



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM ETNOMUSICOLOGIA**

A LINGUAGEM DOS TAMBORES

Ângelo Nonato Natale Cardoso

VOL. 1

Salvador, 2006

A LINGUAGEM DOS TAMBORES

por

Ângelo Nonato Natale Cardoso

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música/Etnomusicologia da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação da Professora Dra. Angela Elizabeth Lühning.

Salvador, 2006

À memória de Denise Almeida Natale Cardoso,

com muita saudade

*Para minha mãe
Maria Yolanda,*

com amor e carinho

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe Maria Yolanda e meu pai Antônio Ribeiro (*in memorian*), que incondicionalmente me apoiaram em tantos aspectos e pelo exemplo de vida que sempre foram.

Ao meu tio Walter Cardoso, por ter se tornado um pai em minha vida.

Aos meus irmãos, Dimas Giovanni (*in memorian*), Ettore Dehon, Nardo Antônio, Enzo Leonardo, Maria Magdalena e João Batista, pelo incentivo dado nos momentos difíceis. Estendo esses agradecimentos às minhas cunhadas Rosemary Almeida, Cláudia Coelho, Iêda Margarida e Maria da Penha; a minha tia Zilda Ferreira e meus primos, em particular, Ramon Cardoso e Rachel Ferreira.

Em especial, sou grato ao meu irmão Sávio Lorenzo, companheiro de tantas empreitadas, que sempre me auxiliou em vários aspectos e momentos de minha vida.

À minha amada namorada, Else Lucy, agradeço pelo apoio e compreensão com que me acompanhou no decorrer do curso de doutorado.

Agradeço aos meus amigos da Casa Branca, que tão bem me acolheram e me auxiliaram em minha estadia em Salvador, no decorrer da presente pesquisa. Em especial, agradeço: à Mãe Tatá, com quem poucas vezes estive, mas sempre me atendeu com muita simpatia; a meu grande mestre e amigo, o alabê Edvaldo Araújo Santos (Papadinha), que tanto me ensinou; meus amigos e companheiros, com quem tive a honra de tocar e que, também, muito me ensinaram, os ogãs Areelson Antônio Conceição Chagas (Léo), Ulisses Santos Cotias, Jocenei Reis Santos (Ney), Jefferson Tote Chagas e Valmir Christiano de Mattos Filho (Valmirzinho). Como esquecer de minha professora, Liliane de Santos Chagas, com quem tanto aprendi sobre dança de candomblé.

Ainda entre o povo-de-santo, não poderia negligenciar o auxílio sempre prestativo e pelo qual sou muito grato, de meus amigos e sempre professores, os babalorixás Rogério Patrício, Raunei Cacique, Sidney Ferreira, o ebome Hamilton Borges e o ogã Leonardo de Almeida.

Minha profunda gratidão a meu amigo Felipe Amorim, amigo sincero, que me auxiliou em tantos aspectos na confecção desta tese.

Também sou grato a meus amigos: doutor Carlos Álvaro, pela amizade e pelas informações técnicas sobre pulso e síncope, e a Fabíola Farias, pela boa vontade com que sempre me atendeu em sua livraria.

Como esquecer meus companheiros de pós-graduação, Jean Joubert, Vanildo Mousinho, Luis Ricardo, Antonio Lourenço, Laila e Liliam, sempre cúmplices na empreitada desse processo e a quem eu devo tanto.

Agradeço à Prof. Dra. Angela Elizabeth Lühning, por ter acolhido o projeto desta pesquisa e, acima de tudo, por me dar liberdade, permitindo que eu conduzisse meu trabalho, depositando, desta forma, uma imensa confiança em mim.

Também sou muito grato aos professores Manuel Veiga, Sônia Garcia, Paulo Lima e Angela Lühning, pelos cursos oferecidos ao longo do doutorado e que muito me enriqueceram.

Pela boa vontade e sugestões advindas da competente leitura de parte deste trabalho, agradeço ao meu amigo e meu professor Oiliam Lanna.

Também competente foi a leitura, de parte deste trabalho, de minha amiga e companheira, Glaura Lucas, que sempre me incentivou nesse processo, às vezes tortuoso, que é a confecção de uma tese.

Sou muito grato pelas valiosas sugestões dadas pela banca do qualificativo, formada pelos professores: Manuel Veiga, Sônia Garcia, Angela Lühning e Ricardo Bordini.

Não poderia deixar de agradecer a Elizabeth Travassos, minha amiga e referência profissional, por ter me acompanhado auxiliando durante e depois de meu mestrado e, também, pela confiança que sempre demonstrou ter em meu trabalho.

Por fim, agradeço a todos aqueles que me auxiliaram, mesmo quando eu não os via.

RESUMO

Candomblé pode ser entendido como um nome genérico empregado para designar algumas religiões afro-brasileiras. O presente trabalho tem como foco a música de uma dessas religiões, conhecida como candomblé de queto ou nagô. Nos rituais dessa religião, a música é um componente tão essencial que em quase todas as cerimônias ela está presente. Em seus rituais públicos a música se mantém o tempo todo, ela inicia, acompanha e termina junto com o ritual. No candomblé de queto, a música não possui um estilo único, as suas particularidades são bem variadas. Porém, embasado em uma pesquisa de campo e bibliográfica, pude encontrar um denominador comum em todas as emissões musicais dentro dessa religião: a função comunicativa. No candomblé nagô a música é utilizada como uma forma de linguagem, um meio pelo qual o fiel transmite as mensagens desejadas. A música é a fala oficial dentro dos rituais de candomblé. A função comunicativa não se restringe ao texto associado à música, mas, como dito, a qualquer emissão musical, seja uma cantiga ou uma música instrumental. De fato, esta tese focaliza a música instrumental dessa religião, principalmente, a música originada dos atabaques. Analisando a música desses instrumentos, que são tipos de tambores, procuro mostrar como os seus sons são utilizados como um meio de comunicação, ou seja, como se efetua *a linguagem dos tambores*. Para realizar tal intento, questões periféricas são abordadas, tais como: a descrição física e simbólica dos instrumentos musicais característicos da religião; informações sobre as formas de aprendizagem do candomblé; além de uma releitura de conceitos da musicologia ocidental sob a ótica da música dessa religião afro-brasileira.

Palavras-chave: Candomblé, etnomusicologia, linguagem.

ABSTRACT

Candomblé can be understood as a generic term used to denominate some Afro-Brazilian religions. This work focuses on the music of one of these religions, known as *Candomblé de queto* or *nagô*. Music is an essential component in the rituals of these religions, being present in almost all ceremonies. It is continuous throughout the public rituals, beginning and ending together with them. In the *Candomblé de queto*, music does not present a single style, for its particularities are quite diversified. However, through fieldwork and bibliographical research I could find a common denominator for all musical expressions within this religion: their communicative function. In *Candomblé nagô*, music is then used as a form of language; a means through which the devotee transmits desired messages. Music is the official speech within the *Candomblé* rituals. The communicative function is not restricted to the words associated with music, but, as already mentioned, to any musical expression: songs or instrumental music. In fact, this thesis focuses on the instrumental music of this religion, especially on that originated from the *atabaques* (a kind of drum). By analyzing the music of these instruments I show how their sounds are used as a means of communication, i.e., how the *drums' language* is performed. In order to do so, peripheral aspects are approached, such as: the physical and symbolic description of the musical instruments that characterize this religion; information about learning processes in *Candomblé*, as well as a review of Western musicology concepts under the light of this Afro-Brazilian religion's music.

Keywords: Candomblé, Ethnomusicology, Language.

SUMÁRIO

Introdução	1
1. A Pesquisa de Campo	
1.1 <i>Primeiros contatos em Belo Horizonte e a introdução ao candomblé baiano</i>	10
1.2 <i>A “Casa Mãe” e meus professores baianos</i>	16
1.3 <i>Dificuldades do pesquisador e o preconceito</i>	26
2. Os Instrumentos Sagrados e a Notação	
2.1 <i>Os instrumentos musicais no candomblé</i>	46
2.1.1 <i>Os instrumentos de fundamento</i>	47
2.1.2 <i>O quarteto instrumental e os músicos</i>	51
2.2 <i>Reflexões sobre transcrição etnomusicológica</i>	61
2.2.1 <i>O sinal gráfico ideal</i>	65
2.2.2 <i>Elementos da transcrição etnomusicológica</i>	70
2.3 <i>A transcrição gráfica do quarteto musical</i>	73
3. Múltiplas Músicas = Teorias Plurais	
3.1 <i>“Música não é... música são...”</i>	78
3.2 <i>Visões tridimensionais versus etnocentrismo</i>	82
3.3 <i>Teoria, interpretação e intérprete</i>	89
3.4 <i>Utilizando conceitos, adequando conceitos, descartando conceitos</i>	94
3.4.1 <i>A frase</i>	97
3.4.2 <i>Improviso e variação</i>	112
3.4.3 <i>Metro, polimetria e compasso</i>	120
3.4.4 <i>Pulso e síncope</i>	143
3.4.5 <i>A Klangfarbenmelodien nagô</i>	163
3.5 <i>Observações finais</i>	171

4. A Linguagem Ritual

4.1	<i>Dificuldades de uma definição</i>	174
4.1.1	Os meios de produção sonora	175
4.1.2	Significados e usos dos eventos sonoros	177
4.1.3	As organizações sonoras	181
4.2	<i>“Falando” nos rituais nagôs</i>	184
4.2.1	Os códigos	192
4.2.2	Os emissores	197
4.2.3	Os receptores	199
4.2.4	A mensagem e o tema das mensagens	204
4.3	<i>Aprendendo a linguagem</i>	206
4.4	<i>Dificuldades de se entender a música de candomblé como linguagem</i>	213
4.5	<i>Observações finais</i>	216

5. A Possessão no Candomblé

5.1	<i>Quatro histórias</i>	219
5.2	<i>As terminologias</i>	227
5.3	<i>Possessão: a manifestação do sagrado e a pluralidade do fenômeno</i>	230
5.4	<i>Elementos propulsores da possessão: a música</i>	236

6. Os Toques

6.1	<i>Observações preliminares</i>	247
6.2	<i>Toribalé</i>	252
6.3	<i>Ramunha</i>	260
6.4	<i>Aderejá</i>	272
6.5	<i>Aderé</i>	281
6.6	<i>Aguéré</i>	287
6.7	<i>Opanijé</i>	293

6.8	<i>Torin euê</i>	301
6.9	<i>Alujá, tonibodê e acacaumbó</i>	308
6.10	<i>Xanxam cu rundu</i>	321
6.11	<i>Ilu ou daró</i>	326
6.12	<i>Jicá</i>	333
6.13	<i>Batá</i>	338
6.14	<i>Ibim</i>	342
6.15	<i>Ijexá</i>	350
6.16	<i>Sató</i>	357
6.17	<i>Bravum</i>	364
6.18	<i>Runtó</i>	369
6.19	<i>Agabi</i>	374
Considerações finais		378
Bibliografia		382
Anexos		391
	<i>Pequeno Glossário</i>	392
	<i>Informações para o uso do DVD</i>	401

INTRODUÇÃO

“Louvar”, “rezar”, “invocar” ou “casa de dança”. Essas seriam duas prováveis origens etimológicas do termo “candomblé”, conforme, respectivamente, Ieda Pessoa de Castro (1983, p. 83) e Olga Gudolle Cacciatore¹ (1977, p. 80). No uso corrente, atual, candomblé² pode ser compreendido como um termo genérico utilizado para denominar algumas religiões afro-brasileiras que compartilham de certas características. Em comum, essas religiões apresentam, por exemplo, o fenômeno da possessão e a importância da música em seus rituais. Isto é, as divindades cultuadas nessas religiões, ao incorporarem no corpo de seus filhos, mostram-se presentes aos olhos do fiel, por assim dizer, também fisicamente. Sobre a música no candomblé, ela não exerce um papel simplesmente ornamental. Ela tem uma função tão significativa quanto os elementos mais importantes que compõem os rituais dessa religião. Tamanho é o valor da música, nas religiões afro-brasileiras, que seus rituais públicos iniciam, se desenvolvem e terminam concomitantemente com ela; também são vários os ritos onde a ausência da música é inconcebível.

Candomblé de queto³, candomblé de angola⁴, candomblé de jeje⁵ e candomblé de caboclo⁶ são exemplos de religiões que possuem o termo “candomblé” como nome genérico. Se,

¹ Para Castro, o termo “candomblé” pode ter origem no idioma banto, sendo derivado da expressão “ka-n-dómb-id-é kù-dombá”, cujos significados foram mencionados. Segundo Cacciatore, a palavra origina do iorubá, da junção “candombé-ile”; a aceção dessa junção também já foi dita.

² Vários dos termos referentes ao candomblé já foram assimilados pela língua portuguesa e, portanto, se encontram nos verbetes de nossos dicionários. No presente trabalho, optei pela grafia apresentada nesses dicionários. Entretanto, são vários os vocábulos presentes no candomblé que ainda não se encontram em nossos léxicos. Procurei grafar esses termos deixando-os o mais perto possível da escrita representativa de nossa língua.

³ Reginaldo Prandi define queto da seguinte maneira: “nação de candomblé de predominância iorubana e que se constituiu nas casas mais conhecidas da Bahia [...]” (1991, p. 249); segundo Angela Lühning, queto é o “nome de um importante reino iorubá, atualmente localizado no Benin” (1990, p. 233); Pierre Verger acrescenta que foram os quetos que “criaram os primeiros terreiros de candomblé” (1999, p. 33).

⁴ Para Cacciatore, candomblé de angola é o “culto afro-brasileiro com maior influência dos negros de Angola, embora os deuses destes tenham sido assimilados, na maior parte, aos do nagô” (1977, p. 80).

⁵ Candomblé de jeje é, nos dizeres de Prandi, “candomblé em que predominam os traços e elementos das religiões dos povos *ewe* e *fon* (1991, p. 247).

por um lado, essas religiões apresentam similaridades, tais como a possessão e a importância atribuída à música, por outro, elas também têm características próprias. De diferenças, entre outras coisas, pode-se mencionar sua música, suas divindades e seus rituais. As divindades cultuadas em cada uma dessas religiões, por exemplo, são e possuem nomes diferentes: santos ou orixás designam as divindades pertencentes ao candomblé de queto; inquices, as de candomblé de angola; voduns, as de candomblé de jeje; e caboclos e marujos, as de candomblé de caboclo. As diferenças musicais também são várias. Apenas para citar algumas delas, nas cantigas de candomblé de caboclo se canta em português, enquanto no candomblé de queto se canta em iorubá; no candomblé de angola se toca com as mãos, já no de queto, além das mãos, são utilizadas baquetas; não esquecendo que as organizações sonoras que compõem as músicas destes candomblés são totalmente diferentes.

As mencionadas religiões são chamadas pelos seus próprios adeptos de “nação”. Sendo assim, pode-se dizer que esse termo é utilizado como uma forma de distinguir a religião a qual o fiel pertence. É comum ouvir, por exemplo, entre os adeptos das mencionadas religiões afro-brasileiras, frases do tipo: “sou de candomblé, minha nação é angola”, ou “pertencço à nação queto”.

⁶ Nas décadas passadas o candomblé de caboclo era uma religião independente. Atualmente, essa religião não existe mais como religião autônoma, ou seja, não se ouve falar mais em uma casa de candomblé exclusivamente dirigida aos caboclos – entidades cultuadas nessa religião. De alguma forma, algumas casas de tradição queto e angola incorporaram o candomblé de caboclo sendo que, normalmente, uma vez no ano, nessas casas, realiza-se uma festa chamada “candomblé de caboclo”. Entretanto, onde se cultua o caboclo, o ritual é tido como uma coisa à parte; o culto às divindades do candomblé de caboclo é realizado separadamente dos rituais referentes à religião de tradição da casa. Por exemplo, os instrumentos utilizados nos rituais de uma festa de caboclos não podem ser os mesmos utilizados nos cultos da tradição oficial da casa. Mais informações sobre “candomblé de caboclo”, ver Garcia (2001 e 1995), Santos (1995) e Encontro de nações-de-candomblé (1984).

A música da nação queto, também conhecida como nagô⁷ ou iorubá⁸, é o foco do presente trabalho. Para ser mais específico, a música instrumental dessa religião constitui o principal centro desta pesquisa. Entretanto, falar dessa música significa abordar também outros aspectos da religião nagô, visto que sua música só poderá ser compreendida, nos termos autóctones, se observada em conexão com outros elementos que fazem parte de seu culto. Como veremos ao longo desta tese, a música de candomblé se encontra tão emaranhada com eventos extra-sonoros que ao abordá-la, inevitavelmente, somos impelidos a extrapolar o âmbito sonoro. Sendo assim, a música realizada pelos instrumentos musicais dessa religião, suas características e suas funções, constitui o foco principal da presente pesquisa e, uma vez verificada a importância da compreensão da música instrumental no contexto da religião, também é objetivo deste estudo o entendimento de como a música se entrelaça com outros elementos constitutivos dessa crença.

Por um lado, o presente trabalho pode ser considerado um estudo de caso. Em primeiro lugar porque centrei meus estudos em uma casa de candomblé de queto: a *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, também conhecida como Casa Branca ou Engenho Velho. Segundo, porque toda casa de candomblé tem suas orientações próprias, isto é, em certa medida, elas são independentes. Diferente de outras religiões, no candomblé não há um livro sagrado a ser seguido ou um líder único que prescreve o que deve e o que não deve ser feito em todos os terreiros⁹. Cada casa de candomblé possui o seu condutor, denominado babalorixá (pai-de-santo), quando for homem, e ialorixá (mãe-de-santo), quando for mulher. Este líder procura manter a tradição de seu terreiro,

⁷ “Uma das designações para os povos iorubanos” (PRANDI, 1991, p. 248). Segundo Lühning é a “denominação dada pelos jejes aos seus vizinhos, os iorubas. É provável que, literalmente, significasse, ‘sujo’, ‘ignorante’, ‘incapaz’ (1990, p. 234). No Brasil, o termo “nagô”, quando se refere ao candomblé, é utilizado como um sinônimo para “queto” ou “iorubá”.

⁸ Conforme Ruy do Carmo Povoas, “língua falada no Sudoeste da Nigéria” (1989, p. 192). Uma vez que os escravos que fundaram o candomblé de queto falavam iorubá, é provável que a mesma terminologia que designava o idioma tenha sido utilizada para designar o povo que o falava.

⁹ “Terreiro”, “casa-de-santo” e “roça” são termos empregados, entre os adeptos das religiões afro-brasileiras, como sinônimo para “casa de candomblé”.

passada pelos líderes que o antecederam, mas, por vezes, ele se vê obrigado a adaptar as tradições em função da realidade que cerca sua casa¹⁰. Provavelmente por isso, é muito comum escutarmos o povo-de-santo¹¹ falar de sua religião de forma pessoal: “no meu candomblé fazemos assim”, “na minha casa aprendi desta forma” e “lá na roça se dança assim”, são frases comuns de se ouvir entre os fiéis das religiões afro-brasileiras.

