim, deixavam-se de lado outros parâmetros ligados à música, levando em conta a sua função, seu uso e seu contexto.

Um interesse mais acentuado pelo contexto desenvolveu-se apenas recentemente. Alguns poucos trabalhos incluem aspectos como: o momento específico em que se canta uma cantiga, o seu conteúdo e sua letra (tradução), sua ligação com a dança e com certos mitos⁽⁶⁾. Porém, a carência deste tipo de estudo sobre a música no seu contexto é tão grande que Behague, ainda em 1984, escreve: "Anyone (...) paid atten-



Fotos Pierre Verger



Acima, cerimônia para Ogum Igboigbô, na cidade africana de Ixédé; na foto superior, *okerês* (oficiantes do culto) de Ogum *Ohdô*, em transe, dão um grito estridente; abaixo, ferramenta de Gun entre os *fon* de Daomé (o orixá Gun para esse povo desempenha o mesmo papel que Ogum entre os *orubas*, ou seja, o de guerreiro e ferreiro); na página ao lado, detalhe da pintura de um dos leopardos na porta do templo de Ogum *Ohdô*, em Pobé

tion to the 'ethnographic background' of the songs, or stated differently, the liturgical contextual practices that govern the musical repertoires and therefore dictate their internal structure... The functional aspects of candomblé music have never been studied by any one and the song repertoires have not been codified (...)" (Behague, 1984, p. 230). Esta constatação só pode ser confirmada. Além disso, uma explicação se encontra no material em si: o repertório de uma só casa de candomblé tradicional é tão numeroso (facilmente superando o número de quinhentas ou seiscentas cantigas) que precisa de muito tempo para documentar todo este repertório, além do tempo para aprendê-lo e compreender sua significação e seu uso. Este processo mais profundo de compreensão implica necessariamente uma pesquisa sobre o contexto, embora seja um processo demorado. Apesar das dificuldades relativas ao material em si, tem que se dizer que só uma pesquisa sobre a música no seu contexto revelará novos resultados, e por isso ela se torna indispensável.

A MÚSICA NO SEU CONTEXTO

A música na sua maior parte está direta e inseparavelmente ligada com a dança, seja a dança das filhas-de-santo ou dos orixás⁽⁷⁾ manifestados nelas.

Tanto a música quanto a dança que a acompanha expressam o caráter do orixá e acontecimentos da sua vida. Nas letras das cantigas – que são cantadas num ioruba arcaico⁽⁸⁾ – e também nas lendas que se contam à parte, fala-se sobre acontecimentos míticos e históricos, qualidades, virtudes e falhas dos orixás que servem como exemplo para os seres humanos. Através das letras a música se torna o meio que transporta o conteúdo histórico-literário da tradição oral.

Música, dança e letra, por outro lado, estão intrinsecamente ligadas ao estado de transe, no candomblé comumente chamado de “estado-de-santo”. Neste estado, o orixá, que é o dono de cabeça da filha-de-santo em questão, apodera-se do corpo dela, para mostrar através da dança como ela era em vida, e o que fazia – como as pessoas de candomblé costumam dizer.

A dança se torna o meio para a representação do orixá, a ilustração viva das palavras e lendas que, por sua vez, são audíveis pela música cujo ritmo coordena a dança. A dança não é possível sem a música, e a música se vê em função da dança, embora haja uma parte do repertório que não está ligada diretamente à dança: são as cantigas que acompanham todas as cerimônias preliminares como a matança, o padê e o bori. Porém, apesar desses rituais não terem a finalidade de manifestar um dos antepassados, são indispensáveis para a manifestação do orixá durante a festa pública.

A estreita ligação da música com o fenômeno do estado-de-santo faz com que muitas vezes possa se encontrar opiniões ou descrições pouco diferenciadas, julgando o papel da música no processo de chamar o orixá somente como estimulante ou efervescente, e desconhecendo o sistema interno que determina o estado-de-santo. As pessoas de candomblé distinguem claramente os diversos fatores musicais e não-musicais que fazem da aproximação do santo um fato previsível e até planejado, longe de ser algo casual ou acidental⁽⁹⁾.

