

CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2007. P. 137-144.

## **A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos.**

Sonia Chada

Resumo: O grande desafio da Etnomusicologia talvez seja o de relacionar música, um subsistema, com todos os outros subsistemas da cultura, na busca de um entendimento do que ela possa representar para o ser humano que a produz e explicar a conexão entre música e seu contexto sociocultural baseados nos processos cognitivos do ser humano e de sua experiência social. A prática musical como um processo de significado social capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros é de extrema importância nos rituais dedicados aos Caboclos no candomblé. Os processos de aquisição e aprendizagem de música, de construção de conhecimento e de desenvolvimento da percepção musical acontecem socialmente, por meio da participação nos rituais, através da interação e da ação conjunta entre os sujeitos envolvidos na construção coletiva, além da coordenação de ações individuais na distribuição e compartilhamento da cognição social. O contexto, de fundamental importância, modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela.

Palavras – chave: Música; Caboclo; Candomblé.

A música como comportamento social, como meio de interação social, e o fazer musical como comportamento culturalmente aprendido se constituem em objetos de estudo da etnomusicologia. Compreende-se o estudo de música como muito mais do que o estudo puramente do som musical. Todavia, a etnomusicologia não se ocupa apenas do estudo da música, mas também do ser humano que faz a música. Assim sendo, são de fundamental importância para esses estudos as relações dos elementos cognitivos e socioculturais que determinem a relação da música com o seu contexto, a inserção da música nas diferentes atividades sociais e os múltiplos significados decorrentes dessa interação.

O grande desafio da Etnomusicologia talvez seja o de relacionar música, um subsistema, com todos os outros subsistemas da cultura, na busca de um entendimento do que ela possa representar para o ser humano que a produz e explicar a conexão entre música e seu contexto sociocultural baseados nos processos cognitivos do ser humano e de sua experiência social. A ação humana se manifestaria, por um lado, em uma síntese de sistemas de operações universais, inatos e específicos do gênero humano, que se concretizariam em processos cognitivos particulares de uma determinada cultura e por outro, em normas de expressões culturais adquiridas no contexto das relações sociais e das emoções associadas a elas (Blacking, 1995).

Os rituais dedicados aos Caboclos no candomblé, da qual a música é parte fundamental, devem ser entendidos como uma expressão formal que se relacionam com um conteúdo e um significado simbólico remetendo a referentes exteriores, tais como a organização social, mitos e rituais. Assim, as idéias e conceitos expressos musicalmente podem ser interpretados de acordo com o sistema cultural no qual se inserem. A música

dedicada aos Caboclos neste contexto é interpretada como um sistema de representações, que fornecem explicações sobre como o grupo pensa a si próprio e o mundo que o rodeia, como também uma forma de identificação étnica entre indivíduo e grupo. Como linguagem dotada de alta expressividade, “símbolo não consumado”, como a vê Susanne Langer (1989: 238), a música reflete melhor que qualquer outra linguagem as nuances afetivas dos indivíduos e dos grupos que a praticam, por isso mesmo se prestando à intermediação entre os homens e os deuses.

O culto ao Caboclo compreende um conjunto de práticas normatizadas, que visam inculcar valores e normas de comportamento através da participação nos rituais, implicando numa continuidade com o passado. Neste culto há uma fusão de elementos católicos, africanos, indígenas e espíritas que se agregam dando-lhe um caráter mais sincrético e nacional mais profundo. No candomblé, chega-se a Deus pela alegria. Acredita-se que não é necessário o sofrimento para a purificação, mas, se Deus é a essência e amor, essa essência é alegre, assim como o real é reconhecido na forma da alegria e por isso busca-se fazer tudo cantando, com alegria e amor. O âmago da fé religiosa é o contato, sempre renovado, com os antepassados, tanto com entidades divinas quanto com os ancestrais, espíritos de seres humanos, que acontece através de diversos rituais que asseguram a continuidade de sua força e proteção. Com a inclusão dos mortos, no mundo dos vivos, passa a existir uma relação contínua entre o passado, o presente e o futuro sendo, a música, extremamente importante nesse processo, pois cabe a ela a comunicação entre os homens e o sobrenatural.

Os Caboclos são entidades brasileiras, os donos da terra, espíritos que foram pessoas como nós, apresentando por isto mesmo, características humanas com seus defeitos e virtudes. Têm as suas obrigações, seus fundamentos e seus preceitos. As

divindades Caboclas, apresentando características distintas dos Orixás, demandaram um repertório musical adequado aos rituais em que são cultuados, às suas características míticas e a suas formas de pensar e agir, não semelhantes ao das divindades africanas, mas relacionados.