Todavia, por outro lado, meus estudos têm um cunho, até certo ponto, generalizante. Primeiro, porque em minha pesquisa de campo estive em várias casas de candomblé. Apesar de me centrar no referido terreiro, mantive contato com pessoas de outras casas e também frequentei rituais públicos em, no mínimo, uma dezena de roças distintas. Com certeza, as informações advindas de outras casas, além daquelas originadas de onde centralizei meu trabalho, foram de grande utilidade para a realização desta pesquisa. A segunda questão, que faz com que minha pesquisa tenha um perfil que extrapola o estudo de caso, é consequência da posição ocupada pelo terreiro onde mantive maior contato – o Engenho Velho. Essa casa é considerada a casa de candomblé mais antiga da Bahia¹². Na religião nagô, à tradição é atribuída uma importância muito grande e, devido a sua antiguidade e respeito à tradição, a Casa Branca é tida como um exemplo a ser seguido. Suas prescrições são tomadas como referência por outras casas-de-santo, inclusive no que diz respeito à música. Em idas a festas públicas de outras casas, pude constatar essa afirmação ao ver como músicos da Casa Branca eram chamados a auxiliar em determinadas atividades. Dessa maneira, ao centrar os estudos no *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, grande parte das informações que exponho podem ser, de certa forma, estendida a outros terreiros.

Para realizar o presente trabalho, além de minha pesquisa de campo, uma bibliografia específica sobre o candomblé foi levantada. Assunto rico e complexo, já há tempos o candomblé

¹⁰ No decorrer deste trabalho, alguns exemplos de mudanças acontecidas no candomblé serão apresentados.

¹¹ Expressão atribuída aos fiéis das religiões afro-brasileiras.

¹² Ver Verger, 1992, p. 28-31.

tem sido tema de estudos. De fato, nas últimas décadas tem surgido uma verdadeira “avalanche” de publicações sobre o tema. Entretanto, o número bibliográfico diminui consideravelmente quando buscamos informações particulares sobre a música dessa religião. Ao sermos ainda mais exclusivos e procurarmos impressos sobre a música instrumental de candomblé, a cifra se restringe ainda mais. Por exemplo, na bibliografia utilizada nesta pesquisa, não há estudos profundos realizados sobre a música instrumental do candomblé de queto e, principalmente, como esses se entrelaçam com outros elementos que constituem o seu culto.

Pode-se inferir três razões para essa ocorrência, ou seja, a pequena bibliografia dirigida à música instrumental nagô¹³. A primeira está conectada ao estudo desta religião por parte de pessoas não capacitadas na área musical. Não tendo um conhecimento mais profundo sobre música, as observações dessas pessoas se centram em outros aspectos, deixando à música uma posição secundária. Uma segunda razão é encontrada na complexidade e variedade do “idioma” musical utilizado nos rituais de candomblé. A música de candomblé não possui uma forma única e simples, ao contrário, ela é bem variada e complexa. Juntando-se a essa variedade, a conexão com elementos extra-sonoros, sua complexidade se multiplica. Essa complexidade exige do pesquisador uma convivência longa para que se crie uma familiaridade com essa música; convivência que, por inúmeros motivos, o pesquisador freqüentemente não tem condições de concretizar. Em terceiro, pode-se destacar as restrições que muitas vezes o estudioso encontra ao tentar pesquisar esta religião. Por razões que serão discutidas no próximo capítulo, o adepto do candomblé, em algumas ocasiões, olha com desconfiança para os pesquisadores e nega a eles informações que, às vezes, nem fazem parte de seus segredos. Dentre as restrições encontradas

¹³ Expressões tais como “música instrumental nagô”, “música nagô”, “música queto”, “música iorubá” são incomuns. De fato, são empréstimos que tomo a liberdade de realizar. Da mesma forma que “candomblé de queto”, “candomblé nagô” ou “candomblé iorubá” representam sinônimos, emprego esses termos no mesmo sentido, isto é, “música nagô”, “música queto” e “música iorubá”, nesta tese, devem ser consideradas expressões equivalentes, todas se referindo à música de candomblé de queto.

pelo pesquisador, encontra-se, por exemplo, a questão do gênero. No candomblé existe uma separação muito clara de funções entre o universo masculino e feminino. Aos homens é dada a função de tocar e cuidar dos instrumentos¹⁴. Destarte, o universo da música instrumental nagô é masculino. Conseqüentemente, pesquisadoras podem encontrar dificuldades de obterem informações que dizem respeito a esse mundo.

Felizmente, nenhuma das três razões levantadas no parágrafo anterior foi empecilho para o desenvolvimento de minha pesquisa que, por sua vez, resultou no presente trabalho. Trabalho esse, constituído de sete capítulos e, em anexo, um DVD e um pequeno glossário.

No primeiro capítulo eu descrevo meus primeiros contatos com a religião nagô, em Belo Horizonte, Minas Gerais, e como esses contatos facilitaram meu acesso ao candomblé baiano. Também são descritas informações a respeito de meus professores/amigos, pertencentes ao candomblé baiano e mineiro. Nesse capítulo são apresentados dados referentes ao Engenho Velho, casa onde centrei meus estudos. Além disso, discuto as dificuldades encontradas pelo pesquisador, tais como a questão financeira. Ainda menciono as possíveis diferenças resultantes de um estudo feito por um pesquisador local e um pesquisador estrangeiro, isto é, o estudioso que, de certa forma, pesquisa sua própria cultura e o indivíduo que estuda uma cultura totalmente estranha à sua. Ligado às dificuldades do pesquisador, também abordo o preconceito sofrido pelas religiões afro-brasileiras.

O segundo capítulo tem como foco os instrumentos musicais. Nele são descritas as características físicas e musicais dos instrumentos, a importância e a posição simbólica atribuída a eles. Ainda integra este capítulo reflexões sobre a transcrição etnomusicológica onde, entre

¹⁴ Em minha pesquisa de campo ouvi falar de uma ou outra mulher que eventualmente tinha acesso aos instrumentos musicais da religião iorubá. Todavia, tal ocorrência se mostra extremamente rara.

outras coisas, discuto o que e como transcrever. Para finalizar, é apresentada a notação que criei para representar os sons advindos dos instrumentos musicais.

No terceiro capítulo a música é apontada como um fenômeno polimorfo. É afirmado que para se compreender uma música, no sentido autóctone, é necessário observá-la além do aspecto sonoro. O etnomusicólogo, nesse capítulo, é apresentado como um intérprete que, ao observar seu objeto de estudo, procura decodificar as leis que o regem. Por fim, apresento e analiso conceitos utilizados pela musicologia ocidental¹⁵, comparando-os com a música queto.

No quarto capítulo se encontra a justificativa para o nome dado a esta tese. Nesse capítulo, a música de candomblé é apresentada como uma forma de comunicação; uma linguagem utilizada nos rituais da religião iorubá; um conjunto de códigos cujo significado é mantido pela tradição. Além disso, as formas de aprendizagem nessa religião, tanto as tradicionais quanto as mais recentes, são apontadas neste capítulo.

O fenômeno da possessão é o centro do quinto capítulo. Aí, é feita uma introdução a esse fenômeno abstruso. Depois de apresentar quatro narrativas distintas que, em comum, possuem a possessão, alguns pontos são levantados e discutidos. Iniciando com observações sobre a terminologia, o capítulo segue apresentando a possessão como um momento sagrado dentro das religiões afro-brasileiras para, então, finalizar com uma introdução na relação da música com esse fenômeno.

¹⁵ A divisão oriente/ocidente, utilizada no presente trabalho, e, principalmente, no que diz respeito à música, deve ser compreendida como um mecanismo funcional, uma forma de se comunicar já tradicionalmente estabelecida. Não se deve interpretar essa dicotomia como uma divisão geográfica, mas cultural. Ao utilizar o termo “ocidente” e seus derivados, esse deve ser lido, genericamente, como as culturas influenciadas pela tradição européia, pois essa se difundiu de forma significativa em grande parte do mundo ocidental.

No sexto capítulo, todos os toques¹⁶ utilizados na Casa Branca são apresentados. Suas características, funções, orixás com os quais são comumente associados, etimologias, sua relação com as danças e, por sua vez, os significados subjacentes às coreografias dessas danças, são descritos. Cada toque é acompanhado com as transcrições que os representam.

As considerações finais constituem o sétimo capítulo. Nele, de fato, não são apresentadas conclusões, pois essas foram inseridas ao longo do texto. Esse capítulo é utilizado muito mais para pontuar algumas questões que julguei importantes e para apresentar hipóteses que esperarão estudos futuros. No decorrer de minha pesquisa de campo algumas suposições surgiram. Porém, essas conjecturas, por questões diversas, não puderam ser averiguadas. Mas, ainda assim, me dei à liberdade de explicitá-las nessas considerações.

O anexo, por assim dizer, dividi-se em duas partes: um DVD e um pequeno glossário. Sempre que uma palavra específica do candomblé surge pela primeira vez no texto desta tese ela é acompanhada por uma explicação, ou no “corpo” do texto ou em nota de rodapé. Mesmo assim, para facilitar a leitura, optei pela redundância de expor ao final deste trabalho um glossário, composto por termos utilizados no candomblé. Faz-se notar que a aceção dos termos, apresentada no glossário, refere-se, principalmente, ao significado do vocábulo empregado no presente trabalho, evitando, desta forma, pretensões maiores no que diz respeito a abordagens minuciosas sobre o vocábulo.

Finalmente, temos o DVD. Este não deve ser visto como um mero dispositivo ilustrativo, acoplado à tese, mas como uma transcrição visual que, espero, auxilie nas transcrições gráficas. Realmente, o DVD é uma tentativa de atenuar os desvios e falhas presentes nessas transcrições.

¹⁶ “Toque” é o nome dado pelo povo-de-santo à música que vem dos instrumentos musicais. Cada toque é composto de várias frases musicais, além de padrões sonoros que se mantêm todo o tempo. Nos próximos capítulos o assunto será retomado.

No sexto capítulo, ao final da descrição de cada toque, uma transcrição é apresentada. Essa transcrição corresponde à respectiva performance presente no DVD. Por essa razão, é aconselhável que, no sexto capítulo, na medida em que um toque seja abordado, o mesmo seja assistido no DVD. Mas o DVD não deve ser visto apenas ligado ao sexto capítulo, pois espero que muitas de minhas colocações, expostas ao longo da tese, sejam esclarecidas e exemplificadas por intermédio de sua exibição. De fato, acredito que o DVD deixe clara a relação dialógica entre a dança e os atabaques ou, em outras palavras, que através dele possamos assistir um pouco da *linguagem dos tambores*.

Capítulo I

A PESQUISA DE CAMPO

[...] se tu me cativas, minha vida será como que cheia de sol. Conhecerei um barulho de passos que será diferente dos outros. Os outros passos me fazem entrar debaixo da terra. Os teus me chamarão para fora da toca, como se fosse música. E depois, olha! Vês, lá longe, os campos de trigo? Eu não como pão. O trigo para mim não vale nada. Os campos de trigo não me lembram coisa alguma. E isso é triste! Mas tu tens cabelos dourados. Então será maravilhoso quando me tiveres cativado. O trigo, que é dourado, fará com que me lembre de ti. E eu amarei o barulho do vento no trigo [...] Os homens esqueceram essa verdade [...] Mas tu não a deves esquecer. Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas (SANT-EXUPÉRY, 2002, p. 68-74)

1.1 Primeiros contatos em Belo Horizonte e a introdução ao candomblé baiano

Ao iniciar minha pesquisa de campo, em Salvador, o assunto abordado – a música de candomblé – não me era totalmente estranho. De fato, em grande medida, posso atribuir o acesso aos candomblés baianos ao trabalho desenvolvido durante a minha dissertação de mestrado, a qual também tinha a música dessa religião como foco. A estadia em Salvador me propiciou não apenas uma ampliação e aprofundamento de questões acadêmicas ligadas à etnomusicologia como também permitiu encontrar respostas para indagações ligadas ao candomblé, que permaneciam mesmo após o término de meu mestrado. As respostas a essas dúvidas me foram dadas pela possibilidade de estender o que fora anteriormente iniciado; isto é, elas vieram por meio da possibilidade de alongar o meu contato com a religião nagô e, por sua vez, amadurecer, firmar ou modificar conclusões e idéias que eu absorvera ou criara em relação ao universo religioso iorubá. Como alguns dos meus amigos pertencentes à religião nagô de Belo Horizonte

costumavam brincar, minha ida à capital baiana iria me transformar em um “doutor em macumba”. Essa brincadeira não significava que eles achassem que eu me tornaria um conhecedor do assunto no mesmo sentido dos sacerdotes dessa religião, mas demonstrava a consciência dessas pessoas de que minha ida à “terra de todos os santos” representaria o amadurecimento referido. Entretanto, antes de adentrarmos especificamente em minha pesquisa de campo na Bahia, por acreditar que a presente pesquisa teve sua origem em Minas Gerais, torna-se importante relatar, mesmo que sucintamente, meus primeiros contatos com a religião iorubá, ainda em Belo Horizonte¹.

De modo geral, as religiões afro-brasileiras me eram totalmente estranhas à época de meus primeiros contatos com o candomblé da capital mineira. Meus conhecimentos a respeito dessas religiões restringiam-se a informações transmitidas pela mídia e a artigos que não abordavam profundamente a complexidade do assunto. Ao iniciar minhas pesquisas, tanto de campo quanto bibliográfica, quanto mais eu me familiarizava com o candomblé, mais claro ficava que as descrições que eu absorvera anteriormente eram generalizantes e superficiais, quando não, pejorativas.

Minha aproximação à religião nagô resultou de uma busca deliberada e não foi consequência de um contato ocasionado pelo meio em que vivo. Meu objetivo principal ao me relacionar com indivíduos ligados a religiões afro-brasileiras, a princípio, era aprender a música utilizada nos rituais, pois, como professor de percepção musical, tinha intenção de aproveitá-la em sala de aula². Na época, o convívio com a música queeto me levou a compreender que o tema envolvia uma gama vasta de informações extramusicais; o conhecimento das organizações

¹ Várias informações contidas neste capítulo foram retiradas da minha dissertação de mestrado (2001), principalmente aquelas referentes aos meus primeiros contatos com o candomblé.

² Como professor dessa disciplina, com a finalidade de utilizar materiais diversificados, sempre utilizei o recurso de aprender gêneros musicais variados com os músicos tidos como especialistas desses gêneros e, posteriormente, aproveitar essas informações em aulas de percepção musical. Sendo assim, procurar músicos ligados ao candomblé para aprender sua música, foi apenas dar continuidade a uma prática, para mim, comum.

sonoras não se mostrava suficiente, comparado à quantidade de elementos emaranhados com o fenômeno acústico. Essa situação e a oportunidade de realizar uma dissertação me levaram a aprofundar meus estudos em campo e bibliográficos.

No decorrer de minha pesquisa de campo referente ao mestrado, dentro do candomblé, obtive ajuda principalmente de quatro pessoas: o ebome³ Hamilton Borges dos Santos e os babalorixás Raunei Cacique Santos, Sidney d’Oxossi e Rogério Patrício. Esses quatro colaboradores possuem três naturalidades distintas, entretanto, todos têm em comum uma árvore genealógica – levando em conta o parentesco de santo e não biológico⁴ – que se origina em Salvador. Hamilton iniciou-se no candomblé em Salvador, onde nasceu. O terreiro onde ele fez santo⁵ é o *Ilê Omon Ewá*, que tem como condutora sua mãe-de-santo Elza Bahia de Araújo – conhecida Mãe Senhora de *Ewá*. Segundo Hamilton, Mãe Senhora de *Ewá* é filha-de-santo de Maria Escolástica da Conceição Nazaré – a notória Mãe Menininha do *Gantois*. Raunei nasceu em Belo Horizonte e iniciou-se na mesma capital em que nasceu, com a ialorixá Teresa Barbosa. Porém, durante o período de sua iniciação, mãe Teresa veio a falecer. Raunei, então, prosseguiu com o processo de iniciação tendo como babalorixá Aderman Francisco da Cruz. Aderman era filho-de-santo de Álvaro Antônio da Silva (vulgo “pé-grande”) que, por sua vez, iniciou-se na Bahia, com a mãe-de-santo Maximiana – a “tia Massi” –, sendo essa, pertencente à conhecida

³ “Ebome” significa “irmão mais velho”. É um título dado a quem já cumpriu sua obrigação de sete anos, ou seja, o dever ritual que se deve realizar após sete anos de iniciado na religião.

⁴ Ao iniciar no candomblé, isto é, passar pelos ritos oficiais de adesão à religião, o indivíduo passa a considerar o sacerdote ou sacerdotisa que o iniciou como um pai ou uma mãe; esse sacerdote passa a ser o “seu pai-de-santo” ou “sua mãe-de-santo”. Destarte, aquele que iniciou quem lhe iniciou vem a ser “seu avô-de-santo”, e assim por diante. Os indivíduos que, por um acaso, iniciaram-se juntos passam a ser considerados “irmãos-de-santo”, ou, como o povo-de-santo diz, “irmãos-de-barco”. Sendo assim, o iniciado no candomblé tem dois tipos de parentesco: o consanguíneo e o espiritual ou de santo.

⁵ “Fazer santo” é o mesmo que iniciar. Entretanto, a expressão é utilizada para aqueles que recebem santo, ou seja, que passam pelo fenômeno da possessão. Normalmente, aos iniciados no candomblé que não recebem santo é dito “confirmar”. Por exemplo, fulano tem sete anos de confirmado, ou seja, há sete anos realizou os rituais de candomblé que, oficialmente, o ligaram a essa religião.

Casa Branca⁶. Sidney d'Oxossi é filho-de-santo de Carlinhos d'Oxum, de Vespasiano (MG). Carlinhos d'Oxum iniciou-se no candomblé com o babalorixá Carlos Olojukan, e esse fez santo no bairro da Liberdade, cidade de Salvador, com Chica de Mineiro. Por fim, Rogério é paulistano e vive em Belo Horizonte há oito anos. O babalorixá iniciou-se no terreiro de *Ilê Axé Ogum Bii*, em São Paulo, tendo como mãe-de-santo Dona Ana de Ogum. Já Dona Ana fez santo na Casa de Oxumarê, situada no bairro Federação, em Salvador, tendo como ialorixá Dona Simplicia de Ogum⁷.

Depois que concluí o mestrado, não apenas mantive o contato com essas pessoas como também ampliei meu círculo de amizades dentro do candomblé. No período compreendido entre o término de minha dissertação e minha introdução ao doutorado, fui apresentado por Rogério Patrício ao ogã⁸ Leonardo de Almeida Gonzaga. Leonardo é considerado, pelo povo-de-santo, o melhor músico do candomblé mineiro. Dos seus 37 anos de idade, Leonardo tem 17 de confirmado⁹, mas há mais de 20 anos vem mantendo contato com a religião iorubá. O ogã começou a aprender música de candomblé ainda na adolescência. Além de dominar a música queto, Leonardo é um profundo conhecedor da música de candomblé de angola e de caboclo. No período entre o fim de meu mestrado e o começo de meu doutorado, que durou mais ou menos um ano, obtive aulas semanais com Leonardo. Essas aulas focalizaram, principalmente, a música de candomblé de angola e de caboclo. Leonardo se confirmou no candomblé com o já

⁶ Como vimos no capítulo anterior, a Casa Branca foi onde, na Bahia, centrei minha pesquisa de campo. Na próxima seção, serão apresentadas mais informações sobre essa casa.

⁷ Atualmente o babalorixá da Casa de Oxumarê é conhecido como "PC".

⁸ "Ogã" é um título dado a um membro do terreiro, do sexo masculino. Ao ogã são atribuídas várias funções, tais como a de músico ou a de manter a ordem no barracão (nome dado ao local onde se realizam os rituais públicos) durante os rituais abertos ao povo. Os ogãs que detêm essa última função são denominados "ogãs-de-sala".