Da mesma forma que não se incluía a visão de dentro do candomblé a respeito do fenômeno do estado de santo até agora, quase passou despercebido o fato de não somente haver uma estrutura interna do repertório musical e seu emprego como também uma terminologia que expressa a estrutura mencionada.

Esta terminologia não está sendo ensinada sistematicamente aos mais jovens. Ela se adquire conjuntamente com o domínio sobre as cantigas e sua função no decorrer do tempo, através de um processo de aprendizagem que se baseia principalmente em observação e convivência.

Uma das intenções principais deste artigo é a de mostrar, em seguida, a riqueza do repertório com sua estrutura interna e terminologia, seguindo a visão de dentro do candomblé. Como ponto de partida serve a descrição do repertório usado durante uma festa pública exemplar, mostrando os diversos tipos de cantigas com os seus referidos nomes e a sua função.

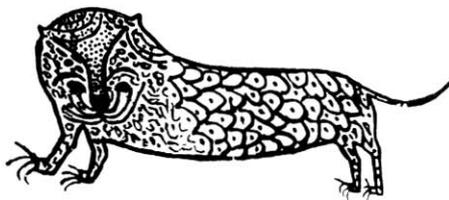
A FESTA PÚBLICA

Para poder acompanhar as diversas funções da música durante uma festa, será necessário um curto resumo do desenvolvimento de uma festa pública de candomblé, aqui descrito no caso exemplar de uma festa para o orixá Oxóssi.

É importante ressaltar que cada festa é algo único e irrepetível, uma festa para Xangô difere de uma para Oxóssi, e até as festas para Oxóssi em dois anos seguidos variam nos detalhes, enquanto a base continua a mesma, apresentando muitos elementos fixos. A realização concreta de uma festa depende da quantidade de filhas-de-santo presentes, da presença (ou ausência) daquelas tias mais velhas que têm o conhecimento mais profundo e sabem puxar as cantigas especiais, e da manifestação concreta dos orixás.

Em cada festa – independente do dono da festa⁽¹⁰⁾ – se homenageia uma grande parte dos orixás conhecidos numa ordem fixa, porém, variando em alguns elementos de uma casa para a outra⁽¹¹⁾.

Nesta primeira parte da festa chamada xirê, todas as filhas-de-santo presentes dançam – numa fila em círculo – e cantam ao mesmo tempo, homenageando cada orixá com três cantigas. A ordem dentro do círculo das dançarinas segue a da idade iniciática: a ebômin mais velha na frente e a mais jovem iaô no final⁽¹²⁾. Os movimentos da dança são estilizados, suaves, são as filhas que cantam e expressam-se com gestos que explicam acontecimentos míticos integrantes da história de vida de cada orixá.



4 Oneyda Alvarenga se baseou nas gravações feitas por Camargo Guarnieri por ocasião do 2º Congresso Afro-brasileiro, realizado em Salvador em 1937.

Allan P. Merriam utilizou as gravações feitas por Melville Herskovits que foram realizadas em 1941-42 num tipo de estúdio improvisado na antiga Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, onde as pessoas de candomblé tocaram e cantaram para ele, sem que o pesquisador tivesse mostrado um maior interesse no contexto ritual dessas músicas gravadas soltas. Merriam por sua vez nem conhecia o candomblé “ao vivo” e se interessou somente pela análise do material recolhido por Herskovits. Todos os três utilizaram métodos de análise meramente musicológicos que se limitaram à música em si, sem levar em conta qualquer aspecto do contexto ritual (ver a bibliografia).

5 Uma das primeiras gravações feitas durante uma festa foi a dirigida por Simone Dreyfus-Roche em 1955 – realizada no Axé Opô Afonja, com a permissão da mãe-de-santo Mãe Senhora. Porém, infelizmente a autora tampouco incluiu descrições ou análises do contexto no texto publicado que acompanha o disco com as gravações (Collection du musée de l’homme, Brésil, vol. 2, *Vogue* MC 20, 138).

6 Deve-se mencionar alguns trechos da tese de Claude Lepine (1979, pp. 133-258) e de publicações de Giselle Cossard Binon (1967, 1970, 1981). O autor que mais se destacou na pesquisa sobre a música do candomblé no seu contexto ritual é Gérard Beague que publicou vários artigos a respeito (1976, 1978, 1984 e 1986).