Nos rituais dedicados aos Caboclos, música e dança são predominantemente interligadas. A música e a dança são multisensoriais, pois atraem a atenção dos sentidos (visão, movimento, sonoridade) e evocam respostas variadas nos executantes e nos observadores sendo possibilidades férteis para o entendimento deste universo. Seus significados refletem a cultura, o modo de vida e a visão de mundo. Das pesquisas sobre cognição, emoção e comunicação não-verbal, sabe-se que música e dança funcionam como uma linguagem, que requerem as mesmas faculdades cerebrais de conceituação, criatividade e memória, tal como a linguagem verbal escrita e falada. Tanto a música quanto a dança possuem vocabulário, gramática e semântica, com seus significados múltiplos, simbólicos, emocionais e alusivos. No contexto destes rituais, músicos e dançarinos desenvolvem a habilidade de alterar o tempo, levando os indivíduos a estados alterados de consciência. Os executantes movimentando-se ou produzindo sons intencionalmente, com o objetivo de transmitir informações e enviar mensagens através da sua prática.

A prática musical como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição é de extrema importância neste contexto. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz

social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva.

No ritual dedicado ao Caboclo, a prática musical indica o que pode ser executado, o que está além de seu alcance e o que nunca pode ser pronunciado. Através da observação da prática musical é possível identificar paralelos entre as manifestações expressivas e as respectivas estruturas sociais sendo a dramatização/representação musical, uma leitura das questões sociais. É através dela que podemos encontrar também a ritualização do sagrado, apreendendo assim a relação entre a música e as esferas mítica e espiritual.

O repertório musical dedicado aos Caboclos compreende um extenso corpo de cantigas, altamente dependente do contexto, com funções litúrgicas determinadas, que acompanham as diversas atividades rituais e podem ser classificadas da seguinte maneira: salvas para diversas finalidades, sambas (cuja finalidade principal é lúdica.), rezas e uma família mais restrita de cantigas de sotaque (cantadas pelos Caboclos, já manifestados, para fazerem críticas ou mandarem mensagens de forma direta e sem rodeio, a pessoas presentes aos rituais, o que tem relação com a personalidade dos Caboclos) que apresentam características distintivas e mais uniformidade em relação à estrutura rítmica do que à melódica.

Concisamente pode-se afirmar que este repertório musical é composto de melodias curtas que se repetem integralmente, se mantêm entre os limites de uma oitava ou um intervalo menor e os saltos intervalares em uma cantiga são geralmente pequenos

e não ultrapassam de uma oitava, as cantigas apresentam tamanhos que variam entre quatro e dezesseis ciclos considerando solista e coro e são cantadas em solo pelo “puxador das cantigas” e depois repetidas pelo coro formado pelos adeptos e freqüentadores que cantam de modo monofônico, fatores estes que facilitariam a sua aprendizagem. As melodias das cantigas se incluem em grande parte em estruturas heptatônicas com uma concentração significativa no que equivaleria à nossa escala maior e em menor grau a vários tipos de escalas hexatônicas, pentatônicas e tetratônicas, característica que poderia ser interpretada em relação à nacionalidade do Caboclo: brasileira. Os toques de Congo, Barravento e Samba – este último relacionado à nacionalidade do Caboclo, fornecem o acompanhamento rítmico para todas as cantigas que apesar de polimétrico e polirrítmico tende à uniformidade, somente o Barravento apresentando a hemíola, característica fundamental do ritmo africano. Aspectos da metrificação popular se refletem na freqüente presença de rimas no segundo e quarto verso de quadras e, muitas vezes na presença de redondilhas. As letras das músicas são em português e os temas mais freqüentes são o campo e o gado, as matas e as guerras, o caráter sagrado da música e da dança e do papel fundamental do ritual na manutenção da sociedade sendo comum que estes textos sejam impregnados de valores humanos e patrióticos, em adição aos aspectos funcionais que refletem, características estas que podem ser relacionadas à “essência” dos Caboclos (Cf. Chada, 2006).