⁹ Os ogãs não "dão santo", isto é, não passam pelo fenômeno da possessão. Conseqüentemente, no caso dos ogãs, não se usa a expressão "fazer santo" para se referir ao processo de iniciação. Mesmo o termo "iniciado" é evitado. O termo utilizado para determinar a quanto tempo um ogã entrou oficialmente para o candomblé é "confirmar". Por exemplo, Leonardo tem 17 anos de confirmado, ou seja, há 17 anos ele fez os rituais de passagem que o introduziram oficialmente no candomblé.

mencionado babalorixá Carlos Olojukan, que, como vimos, também tem sua genealogia de santo originada em Salvador.

Como veremos adiante, no candomblé, à tradição é dada muita importância, portanto, conhecer a genealogia de seu pai ou mãe-de-santo é essencial para o fiel. Além disso, a ascendência baiana, por parte de meus amigos, explica porque os terreiros em que mantive contato, em Belo Horizonte, têm como referência os candomblés de Salvador. Várias vezes escutei iniciados dizerem com orgulho: “ao menos uma vez no ano eu vou a Salvador”. A identificação com a capital baiana é tão marcante que alguns mineiros iniciados falam com um sotaque “genuinamente” baiano. Essa referência também explica porque é comum alabês¹⁰ baianos serem convidados (ou contratados) para tocar em terreiros na capital mineira. Foi numa dessas ocasiões que conheci e toquei com o principal colaborador, no universo religioso do candomblé baiano, de minha tese de doutorado: Edvaldo de Araújo Santos, o alabê da Casa Branca, também conhecido como “Papadinha”. Mas não foi em virtude desse contato que, depois, vim a trabalhar com Edvaldo.

Quando fui aceito no curso de Pós-Graduação da UFBA (Universidade Federal da Bahia), todos os meus amigos da religião nagô, gentilmente, prontificaram-se a apresentar pessoas de suas relações pessoais, iniciadas no candomblé e residentes em Salvador, para facilitar meu acesso aos candomblés baianos. No entanto, visto que, no período do mestrado, eu mantivera um contato mais constante com Rogério, eu acreditava que minha pesquisa de campo em Salvador iria se centrar na Casa de Oxumarê, já que ali se originava a árvore genealógica, de santo, de Rogério. Porém, não foi isso que ocorreu. Conforme Bruno Nettl, “antropólogos, folcloristas (e etnomusicólogos) são tipicamente distinguidos pela sua crença de que uma cultura (musical)

¹⁰ “Alabê” é o título dado ao melhor músico da casa. Ao alabê são atribuídas as funções ligadas à música, tais como cuidar dos instrumentos e, em grande medida, conduzir musicalmente o ritual. No próximo capítulo, serão dadas mais informações sobre essa função.

pode ser melhor compreendida através de um trabalho intensivo com um número relativamente pequeno de seus representantes”¹¹ (1983, p. 255); Nettl conclui, então, que “a seleção dos informantes é, portanto, um assunto majoritário”¹². Mas, curiosamente, o autor afirma que não saberia indicar como fazer essa “seleção”. Segundo ele, “freqüentemente, os informantes se auto selecionam; eles aparecem casualmente na vida do pesquisador de campo”¹³ e nós não temos muita escolha (1983, p. 255). Com Edvaldo, foi mais ou menos o que aconteceu.

Após o término do mestrado, entreguei uma cópia da dissertação a cada uma das pessoas que haviam colaborado com a minha pesquisa¹⁴, entre essas, é claro, estavam os meus professores de candomblé. Minha atitude visava três propósitos: primeiro, agradecer às pessoas que tornaram o trabalho possível; segundo, visto que eu utilizava informações, fotos e dizeres de meus amigos, eu acreditava (e acredito) ser um compromisso enviar o resultado final para as pessoas envolvidas; e, terceiro, eu tinha a esperança de ter uma opinião avaliativa do trabalho, na perspectiva dessas pessoas (o que realmente aconteceu).

Sem que eu soubesse, minha dissertação estava circulando entre o povo-de-santo e foi nesse circular que ela chegou até as mãos de Papadinha. Edvaldo, em uma das muitas vezes que veio tocar na casa de Raunei, deparou com a minha pesquisa. Demonstrando apreço pelo meu trabalho e sabendo que eu estava a caminho de sua terra natal, o alabê pediu a Raunei e Sidney que me comunicassem que ele estava querendo me contatar com o intuito de que eu trabalhasse com ele, quando fosse a Salvador. Eu já conhecia a fama de Edvaldo como alabê da Casa Branca, já o havia visto tocando várias vezes e, numa dada ocasião, eu o acompanhei musicalmente na

¹¹ “Anthropologists, folklorists (and ethnomusicologists) are typically distinguished by their belief that a (musical) culture can best be understood through intensive work with a relatively small number of its representatives.”

¹² “The selection of informants is therefore a major issue.”

¹³ “Informants often select themselves; they appear in the fieldworker’s life fortuitously”.

¹⁴ Na minha opinião, com essa atitude, eu simplesmente havia cumprido com a minha obrigação. Mas segundo Hamilton Borges, ela foi vista com grande admiração por parte dos adeptos do candomblé, pois, conforme o ebome, o comum entre os pesquisadores é “eles virem, recolherem as informações necessárias, gravarem, tirarem fotos e jamais retornarem com o resultado final”.

casa de Raunei. Conseqüentemente o admirava e sabia de suas qualidades como músico de candomblé. Portanto, receber o convite de Papadinha foi uma honra, e aceitá-lo, a decisão mais lógica.

Estando em Salvador, algumas vezes utilizei o nome de minhas amizades, originadas nos candomblés mineiros, para me aproximar de pessoas do candomblé baiano. Sendo assim, apresentando-me como amigo de Rogério, Hamilton, Raunei e Sidney, mantive conversas informais importantes, por exemplo, com Erenilton – ogã da casa de Oxumarê, tido como um dos músicos mais importantes de candomblé, da Bahia –; e com “Edinho Carrapato”, ogã do *Gantois*¹⁵, famoso por conhecer uma infinidade de cantos de candomblé. Mas, na Casa Branca, foi Edvaldo que me apresentou a maioria daqueles que viriam a ser meus novos amigos/professores do candomblé baiano e me introduziu no Engenho Velho, casa onde eu focalizaria os estudos que resultaram no presente trabalho.

1.2 A “Casa Mãe” e meus professores baianos

Conhecida como Casa Branca¹⁶ ou Engenho Velho, o *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, pelo fato de ser considerada a primeira casa de candomblé fundada em Salvador, tem sua história, com algumas controvérsias, bem conhecida. Vários autores apontam a data de 1830 como a mais provável para a sua fundação¹⁷. Segundo Pierre Fatumbi Verger, sob a proteção da igreja católica, a instituição de confrarias separava as etnias africanas:

¹⁵ Na próxima seção apresentarei mais algumas informações sobre essa casa de candomblé.

¹⁶ No final desta seção, nas páginas 25 e 26, encontram-se algumas fotos ilustrativas da Casa Branca.

¹⁷ Ver Béhague, 1984, p. 223; Lühning, 1990, p. 18; e Carneiro, 1991, p. 56.

os pretos de Angola formavam a Venerável Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora das Portas do Carmo, fundada na Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho. Os daomeanos (gêges) reuniam-se sob a devoção de Nosso Senhor Bom Jesus das Necessidades e Redenção dos Homens Pretos, na Capela do Corpo Santo, na Cidade Baixa. Os nagôs, cuja maioria pertencia à nação Kêto, formavam duas irmandades; uma de mulheres, a de Nossa Senhora da Boa Morte; outra reservada aos homens, a de Nosso Senhor dos Martírios (1997, p. 28).

A existência dessas confrarias permitia aos escravos se agruparem de acordo com suas etnias e praticarem a sua religião. Da irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte vieram as fundadoras de “[...] um terreiro de candomblé chamado *Iyá Omi Axé Airá Intilê*, numa casa situada na Ladeira do Berquo, hoje Rua Visconde de Itaparica, próxima à Igreja da Barroquinha” (VERGER, 1997b, p. 28). Segundo Edson Carneiro, “fundaram o atual Engenho Velho três negras da Costa, de quem se conhece apenas o nome africano – Adêtá (talvez Iyá Dêtá), Iyá Kalá e Iyá Nassô” (1991, p. 56). Para Verger, os nomes dessas mulheres são controversos: “duas delas, chamadas Iyalussô Danadana e Iyanassô Akalá¹⁸, segundo uns, e Iyanassô Oká, segundo outros [...]” (1997b, p. 28). Iyalussô Danadana teria retornado à África e lá falecido. Iyanassô, acompanhada de Marcelina da Silva¹⁹, também fizera a viagem ao continente africano, mais especificamente à região de queto, porém, retornando ao Brasil, acompanhadas de um africano chamado Bangboxé que, na Bahia, recebeu o nome de Rodolfo Martins de Andrade (VERGER, 1997b, p. 28-29). Conforme Papadinha, esse africano teria auxiliado consideravelmente na fundação do Engenho Velho.

Após a morte de Iyanassô, Marcelina-Obatossi, nome de iniciada de Marcelina da Silva²⁰, tornou-se a mãe-de-santo daquela que viria a ser conhecida como “Casa Branca”. Com o

¹⁸ Vivaldo da Costa Lima se refere a essa mesma mulher como “Ia Nassô Oió Acalá Magbô Olodumarê” (2003, p. 205).

¹⁹ Conforme Verger, não se sabe exatamente se Marcelina era filha de sangue, ou filha espiritual de Iyanassô, “isto é iniciada por ela no culto dos orixás, ou ainda, se se tratava de uma prima sua” (1997, p. 28).

²⁰ Para Lima, Marcelina da Silva era filha-de-santo e prima de Iyanassô (2003, p. 205).

falecimento de Obatossi, Maria Júlia Figueiredo assumiu como a nova ialorixá dessa casa. As próximas sucessões seriam efetuadas, respectivamente, por Ursulina (“Mãe Sussu”), Maximiana Maria da Conceição (“Tia Massi”), Maria Deolinda, Marieta Vitória Cardoso e a atual Altamira Cecília dos Santos (“Mãe Tatá”).

A sucessão de um sacerdote, no candomblé, nem sempre é realizada consensualmente. Em Salvador, por exemplo, foi em virtude de divergências referentes às novas posses, no Engenho Velho, que outros notórios terreiros foram fundados. A escolha de Maria Júlia Figueiredo como substituta de Marcelina-Obatossi criou uma dissidência, resultando na criação de um novo terreiro, originado do primeiro: Júlia Maria da Conceição Nazaré, filha-de-santo de Marcelina, fundou o *Iyá Omi Axé Iyámase*, conhecido como Terreiro do *Gantois*. Posteriormente, uma nova separação iria acontecer em decorrência de outra sucessão: a de Maximiana no lugar de Mãe Sussu²¹. Diz Carneiro: “por qualquer motivo sinhá Antônia, substituta legal de Sussu, não podia tomar a chefia do candomblé” (1991, p. 57). Segundo Carneiro, Eugênia Ana dos Santos, também filha-de-santo de Marcelina, queria que Joaquim Vieira da Silva, um africano vindo do Recife, fosse o substituto de Mãe Sussu (1991, p. 57). Entretanto, foi Tia Massi a escolhida. Conseqüentemente, Eugênia Ana dos Santos, com ajuda do africano Joaquim, fundaram o terreiro chamado Centro Cruz Santa do *Axé do Opô Afonjá*²².

Consagrado a Oxossi²³, as pessoas pertencentes ao Engenho Velho se referem a ele como tendo uma ascendência queto. Conforme nos conta Angela Lühning sobre a Casa Branca, o *Opô Afonjá* e o *Gantois*, “a tradição oral dos três terreiros mencionados refere-se freqüentemente à sua

²¹ Verger também apresenta Eugênia Ana dos Santos e Maria Júlia da Conceição Nazaré como duas dissidentes da Casa Branca, entretanto, diferente de Carneiro, o autor menciona a separação apenas em decorrência da posse de Maria Júlia Figueiredo (1997b, p. 29-30).

²² Mais informações sobre a criação desses terreiros, ver Verger, 1997, p. 28-31 e Carneiro, 1991, p. 56-58.

²³ Conhecido como o rei de queto, Oxossi é muito popular nos candomblés baianos. Ligada às matas, essa divindade está relacionada, entre outras coisas, à caça. Informações adicionais sobre este orixá, ver Verger, 1997, p.112-129; Siqueira, 1998, p. 71-72; e Ribeiro, 1969, p. 82-83.

ascendência Ketu, por outro lado, certos detalhes relativos a alguns títulos que são usuais na Casa Branca, remetem a uma ligação com Oyo²⁴, cidade na qual Xangô²⁵ é cultuado quase com exclusividade” (1990, p. 18). A autora se refere ao título “ianassô”. Segundo ela, para esclarecer a predominância das mulheres nesses terreiros, há “uma tentativa de explicação, fundamentada historicamente, que se baseia nos títulos utilizados na Casa Branca desde a primeira geração. O título Iyanasso, (Ilê Iyanasso) que deu nome à Casa Branca, era comum na Corte de Oyo, onde o culto a Xangô era praticado exclusivamente por mulheres” (1990, p. 26).

Realmente, nesses três candomblés – Engenho Velho, *Opô Afonjá* e *Gantois* – como se pôde ver na seqüência de posses referentes à “Casa Mãe”²⁶, a liderança sempre foi dada às mulheres. A sucessão de ialorixás, no lugar de babalorixás, tende a perpetuar-se nessas casas, uma vez que a manutenção da tradição é colocada como uma prioridade no candomblé. A herança dos saberes se torna essencial na religião nagô porque indica uma procedência a qual, de certa forma, assegura uma legitimidade comportamental. Por exemplo, como afirma Lühning com relação ao terreiro onde focalizou seus estudos, “o fato de o *Ilê Axé Opô Aganjú* descender do *Ilê Axé Opô Afonjá* e, através deste, da Casa Branca, é muito importante para a sua auto-imagem e sua consciência de tradição” (1990, p. 18). A posição do *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* como o mais antigo de Salvador, associado ao valor que se dá à tradição, no candomblé, coloca-o em uma posição de referência natural perante outras casas de candomblé. Em alguns momentos obtive relatos que comprovam essa afirmativa. Certa vez, por exemplo, conheci um ogã, de outro

²⁴ Olga Gudolle Cacciatore, sobre Oyo, afirma: “Região e cidade da Nigéria, África Ocidental, antiga capital política do reino Yorubá, da qual Xangô foi o quarto rei (Alafin)” (1977, p. 215).

²⁵ Assim como Oxossi, este orixá também é muito cultuado no Brasil, a tal ponto que, no Recife, há uma religião afro-brasileira com o seu nome. Associado ao trovão e à justiça, dizem que Xangô foi o quarto rei de Oyo. Outras informações sobre Xangô, consultar Ligiéro, 2000, p. 86-87; Verger, 1997, 134-167; e Segato, 1995.

²⁶ Algumas pessoas, pertencentes ao candomblé, se referem à Casa Branca como a “Casa Mãe”.

terreiro, que ia freqüentemente à casa de Edvaldo para aprender a tocar candomblé²⁷. Esse ogã já era músico em sua casa, mas, segundo seu relato, ele estaria aprimorando suas qualidades musicais e, por vezes, corrigindo coisas que aprendera errado. Ainda conforme o músico, sua casa não fornecia todas as informações que ele necessitava em sua vida religiosa. Ao contrário, dizia o ogã, “quem nasce na Casa Branca tem tudo à sua disposição”. Outro exemplo do respeito dado ao Engenho Velho e, por extensão, às pessoas ligadas a essa casa, pode ser levantado a partir de quando íamos tocar em outras roças. Em minha pesquisa de campo muitas vezes participei como músico em outros terreiros; nessas ocasiões, sendo confundido com um ogã do Engenho Velho, pude perceber como esses eram tratados com respeito e admiração, não apenas por estarem ajudando como músicos na condução de seus rituais, mas por pertencerem à “Casa Mãe”.

Afirmar que a Casa Branca procura manter suas tradições não quer dizer que seus rituais e o universo circundante não se modifique. Como mostra Jean Joubert F. Mendes, às vezes é necessário mudar para preservar (2004). Isto é, as mudanças ocorridas ao redor do Engenho Velho, querendo ou não, impelem os seus dirigentes a rever suas tradições. No *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, por exemplo, mantém-se a tradição de não fazer santo em homem, isto é, na Casa Branca homem não recebe santo. Seria de se supor, então, que, no decorrer das festas públicas²⁸, não houvesse homens dançando. De fato, como mostra um relato de Ruth Landes, presenciado no final da década de 30, sobre uma festa pública na “Casa Mãe”, parece que durante muito tempo homens não puderam dançar nesse candomblé. No relato da autora,

de repente, um branco, moço e magro, cambaleou para a dupla fileira das dançarinas. A fila escura moveu-se maciçamente, ignorando-o. Via-se que estava possuído [...]. O moço tentou correr para a porta, mas foi contido por duas velhas

²⁷ Na seção 4.3, do capítulo IV, será exposta uma diferença entre “tocar música de candomblé” e “tocar candomblé”. O segundo insere a música em um contexto, no caso, o contexto ritual, enquanto o primeiro tende a observar o evento sonoro isoladamente.

²⁸ No candomblé, os rituais públicos são chamados comumente de “festas”.

equedes²⁹. Elas queriam retirá-lo do círculo da dança, mas, sem lhes dar atenção, ele voltava, cambaleando muito, apertando as palmas das mãos contra as orelhas na manifestação habitual do transe [...]. Enfim, como se contorcesse horivelmente para todo lado, as equedes deram por finda a luta e lhe permitiram dançar com as mulheres [...]. Uma semana mais tarde, ao voltar, chamaram-lhe a atenção para um aviso pregado na coluna central: “Por meio deste, pede-se aos cavalheiros o máximo respeito. Os homens são proibidos de dançar entre as mulheres que celebram os ritos deste templo” (2002, p.91-93).

Corroborando com o relato de Landes, Lühning, que efetuou sua pesquisa na década de 80, observa que “a participação ativa de homens nas festas públicas parece constituir um fenômeno recente, pelo menos nos terreiros pertencentes à tradição *nagô-ketu*. Isto é visível, por exemplo, na Casa Branca, em cujas festas públicas, até hoje, não dançam homens, e onde não existem homens iniciados” (1990, p. 25).

Entretanto, atualmente, no Engenho Velho, nas cerimônias abertas ao público, por vezes, se vê um ou outro homem dançando entre uma esmagadora maioria de mulheres. A explicação para essa flexibilidade estaria na mudança ocorrida em casas próximas à Casa Branca, como o *Opô Afonjá* e o *Gantois*, que passaram a iniciar homens. Como me disse Areelson, ogã do *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, não haveria como nem porque impedir que irmãos de outras casas de candomblé, tão próximas à Casa Branca, participassem dançando nas festas; sem contar que seria uma falta de educação criar tal impedimento. Ou seja, a mudança em “casas filhas” da “Casa Mãe” a obrigou a rever sua posição em relação a uma determinada tradição. Mas vale a ressalva de que, se podemos ver um ou outro homem, vez ou outra, dançando no Engenho Velho, isso não é tão freqüente. Outro exemplo de mudança nas tradições diz respeito às formas de aprendizado, mas essas serão discutidas no capítulo IV, na seção 4.3.