Só depois dessa parte de homenagem, depois de ter se cantado para todos os orixás, canta-se uma cantiga especial com a intenção de chamar o orixá que é o dono da festa, no caso Oxóssi, e assim fazer com que ele se manifeste e tome o corpo das filhas consagradas a ele.

As cantigas para chamar o santo variam de um orixá para o outro, ou conforme certos grupos ou famílias de orixás. Outras cantigas são mais gerais e têm um poder sobre as filhas-de-santo de todos os orixás. Estas são as mais temidas e menos usadas.

Enquanto se canta esta cantiga especial que tem um peso específico, começam a manifestar-se os orixás nas suas filhas, em primeiro lugar Oxóssi porque ele é o dono da festa e recebeu uma homenagem especial pela manhã em forma da matança, uma oferenda de vários bichos de dois e de quatro pés.

Além de Oxóssi, manifestam-se alguns outros orixás que têm uma ligação de parentesco mítico com ele, como, por exemplo, sua mulher Oxum, seu irmão Ogum, Iansã, com a qual Oxóssi vivia um romance, e até Logunedé, seu filho com Oxum.

A partir do momento em que os orixás se manifestam nas suas filhas, estas se transformam no orixá. A aproximação é visível: a pessoa sai da roda e fica rodando pelo barracão, tapa os ouvidos, passa as mãos pelo rosto, fecha os olhos, vacila de um pé para o outro, perde quase o equilíbrio e a noção de direção e lugar até que, num movimento rápido, roda em volta do próprio eixo. Nesse momento o orixá acaba de tomar posse daquele corpo.

A presença dele na filha-de-santo, e a transformação dela no orixá, se mostra na aparência também: tira-se o calçado e tudo que não pertence ao orixá (um relógio, brinco, pulseira) e se amarram o *ojá* e o pano-da-costa de uma forma diferente para deixar bem claro, no aspecto visual, que a partir daquele momento não é mais a filha-de-santo quem dança, mas o orixá, que mostrará na dança como ele é e o que fez quando era vivo.

Assim que se termine de cantar a cantiga para chamar o orixá, saúda-se cada tipo de orixá presente e manifestado com uma cantiga, comumente chamada de “primeira de dar rum ao orixá”. Isso quer dizer que é a primeira daquelas cantigas que se cantam para o orixá manifestado. A dança dele é coordenada de uma forma especial pelo atabaque maior, o rum. Por isso se diz “dar rum ao orixá”, no sentido de deixá-lo tocar especialmente para os orixás manifestados.

Essa “primeira de dar rum” se canta três vezes: é para o orixá apresentar-se ao público, às irmãs de santo e aos atabaques. Cada orixá tem a sua “primeira de dar rum”, porém, todas as “primeiras de dar rum” se assemelham na coreografia, devido a sua função específica.

Depois dessa cantiga cantam-se mais algumas para o orixá em questão e, em seguida, ele é levado ao roncó para ser vestido com a sua roupa ritual.

Após um intervalo em que são vestidos, os santos entram com uma cantiga especial no barracão, uma cantiga reservada para aquele momento, pedindo licença para ali entrarem, expressando a majestade e realeza com as quais se apresentam aos seus descendentes. São recebidos com uma seqüência de três cantigas que os homenageia. Na última das três entregam-se até flores ao orixá que é dono da festa.

Essa recepção dos orixás é sucedida por uma variedade quase infinita de cantigas para cada orixá presente. A quantidade depende especialmente do modo como aquele orixá dança. Se for um orixá que tem o dom de dançar muito bonito, a disposição e vontade dos presentes de agradar-lhe com muitas cantigas aumenta. Canta-se muito e com uma ênfase cada vez maior. Muitas vezes acontece que no meio dessas cantigas de rum se canta algumas que, segundo as lendas e os acontecimentos míticos que representam, tocam em aspectos tão fundamentais e provocam emoções tão contagiantes que até filhas de outros orixás caem no santo. As cantigas que têm este poder são chamadas de cantigas de fundamento. Assim pode acontecer que outros orixás se apresentem também.