As cantigas cuja autoria é atribuída aos Caboclos, via pessoas em estado de transe, não são entendidas pela comunidade à maneira que nós chamaríamos de “composições”, isto é, como produtos intencionais de indivíduos e sim como cantigas que são trazidas de Aruanda por essas entidades - segundo os adeptos, Aruanda é uma

terra distante, a terra prometida, lugar onde provavelmente habitam todos os Caboclos. Não existe para o grupo neste contexto o conceito de compositor, estando essa atividade sempre relacionada com a função mágica e religiosa. O processo criativo é tanto de melodias quanto de textos, ou dos dois, sendo a elaboração de textos tão importante quanto a das melodias. De um ponto de vista ético, parte do repertório musical dos Caboclos é constituído de variantes de material musical já existente que é combinado e re combinado de acordo com os moldes tradicionais constituindo-se em cantigas diferentes.

A idéia de que as canções de alguma forma existem no cosmo e de alguma forma são fornecidas por intermediação sobrenatural pode sugerir que este processo seja inconsciente. Contudo, de acordo com Béhague:

considerar esses processos como inconscientes resulta, mais uma vez de um caso agudo de etnocentrismo, pois é sabido que o transe xamânico ou a possessão espiritual representa uma das fontes mais poderosas de revelação ou criação musical, e que o mundo espiritual dos indígenas ou dos adeptos das religiões africanas tradicionais e afro-brasileiras é totalmente verdadeiro, real e consciente por ser vivenciado a cada instante (1992: 8).

A produção das cantigas é incontável visto o dinamismo que leva à transformação de cantigas e à criação de outras. Parte do repertório musical não são propriamente cantigas compostas, mas um "fenômeno de aparente transformação estilística por inovação" (Béhague, 1976: 132). Contudo, embora a possibilidade de inovação exista, como estamos tratando de música ritual, com função litúrgica determinada e alta dependência do contexto, ela só se torna possível sobre dados conhecidos da tradição musical onde o limite é imposto pela própria finalidade das cerimônias.

Diz Béhague (1976: 132):

apesar de serem essas cantigas “inventadas” de acordo com os moldes tradicionais, alguns elementos externos à tradição, mas sem dúvida pertencentes à tradição secular do improvisador, tendem a aparecer.

Um dos postulados básicos da Etnomusicologia atual é o de que de alguma forma a sociedade se reflita em sua música. Enquanto criadores, os Caboclos são também transmissores de padrões da cultura. Este depende de sistemas de pensamento e valores em que o grupo acredita. Mesmo que essas estruturas não possam ser verbalizadas, elas existem, de alguma forma, na mente das pessoas. Segundo Blacking (1974: 89), a música é “uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e nos seres humanos: a forma que ela toma e os efeitos dela sobre as pessoas são gerados pelas experiências sociais dos seres humanos em diferentes contextos culturais.” Música sendo “som humanamente organizado” expressa aspectos das experiências dos indivíduos na sociedade.

Esse repertório musical dedicado aos Caboclos, sustentado atualmente (nem sempre foi assim) pelo mesmo conjunto instrumental que acompanham todos os rituais do candomblé é composto pelo gã - idiofone percutido diretamente com uma vareta de metal, composto de duas campânulas metálicas superpostas, de diferentes tamanhos (que produzem sons distintos), em forma cônica, sem badalos, unidas por um arco em forma de U e, por três atabaques - membranofones percutidos diretamente, altos e estreitos, afunilados, de corpo em barril, feito de tiras de madeira mantidas juntas por aros de ferro, de uma só membrana. Os atabaques, em ordem decrescente de tamanhos, são chamados de Rum, Contra-rum e Rumpi. O gã é o responsável pela introdução das fórmulas rítmicas básicas que controlam o ciclo, “linha guia” (Nketia, 1974: 131), e indicam o tipo de toque a ser seguido pelos atabaques. Os atabaques são instrumentos de fundamental importância no culto. São eles os encarregados de chamar e estabelecer o vínculo entre os homens e o sobrenatural.

Nos rituais dedicados ao Caboclo, os atabaques são tocados com as mãos em duas regiões: centro e borda dos atabaques, produzindo alturas diferentes. Funcionam tanto como instrumentos rítmicos quanto “melódicos”, embora haja dificuldade para uma percepção precisa dessas melodias. Poder-se-ia dizer que os atabaques fornecem um acompanhamento rítmico e “harmônico” para a melodia vocal, e a produção desta “harmonia”, também difícil de ser percebida, parece corresponder a uma lógica musical própria da comunidade.

De acordo com Kubik (1979: 238-247), o padrão interno de afinação é culturalmente determinado e, em algumas culturas musicais, isso é possível por fatores puramente físicos. Tais padrões formam a base da afinação e da audição da música e são extremamente resistentes a mudanças. Uma vez aprendidos são aparentemente irreversíveis. Padrões de afinação são algumas vezes nomeados e identificados e as fórmulas de afinação verbais ou silábicas podem frequentemente fornecer informações para a afinação. Essa fórmula fica gravada na memória do músico, embora alguns desvios de padrões culturais gravados sejam tolerados em todas as culturas.