Foi no Engenho Velho que centrei meus estudos. No decorrer de dois anos freqüentei as festas nessa casa e, praticamente, toda semana eu ia até lá, visto que eu tinha aulas particulares

²⁹ Título circunscrito às mulheres. As equedes não recebem santo. Entre outras coisas, elas auxiliam os orixás nas festas públicas, quando esses estão incorporados.

com Edvaldo e esse, por sua vez, mora na Casa Branca³⁰. As referidas aulas particulares tinham como objetivo aprender os toques utilizados nos rituais nagô, ou seja, aprender a música vinda dos atabaques. A princípio, me foi ensinado os padrões executados no rumpi e lé, depois passei a aprender o rum. Apesar dessas aulas focalizarem os toques, muito me foi ensinado paralelamente, pois sempre mantive conversas bem produtivas com Papadinha e com outras pessoas que moram ao redor do *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, principalmente, outros ogãs. Por intermédio dessas conversas, minhas dúvidas iam sendo esclarecidas e outras iam surgindo para, posteriormente serem elucidadas, através de outros diálogos ou da observação dos rituais.

Mesmo mantendo um diálogo com outras pessoas pertencentes à “Casa Mãe”, foi com Edvaldo que mantive um contato maior e, conseqüentemente, obtive a maior parte das informações advindas de conversas informais. Apesar de ter apenas cerca de 10 anos de confirmado, Papadinha convive com o candomblé há muito mais tempo, visto que nasceu e se criou no terreiro. Nascido em 13 de maio de 1970, conforme Edvaldo, ele teve como seu principal mestre Jorge Vasconcelos, alabê que antecedeu Edvaldo. Vasconcelos, falecido em 1998, com 65 anos, por sua vez, aprendeu com Cipriano, alabê anterior a Vasconcelos que, segundo Edvaldo, faleceu por volta de 1982, com cerca de 86 anos. Cipriano aprendeu a tocar com o alabê anterior, seu pai Manoel Bonfim, sendo que esse aprendeu com Paisinho Pai-preto. Em toda a bibliografia consultada, sobre os músicos citados acima, apenas em Vivaldo da Costa Lima, encontramos uma menção sobre um certo alabê de nome “Paisinho” que talvez seja o mesmo Paisinho Pai-preto mencionado. Nos dizeres do autor, referindo-se aos músicos no candomblé:

³⁰ A maioria dos terreiros tem em seu lote, além do barracão principal onde acontecem as festas públicas, várias construções. Entre essas se encontram casas destinadas ao culto específico de determinado orixá e casas onde costumam morar pessoas pertencentes àquele terreiro. A Casa Branca se enquadra nesses terreiros. Nas casas que ladeiam o barracão principal, é onde está situada a casa de Edvaldo.

existe um grupo muito requisitado, liderado pelo alabê Paisinho, do candomblé de Oxumarê, que toca no Engenho Velho e em terreiros ligados a essas duas casas, grupo esse que tem um apelido de ‘linha 15’, devido ao número dos antigos bondes que passavam na Vila América, residência da maioria dos membros do grupo (2003, p. 98-99).

Em conversa informal com Erenilton, ogã importante da Casa de Oxumarê, foi possível retroceder uma geração a mais de músicos. Segundo ele, Paisinho Pai-preto teria aprendido com Posidônio da casa de Oxumarê e Mousinho Assobá, do *Gantois*. Infelizmente, não encontramos menções, orais ou escritas, de com quem esses dois teriam aprendido.

Certa vez, Edvaldo me relatou um rito “informal” interessante que aconteceu entre os alabês e que, segundo sua narrativa, tende, talvez, pela repetição, a se tornar em um rito oficial taciturno. Conforme o atual alabê da Casa Branca, numa dada ocasião, quando ele cuidava de Cipriano, por esse já estar enfermo, Cipriano o alertou que um dia Jorge, discretamente, iria chamá-lo até o atabaque, acariciaria a pele do instrumento, pegaria a mão de Papadinha e a colocaria sobre a pele do tambor. Quando Edvaldo o interpelou porque ele faria isso, Cipriano respondeu que um dia ele fizera o mesmo com Vasconcelos e que, em seu devido tempo, Jorge repetiria o gesto com Edvaldo. De fato, a previsão se concretizou. Tempos depois, após a morte de Cipriano, Jorge chamou Papadinha e agiu como fora predito. Segundo o atual alabê, quando ele achar que chegou a hora irá convocar alguém e repetir o gesto. Apesar de Papadinha não entrar em detalhes sobre tal gesto, parece óbvio que se trata de um rito de passagem entre os músicos, onde, através dos gestos se oficializa, entre eles, a passagem da incumbência de um cargo que é fundamental no candomblé: o da condução musical.

Edvaldo foi meu principal professor, em Salvador, mas não foi o único. Algumas vezes, ele não podia me dar aula, devido a problemas particulares e, nesses dias, Areelson assumia o lugar de professor. Areelson Antônio Conceição Chagas, soteropolitano, nascido em 28 de maio

de 1948 é ogã e figura respeitada na Casa Branca. Além de Areelson, mais conhecido como “Leo”, várias informações e dicas musicais me foram passadas por ogãs mais novos, tais como Ulisses Santos Cotias, Jocenei Reis Santos, Jefferson Tote Chagas (os três participam do DVD, em anexo) e Valmir Christiano de Mattos Filho, o “Valmirzinho”. Entre as mulheres, minha principal amiga/professora foi Liliane de Santos Chagas (a dançarina do DVD).

Mesmo centrando meu trabalho na Casa Branca, em muitas ocasiões estive em festas de outros terreiros³¹. Em virtude da proposta de meu trabalho, minhas idas a outras casas de candomblé fizeram parte de minha pesquisa de campo. Isto é, uma vez que o foco de meu estudo é a “linguagem dos tambores”, esse assunto também pôde ser observado em outros terreiros. Através dessas idas a casas distintas pude confirmar minha hipótese de que, no candomblé, os atabaques são utilizados como uma forma de comunicação³². Mesmo percebendo que, a depender da casa, haja dialetos próprios, existe uma linguagem presente. A repetição de determinadas organizações sonoras associadas a comportamentos específicos demonstrou que a relação entre esses, como veremos no capítulo IV, não é obra do acaso.

Por vezes, minhas incursões em outras casas nada mais eram do que o seguimento de meu estudo no Engenho Velho, pois estive em várias casas onde os músicos pertenciam à “Casa Mãe” e, em certas ocasiões era Papadinha quem, praticamente, conduzia o ritual. Esse fato pode ser explicado com uma certa facilidade se levarmos em conta certos aspectos regionais. Em Belo Horizonte, por exemplo, presenciei a mesma ocorrência, ou seja, músicos de uma casa tocando em outra. Na capital mineira, isso pode ser explicado em virtude da escassez de ogãs qualificados para serem músicos de candomblé. Comparando as cidades de Belo Horizonte e Salvador, a

³¹ Como exemplo das várias casas de candomblé onde estive, posso citar o terreiro do Cobre, situado no bairro Engenho Velho da Federação conduzido pela mãe-de-santo Walnisia; o da Pedreira Caranji, do babalorixá Juvenal de Oxalá, o de Pirajá, da ialorixá Cleonice de Obaluaiê, entre outros.

³² No capítulo IV, a música de candomblé será abordada mais detalhadamente como uma forma de comunicação.

segunda tem muito mais músicos de candomblé do que a primeira, porém, na mesma proporção, há muito mais terreiros na baía de todos os santos do que na capital mineira³³; logo, o número de músicos não consegue atender a quantidade elevada de casas de candomblé, também em Salvador. Isso acaba acarretando na “flutuação” dos músicos de uma casa para outra. Não se pode também esquecer que ter os músicos do *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* tocando em sua casa é a certeza de ter uma boa música, o que, no candomblé, como veremos, é imprescindível.

Foto 1.1
A Casa Branca



Foto 1.2

As escadarias da Casa Branca: elas terminam no barracão principal, onde acontecem as festas públicas.



Foto 1.3

Foto tirada do alto das escadarias. Nela, pode-se ver o “Barco de Oxum” e o pátio do Engenho Velho.

³³ Segundo Lühning, no início da década de 80, são mencionados um total de 1920 terreiros, numa população de certa de 2 milhões de habitantes (1990, p. 9).

Foto 1.4
*Entrada principal do
 barracão da Casa Branca*



Foto 1.5
*O Ilê Axé Iyá Nassô Oká,
 visto de baixo.*



1.3 Dificuldades do pesquisador e o preconceito

Vários autores apontam os anos 80, do século XIX, como o nascimento da etnomusicologia, porém, sobre o nome de *vergleichende Musikwissenschaft* (musicologia comparativa)³⁴. Entretanto, há uma tendência mais recente em apontar a etnomusicologia como uma disciplina mais antiga; Philip Bohlman (1991) e Timothy Cooley (1997), por exemplo, atribuem a descrições etnomusicológicas as narrações feitas a partir da observação de rituais nativos, na baía do Rio de Janeiro, em 1557-58, de Jean de Léry, um missionário calvinista. Independentemente de se entrar na questão sobre a “idade da etnomusicologia”, um ponto

³⁴ Ver Merriam (1978), Nettl (1964) e Myers (1992).

comum pode ser levantado entre as duas concepções: ambas se referem à observação de pesquisadores europeus sobre a música de outras culturas.

De fato, como mostra a história, durante muito tempo, disciplinas interessadas em estudar a pluralidade cultural e seus vários elementos foram representadas por indivíduos oriundos da Europa ou da América do Norte. O estudo de sociedades distintas da sua própria levava essas pessoas a se deslocarem de seus países – muitas vezes de seus continentes – e se deparar com um ambiente e formas de se viver totalmente diferentes. Pelos relatos desses pesquisadores, pode-se concluir que, algumas vezes, a adaptação ao “novo mundo” e o afastamento de sua cultura representava uma grande dificuldade. Claude Lévi-Strauss, por exemplo, em “Tristes trópicos”, após descrever dificuldades encontradas em campo, menciona questionamentos que o etnógrafo costuma fazer, do tipo o “que viemos fazer aqui? Com que esperança? Com que fim?” (1996, p. 401) Após essas indagações, o autor fala com saudosismo sobre o que deixara para trás:

por um singular paradoxo, em lugar de me abrir um novo universo, minha vida aventureira antes me restituía o antigo, enquanto aquele que eu pretendia se dissolvia entre meus dedos. [...] Durante semanas, nesse planalto do Mato Grosso ocidental, sentira-me obcecado, não pelo que me rodeava e que eu jamais reveria, mas por uma melodia repisada que minha lembrança ainda mais empobrecia: a do estudo número 3, *opus* 10, de Chopin, em que me parecia, por uma derrisão a cujo amargor eu era também sensível, resumir-se tudo o que eu deixara para trás (1996, p. 402-403).

Talvez o exemplo mais famoso da dificuldade do pesquisador de se adaptar a outra cultura venha de uma das figuras que, paradoxalmente, ajudou a destacar a importância da pesquisa de campo para as disciplinas que estudam outras sociedades: Bronislaw Malinowski. Após a sua morte, a viúva de Malinowski publicou o *A Diary in the Strict Sense of the Term* – o seu diário de campo. No diário, o autor dizia coisas desagradáveis em relação aos nativos que o cercavam, utilizava palavras ofensivas para tecer esses comentários e passava grande parte do tempo

desejando estar em outro lugar (GEERTZ, 2001, p. 86). Como observa Clifford Geertz, sobre esse episódio, a publicação desse diário fez com que

o mito do pesquisador de campo semicamaleão, que se adapta perfeitamente ao ambiente exótico que o rodeia, um milagre ambulante em empatia, tato, paciência e cosmopolitismo, foi, de um golpe, demolido por aquele que tinha sido, talvez, um dos maiores responsáveis pela sua criação (2001, p. 85).

Além da dificuldade ocasionada pelo contraste da cultura do pesquisador com a cultura abordada, um problema também pode ser levantado a partir do acesso do estudioso às informações: nem sempre o pesquisador encontra predisposição por parte das pessoas pertencentes à cultura estudada. Geertz, por exemplo, narrando sua pesquisa de campo em uma aldeia balinesa, conta que os nativos tratavam a ele e a sua esposa como se eles “não estivessem lá. Para eles” [os nativos], “e até certo ponto para nós mesmos, éramos não-pessoas, espectros, criaturas invisíveis” (1989, p. 278). Anthony Seeger também conta que se não fosse a recomendação de Cláudio Villas-Boas, a recepção dos índios Suyá não seria favorável (1980, p. 30). Muitas vezes essa postura dos autóctones – de ignorar os pesquisadores – se justifica, pois, a depender da atitude do estudioso, ele pode passar de “observador-participante” para “observador-incomodante”. Como me contava Hamilton Borges, o já mencionado ebome, alguns pesquisadores vêm, interrompem seu trabalho, tomam seu tempo, lhe crivam de perguntas, vão embora e jamais retornam com o resultado de sua pesquisa. Em virtude desse tipo de ação, diz Hamilton, várias pessoas de minha casa não gostam de pesquisadores³⁵.

Ainda hoje, norte-americanos e europeus estudam culturas diferentes das suas. No entanto, no que diz respeito à etnomusicologia, nas últimas décadas, um fenômeno interessante tem ocorrido: culturas têm sido estudadas por pesquisadores autóctones ou, pelo menos, por

³⁵ Felizmente, tive a alegria, segundo o próprio Hamilton, de ser o primeiro pesquisador com quem ele tinha prazer de se relacionar. Como relatarei neste capítulo, tal fato se dava em decorrência de minha forma de agir perante ele e a religião.

pessoas mais próximas a elas. Como tudo que é retirado de seu habitat e é transportado para outro sofre modificações, com a etnomusicologia não poderia ser diferente. Praticada por indivíduos vindos de sociedades diferentes da norte-americana e européia, a forma de se fazer etnomusicologia sofre as influências de seu novo mundo. O pesquisador que estuda manifestações da sua própria cultura se vê em uma posição totalmente diferente daquele que aborda uma sociedade em outro continente. Muitas vezes, por exemplo, o etnomusicólogo brasileiro estuda o “seu vizinho”³⁶. Após assistir determinada manifestação, ele pega o ônibus e vai para casa. Diferente do etnomusicólogo estrangeiro, aquele que pesquisa sua própria “casa”, não precisa abarrotar de perguntas as pessoas pertencentes à manifestação estudada, ou anotar desesperadamente cada minúcia, imaginando que daqui a algum tempo seu prazo estará terminando e ele será obrigado a se retirar para milhares de quilômetros dali, sem ter como esclarecer alguma informação pendente. Quando a dúvida surge, ou algum detalhe lhe escapa, o pesquisador pega o telefone e liga para um conhecido pertencente ao seu objeto de estudo e pergunta (várias vezes eu e meus colegas utilizamos esse recurso). Esse “etnomusicólogo local” não lida com pessoas que, após o término de seu trabalho, dificilmente encontrará novamente. Ele continuará fazendo parte da vida daquelas pessoas que, um dia, foram seu objeto de estudo, e essas pessoas farão parte de sua história. Uma fará parte da vida da outra, não apenas como uma lembrança, mas de corpo presente, pois ambos moram perto e, vez ou outra, irão se visitar, tomar um café, uma cerveja, fofocar, relembrar seus tempos de pesquisas e das gafes que você deu em algum ritual. Mesmo depois de ter terminado meu mestrado, por exemplo, continuei mantendo contato com pessoas ligadas ao candomblé mineiro. Algumas vezes meus amigos me ligavam

³⁶ O Brasil é um país com proporções continentais e com várias “faces”. Sendo assim, podemos encontrar pesquisadores na mesma posição em que os primeiros pesquisadores estiveram; ou seja, estudiosos que tenham que viajar horas e morar durante meses em uma cultura totalmente diferente da sua; os pesquisadores que estudam as tribos indígenas são um exemplo disso. Logicamente, não é a esse pesquisador que me refiro quando afirmo que o etnomusicólogo brasileiro pesquisa o seu “vizinho”.

pedindo que eu fosse a um determinado terreiro, onde haveria uma festa e, provavelmente, iriam querer que eu auxiliasse, integrando o grupo musical. Certa vez, convocado a participar de uma mesa redonda, Rogério Patrício – o já mencionado babalorixá que me auxiliou durante o mestrado – pediu que eu o auxiliasse de como ele deveria se portar. Enfim, pela própria situação, muitas vezes causada pela proximidade geográfica, o “etnomusicólogo local” tem maiores probabilidades de ter amigos e não informantes.

Mas, se, por um lado, esse “etnomusicólogo local” tem certas facilidades, comparado-o com o pesquisador estrangeiro, por outro, ele encontra dificuldades comuns e outras que serão resultantes da etnomusicologia local, originando características singulares. Em minha pesquisa de campo, ou seja, a pesquisa efetuada por um “etnomusicólogo local”, as principais dificuldades surgidas podem ser divididas em dois tipos. O primeiro advém do caráter próprio de uma pesquisa que estuda outros “grupos culturais”³⁷ e também por abordar questões religiosas; portanto, esse tipo pode ser generalizado e encontrará paralelo em pesquisadores de outras nacionalidades. O segundo é localizado e tem origem, como veremos, nas condições recentes do pesquisador brasileiro.

A primeira ordem de problemas do pesquisador, à qual me refiro, está centrada na aquisição de informações da parte daquelas pessoas que as detêm; principalmente, no caso de algumas religiões, como é o caso do candomblé, onde há uma série de conhecimentos que fazem parte de seus segredos e apenas pessoas iniciadas vão, paulatinamente, tendo acesso a eles³⁸.

³⁷ Quando se fala em outra “cultura” se pensa em modos de se fazer e pensar totalmente diferentes, e esses são, algumas vezes, associados ao conceito de nacionalidade. Utilizo o termo “grupos culturais” para atribuir à possibilidade de modos de pensamento e de fazeres diferentes dentro de um mesmo país. Nessa ótica, uma nação como o Brasil é constituída de vários e distintos “grupos culturais”.

³⁸ Os segredos na religião nagô não são passados ao neófito simplesmente porque ele se iniciou. O processo de iniciação se constitui muito mais de um rito de passagem do que uma “porta de entrada” à ciência da religião, sendo essa adquirida apenas com o passar do tempo.

Acreditando que minha pesquisa de campo tenha começado, ainda, em Belo Horizonte e que o trabalho realizado em Salvador tenha sido uma extensão de um processo iniciado na capital mineira, generalizando, posso separar esse processo em três níveis. A desconfiança caracteriza o primeiro nível; o segundo é um nível intermediário onde a desconfiança e a confiança se alterna; e, finalmente, no terceiro, a confiança impera todo o tempo.

Tomando minha experiência como exemplo, no primeiro nível, quando iniciei meus primeiros contatos com pessoas do candomblé, algumas de minhas perguntas não eram respondidas. Mesmo meus amigos, já citados anteriormente, não me falavam de determinadas questões. Quando me afastava do círculo de amizades que eu havia criado dentro da religião nagô e tentava conversar com outras pessoas, por vezes, essas não me respondiam nem aquelas informações de senso comum, que circulavam nos meios impressos e não faziam parte dos tabus.