Depois de ter-se cantado para todos os ori-

Fotos Pierre Verger



7 "O termo *candomblé* (...) é de uso corrente na área lingüística da Bahia para designar os grupos religiosos caracterizados por um sistema de crenças em divindades chamadas de santos ou orixás e associadas ao fenômeno da possessão ou transe místico. Transe que é considerado, pelos membros do grupo, como a incorporação da divindade no iniciado ritualmente preparado para recebê-la" (Costa Lima, 1976, p. 66). Pode-se acrescentar que os orixás são considerados antepassados míticos.

8 A parte das letras – cantadas num *loruba* arcaico – representa, ainda, um certo problema: ninguém dos iniciados fala correntemente o *loruba*. Trata-se de uma língua meramente litúrgica que se traduz através de certas palavras chaves que fazem parte de um vocabulário básico. O conteúdo geral se sabe por causa dos movimentos e gestos da dança que visualizam as letras das cantigas. Porém, precisa-se de muito tempo e muita dedicação por parte da *iaô* (vide nota 12) para aprender estas traduções codificadas. Infelizmente o número das pessoas que conhecem o conteúdo e o significado das letras e das danças diminui constantemente.

9 Infelizmente não é possível se aprofundar mais neste aspecto da ligação entre música e transe. O assunto é abrangente demais para ser abordado com poucas palavras. Dediquei dois capítulos da minha tese ao assunto (caps. 7 e 8), partindo da visão das pessoas iniciadas e estabelecendo o sistema responsável pelo estado-de-santo comunicado pelos próprios iniciados.

10 "Dono da festa" se chama o orixá para quem está sendo realizada a festa e quem recebe uma homenagem especial em forma da matança matinal.

11 Uma das possíveis seqüências para homenagear os orixás é: Exu, Ogum, Omolu, Oxóssi, Ossaim, Oxumaré, Roko, Xangô, Oxum, Iansã, Iemanjá, Euá, Obá, etc. Para Oxalá só se canta na festa dele.

xás manifestados passa-se a despedi-los – todos os Oxóssi, todas as Oxum e os demais – com uma cantiga especial, chamada “cantiga de maló”. Ela é cantada três vezes, como a “primeira de dar rum”. Nessa cantiga os orixás se despedem dos presentes, do pai-de-santo e dos atabaques.

TERMINOLOGIA

Através desta resumida descrição, 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 rum” para o orixá se apresentar e ser saudado;
- a cantiga de entrada para os orixás vestidos, conjuntamente com uma sequência de três cantigas de saudação;
- cantigas de rum para os orixás manifestados;
- cantigas de fundamento que têm o poder de fazer com que outros orixás se apresentem;
- “cantigas de maló” para despedir os orixás.

Além destas há outras cantigas ligadas a momentos raros que só ocorrem em festas especiais:

- cantigas para servir certas comidas dentro do barracão;
- cantigas para tirar os apetrechos (depois de ter-se servido a refeição);
- cantigas que se cantam durante as procissões através do terreiro todo (fazem parte de algumas poucas festas);
- rezas que se cantam em algumas festas muito especiais;
- cantigas para suspender um *ogã* ou uma *ekede*;
- cantigas para entregar o *deká* (quando é público).

Além dessas cantigas que se cantam durante as festas públicas há um número grande de outras para serem cantadas nos rituais preliminares das festas ou em ocasiões que não são públicas. Este repertório é mencionado somente para completar as informações anteriores:

- cantigas da matança;
- cantigas da folha;
- cantigas do padê;
- cantigas de bori;



Na página ao lado, trio de tambores numa cerimônia de Xangô; ao lado, em ambas as fotos *eleguns* (sacerdotes) deste orixá dançando; acima, Xangô com seu machado bipartido



A marcação A acompanha quase a metade das cantigas, as marcações B e C aproximadamente 20% e a marcação D uns 10% das cantigas. Além disso há uma pequena porcentagem de cantigas que mostram outras marcações como batá, sató e outras aqui não incluídas.