No caso particular do culto ao Caboclo, o conceito de “afinação” dos tambores é relevante, embora pareça inconsciente ou, talvez, difícil de ser verbalizado. Há entre os músicos uma preocupação com a sonoridade dos atabaques. É muito comum, durante as cerimônias, ver os músicos regulando as tarraxas que prendem o couro na base dos atabaques. Esse fato é sempre explicado, pelos executantes, pela tensão do couro, “o couro está fofo” ou “o couro está apertado demais.” Talvez, os ajustes de altura, também possam ser compensados pelos próprios músicos, a depender do lugar em que toca o instrumento.

Não raro as fórmulas rítmicas são transmitidas através de sílabas onomatopaicas que reproduzem a altura e o ritmo emitido por eles, facilitando o aprendizado. Se na etnopedagogia dos executantes fórmulas onomatopaicas apareçam para a percussão estes poderiam ser um indício de que o músico teria um padrão de afinação interior como sugerido por Kubik. Por outro lado, o gã, responsável pela “linha guia” e o instrumento que puxa os atabaques poderia servir de referência para a afinação dos atabaques ainda que não possamos afirmar como essa relação entre o gã e os atabaques aconteceria.

Em adição é necessário que se distinga mera audição de percepção. A percepção é um processo que envolve motivação, conhecimento, observação e então compreensão, esta compreensão por sua vez reativa todo o processo, de forma que a percepção é uma espiral que se aprofunda com o tempo enquanto a própria audição fenece.

No candomblé, se isso é possível, a percepção da nota inicial das cantigas poderia ser um requisito importante para o julgamento de um bom cantor e não só o domínio do repertório. Por outro lado, as cantigas geralmente iniciam sem acompanhamento instrumental, de forma bastante livre. A nota inicial da cantiga poderia ser fornecida tanto pelo conjunto instrumental quanto pelo solista que neste caso seria a referência para a afinação dos instrumentos, ou ainda, poderia haver um ajuste entre os puxadores das cantigas e o grupo instrumental durante as cerimônias.

Nestes rituais, as práticas musicais acontecem socialmente, em vários níveis, de acordo com a condição social individual, não havendo possibilidade de eventos musicais fora do âmbito social. A ação social correspondente é o que confere valor a uma atividade musical. Identificam-se três formas de participação musical nos rituais

dedicados aos Caboclos: como instrumentista, como puxador das cantigas e como participante do coro, cada uma dessas categorias apresentando conhecimentos e percepções musicais distintas.

Os instrumentistas são pessoas escolhidas, preparadas e confirmadas para ocupar esse cargo. Passam pelo processo de iniciação para poderem exercer essa função. O cargo é conferido exclusivamente aos homens. Ainda que algumas mulheres se interessem em aprender a tocar, o que não é muito comum, e que algumas cheguem a fazê-lo muito bem, nenhuma mulher é confirmada para esse cargo. Dificilmente são vistas tocando em uma cerimônia pública.

A maior função dos instrumentistas, pela combinação dos padrões rítmicos, é a de induzir o estado de transe sem, no entanto, jamais ficar possuído, embora pareça algumas vezes estar na iminência de cair em possessão esta não é a regra nem pode acontecer. Sem eles as divindades não virão. São os responsáveis pela organização musical do ritual e têm plena consciência da sua importância sendo bem recebidos e respeitados nas casas de candomblé. Possuem conhecimento de todos os toques, não raro incluindo o de diferentes nações. Têm, aliás, obrigação de aprender todos os toques e as cantigas, devendo ter um conhecimento amplo do repertório musical, assim como da sua função no culto, não só de sua nação, mas também de todas as outras. Geralmente o tocador que detém o maior conhecimento do repertório é o que fica encarregado de tocar o “rum”, sendo, também, sua função dar os avisos que se fizerem necessários através dos toques dos atabaques.