Torna-se importante abrir um espaço para conjecturar sobre a possível razão que leva a esse tipo de atitude por parte do pesquisado, ou seja, o receio perante o pesquisador e, por conseqüência, a má vontade em passar informações. Especificamente no que diz respeito ao candomblé, é provável que uma das principais causadoras desse posicionamento seja uma velha conhecida na história da humanidade: a intolerância religiosa. Segundo Irwin Cotler “a ‘liberdade de crença’ está expressa em todas as leis internacionais sobre os direitos do homem”: na Carta das Nações Unidas; no artigo 18 da Declaração Universal dos Direitos do Homem; na Convenção de 1948 sobre a prevenção do crime de genocídio e suas sanções; na prescrição específica dos acordos de Genebra; no Pacto Internacional dos Direitos Políticos e Civis; no artigo 15 (1) do Tratado Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais; no artigo 9 da Convenção Européia sobre os Direitos do Homem; no artigo 1º da Convenção da UNESCO sobre a discriminação na educação; no artigo 4 da Convenção sobre a abolição de qualquer forma de discriminação racial; na Convenção de 1979 sobre a abolição da discriminação em relação às

mulheres; e, finalmente, na Convenção sobre os direitos da criança (2000, p. 60-61). Entretanto, como observa o autor, ao citar Dinstein, “apesar dessa multiplicidade de proteções à liberdade religiosa na legislação internacional, essa liberdade ainda é ‘o direito mais frequentemente violado nos anais da espécie humana. A intolerância religiosa gerou mais guerras, misérias e sofrimentos, que qualquer outro tipo de discriminação ou de preconceito’” (COTLER, 2000, p. 61).

O candomblé é um exemplo típico de uma religião discriminada, que sofreu e sofre perseguições. É provável que relatos deturpados sobre essa religião, que ainda hoje são veiculados nos meios de comunicação, contribuam para criar a desconfiança entre os seguidores dessa religião. Receosos de terem seus dogmas mais sagrados tratados como meras superstições, os iniciados se fecham e tendem a suspeitar de qualquer estranho que se aproxima. Esse tipo de postura se torna compreensível na medida em que se entende que o preconceito em relação às religiões de origem africana não se encontra em um passado distante, mas ainda faz parte da vida contemporânea. Como observa Lühning, “a relação entre apoio e reprovação” [referindo-se à religião nagô] “é tão antiga quanto o próprio candomblé” (1990, p. 15). A autora aponta que “[...] o candomblé não era reconhecido como religião, mas considerado pelas instituições oficiais, como folclore, desta forma, ele não se beneficiava da liberdade de religião, assegurada pela constituição, e se submetia ao controle da Delegacia de ‘Jogos e Costumes’” (1990, p. 15). A ótica depreciativa em relação às religiões afro-brasileiras que, várias vezes, encontrei no decorrer de minha pesquisa, também é relatada por Rita Laura Segato: “estive muitas vezes diante da clara evidência do menosprezo com que intelectuais e pessoas esclarecidas em geral tratam a tradição religiosa afro-brasileira” (1995, p. 15). A autora faz uma análise para explicar esse preconceito; segundo ela, esse menosprezo é fruto do que ela denomina “racismo à brasileira” – um racismo existente pelo medo da familiaridade. A discriminação ao negro seria resultado de um temor da

história do negro ser a nossa própria e, destarte, “a possibilidade de desmascaramento da mesmice” (1995, p. 15-16). Somando-se à análise de Segato, podemos acrescentar questões históricas, tais como os relatos de antigos viajantes, missionários cristãos e antropólogos que, segundo Pierre Verger, no que diz respeito aos séculos XV a XIX, constituem as três fontes principais de informações de que dispomos (1992). Esses relatos trazem impressões depreciativas sobre as religiões africanas que vão originar os cultos afro-brasileiros. Verger apresenta algumas impressões descritas por diferentes autores, contudo a visão pejorativa está presente em todos eles. Para esses autores, as religiões africanas não passavam de:

“um amontoado confuso de superstições ridículas” (d’Elbée); “não creio que exista na terra povo tão supersticioso” (Bosman); “sua religião é tão ridícula e tão misturada” (de Nyendaal); “superstições ridículas e sem fundamento” (des Marais); “uma infinidade de costumes supersticiosos” (Snelgrave); “uma espécie de idolatria, de um absurdo inacreditável” (Pruneau de Pommergorge); “um amontoado de absurdos supersticiosos” (Dalzel) (VERGER, 1999, p. 36)³⁹.

Ainda como nos mostra Verger, “Villault de Bellefond, o padre Loyer e Thomas Phillips gabavam-se abertamente de quebrar, pisotear e dar tiros de revólver naquilo que os nativos tinham de mais sagrado” (1999, p. 36). É presumível que esse tipo de narrativa, que se manteve constante até no século XIX⁴⁰, tenha se enraizado e contribuído, também, para o preconceito que encontramos até os dias de hoje frente às religiões afro-brasileiras. Essa intolerância religiosa, expressada através desses tipos de relatos, não se limitou ao século XIX e adentrou no século XX. Lühning, por exemplo, em seu artigo “Acabe com este santo, Pedrito⁴¹ vem aí...” (1995-96), deixa claro como a perseguição policial, nos períodos de 1920 a 1942, era influenciada, incentivada e, até certo ponto, exigida pelos meios de comunicação da época. Infelizmente, o

³⁹ No decorrer de todo o livro “Notas sobre o culto aos orixás e voduns”, encontram-se textos de diversos autores, transcritos por Pierre Verger, de cunho pejorativo em relação às religiões africanas.

⁴⁰ Ver Verger, 1992.

⁴¹ Pedro Azevedo Gordilho, o “Pedrito”, como conta principalmente a história oral dos terreiros, foi um dos delegados mais temidos e violentos que, no desempenho de sua função, perseguiu o candomblé soteropolitano.

preconceito não terminou nessa data, apenas mudou de “casa”. Hoje em dia, em Salvador, o preconceito perante as religiões afro-brasileiras está expresso no discurso de alguns líderes das religiões chamadas “evangélicas”⁴² – especialmente as denominadas “Universais” – e, em obediência e exemplo, por uma parte de seus fiéis. Na capital baiana isso pode ser constatado facilmente e quase que diariamente; basta sintonizar a televisão nos canais locais que, explicitamente, essa afirmação será confirmada. Em programas de televisão dos canais, comumente, chamados evangélicos são freqüentes os relatos de pessoas que, supostamente, durante anos, foram adeptos do candomblé ou da umbanda e, por conseguinte, estavam sob o domínio do “diabo”. Esses relatos seguem um modelo geral: segundo as narrativas de alguns evangélicos, enquanto eles pertenciam a alguma religião de origem africana, sofriam dos males mais variados – eram alcoólatras, drogados, estavam endividados, viviam entre brigas conjugais, ouviam vozes de outro mundo dando conselhos ruins, não arrumavam emprego, etc. Ao mudarem de religião, “encontrarem Jesus” e abandonar o “demônio”, dizem os relatos, tudo é mudado – o vício é abandonado, acabam-se as dívidas, vive-se em harmonia no lar, as vozes demoníacas cessam e um emprego é arrumado. Os impressos também são utilizados como uma ferramenta para propagar a intolerância religiosa; tome-se como exemplo o livro “Orixás, Caboclos e Guias: deuses ou demônios”, do bispo Edir Macedo Bezerra. Cabral, no prefácio deste livro, deixa claro o seu conteúdo e a ótica depreciativa propagada por parte de alguns líderes dessas religiões; diz ele:

através do rádio da televisão e das igrejas que tem estabelecido pelos rincões de nossa pátria e do exterior, o Pr. Macedo tem desencadeado uma verdadeira guerra santa contra toda a obra do diabo. Neste livro, denuncia as manobras satânicas através do Kardecismo, da Umbanda, do Candomblé, e outras seitas similares; coloca a descoberto as verdadeiras intenções dos demônios que se

⁴² Seria injusto afirmar que todos os líderes ou seguidores dessas religiões seguem uma linha preconceituosa de pensamento defronte às religiões de origem africana. No entanto, em virtude do discurso mantido por parte de seus dirigentes, pode-se concluir que uma boa parte desses fiéis comungam de uma ideologia baseada no preconceito.

fazem passar por ORIXÁS, EXUS, ERÊS etc, e ensina a fórmula para que a pessoa se liberte do seu domínio (s.d., p. 12).

Em praticamente todas as páginas do livro do bispo Edir Macedo Bezerra é encontrada a associação do demônio e de espíritos malignos às religiões que têm entre suas características o fenômeno da possessão, tais como as religiões kardecistas e afro-brasileiras. O autor é extremamente repetitivo em suas assertivas, demonstrando uma intenção clara de introjetar no leitor uma ligação dessas religiões a algo diabólico, ruim, demoníaco. Segue abaixo alguns trechos retirados da obra de Macedo, que comprovam essa afirmativa:

no Brasil, em seitas como Vodou, Macumba, Quimbanda, Candomblé ou Umbanda, os demônios são adorados, agradados ou servidos como verdadeiros deuses (s.d., p. 16); no candomblé, OXUM, IEMANJÁ, OGUM e outros demônios são verdadeiros deuses a quem o candomblista faz trabalhos de sangue para agradar quando alguma coisa não está indo bem ou quando deseja receber algo especial (s.d., p. 16); na realidade, ORIXÁS, CABOCLOS e GUIAS, sejam lá quem for, tenham lá o nome mais bonito, não são deuses. Os exus, os pretos velhos, os espíritos de crianças, os caboclos ou os “santos”, são espíritos malignos [...] (s.d., p.17); pessoas bem intencionadas e religiosas passam anos e anos acreditando de todo o coração nos poderes dos ORIXÁS e dos PRETOS-VELHOS e o que vêem nunca realmente os satisfaz. O diabo, organizador de tudo isso, dessa maneira engana à humanidade e com rituais, danças e oferendas induz o homem a abrir a vida às forças do inferno de sorte que fica escravo dos espíritos pagando um preço incrível pelos pequenos favores que o diabo presta para continuar a engana-lo (s.d., p. 18); na igreja onde sou pastor, temos centenas de ex-pais-de-santo e ex-mães-de-santo que foram enganados pelos espíritos malignos durante anos a fio (s.d., p. 18); muitas pessoas têm procurado os demônios e abrem a vida para eles, porque pensam que são “anjos de luz”. Com nomes bonitos e cheios de aparatos, os demônios vêm enganando às pessoas com doutrinas diabólicas. Chamam-se: ORIXÁS, CABOCLOS, PRETOS-VELHOS, GUIAS, ESPÍRITOS FAMILIARES, ESPÍRITOS DE LUZ etc. (s.d., p. 25); até cerimônias de casamento são realizadas nos terreiros de umbanda, quimbanda e candomblé. Tudo diabólico! (s.d., p. 27); da consulta, vêm as obrigações e os presentes àqueles que chamam de Orixás, Caboclos, Guias etc., que na realidade são demônios (s.d., p. 35); uma vez dentro de uma dessas falsas seitas, a hierarquia começa a ser seguida. Filha-de-santo, mãe-pequena, mãe-de-santo, babá etc. Apela também para a vaidade de cada um e a cada “promoção” a pessoa vai mais e mais trabalhando para o diabo, sendo usada pelos demônios (s.d., p. 35-36); Umbanda, Quimbanda, Candomblé, Kardecismo, Bezerra de Menezes, Yokanan, Esoterismo etc. são apenas nomes de seitas e filosofias usadas pelos demônios para se apoderarem das pessoas que a eles recorrem ora buscando ajuda, ora se envolvendo por mera curiosidade (s.d., p. 36); dentro da Umbanda, Quimbanda, Candomblé, enfim, de todas as

formas de espiritismo, as pessoas são possesas. Possessão é o estado em que uma pessoa se torna possuída por espíritos imundos (s.d., p. 54).

Baseando-se em alguns processos dentro dessa religião, o autor distorce completamente o conceito e a realidade dos fatos para sugerir verdadeiros absurdos; sobre o processo de iniciação, por exemplo, ao apresentar uma fotografia, diz o autor:

nesta posição a lawo vai ficar por sete horas, endemoninhada e toda suja de sangue. Após isso, receberá outro demônio (um ERÊ) e passa 30 dias para aprender as rezas em nagô e as danças dos ORIXÁS. Durante esse tempo, o pai-de-santo, com a permissão do orixá poderá transformar a pessoa em homossexual, lésbica, prostituta, ladrão etc (s.d., p. 82).

Na “guerra santa” (expressão utilizada por Cabral) de Macedo, nem as baianas que vendem seus quitutes são poupadas. Descreve o Pastor:

um senhor chegou até nós afirmando sofrer do estômago há 10 anos. Disse ter-se submetido a cinco operações cirúrgicas, inclusive nos mostrando as marcas, e nada, absolutamente nada o curava [...]. Ao receber a oração da fé, o demônio foi expelido da sua vida. Era um espírito maligno que o fazia sofrer do estômago, simplesmente por causa de uma comida “trabalhada” que aquele homem ingeriu [...]. Todas as pessoas que se alimentam dos “pratos” vendidos pelas famosas baianas, estão sujeitas a mais cedo ou mais tarde virem a sofrer do estômago. Quase todas essas baianas são “filhas-de-santo” ou “mães-de-santo” que “trabalham” a comida para terem boa saída [...] (s.d., p. 41).

Algumas afirmativas do Pastor Macedo possuem um cunho extremamente agressivo. É possível que esse tipo de declaração incentive uma violência que extrapola o âmbito escrito e verbal. Por exemplo, diz ele: “amigo leitor, comece hoje mesmo a exercer a autoridade que Jesus lhe confere. Não abra mão de seus direitos; não deixe de lado o que o Senhor lhe concedeu; agarre-se com unhas e dentes às bênçãos de Jesus e PISE NA CABEÇA DOS EXUS...E CIA LIMITADA!” (s.d., p. 116).

Para quem conhece o candomblé, algumas das afirmações do Pastor seriam cômicas, se não fossem trágicas. Ou seja, para quem conhece um pouco as religiões atacadas por Macedo,

suas afirmativas chegam a ser burlescas. Entretanto, seus dizeres trazem uma carga pejorativa tão grande que as conseqüências vindas de suas palavras extrapolam o ridículo e se tornam perigosas. Como veremos no caso a seguir, o preconceito pode-se transformar facilmente em tragédia.

Um fato recente, que me foi contado por Papadinha, demonstra como as agressões por parte de alguns membros pertencentes às religiões evangélicas vão além do verbal e escrito. Ao chegar em seu terreiro, no bairro de Itapuã, e se deparar com ele todo degradado, por evangélicos, a ialorixá do local teve um infarto e veio a falecer⁴³. Outro exemplo, menos trágico, me foi dado logo nas primeiras semanas em que estava em Salvador. Edvaldo me contou que havia poucos dias ele e outros ogãs foram obrigados a montar guarda para apanhar uma pessoa que, todas as noites, estava vindo e espalhando sal nas entradas da Casa Branca. Ao surpreender o rapaz, reconheceram-no como sendo fiel de uma igreja evangélica das proximidades.

Observando as atitudes intolerantes, descritas aqui, fica fácil compreender porque as pessoas ligadas ao candomblé tendem a se retrair e tratar com desconfiança o estranho. Ainda tomando a obra de Macedo como exemplo, o seu livro está repleto de fotografias de rituais de candomblé, inclusive de rituais privados. Assim como as citações do Pastor, expostas neste trabalho, as fotos são utilizadas como um mecanismo de ataque, como uma forma de denegrir a religião nagô; os dizeres explicativos que acompanham as fotografias referem-se sempre a diabos, demônios, pactos demoníacos e coisas do tipo. Parece evidente que se as pessoas que se permitiram fotografar ou se os pais ou mães-de-santo soubessem qual fim teriam tais fotos, não consentiriam que elas fossem efetuadas. Acostumados a sofrerem esses tipos de violência, é natural que o adepto do candomblé suspeite de pessoas que se aproximem com a intenção de conhecer sua religião. Afinal ele não sabe que fim poderá ter as informações passadas adiante.

⁴³ Me parece que esse episódio foi parar nos jornais de Salvador. Infelizmente, não consegui obter os impressos sobre esse relato.

Contudo, na medida em que os adeptos do candomblé vão lhe conhecendo e passam a lhe depositar uma confiança maior, ou seja, quando laços de amizade vão se criando, o primeiro nível – retomando, agora, aos três níveis mencionados anteriormente – caracterizado genericamente pela desconfiança, é abandonado e se evolui para um segundo plano. Nesse novo momento, não há mais preocupação, da parte do adepto da religião iorubá, em relação a você; já houve tempo suficiente para que suas atitudes como pesquisador deixassem claras suas intenções. Mas há o tabu. Você não é iniciado e, portanto, não tem direito e nem está preparado para assimilar os segredos da religião, os quais são conquistados ao longo do tempo, por intermédio do convívio com os mais velhos. Sendo assim, as conversas à sua volta são medidas; há um cuidado com o que é dito ou mostrado à sua frente; a noção de que quem está ali é um pesquisador ainda está bem nítida. Algumas vezes, quando eu estava nesse nível, escutei amigos do candomblé se advertirem, em tom de brincadeira: “cuidado com o que você fala que o Ângelo guarda tudo”; “você fica falando essas coisas, ele vai gravar tudo na cabeça”. Por vezes, sua condição de pesquisador é esquecida e é dito algo que não deveria sê-lo; a advertência quase sempre é imediata: “olhe... eu estou dizendo isso, mas não me vá escrever”. Também, algumas perguntas que não poderiam ser respondidas o são, porém sempre com o lembrete: “vou te responder, mas não é para ser divulgado”.

Quando esses tipos de advertências vão escasseando é sinal de que estamos entrando no terceiro nível. Nele, os seus professores, pertencentes ao grupo cultural no qual você está pesquisando, raramente se lembram de que você é pesquisador, ou se lembram, não ficam o tempo todo enfatizando isso e advertindo as pessoas à sua volta. É óbvio que todos sabem que há um estudioso presente, mas mais importante do que sua posição de pesquisador é sua condição de amigo.

A maior parte de minha pesquisa em Salvador, para meu orgulho, deu-se nesse terceiro nível. Acredito que vários fatores contribuíram para que isso acontecesse. Como dito, já saí em direção à capital baiana sabendo com quem e onde iria trabalhar e essa pessoa já estava à minha espera. Mas, com certeza, não foi apenas isso. A honestidade com que sempre expus quais eram as minhas intenções e quais os tipos de respostas eu procurava também foram elementos importantes para a entrada nesse patamar. Mesmo o conteúdo de meu trabalho facilitou minha aproximação, pois as informações que eu procurava, em sua grande maioria, não faziam parte dos tabus da religião. Sendo assim, uma vez que as informações de que eu necessitava estavam expostas através dos comportamentos apresentados nas festas públicas, tanto não havia constrangimentos em negar respostas, por parte de meus professores, quanto não havia acanhamento, por minha parte, de eu fazer as perguntas. Desta forma, me foi permitido aprofundar nas questões que eu almejava.