Nos ritmos solísticos, em geral se faz uma distinção entre ritmos corridos, compassados e lentos. Os corridos seriam ritmos que têm como base a marcação A, embora existam exceções também, como o ilú de Iansã que tem uma outra marcação básica, própria dele.

Ritmos compassados baseiam-se nas marcações B, C e D, seriam o aguerê de Oxóssi, o jinká e o ijexá. Além disso há o omulú de Omolu que tem uma base rítmica própria.

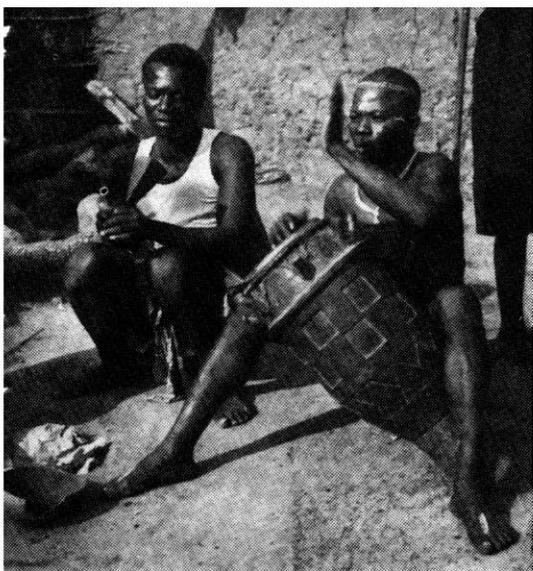
Um dos poucos ritmos lentos seria o ibí de Oxalá, que se baseia numa variação da marcação A, porém, mostra uma velocidade muito mais lenta.

ANÁLISE DOS DIVERSOS TIPOS DE CANTIGAS

A diferença entre as cantigas de xirê e de rum tem de procurar-se mais no plano funcional do que no seu conteúdo específico ou suas letras. Trata-se de uma divisão tradicional que se tornou convenção dentro da tradição de um terreiro e pode diferir da de um outro⁽¹⁵⁾. Cantigas desses dois tipos podem apresentar quase todas as marcações básicas, especialmente marcação A, B e D. As suas letras falam dos orixás e sua vida, porém, nas cantigas de xirê são as filhas-de-santo em si que dançam, normalmente com movimentos mais restritos. As cantigas de rum servem para os orixás manifestados que dançam de uma forma mais expressiva e viva do que uma filha-de-santo.

O orixá manifestado evoca emoções nos presentes e pode até – como já foi dito – provocar a aproximação de um outro orixá que então toma o corpo de sua filha no momento de tamanha emoção. As cantigas que têm um tamanho poder sobre as filhas são chamadas cantigas de fundamento e serão analisadas mais adiante.

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. Quase todas as cantigas deste tipo mostram a marcação A que permite um tal aceleração.



Na página par, a sociedade (egbé) de Obalualé chega em Ifanhim, África, num dia de festa; acima, Olá-lansã, orixá do rio Níger, dança com energia; ao centro, Iya Oxum Apará; ao lado, tambor *apintil*, durante cerimônia de Nanã Brukung



Alguns fatores que aumentam o efeito destas cantigas são: a participação na matança de manhã cedo, especialmente quando a filha-de-santo em questão ofereceu, também, um bicho e o uso de uns dos instrumentos de fundamento como o adjá, o sino de Oxalá, o cadakorô de Ogum, os oguê de Oxóssi, etc.

Além disso a manifestação de um orixá é mais provável quando se trata da festa daquele orixá e quando a filha-de-santo do orixá em questão é uma iaô recém iniciada. Pois os orixás das ebômin mais velhas manifestam-se apenas raramente.

O grupo das “primeiras cantigas de dar rum ao orixá” chama atenção pela coreografia cuja função é a de apresentar o orixá ao público. Todas elas se cantam três vezes. É interessante observar que quase todas as cantigas deste tipo mostram a marcação B e uma estrutura interna muito clara que ajuda a diferenciar os diversos momentos da dança.

As cantigas de entrada por sua vez mostram predominantemente a marcação C – exceto umas poucas cantigas que podem substituir as normalmente cantadas. O ritmo dessas cantigas com a sua majestade e o tempo lento colaboram com o caráter do momento: o de louvar os orixás que entram devagar no barracão, mostrando-se com as suas roupas de gala.