As cantigas normalmente são puxadas pelos ogãs (cargo hierárquico concedido exclusivamente aos homens) pertencentes a casa ou por pessoas ligadas a determinadas casas que sigam as mesmas tradições. Algumas vezes essa tarefa é

exercida pelo próprio pai ou mãe-de-santo da casa, ou ainda pelos instrumentistas, que similarmemente tenham um amplo conhecimento do repertório, conteúdo das cantigas e suas funções no culto. Nos rituais dedicados aos Caboclos, depois de manifestados, os próprios Caboclos assumem esse cargo. Coerentemente, para o julgamento do bom cantor, o que importa não é a qualidade da voz, mas a amplitude do aludido conhecimento. No caso específico do puxador das cantigas, o grupo faz distinção entre um “bom” e um “mau” puxador. Contudo, tanto o “bom” quanto o “mau” puxador têm domínio do repertório musical e suas respectivas funções e são capazes de manipulá-los fazendo o povo cantar. Notou-se, algumas vezes, que um puxador considerado “bom” pela comunidade esquecia ou trocava os textos ou ainda encurtava as cantigas. O julgamento de valor feito pelo grupo sugere que o “bom” puxador detém conhecimentos especiais de acordo com os valores da cultura, além dos citados, que lhe permite exprimir e transmitir todas as nuances de expressão requeridas pelos critérios estéticos de sua cultura. Também não será de pouca importância um certo carisma pessoal.

O coro é formado por todas as pessoas presentes ao culto. Este grupo, bastante heterogêneo, compreende tanto pessoas iniciadas na religião quanto não iniciadas que apresentam formas distintas de conhecimento e percepção da prática musical. A participação do coro é cobrada muitas vezes durante uma festa pelo puxador das cantigas, não importando se as pessoas têm ou não boas vozes, se conhecem as cantigas, se trocam letras, se são "afinadas" ou não. O que de fato interessa é a participação de todos no ritual. Em grande parte das cantigas o coro repete a mesma melodia e texto que é entoado pelo puxador das cantigas. Mas, em outras podemos observar a forma de pergunta e resposta.

A aprendizagem musical neste contexto não é um processo formal e direto, mas uma absorção em contexto, gradual e lenta realizada no seio dos rituais, sendo a participação nos rituais a condição básica para o aprendizado. É um processo de socialização que tem como ponto de partida o processo de iniciação à religião e continua pela vida afora.

Toda a sabedoria do candomblé é transmitida oralmente tanto de geração para geração quanto entre indivíduos da mesma geração. Os ensinamentos são passados mais por gestos do que por palavras. As pessoas apreendem os procedimentos com olhos e ouvidos. Prestam atenção a tudo, quase não perguntam nada e o tempo individual de cada um é respeitado. O desenvolvimento cognitivo-musical neste contexto ocorre através de processos principalmente de imitação e repetição ostensiva, e normalmente está associado a diversas funções psico-sociais como a comunicação, inclusive de emoção, entre os participantes, o endosso de normas culturais e étnicas e o entretenimento.

O pai-de-santo, responsável pela transmissão a seus filhos do repertório musical, da coreografia das danças, do segredo das plantas, das práticas religiosas, dos rituais sagrados, em suma, de todos os segredos do candomblé, é a verdadeira fonte do conhecimento religioso na sua comunidade.

Os filhos-de-santo, em relação à prática musical, devem aprender a identificar os toques e as cantigas das divindades às quais estão associados. Devem conhecer o repertório das suas próprias divindades assim como de todas as outras, pois, do contrário, sua participação nas cerimônias será comprometida. Entretanto, novos iniciados em geral, têm um conhecimento bastante limitado do repertório musical.

O sistema musical refletindo assim o sistema cognitivo de seus praticantes, seus sentimentos, suas experiências culturais, além de suas atividades sociais, intelectuais e musicais. A música tem os seus próprios termos, os termos do grupo, da cultura e o dos seres humanos que as ouvem, criam e/ou executam.

### **Bibliografia**

- Béhague, Gerard. (1992). Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. Art 19 (ago.): 5-17.
- Béhague, Gerard. (1976). Correntes Regionais e Nacionais na Música do Candomblé Baiano. Afro-Ásia 12 (jun.): 129-36.
- Blacking, John. (1995). Music, Culture and Experience. In Reginald Byron (Ed.). Music, Culture & Experience (pgs. 223-242). Chicago: The University of Chicago Press.
- Blacking, John. (1974). How musical is Man? 2<sup>a</sup> ed. Washington: University of Washington Press.
- Chada, Sonia. (2006). A Música dos Caboclos nos Candomblés Baianos. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/Edufba.
- Kubik, Gerhard. (1979). Pattern Perception and Recognition in African Music. In The Performing Arts: Music and Dance. The Hague: Mouton Publishers.
- Langer, Susanne K. (1989). Filosofia em Nova Chave. Tradução de Janete Meiches e J. Guinsburg. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva.
- Nketia, Joseph H. Kwabena. (1974). The Music of Africa. Nova York: W. W. Norton.