Mas creio que um elemento foi fundamental para minha entrada neste que intitulei “terceiro nível”: a utilidade. Se, em pesquisa de campo, não existe “observador-não-participante”, no meu caso, então, eu fui um “pesquisador-bem-participante”. Quando cheguei em Salvador eu já conhecia consideravelmente os toques de candomblé, em função de meu mestrado, e aperfeiçoei meu conhecimento por intermédio de aulas particulares com Papadinha; esse conhecimento foi muito prático, visto que perdi a conta de quantas vezes ajudei tocando em rituais de candomblé. Em várias das vezes que atuei como músico nos terreiros soteropolitanos, minha participação se mostrava significativa, já que, em algumas dessas ocasiões, não havia músicos suficientes na casa; isto é, se não fosse minha presença o quarteto instrumental⁴⁴ ficaria incompleto. Como mencionado, em Salvador há muitos músicos, mas, também, há muitas casas

⁴⁴ Quando me refiro ao “quarteto instrumental”, estou me reportando aos três atabaques e o agôgô, que sempre estão presentes e são imprescindíveis para as festas públicas de candomblé. No próximo capítulo estes instrumentos serão abordados mais detalhadamente.

de candomblé, conseqüentemente, o número de músicos não atende a demanda e algumas casas menores não têm músicos próprios (esse não é o caso da Casa Branca; tanto nela quanto em suas “filhas” diretas, tais como o *Gantois* e o *Afonjá*, sobram músicos qualificados). Essa participação como músico fez com que, em incontáveis vezes, eu fosse confundido com um ogã. Por exemplo, é comum o iniciado no candomblé, ao entrar no terreiro, se dirigir aos atabaques e pedir a bênção aos músicos e, em quase toda festa que eu integrava a quarteto instrumental nagô, eu era surpreendido com a frase “a bênção meu pai”, a qual, prontamente, eu respondia “Deus te abençoe meu filho”. Em momento algum fiz isso em um tom de brincadeira, desrespeito ou querendo me passar por um ogã; a questão é que eu não podia interromper a performance para explicar que eu não era iniciado e que estava ali, principalmente, com a intenção de ajudar. Creio que foi o respeito sincero que sempre demonstrei à religião iorubá que me possibilitou a permissão de tocar nas casas de candomblé, em especial, no Engenho Velho. Realmente, se por um lado eu prestava um auxílio a certas casas, atuando como músico, por outro, tais oportunidades sempre representaram um motivo de grande honra para mim, particularmente, quando tocava na “Casa Mãe”, pois, como observa José Flávio Pessoa de Barros, em relação aos instrumentos musicais no candomblé, “somente os iniciados podem neles tocar” (2000, p. 45), e sendo a Casa Branca reconhecidamente um dos terreiros mais tradicionais, cada vez que eu integrava o quarteto instrumental nagô, isso representava momentos de extrema importância, algo equivalente a receber uma homenagem.

Mesmo sendo confundido com ogã, eu e meus amigos do candomblé jamais escondemos minha condição de não-iniciado e pesquisador. Certa vez, por exemplo, quando fui auxiliar, como músico em uma festa de candomblé, no bairro da Pedreira Caranji, e o pai-de-santo veio nos receber, Edvaldo fez as apresentações da seguinte maneira: “este aqui é Ulisses, ogã da Casa

Branca; este aqui é Ney, ele também é ogã lá de casa” – chegada a minha vez – “este aqui é Ângelo, ele é... ah! Ainda não sei bem o que ele é, mas alguma coisa ele deve ser”.

Esse terceiro nível também se caracteriza pela transferência do papel de censor. A responsabilidade de “filtrar” as informações que serão divulgadas é passada, consideravelmente, para o pesquisador. Quando se lida com uma religião como o candomblé, tem que se ter a consciência de que há determinados conhecimentos que não deveriam ser transmitidos a uma pessoa que não tenha passado pelo processo de iniciação ou que não tenha a intenção de se iniciar. Entretanto, já sendo considerado um amigo, você passa a fazer parte de conversas e muitas vezes, em virtude de sua condição de não-iniciado, ouve coisas que não poderia estar ouvindo. Seus novos companheiros já confiam em você e não vão ficar o tempo todo lhe advertindo o que pode e o que não pode ser contado. Além disso, a convivência constante fará com que várias descobertas sejam feitas, por intermédio da observação. Mas não é por não terem passados por uma censura oral direta que o que foi ouvido em conversas informais ou descoberto por conta própria possa ser divulgado. Muitos desses conhecimentos não podem ser publicados por pertencerem a tabus. O mais apropriado, nesses casos, é que se recorra a algum autóctone da cultura abordada para que ele possa lhe confirmar e dizer se a informação à qual você teve acesso pode ou não ser difundida. Contudo, com o passar do tempo, esse recurso, muitas vezes, não é necessário, pois se acaba aprendendo o que pode e o que não pode ser divulgado. Entre o povo-de-santo, por exemplo, a função do quarteto musical de convidar a divindade para que ela se aposse⁴⁵ em seu filho é notória. Vários autores falam sobre isso, mas nenhum deles explica como isso é feito. Por causa do longo tempo que passei com meus amigos do candomblé, dos incontáveis rituais que assisti e participei, e da minha aprendizagem como músico, posso afirmar

⁴⁵ Refiro-me, aqui, ao fenômeno da possessão, fenômeno onde a entidade incorpora no corpo do fiel. No capítulo V este fenômeno será abordado com mais detalhes.

que, hoje, conheço vários dos elementos sonoros e contextuais que fazem com que os instrumentos musicais sejam utilizados como meios de invocação da divindade. Esse conhecimento não apenas enriqueceria meu trabalho consideravelmente, visto que seu foco é a “linguagem dos tambores”, como também embasaria muitas afirmações que faço ao longo do texto. Tal fato me trouxe certos problemas ao redigir o presente trabalho, não em relação ao que deveria ou não ser dito, pois jamais trairia a confiança de meus amigos divulgando algo que não poderia ser. Tais problemas dizem respeito a “como dizer sem falar”. Em vários momentos fui obrigado a refazer o texto, pois, nas entrelinhas, eu colocava informações que permitiriam a um leitor atento decifrar determinados conhecimentos que, por tradição, não devem ser divulgados.

Anteriormente, afirmei que em minha pesquisa de campo as principais dificuldades podem ser divididas em dois tipos. O primeiro se refere, essencialmente, à aquisição de informações de um grupo cultural que já sofreu com o preconceito e desconfia de estranhos. O segundo tipo, que será abordado a seguir, diz respeito aos pesquisadores brasileiros. Na verdade, esse segundo tipo foi o principal causador de minhas dificuldades.

No Brasil, grande parte da geração de estudiosos, da qual faço parte, encontra seus maiores problemas fora do campo. Nas gerações passadas, o mais comum era que os pesquisadores, geralmente, professores de universidades federais, ao ingressarem em cursos de pós-graduação, obtivessem uma licença remunerada e, adicionalmente, recebessem uma bolsa, através dos órgãos de fomento de pesquisa do país. Dessa forma, eles mantinham seus salários para as despesas que, normalmente, já faziam parte de suas vidas cotidianas e recebiam um adicional que poderia ser investido em gastos com o pretendo estudo. A realidade de vários pesquisadores brasileiros contemporâneos é totalmente diferente. A maior parte deles ingressa nos cursos de pós-graduação apenas com a bolsa como meio de sustento, não ignorando, ainda, que a bolsa nas gerações passadas correspondia a uma quantia bem maior do que a de hoje. Como

qualquer acadêmico, o pesquisador brasileiro necessita reciclar seu conhecimento, o que o instiga a ingressar nos cursos de pós-graduação. Porém, muitos não estão vinculados às instituições que lhe permitam o afastamento nas mesmas condições que as gerações passadas de estudiosos. De frente dessas dificuldades, vários são os estudiosos que desistem de se exporem à aventura que é ingressar em uma pós-graduação, no Brasil. Entretanto, há aqueles que se atiram nessa empreitada, mas, sem as condições ideais de apoio financeiro, se vêem obrigados a realizar verdadeiros “malabarismos” para adquirir material bibliográfico, fazer sua pesquisa de campo, sustentar-se e, por vezes, manter gastos com sua família, entre outras coisas. Meu exemplo é modelar, pois, para fazer o mestrado, vendi meu carro e, como assim que o terminei, não demorei muito a ingressar no doutorado, para sustentar os gastos necessários para me manter, vendi minha motocicleta (se entrar em um pós-doutorado ainda não sei o que vender).

À primeira vista a condição financeira pode parecer não interferir diretamente no trabalho desenvolvido em campo, mas quem passa por esse processo sabe o quanto ela o afeta. Através de minha experiência e da convivência que mantive com outros etnomusicólogos, nessas mesmas condições, pude presenciar vários episódios que podem comprovar essa afirmativa. Assisti, por exemplo, colegas deixarem de registrar vários eventos. Por não terem condições de levarem para o campo materiais suficientes, eles escolhiam o que deveria ou não ser filmado, não por achar que algo seria menos importante, mas por não ter condições financeiras de gastar com várias fitas de filmadoras ou filmes para suas fotografias e suas posteriores revelações. Eu mesmo, quando ainda não tinha muita intimidade com meus amigos do candomblé baiano e, portanto, não dormia nos terreiros que ia, deixei de ir a várias festas porque elas eram muito longe e eu não tinha dinheiro para voltar de táxi. Algumas vezes me aventurei a voltar de lotação, mas ficar por volta de 3:30 da madrugada até mais ou menos umas 6:30 da manhã, esperando ônibus, não é muito animador em um país onde a violência aumenta a cada dia. Deve-se destacar, também, que,

quando o pesquisador utiliza “materiais mais sofisticados” como filmadoras ou MDs, geralmente, ele conta com a solidariedade de outros companheiros, porque raramente ele tem todos os equipamentos de que precisa. Sendo assim, já é comum, entre os pesquisadores brasileiros, contar com a solidariedade uns dos outros, para que empréstimos supram a necessidade, quando possível, de todos.

A dificuldade financeira também atinge estudiosos que se aventuram em outros países, por exemplo, através da chamada “bolsa sanduíche”. Isto é, durante a sua pós-graduação, o pesquisador inicia seus estudos no Brasil, na seqüência, vai ao exterior onde geralmente fica durante um período e, posteriormente, retorna ao seu país para, então, concluir o curso. Em conversa informal com a etnomusicóloga Glaura Lucas, que efetuou o seu doutorado nessas condições, ela foi categórica em afirmar que para uma pessoa que não tem recursos além daqueles advindos da bolsa é impossível participar desse tipo de processo. Segundo ela, se não fosse a ajuda de seus familiares e recursos pessoais economizados anteriormente, dificilmente ela teria conseguido se manter. O artigo “Bolsista na penúria”, de César Giobbi, confirma as palavras da autora, diz Giobbi:

um doutorando brasileiro, residindo em Milão, onde se encontra como bolsista da Capes, foi obrigado a se inscrever na *Opera San Francesco d'Assisi*, uma entidade religiosa que distribui refeição gratuita aos pobres na Itália, para conseguir sobreviver. A grave situação é provocada pela desvalorização de cerca de 20% do dólar face ao euro, que vem sendo ignorada pelas autoridades brasileiras. Em reunião com os bolsistas brasileiros em Paris, o ministro da Educação, Cristóvão Buarque, culpou os próprios bolsistas pela situação, alegando que “se tivessem escolhido fazer doutorado na África do Sul ou na Índia poderiam ter melhores condições de vida, pois nesses países o dólar é mais valorizado”. Ou seja, almoçar e jantar entre os mendigos e refugiados tem sido a única opção encontrada pelos bolsistas para não desistir dos estudos (GIOBBI, 20/10/2003).

Curiosamente, quando temos acesso às descrições das pesquisas de campo de outros pesquisadores, a questão financeira é negligenciada, não vigorando entre os problemas que

afetam a pesquisa. Todavia, em convívio com meus colegas estudiosos, esse é sempre um dos pontos mais comentados. Em razão disso e da minha própria experiência, resolvi levantar essa questão para que discussões futuras possam surgir.

Seja como for, tenha problemas ou não, a pesquisa de campo ainda é uma “ferramenta” essencial para o etnomusicólogo. As formas de registro, sejam escritas ou eletrônicas, também são importantes para o pesquisador, mas, gostemos ou não, como veremos no capítulo a seguir, esses registros são fontes secundárias, são representações. A pesquisa de campo permite ao estudioso se deparar com um universo dinâmico que se modifica a cada dia. Inserido no mundo pesquisado, o etnomusicólogo se vê obrigado a reformular as informações adquiridas anteriormente por fontes secundárias. Através da pesquisa de campo, o etnomusicólogo, por exemplo, passa a entender a sacralidade que se atribui a determinados objetos físicos, como é o caso dos instrumentos musicais no candomblé, tema do próximo capítulo.

Capítulo II

OS INSTRUMENTOS SAGRADOS E A NOTAÇÃO**2.1 Os instrumentos musicais no candomblé**

Neste capítulo apresento aqueles cuja presença nos rituais públicos de candomblé se faz imprescindível: os *instrumentos musicais*. Veremos ao longo deste trabalho que a música na religião nagô tem um objetivo que vai além de, simplesmente, despertar o prazer estético. No candomblé, a música cumpre o papel de comunicar, ela é um código com fins dialógicos¹. Tendo consciência dessa função essencial da música, nessa religião, àqueles utilizados para produzir a música também é atribuída uma condição especial. Como verificaremos neste capítulo, uma ótica mais holística sobre os instrumentos musicais, na religião nagô, transcenderá a visão de sua condição de meros objetos físicos produtores de sons.

Será necessário, ainda, pontuar algumas questões sobre um outro assunto que não toca diretamente o mundo do candomblé, mas o meio acadêmico: a *transcrição musical*. A transcrição musical não faz parte do mundo religioso queto, porém ela será empregada com frequência ao longo deste trabalho. Sua utilização, como veremos, justifica-se pela sua condição de objeto representativo. Como uma representação dos elementos significativos de um sistema musical, descobertos através de uma pesquisa de campo, a transcrição auxilia, entre outras coisas, na comunicação entre o universo abordado e o meio acadêmico.

Por questões didáticas, divido os instrumentos musicais do candomblé em dois grupos: os *instrumentos de fundamento* e o *quarteto instrumental*. Os critérios eleitos para se chegar a essa

¹ No capítulo IV será mais aprofundada a questão da música de candomblé como uma forma de linguagem.

divisão foram: a frequência com que os instrumentos aparecem nos rituais e as organizações sonoras advindas desses instrumentos. Isto é, nos rituais de candomblé, como se verá, por estarem associados a divindades específicas, os instrumentos de fundamento aparecem com menos assiduidade do que o que se denominou quarteto instrumental. Tendo esse último, digamos, um caráter mais geral, sua presença é mais constante nos rituais. As organizações sonoras resultantes dos instrumentos de fundamento também não se apresentam tão complexas e variadas quanto às do quarteto.

2.1.1 Os Instrumentos de fundamento

Fundamento, no candomblé, pode ser denominado como a base do conhecimento transmitido de geração em geração; como diz Angela Lühning, é [...] tudo que diz respeito à força fundamental, ao *axé*² (1990, p. 230). Por extensão, os instrumentos de fundamento representam a essência da força do próprio orixá; esses instrumentos simbolizam o poder da divindade. Um exemplo dessa força, como veremos no capítulo V, vem da ligação desses instrumentos com o fenômeno da possessão. Enfim, o fundamento, em geral, faz parte do tabu dessa religião.

Os instrumentos de fundamento se encontram em número de cinco, sendo eles: o arô, o cadacorô, o xére, um sino – sem nome específico – e o adjá. Cada um desses instrumentos é associado a uma deidade.

² Segundo Juana Elbein dos Santos, conceitos tais como “axé” não podem ser traduzidos (1998, p. 22). Ainda conforme a autora, o conteúdo mais precioso do terreiro é o axé. O axé “é a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem axé, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital” (1998, p. 22).

O arô é constituído de dois chifres, de búfalo ou de boi, geralmente ornados nas extremidades com metal e presos por correntes. Para tocá-los, percuti-se um no outro. Em função do material (chifres) no qual o instrumento é feito, o som produzido por ele é bem “seco”. O arô é tocado em festas para Oxossi, divindade na qual ele é relacionado.

O cadacorô está associado a Ogum³ e, conseqüentemente, é tocado nas festas deste orixá. Na descrição de Lühning este instrumento é formado por “[...] duas peças de ferro, toscamente forjadas, de forma alongada, que, percutidas uma contra a outra, produzem um som muito forte e penetrante” (1990, p. 48).

O xére é um chocalho e, como tal, constitui-se de uma cabaça, cheia de sementes, presa a um cabo de madeira. Ligado a Xangô, é tocado nas festas dessa divindade.

Um pequeno sino, sem nomenclatura específica, está associado a Obaluaiê⁴. Por ser pequeno, esse instrumento produz um som bem agudo⁵.

Na ordem mencionada, o adjá é o quinto instrumento de fundamento. Este instrumento se constitui em uma sineta de metal composta de uma ou mais campânulas. O ajdá está ligado a Oxalá⁶, mas como essa divindade é conhecida como “o pai de todos”, esse instrumento é utilizado nas festas de outros santos.

Estando associado a determinado orixá, o instrumento de fundamento simboliza a força daquela divindade, pois têm o poder, quando tocado, de facilitar a incorporação daquele orixá em seu filho. Com o adjá acontece o mesmo. Entretanto, como dito, associado a Oxalá, esse

³ Ogum é conhecido como um deus guerreiro e é também associado ao ferro. Para saber mais sobre Ogum, ver: Cardoso, 2001, p. 83-122; Aflalo, 1996, p. 55-58; Adékòyà, 1999, p. 93-149.

⁴ Ligado à terra, Obaluaiê, ou Omolu, como também é conhecido, é o orixá das doenças e das curas. Mais informações sobre essa divindade, ver: Rocha, 2000, p. 59-60; Barros, 2000, Luz, 2000, p. 71-72.

⁵ A mesma descrição é encontrada em Lühning (1990, p. 47), porém, o mencionado sino é atribuído a Oxalá e não a Omolu, como é o caso na Casa Branca.

⁶ É, por muitos, considerado o maior dos orixás e o “pai de todos”. Para saber mais sobre Oxalá, ver: Verger, 1997, p. 252-286, Prandi, 2001, p. 500-523; Aflalo, 1996, p. 90-95.

instrumento é tocado em outras festas e na medida em que há uma relação estreita entre Oxalá e outros orixás, o adjá também exerce uma força invocatória em outros santos. Ou seja, o adjá não é utilizado exclusivamente para Oxalá, mas, também, para outras divindades⁷ e, assim como acontece com os outros instrumentos de fundamento, quando soado, funciona como um chamado para que a divindade incorpore em seu filho, resultando no fenômeno da possessão.

A relação dos instrumentos de fundamento com o fenômeno da possessão foi observada por outros autores. Sobre os instrumentos de fundamento, e também mencionando essa relação, escreve Lühning:

os *instrumentos de fundamento* são tocados apenas em momentos muito especiais, no decorrer de uma festa, em geral apenas para um orixá determinado, com cujo fundamento têm ligação. É em decorrência desta ligação fundamental, que estes instrumentos possuem o poder de chamar o orixá, de acelerar ou facilitar a manifestação. Quando um *instrumento de fundamento* é tocado perto da cabeça de uma filha-de-santo do orixá ao qual o instrumento pertence, o orixá manifesta-se quase que instantaneamente. Diz-se, no candomblé, que a manifestação ocorre, nestes casos, porque ‘o som agrada aos orixás. Eles [os instrumentos] têm um axé de chamar o orixá’. Esta força dos *instrumentos de fundamento*, entretanto, só é empregada em umas poucas festas, de maior envergadura (1990, p. 47).