As “cantigas de maló” na sua grande maioria mostram a marcação A, falam que o orixá pode ir e se retirar. Em analogia às “primeiras cantigas de dar rum” são cantadas três vezes enquanto os orixás se despedem.

Um dos tipos mais interessantes representam as cantigas de fundamento, especialmente aquelas que mostram a marcação C. Já foi mencionado que são cantigas que expressam e provocam emoções muito fortes, capazes de fazer com que as pessoas “vi-rem” de santo. As cantigas são de tamanha importância que as pessoas presentes costumam se levantar para homenagear os orixás que dançam naquele momento. São cantadas no caso de um orixá que dança muito bonito, quando se entrega o deká e em outros momentos especiais no decorrer de uma festa.

O ritmo, a marcação C, casa muito bem com o movimento e com o conteúdo e significado dessas cantigas os quais se transmitem pelo movimento da dança: exigindo respeito, veneração, expressando grandeza e majestade. Especialmente neste ponto as cantigas com esta marcação diferem consideravelmente daquelas com a marcação A ou B.

Essa forma especial de serem dançadas se mostra também na forma de cantá-las: são cantadas de uma maneira lenta, até demorada, prestando muita atenção na ligação da linha melódica, como se a ênfase se expressasse pela ausência de rapidez.

O grande valor e conteúdo emocional destas cantigas se revelou muito claro quando pude observar que são especialmente estas cantigas que se cantam em momentos de alta importância fora das festas públicas e fora do contexto ritual: por exemplo, quando se homenageia o aniversário de uma pessoa importante da casa, quando quer se agradecer ao orixá pelo bom sucesso de um problema resolvido, e em momentos de grande felicidade e gratidão.

Para falar da importância da música no dia-a-dia das filhas-de-santo é necessário mencionar um outro tipo de cantiga de função parecida: são as assim chamadas rezas que constituem o único grupo de cantigas não acompanhadas pelos instrumentos. Normalmente são cantadas durante a feitura de iaô e em momentos de homenagem ao orixá antes do começo da festa pública; porém, como as cantigas de fundamento com a marcação C, são cantadas em momentos de grande emoção no dia-a-dia. As rezas não têm uma estrutura métrica explícita, sendo cantadas de uma forma lenta e bem fluente, quase lamentosa. Ao contrário das cantigas de fundamento, as rezas expressam sentimentos como solidão, aflição e dor quando cantadas em certos momentos da vida cotidiana, fora do contexto ritual acima mencionado. Nesses momentos o ato de cantá-las tem a função de uma catarse, achando consolação nas rezas.

As cantigas de fundamento e as rezas representam os dois tipos mais utilizados fora do contexto ritual das festas, entrando na vida cotidiana das filhas-de-santo e ultrapassando a talvez apenas imaginada fronteira entre o ritual e o profano. Elas têm essa capacidade especial porque expressam e provocam emoções fortes e, desta forma, tornam-se o centro da música no candomblé.

ANÁLISE DAS MARCAÇÕES BÁSICAS EM RELAÇÃO AOS TIPOS DE CANTIGAS

Analisando em primeiro plano a marcação e sua correlação com os diversos tipos de cantigas, pode-se perceber o seguinte:

A marcação A encontra-se em quase todas as funções, nos repertórios de todos os orixás. Ela é muito flexível e pode ser executada em várias velocidades, de preferência com movimentos rápidos, como, por exemplo, nas danças de Xangô, Iansã e Ogum.

A marcação B encontra-se no repertório de vários orixás, pelo menos em forma da “primeira cantiga de dar rum”. Ela predomina no repertório de Oxóssi e Ossaim, porque se diz ter ela a ver com as folhas. Além disso, está muito presente em cantigas que acompanham movimentos bem estruturados, executando certos manejos ritmados, por exemplo, durante a matança e o bori, ou enquanto se põe ou tira certos apetrechos do barracão.

A marcação C pode ser encontrada especialmente nas cantigas de entrada e nas de fundamento para diversos orixás e em outras de um uso mais geral. O caráter grave dessa marcação combina muito bem com a dança lenta e muito expressiva.