Também demonstrando a associação do instrumento de fundamento com a possessão, Roger Bastide, sobre o adjá, observa que “quando o transe custa para se produzir, sacerdotes ou sacerdotisas agitam o *adjá* junto ao ouvido das filhas-de-santo que dançam, e não é raro que, importunada por esse ruído agudo e alucinante, a divindade se decida a montar em seu cavalo⁸” (2001, p. 35). Ainda sobre o esse instrumento, diz José Flávio Pessoa de Barros: “[...] não faz parte do conjunto da orquestra. É empunhado pelas mães ou pais-de-santo, ou por quem eles determinarem, para invocar os *orixás*, quando estes tardam. Não são instrumentos de

⁷ Seria incorreto afirmar que o adjá é utilizado para todos os orixás visto que, por exemplo, Obaluaiê não gosta do seu som e, portanto, em suas festas, esse instrumento não é tocado.

⁸ “Cavalo” era uma forma de se referir àquele que recebe santo. Quando um orixá incorporava em seu filho se dizia, por exemplo, que aquela entidade “montou em seu cavalo”. Hoje em dia o termo parece ter caído de uso, pois, em minha pesquisa de campo, nunca o ouvi.

acompanhamento musical, porém, podem, por vezes, juntamente com as vozes e palmas, compor a peça dirigida aos deuses e ancestrais” (2000, p. 50). O autor, além de reforçar as palavras de Lühning e Bastide, lança um assunto digno de discussão: a musicalidade dos instrumentos de fundamento.

Para Lühning, assim como para Barros, “os *instrumentos de fundamento* deveriam ser descritos, menos como instrumentos musicais no sentido comum do termo, e muito mais como instrumentos com função ritual, que produzem som, possuem um significado simbólico e são empregados de forma associativa” (LÜHNING, 1990, p. 48). A visão de Lühning e de Barros, de fato, é correlata com a de várias adeptos do candomblé, pois, em conversas informais, alguns deles concordaram que os instrumentos de fundamento não são instrumentos musicais. Sobre essa questão, minhas conclusões me levam a discordar tanto dos autores quanto dos próprios adeptos⁹. Coligar os instrumentos de fundamento ao quarteto musical do candomblé não parece ser coerente, uma vez que os primeiros são tocados com bem menos frequência do que o segundo e não possuem nenhum tipo de ligação com estes no que diz respeito às organizações sonoras. No entanto, acredito que os instrumentos de fundamento também possuem uma função musical; não na mesma acepção da música de algumas culturas, que primam pelo prazer estético ou lúdico, mas no sentido da própria música de candomblé. Já que, como veremos mais detalhadamente no capítulo IV, a música de candomblé possui, para os participantes dessa religião, uma função comunicativa, os instrumentos de fundamento se encontram na mesma condição que os demais. Estes instrumentos não apresentam organizações sonoras definidas, como aquelas apresentadas no quarteto musical, nem possuem significados tão diversos, como os cantos, mas isso não

⁹ Devemos nos lembrar que, muitas vezes, as pessoas pertencentes ao universo pesquisado, ao serem impelidas a responder determinadas questões colocadas pelos pesquisadores, podem não ter tido tempo de refletir sobre esses questionamentos e nem teriam razão de fazê-lo, visto que tais questões não os intrigam, pois eles simplesmente as vivem em seu cotidiano. Conseqüentemente, nem sempre a interpretação do pesquisador precisa, necessariamente, ser equivalente a do indivíduo pertencente ao grupo cultural estudado.

invalida sua capacidade de produzir sons como forma de linguagem. Seus sons correspondem, assim como qualquer emissão musical no candomblé, a uma mensagem. Os instrumentos de fundamento, uma vez soados, como foi mencionado pelos autores, se equiparam a um chamado veemente à divindade. Desta forma, assim como qualquer música dentro de um ritual de candomblé, os instrumentos de fundamento cumprem o seu papel musical dentro da religião que é comunicar algo. Portanto, pode-se concluir que os instrumentos de fundamento e os sons produzidos por eles são tão musicais quanto os outros instrumentos musicais que integram o universo ritualístico do candomblé.

2.1.2 *O quarteto instrumental e os músicos*

O que denominei “quarteto instrumental”, no candomblé, é composto por três atabaques e um agogô ou gã, como também é conhecido (ver foto 2.3, na página tal). Nesse conjunto instrumental reside o principal foco do presente trabalho.

Kazadi wa Mukuna descreve o agogô da seguinte maneira:

‘é a campânula dupla’ de tons altos (pequenos) e baixos (largos) ou femininos e masculinos, presa nas extremidades de uma haste metálica curvada¹⁰. Este tipo de campânula comum na África é conhecido entre os bakongos do Congo com o nome de *ngongi*, e com o nome gerundial de *nkobu* entre os lubas. No Brasil, adaptou o nome yorubá de *agogô* (2000, p. 106).

Conforme Barros “a palavra agogô é proveniente do Iorubá e significa sino” (2000, p. 50). Lühning também atribui a origem do vocábulo ao iorubá, mas, segundo ela, significa “tempo” (1990, p. 37). Para Cacciatore, que não lhe conferi significado, o nome gã é de origem ewe (1977,

¹⁰ No nordeste é comum o uso de agogôs de madeira, mas, no candomblé, o material no qual este instrumento é construído é sempre o metal.

p. 133). Um terceiro nome, para esse instrumento, pode ser encontrado no nordeste – gonguê. Alguns autores se referem ao gã e ao agogô como instrumentos distintos cuja diferença reside na quantidade de campânulas: o gã possuiria apenas uma campânula, enquanto o agogô duas (ver foto 2.1, abaixo) ou, mais raramente, três. Contudo, no uso corrente dentro do candomblé, esses nomes são utilizados pela maioria dos fiéis como sinônimos. Na prática musical da religião nagô a diferença entre o gã e o agogô praticamente não existe, já que, seja com uma ou duas campânulas, esse instrumento quase sempre é percutido apenas em uma das campânulas¹¹. No presente trabalho, agogô e gã serão utilizados como sinônimos.



Foto 2.1
*Agogô ou gã, de
duas campânulas.*

O agogô é um instrumento idiofone¹². Diferentemente de outros gêneros musicais populares brasileiros, tais como o da capoeira, do baião, do samba, nos quais o agogô é percutido por uma baqueta de madeira, o gã, no candomblé, é tocado com uma baqueta de metal. Essa diferença faz com que o som do instrumento soe muito mais metálico e “penetrante” do que

¹¹ A única exceção é quando um toque chamado ijexá é executado. Nesse toque, às vezes, são utilizadas as duas campânulas (ver seção 6.15, capítulo VI). Contudo, mesmo tendo em mãos um agogô de duas campânulas, no ijexá, alguns músicos do candomblé preferem utilizar apenas uma das campânulas.

¹² O termo idiofone pertence à classificação de Eric M. von Hornbostel e Curt Sachs. Em sua proposta, os instrumentos se dividem em quatro categorias principais: idiofones, aerofones, membranofones e cordofones. Nos idiofones o som é produzido pelo próprio material de que é feito o corpo do instrumento; os membranofones produzem som mediante uma membrana esticada; nos cordofones o som é produzido por uma corda tensa; e, para finalizar, os aerofones, cujo som é produzido pela vibração de uma massa de ar originada no (ou pelo) instrumento. Para saber mais sobre essa classificação, ver Hornbostel e Sachs (1995) e Henrique, (1994).

quando utilizado a baqueta de madeira. Essa preferência pelo som resultante da baqueta de metal, que torna o instrumento ainda mais distinto dos atabaques, pode-se explicar pelo fato de que os iniciados vêm no padrão sonoro do gã um guia para a música. Como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo, esse instrumento possui uma função musical fundamental na religião nagô: a de referencial. Com certeza tal atribuição está ligada a sua estabilidade musical e ao seu timbre diferenciado. Tratando-se de um instrumento de metal percutido por outro metal e os outros instrumentos, majoritariamente, sendo percutidos em couro, o timbre do gã se distingue dos demais. Esse instrumento também não realiza variações musicais; uma vez estabelecido um padrão sonoro, o agogô o mantém até a entrada do próximo toque, propiciando a referida estabilidade. Essas características transformam o gã em um referencial natural, um ponto de apoio para os músicos do candomblé. Conforme escutei várias vezes nas palavras de músicos da religião iorubá, “o agogô é o verdadeiro ‘maestro’ dos instrumentos”; “quando você perder o ritmo, preste atenção no gã”. Lühning confirma essa perspectiva dizendo que “o *agogô* constitui um ponto de referência, tanto para os demais instrumentos, quanto para o canto” (1990, p. 110). A autora demonstra, ao longo de sua tese, como os padrões apresentados no gã formam a base para as estruturações rítmicas das cantigas de candomblé.

Como dito, os outros três instrumentos que compõem o que se denominou quarteto instrumental são os atabaques. O atabaque é um tambor abaulado que faz parte dos instrumentos membranofônicos. Ele é, sendo mais específico, um instrumento unimembranofone, pois possui apenas um dos lados coberto de couro, onde é realizada a maior parte da percussão. Seu corpo, em madeira, é feito de “ripas presas por pregos de ferro, cola e aros também de ferro; na verdade uma caixa de ressonância afunilada. Também se encontram atabaques com o corpo em peça única de madeira escavada em fogo” (LODY e SÁ, 1989, p. 23).

Foto 2.3
O quarteto instrumental: os três atabaques – “vestidos com o ojá” – e o agogô da Casa Branca. Da esquerda para a direita: o Sete de Setembro (rum), o rumpi, o lé e o gã.



As formas de tensão do couro dos atabaques são várias: cunhas de madeira que tensionam os aros, por meio de cordas presas no alto e no meio da caixa acústica, chamados de “atabaques de cunha”; o couro esticado por pinos de madeira, presos à caixa de percussão, segundo Lody, chamados de “Sô” (1989, p. 23); ou a tensão do couro “[...] feita por parafusos presos à borda do instrumento” (BARROS, p. 2000, 48).

Pierre Verger estabelece uma relação entre as diferentes formas de tensão do couro dos atabaques e as nações de candomblé. Segundo ele, “o sistema de tensão por cunha é freqüente nos *candomblés* de origem banto (congo e angola). O sistema de tensão por cavilhas enfiadas no corpo do atabaque é característico, no Brasil, das nações *nagô* e *djédjé*” (1999, p. 28). Melville Herskovits corrobora as palavras de Verger. Segundo o autor,

para os rituais *Ketu* e *Gêge*, executados com baguetas (sic), os tambores devem ser revestidos ‘de torno’, isto é, com o tampo mantido no próprio lugar e afinado por meio de caravelhas (sic) introduzidas no corpo do tambor, próximo à superfície. Para a música dos cultos de Angola, Congo e Caboclo, cujos ritmos são produzidos com o auxílio das mãos, o revestimento é do tipo de ‘cunha’, no qual as cordas são presas na metade inferior do corpo do tambor a uma corda ou arco revestido de pele e mantido no lugar, sendo afinado por meio de cunhas entaladas entre ele e a madeira (1946, p. 102).

Entretanto, encontrei na capital baiana, nos terreiros de nação nagô, todas as três formas que descrevi de retesar o couro dos atabaques. Visto que Herskovits e Verger realizaram suas pesquisas nos terreiros de Salvador em décadas passadas – o primeiro em 1942 e o segundo a partir de 1946 – o mais provável é que a associação do tipo de atabaque com a nação de candomblé se perdesse com o passar do tempo.

Os três atabaques utilizados nos rituais possuem dimensões e nomes diferentes e, por conseqüência, produzem sons cujas alturas variam de acordo com seu tamanho: o maior e mais grave é chamado de “rum”; o médio é denominado “rumpi”; e o menor, portanto mais agudo, é o “lé”. Este último, Lody e Sá afirmam ser também chamado de “runlé” (1989, p. 25), nome que só encontrei em bibliografia e não no uso corriqueiro do povo-de-santo. Verger atribui esses nomes a uma deformação das palavras fon, *hum* e *humpevi* para rum e rumpi, e da palavra nagô *omele*, para lé (1999, p. 28). Barros apresenta a tradução dessas palavras da seguinte maneira: *hum* – grunhido/rugido; mais *pi* – imediatamente; e *lé* – pequeno (2000, p. 47).

Os atabaques, no candomblé, não são meros dispositivos produtores de som. O valor simbólico conferido a eles vai bem além. Como observa Lody e Sá sobre o atabaque nos terreiros, “ele ocupará o papel de uma divindade e, por isso, será sacralizado, alimentado, vestido; possuíra nome próprio, e apenas sacerdotes e pessoas de importância para a comunidade poderão tocá-lo e usá-lo nos rituais” (1989, p. 25). Verger reforça as palavras dos autores: “se, por um acidente, caírem no chão durante uma cerimônia, esta é suspensa momentaneamente. Não é qualquer pessoa que pode pôr a mão neles” (1999, p. 25). Apesar de nunca ter presenciado a ocorrência descrita por Verger – a queda de um atabaque no decorrer de uma cerimônia – suas palavras me foram repetidas várias vezes em conversas com adeptos do candomblé. Barros, em seus dizeres, também demonstra como a posição desses instrumentos extrapola o âmbito físico,

diz ele: “os atabaques, em suas apresentações públicas, devem estar ‘vestidos’, adornados com laços cujas cores identificam a cerimônia e a quem é dedicada” (2000, p. 46).



Foto 2.4
O quarteto instrumental do Engenho Velho, no local reservado para ele.

Os atabaques na Casa Branca são do tipo de cunha, já mencionado. Eles foram construídos da maneira descrita por Lody e Sá, ou seja, com o corpo em peça única de madeira. Segundo seu Erenilton, ogã da casa de Oxumarê, foi o finado Cipriano¹³, ogã do Engenho Velho, quem fez os atabaques que se encontram na Casa Branca. Confirmando o que foi dito por Lody e Sá, o rum do *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* tem nome próprio: “Sete de Setembro” (ver foto 2.3, na página 54). Já os outros dois tambores não apresentam outros tipos de designação, além dos nomes genéricos (rumpi e lé). Tanto o nome do rum da Casa Branca quanto a ausência de atribuições particulares aos outros dois atabaques encontram explicações nos dizeres de Herskovits. Segundo ele, o tambor passa por um ritual de batismo, onde

o nome é também dado nesta ocasião, mas apenas o tambor maior o recebe. [...] Os nomes dos tambores são de duas espécies. Em primeiro lugar, os nomes dos dias, sendo o tambor designado pelo dia da semana no qual ele foi percutido pela primeira vez em cerimônia. O segundo é o que resulta da imaginação do sacerdote ou do doador (1946, p. 105).

¹³ No capítulo anterior, na seção 1.2, há mais informações sobre Cipriano e Erenilton, entre outros ogãs.

Através das palavras de Herskovits, pode-se deduzir que o nome dado ao rum da Casa Branca pertence à primeira espécie mencionada pelo autor.

Os atabaques, no candomblé, possuem características musicais e funcionais distintas. Na maioria dos toques, o rumpi e o lé tocam o mesmo padrão sonoro. Esses dois atabaques não efetuam frases musicais¹⁴ diferentes ao longo de um toque, ao contrário, eles mantêm o mesmo padrão sonoro todo o tempo. Conseqüentemente, o ostinato efetuado por esses instrumentos os coloca em uma posição de base. Como observa Barros, seu papel é de “suporte musical, ou seja, a manutenção constante do ritmo” (2000, p. 47). Juntamente com o gã, que também mantêm o mesmo padrão sonoro, esses três instrumentos – rumpi, lé e gã – formam um trio acompanhante, um “chão” para que o rum possa “andar”, ou, em outras palavras, um “suporte” para que o rum possa “falar”.

De fato, as frases musicais mais complexas cabem ao rum. Mas sua complexidade não se resume às organizações sonoras, mas, também, às relações que extrapolam o âmbito do som. Ao rum é atribuída a função de dialogar, de apresentar frases musicais distintas e, por meio dessas, enviar ou responder aos vários tipos de mensagens que existem nos rituais de candomblé. Sendo assim, por exemplo, uma de suas funções essenciais é sua íntima ligação com as danças realizadas nos rituais. Pierre Verger escreve sobre esta relação entre os deuses, incorporados em seus filhos, e o atabaque: “seus gestos e passos [da divindade] imitam os caracteres dos deuses que, seguindo o ritmo dos atabaques, são alternadamente suaves, arrebatados, agressivos, majestosos, ondulantes, dolorosos” (1999 p. 29). Apesar de o autor não fazer alusão específica ao rum, pode-se, certamente, substituir os “atabaques” mencionados por Verger, por “rum”, pois o

¹⁴ No próximo capítulo a “frase” musical, no candomblé, será abordada mais profundamente.

dançarino¹⁵ não segue todos os atabaques, mas sim, preferencialmente, o rum. Também Angela Lühning refere-se a esta relação: “[...] é o rum que coordena os movimentos do orixá”. (1990, p. 80). Outro autor que menciona a relação do rum com o dançarino é Gérard Béhague: “o mestre dos tambores toca o tambor maior (*rum*) do trio, improvisando sobre os ritmos característicos e ao mesmo tempo controlando o desenvolvimento coreográfico das danças rituais”¹⁶ (1980, p. 243). O fenômeno da possessão envolve uma série de questões contextuais que serão discutidas no capítulo V, porém, pode-se adiantar que também cabe aos sons provenientes do rum, em grande medida, convidar a divindade a incorporar em seus filhos. Em outras palavras, o rum também é um dos grandes responsáveis pela possessão.

A música advinda desse quarteto é denominada, pelos próprios adeptos da religião nagô, de toque. Ou seja, cada toque é constituído de frases musicais distintas, tocadas no rum, e ostinatos que, generalizando, se mantêm todo o tempo, tocado nos demais instrumentos. Outra característica do toque é que, de maneira geral, cada um é associado a um orixá, mas essa peculiaridade será retomada no capítulo VI. Também é a música desse quarteto, o principal foco do presente trabalho.

Os atabaques são percutidos, dependendo do toque, com mãos ou baquetas. Essas baquetas, chamadas aguidavis, são galhos de árvores com o comprimento entre 30 a 40 centímetros e com a largura, mais ou menos, de um lápis. As árvores escolhidas para os galhos são as mais variadas, mas sempre procurando as mais resistentes, tais como, por exemplo, as de goiabeira. Através das palavras de Herskovits, podemos concluir que antigamente havia uma

¹⁵ Quando faço alusão à relação música-dança, utilizo o termo dançarino e orixá como sinônimos, visto que estou me referindo à dança do orixá.

¹⁶ “The master drummer playing the largest drum (*rum*) of the trio improvises upon the characteristic rhythms and at the same time controls the choreographic development of the ritual dances.”

sacralidade atribuída a essas baquetas; pois elas, segundo o autor, eram colocadas no mesmo nível que os atabaques. Diz ele:

as baquetas (sic) do tambor, *agidavi*, são feitas, em geral, de madeira resistente – pitanga ou ingá. Utilizando-se madeira menos resistente, como o arassa (sic), elas quebram rapidamente. Qualquer tamborileiro capaz sabe fazer baquetas (sic) e as que são feitas com cuidado, resistem de três a cinco anos. As varas são primeiramente limpas e em seguida untadas com sebo, depois do que são aquecidas ao fogo, de maneira que o sebo vá impregnando completamente a madeira. São deixadas por alguns dias ao sol ou na fumaça do fogo da cosinha (sic) e depois colocadas no santuário, “ao pé do santo”, onde permanecem até a próxima cerimônia que requera (sic) tambores, quando então, o pae (sic) de santo as entrega ao chefe dos tamborileiros. O mesmo “poder” atribuído aos tambores, é também atribuído às baquetas (sic). Elas são preparadas em cada casa [...] (1946, p. 104).