A marcação D tem uma ligação quase que exclusiva com cantigas dançadas, quer dizer, não aparece nos rituais preliminares como matança, bori, etc. O ritmo vem de Ilesha, uma cidade na Nigéria onde predomina o culto de Oxum. Por isso constitui a base rítmica da maioria das cantigas para Oxum. Porém, quase todos os outros orixás também têm cantigas com esta marcação, exceto os orixás jeje, ou seja, Omulu, Oxumarê e Nanã. Normalmente as cantigas no ritmo ijexá são cantadas como cantigas de rum, mas elas podem ser cantadas no xirê também. É importante ressaltar que este ritmo significa dança em si.

MODIFICAÇÕES EM VISTA

O sistema interno da música de candomblé e a sua terminologia apresentados neste artigo baseiam-se naqueles usados num terreiro da nação nagô-ketu em Salvador. A descrição é exemplar e, ao mesmo tempo, representativa, pois existem sistemas e terminologias análogas em outros terreiros da mesma nação, diferenciando somente em pe-



quenos detalhes. Porém, é importante ressaltar que o uso e o conhecimento da terminologia e do repertório das cantigas dependem muito do processo de aprendizagem. Infelizmente têm de se constatar modificações graves na forma de aprender, isso em consequência das transformações gerais que estão ocorrendo no candomblé. Na sua grande maioria elas são causadas pela organização temporal modificada.

Enquanto antigamente a maioria das pessoas iniciadas trabalhava em profissões autônomas (vendedoras de acarajé, lavadeiras etc.), hoje em dia muitas delas têm empregos que exigem um cumprimento de horário bem rígido. Desta forma é impossibilitada tanto uma feitura que demora mais que quatro semanas (duração normal de férias), quanto uma participação nas festas públicas com todos os rituais preliminares, que normalmente demoram um dia inteiro ou até mais que um dia. São especialmente as filhas-de-santo mais novas – de idade etária e iniciática – que sentem as consequências dessa falta de tempo em termos de não poderem aprender o repertório, seu uso e sua terminologia, as danças, os mitos e o comportamento adequado, prescrito pelo ritual. Uma das características do processo de aprendizagem no candomblé é o fato de não se ensinar diretamente: todo o saber e o conhecimento se adquirem num processo perpétuo e demorado. Deve-se aprender na convivência com os mais velhos, sem muitas perguntas, observando o máximo possível e imitando tudo assim como se faz tradicionalmente.

Na página par, iniciada de Omulu, na África, com o corpo decorado com desenhos feitos com giz branco; acima, da esq. para a dir., dança dos iniciados de Nanã Brukung; dignatários do culto do mesmo orixá; dignatários do culto de Oxalufã (Oxalá velho e sábio)

A terminologia apresentada neste artigo é usada especialmente pelos mais velhos que são os que normalmente puxam as cantigas nas festas públicas, conhecedores do conteúdo e da função das mesmas. As filhas mais novas, as iaô, escutam, imitam e cantam, no início ainda sem saber os detalhes do conteúdo até que um dia aprendam ou compreendam o significado mais profundo.

Devido às transformações mencionadas, que se devem em primeiro lugar à inserção no mercado moderno de trabalho, é bem provável que ocorram modificações profundas no futuro próximo, não somente na parte dos rituais em si, como também no repertório musical e sua terminologia.

CONCLUSÃO

Vimos que a música no candomblé, a qual tem uma posição chave dentro do conjunto de dança, mito e rito, segue um certo sistema tradicional no desenvolvimento de uma festa. Cada momento específico é acompanhado por uma cantiga adequada ou um tipo de cantiga. As cantigas são designadas por sua terminologia própria, orientada pela função das cantigas no seu contexto específico.

A função primordial da música é fazer os orixás se apresentarem aos seus descendentes, manifestando-se em seus corpos, e dançarem. A música não dançada nos rituais preliminares possibilita uma preparação para que isso tudo se dê nas festas públicas. Porém, a música tem também uma grande importância fora das festas públicas e das cerimônias não-públicas: vimos que ela faz parte da vida cotidiana das pessoas iniciadas. Ela ultrapassa o momento da cerimônia religiosa, liga o ritual sagrado ao profano e expressa emoções muito fortes em momentos agradáveis e difíceis.

Assim a música se torna o coração do candomblé, tanto nas festas públicas onde não há orixá sem dança (e não há dança sem música), quanto na vida cotidiana das filhas-de-santo onde a música – especialmente as cantigas de fundamento e as rezas – expressa e alivia as emoções mais fortes.

BIBLIOGRAFIA

- ALVARENGA, Oneyda. "A influência negra na música brasileira", in *Boletim Latino-Americano de Música*, ano VI. Rio de Janeiro, 1946, pp. 357-407.
- BEHAGUE, Gérard. "Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano", in *Afro-Ásia* 12. Salvador, CEAO, 1976, pp. 129-40.
- _____. "Some liturgical functions of afro-brazilian religious music in Salvador, Bahia", in *World of Music*, vol. 19/3 e 4. Berlin, 1978, pp. 4-23.
- _____. "Patterns of Candomble Music Performance: an Afro-Brazilian Religious Setting", in *Performance practice, contributions in intercultural and comparative studies*, nº 12. Westport, 1984, pp. 223-54.
- _____. "Musical change: a case study from South America", in *World of Music*, vol. 28/1. Berlin, 1986, pp. 16-28.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo, 1979.
- COSSARD-BINON, Giselle. "La musique dans le candomblé", in *La musique dans la vie*, org. T. Nikiprowetsky. Paris, 1967, pp. 151-207.
- _____. *Contribution à l'étude des candomblés au Brésil. Le candomblé Angola*. Paris, Doctorat, 1970.
- _____. "A filha-de-santo", in *Olórisa, escritos sobre a religião dos orixás*, coord. C. E. Marcondes de Moura. São Paulo, Ed. Agora, 1981, pp. 87-126.
- COSTA LIMA, Vivaldo da. "O conceito de nação nos candomblés da Bahia", in *Afro-Ásia* 12. Salvador, CEAO, 1976, pp. 65-90.
- HERSKOVITS, Melville J. e WATERMAN, R. A. "Música de culto afrobaiano", in *Revista de Estudos Musicais*, 1. Jg, nº 2. Mendoza, 1949, pp. 65-127.
- KUBIK, Gerhard. "Angolan Traits in Black Music Games and Dances of Brazil", in *Estudos de Antropologia Cultural*, nº 10, Lisboa, 1979, pp. 6-55.
- _____. "Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien", in *Wiener Ethnohistorische Blätter*, nº 21, p. 3-74 e nº 22, p. 4-74, Wien, 1981.
- _____. "Einige Grundbegriffe und –konzepte der afrikanischen Musikforschung", in *Jahrbuch für musikalische Volks – und Völkerkunde*, Bd. 11. p. 57-102, Wiesbaden.
- LEPINE, Claude. *Contribuição ao estudo do sistema de classificação dos tipos psicológicos no candomblé* (tese de doutoramento). São Paulo, USP, 1978.
- LÜHNING, Angela. "Die Musik im candomblé nagô-ketu. Studien zur afrobrasilianischen Musik in Salvador, Bahia", in *Beiträge zur Ethnomusikologie*, nº 24, Hrsg. J. Kuckertz Musikverlag Karl Dieter Wagner. Hamburg, 1990.
- MERRIAM, Alan P. *Songs of the Afro-Bahian Cults. An Ethnomusicological Analysis*, Evanston, Unpublished Doc. Diss., Northwestern University, 1951.
- _____. "Songs of the Ketu Cult of Bahia, Brazil", in *African Music*, 1/3. Johannesburg, 1956, pp. 53-67.
- _____. "Songs of the Gege and Jesha Cults of Bahia, Brazil", in *Jahrbuch für Musikalische Volks – und Völkerkunde*, Bd. 1. Berlin, 1963, pp. 100-35.
- NINA RODRIGUES, Raimundo. "Os africanos no Brasil", in *Brasiliana*, vol. 9. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977.
- VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos*. Salvador, Ed. Corrupio, 1987.