Hoje em dia, o tipo de preparação com as aguidavis, descrita por Herskovits, parece ter desaparecido, pois durante toda a minha pesquisa de campo jamais presenciei ou ouvi falar sobre algo parecido com a descrição do autor.

Se, por um lado, as baquetas que percutem nos instrumentos parecem ter perdido a sacralidade, por outro, os responsáveis pela música sempre ocuparam um lugar importante dentro do candomblé. Os músicos de candomblé foram e são tratados com imenso respeito. Isso se explica facilmente, pois, como ouvi várias vezes em minha pesquisa de campo, “não há candomblé sem música”. Em algumas casas onde estive, participando como músico, o tratamento chegava a ser diferenciado, visto que a comida que era servida ao público era diferente daquela oferecida aos músicos. Um episódio ocorrido comigo, em Belo Horizonte, reafirma a importância dada aos músicos no candomblé. Meus professores de candomblé, por causa da minha altura, sempre brincam falando que eu sou o “maior” ogã da capital mineira e algumas vezes chegam a apresentar-me para desconhecidos dessa maneira. Em uma dessas ocasiões, Hamilton, ebome do

Gantois, apresentou-me dessa forma (“esse é o ‘maior’ ogã de Belo Horizonte”) a um tateto¹⁷ de candomblé de angola. O tata d’inquice, não entendendo a brincadeira, pegou na minha mão e ajoelhou-se, demonstrando grande respeito. Obviamente, o mal-entendido foi desfeito, mas o fato exemplifica bem a importância atribuída aos responsáveis pela música no candomblé.

Ao músico mais experiente são dadas as maiores responsabilidades. Por apresentar as frases musicais mais elaboradas e as conexões extra-sonoras mais complexas, tais como a relação música-dança, apenas aos músicos mais experientes é permitido o acesso ao rum. Quando algum iniciado no candomblé se interessa pela música, sua introdução nos instrumentos musicais sempre se dá a partir do trio acompanhante (rumpi, lé e gã), deixando o rum por último. O melhor músico, responsável por tocar o rum, por corrigir os outros instrumentistas e, em grande medida, por conduzir musicalmente o ritual, é denominado de alabê¹⁸. Segundo Olga Gudolle Gacciatore, alabê vem do iorubá e significa “ala” – “dono”; “agbè” – cabaça ou tambor (1977, p. 43), ou seja, “o dono do tambor”. Sobre o alabê, escreve Barros:

a Orquestra é comandada por um especialista - *o alabê*. Trata-se de um título honorífico dos mais respeitados nas comunidades religiosas. Cabe a ele, além da função de entoar os cânticos e iniciar no aprendizado litúrgico os que ainda se encontram em formação, zelar pelos instrumentos musicais, e conservar sua afinação, e providenciar as cerimônias de consagração daqueles que, produzindo os sons da música, estabelecem a relação entre os homens e as divindades. Os instrumentos musicais recebem, por isso, carinho e consideração especial. Somente os iniciados podem neles tocar, e as mulheres apenas em situações particulares (2000, p. 45).

Como menciona Barros, tocar é uma função exclusivamente masculina. Por isso todo músico é um ogã, pois, como dito¹⁹, ogã é um título dado sempre a alguém do sexo masculino e a

¹⁷ Equivalente ao “pai-de-santo” no candomblé de queto, “tateto” ou “tata d’inquice” são nomes dados ao sacerdote no candomblé de angola. Se fosse uma sacerdotisa dessa religião, seria chamada de “nêgua” ou “mameto”.

¹⁸ Segundo Barros, o “título de *Alabê* pode ser subdividido em outras duas categorias. O *otun-alabê*, o da direita, mais velho em iniciação e saber; e o *ossi-alabê*, o da esquerda, mais jovem” (2000, p. 54-55). Entretanto, em todas as casas onde estive, apenas no Engenho Velho escutei o termo “otun-alabê”, mesmo assim esse termo não é de uso corrente. O mais comum é denominar os músicos de ogãs e o melhor dentre eles de alabê.

¹⁹ Ver página 13.

música instrumental é uma responsabilidade daqueles que possuem esse título. Entretanto, nem todo ogã é um músico. Há outras tarefas incumbidas aos ogãs, tais como manter a ordem no barracão durante os rituais. É muito comum, por exemplo, pessoas que não conhecem o candomblé, ao irem em festas públicas, esquecerem que estão diante de um ritual sagrado e não de um show. Conseqüentemente, é corriqueiro vê-las subir nos bancos para ter uma visão melhor, tentar filmar ou tirar fotos, o que nos terreiros como a Casa Branca ou o *Gantois* é terminantemente proibido. Aos ogãs, chamados ogãs-de-sala, que ficam andando pelo barracão durante o ritual público, é atribuída a função de pedir que essas pessoas desçam da cadeira ou impedi-las de qualquer tipo de registro mecânico. Infelizmente, também é comum que indivíduos, sabendo dessas proibições, tentem burlá-las, deixando gravadores ligados dentro de bolsas a tiracolo. Por essa razão, também cabe aos ogãs-de-sala o papel de vigiar qualquer atitude suspeita e, se necessário, revistar as bolsas de quem eles suspeitem.

A música de candomblé ocupa um lugar importantíssimo na religião nagô. Por extensão, àqueles que possibilitam a produção dessa música também são tidos como fundamentais, pois sem música o candomblé perde um de seus principais meios de comunicação, em seus rituais.

2.2 Reflexões sobre transcrição etnomusicológica²⁰

Antes de adentrarmos na transcrição que será utilizada para representar a música instrumental de candomblé, ao longo deste trabalho, tornar-se-á importante pontuarmos algumas questões sobre a transcrição musical, mais exatamente, sobre a transcrição etnomusicológica.

²⁰ Com alterações, esta seção foi baseada em um artigo de minha autoria, publicado pela “Revista da Academia Mineira de Letras” (2004).

Começamos pela interessante frase de Manuel Veiga: “Música não é... música são...”²¹. Proferida em sala de aula para demonstrar a impossibilidade de uma definição única de música, implicitamente, a frase do etnomusicólogo carrega consigo a visão da existência de uma multiplicidade musical. Esta real perspectiva etnomusicológica vê os elementos formadores do fenômeno que denominamos “música” assumirem as configurações²² mais variadas ao longo do tempo e do espaço. Isto é, seja em épocas distintas ou na mesma época, em culturas diferentes ou na mesma cultura, a música pode possuir elementos, regras e organizações próprias que a caracterizam diferenciando-as uma das outras.

Já comprovada e notória a existência dessa diversidade musical²³, duas necessidades básicas podem ser levantadas para um estudo que busca o entendimento de uma música nas concepções de quem a pratica: 1) identificar os elementos característicos que constituem a música de um determinado grupo cultural, e; 2) comunicar estes elementos, uma vez que nem todos esses grupos os explicam verbalmente e nem teriam razão de fazê-lo. Dentre as áreas que lidam com o entendimento da diversidade cultural, encontra-se a etnomusicologia a qual se tem atribuído o cumprimento destas necessidades. A ela se credita a função de não apenas informar sobre as diversas linguagens musicais, mas também a função de decodificar os significados e relações subjacentes aos eventos sonoros desses idiomas musicais. Desta forma, *o etnomusicólogo é um intérprete, um tradutor.*

Para realizar sua função de tradutor, o etnomusicólogo utiliza as ferramentas que ele acha cogente, entre elas, encontramos uma que o acompanha desde o princípio da história da etnomusicologia – a transcrição.

²¹ Frase proferida pelo etnomusicólogo Manuel Veiga em aula inaugural, na Universidade Federal da Bahia, em 09/07/2002.

²² O dicionário eletrônico “Houaiss” apresenta 17 acepções para o vocábulo “configuração”. No presente trabalho, utilizo o termo no sentido de sua quinta definição: “arranjo de elementos interligados para operar como um todo ou um sistema; estrutura”.

²³ A questão da diversidade musical será retomada no próximo capítulo.

Segundo Bruno Nettl, “em etnomusicologia, o processo de notação sonora, de reduzir o som ao símbolo visual, é chamado transcrição”²⁴ (1964, p. 98). Ou seja, a transcrição é uma transfiguração dos sinais sonoros para outros tipos de sinais. Ela é, então, um código secundário; uma representação de sons musicais com a função, entre outras coisas, de registro e comunicação. Este ponto de vista é fundamental e deve estar claro: a transcrição não é a música, ela representa algo externo a ela. Apesar da ligação entre a representação e o objeto, trata-se de dois sistemas distintos: o evento sonoro como sistema principal que é (ou tenta ser) translado para um sistema secundário que é a transcrição.

Levantemos dois pontos sobre transcrição: quais tipos de sinais seriam os mais adequados em uma transcrição e o que devemos transcrever? Para responder tais questionamentos é necessário entendermos que os diversos sistemas musicais, independentemente da cultura, são um contínuo de possibilidades para a percepção de qualquer indivíduo, seja um leigo ou um pesquisador. Tal fato ocorre porque, como observa Edson Zampronha, “a percepção é a forma como a mente configura o mundo. É uma interpretação, uma construção”. Desta maneira, cada ser humano aprende a perceber o mundo a sua volta, incluindo o universo sonoro, de acordo com sua condição física/cultural. Uma vez assimilado determinado evento, ele torna-se um modelo, um estereótipo que pode ser reutilizado em ocasiões diferentes.

Sendo assim, a interpretação de uma determinada música, faça ela parte de um sistema musical conhecido ou não, varia conforme a percepção do indivíduo. Quando a música pertence a um sistema familiar, os estereótipos utilizados pelo ouvinte são em maior quantidade do que quando ele ouve algo desconhecido. Mas mesmo quando o ouvinte está diante de um “idioma” musical totalmente estranho, ele tende a percebê-lo a partir de referenciais que ele já possui²⁵. Em

²⁴ “In ethnomusicology, the process of notating sound, of reducing sound visual symbol, is called transcription.”

²⁵ No próximo capítulo, serão discutidas questões referentes ao relativismo da percepção.

suma, qualquer evento sonoro é um campo de possibilidades interpretativas que depende de quem está exposto a ele.

Conseqüentemente, uma mesma música pode gerar transcrições distintas, cada qual subordinada à interpretação do ouvinte. Sendo assim, nenhuma transcrição é perfeita ou completa. Podemos dizer que uma transcrição explicita mais o ângulo de quem se olha do que exatamente aquilo que é observado. Tal fato pode ser explicado na distinção entre signo e sinal. Sinais são eventos físicos e signos são processos mentais (ZAMPRONHA, 2000, p. 42-43). Sendo assim, a música é constituída de sinais que despertam processos mentais distintos em cada indivíduo. Estes signos são singulares em cada membro porque cada um possui uma vivência com hábitos perceptivos únicos. Nesta ótica, transcrição e percepção se entrelaçam, pois dois ouvintes diante do mesmo sinal musical, criarão construções mentais diferentes que, por sua vez, originarão transcrições distintas.

Contudo, deve-se tomar cuidado para não adotarmos uma posição de relativismo extremo. A interpretação é variada, mas está conectada ao evento sonoro. A percepção constitui sua interpretação conforme a lógica interna do indivíduo, mas esta lógica é determinada de forma não taxativa pelo evento sonoro. O evento sonoro propicia as possibilidades de interpretação que serão feitas sobre ele, embora não especifique quais nem como serão efetuadas. Também os signos, isto é, os processos mentais do intérprete, podem ser alterados na medida em que esses vão incorporando novas informações sobre os sinais. É desta capacidade que se vale o etnomusicólogo, da mudança de ângulo em que se observa o evento sonoro. Ele não consegue abandonar sua vivência perceptiva, mas procura acrescentar a perspectiva de quem efetua o evento sonoro e, como veremos posteriormente, tal mudança de posicionamento é fundamental para a transcrição etnomusicológica. É por meio desta assimilação – de uma nova perspectiva –

que o etnomusicólogo se vale para decodificar quais são os elementos relevantes em um evento musical para uma determinada cultura. Nesta busca, ele pode descobrir que estes elementos significativos não são necessariamente sonoros e que a compreensão da significação êmica²⁶ da música encontra-se no contexto geral onde ela se realiza.

2.2.1 *O sinal gráfico ideal*

Voltando ao primeiro questionamento: qual o sinal ideal para a representação que denominamos transcrição? Desde as primeiras transcrições a notação ocidental tem sido utilizada. Entretanto, como observa Ter Ellingson, “elas [as transcrições] eram escritas em notação européia porque esta era a única tecnologia disponível, não por qualquer razão ‘científica’”²⁷ (1992, p. 112). Mas embora o surgimento de novas tecnologias possibilitando e requerendo o uso de novos sinais gráficos, a notação tradicional ainda está presente, com variações ou não, na maioria dos trabalhos etnomusicológicos. A razão disso reside no que apontamos anteriormente: o etnomusicólogo é um tradutor e quem traduz realiza uma conversão de linguagem para fins de entendimento, de comunicação; o etnomusicólogo realiza uma transfiguração para um sistema que será de domínio mais amplo – a notação tradicional.

Contudo, ao empregarmos a notação convencional na transcrição, alguns problemas podem ser levantados. Um deles é a incompatibilidade entre sistemas musicais diferentes. Ou seja, músicas de outras culturas podem ter características incompatíveis com a notação ocidental

²⁶ “Êmico” faz parte da dicotomia êmico/ético criada por Kenneth Pike. Sucintamente, êmico se refere à visão autóctone, enquanto ético diz respeito à ótica de alguém fora da cultura. No próximo capítulo, na seção 3.2, essa dicotomia será retomada com maiores detalhes.

²⁷ “They were written in European notation because this was the only technology available, not for any 'scientific' reasons.”

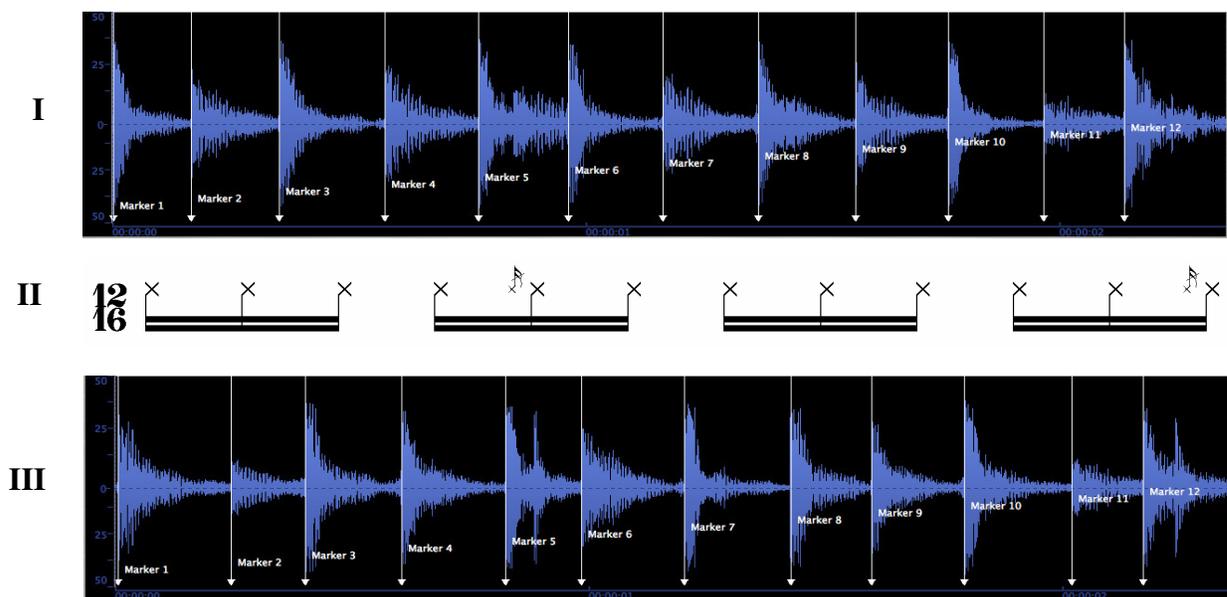
tradicional. Por exemplo: sistemas de afinações distintos ou formas de cantar lineares inviáveis de se transcrever em uma notação pontual, como a nossa. Também as durações sonoras, através da notação ocidental, podem não encontrar representações tão fiéis quanto imaginamos. Glaura Lucas, por exemplo, observa que, ao transcrever as células rítmicas da música de congado, ela tinha a impressão de “[...] estar constantemente ajustando essas durações aos padrões de escrita do sistema europeu” (2002, p. 101). Utilizando um programa de computador, Lucas confirma suas suspeitas. Ela demonstra, por exemplo, como uma figura rítmica representada por uma divisão binária (50% - 50%), praticamente sempre apresentou a primeira nota mais rápida do que a segunda (43% - 57%) (2002, p. 116). Em vários momentos, ao transcrever a música de candomblé, me vejo na mesma situação que a autora, pois me sinto ajustando as durações sonoras para que elas se enquadrem na notação tradicional. Na figura 2.1, abaixo, há um exemplo “escandaloso” desse ajuste.

Figura 2.1

I – *Fonografia do padrão sonoro, do rumpi e do lé, no aderé.*

II – *Transcrição, tanto do aderé quanto do alujá, em notação ocidental.*

III – *Fonografia do padrão sonoro, do rumpi e do lé, no alujá.*



Ao acompanharem o toque alujá e aderé²⁸, o rumpi e o lé apresentam grandes semelhanças em seus padrões sonoros, tais como, por exemplo, o número de notas e a sua posição dentro do padrão. De fato, um ouvinte desatento pode considerar esses dois ostinatos²⁹ iguais. Porém, apesar das semelhanças, trata-se de dois padrões sonoros distintos. A diferença entre os dois toques, no que diz respeito ao rumpi e ao lé, é, inclusive, reconhecida pelos músicos da Casa Branca. A relação temporal entre as notas, nos dois ostinatos, é completamente diferente. Inspirado em Lucas, submeti os dois padrões a um programa de computador³⁰, o que resultou nas fonografias apresentadas na figura 2.1. As setas brancas, apresentadas nessas fonografias, assinalam o ponto exato onde o som das notas se principia, que é, justamente, onde ocorre os maiores picos de intensidade. Visualmente já se constata as diferenças entre os dois padrões, pois, comparando as duas fonografias, vê-se que o ponto onde os sons iniciam são distintos. Ou seja, fica evidente que o 2º som, representado na primeira fonografia, localiza-se em um ponto anterior ao 2º som, representado na segunda fonografia, e assim por diante. Por meio do programa de computador, foi possível cronometrar cada um dos 12 pontos³¹ marcados nessas fonografias. Para que fique evidente a diferença dos dois padrões, na tabela 2.1, na página seguinte, pontuo os 12 pontos do aderé e do alujá, contados em segundos, décimos, centésimos e milésimos de segundos.

²⁸ Como veremos no capítulo VI, o alujá é o toque associado a Xangô e aderé é o toque atribuído a Ogum.

²⁹ Como vimos anteriormente, rumpi, lé e gã mantêm os seus padrões sonoros no decorrer dos toques de candomblé, resultando em ostinatos.

³⁰ O referido programa é o “Bias Peak IV”. Para que os dois padrões fossem analisados de forma comparativa o padrão original do aderé recebeu um ajuste. Através de um recurso desse programa, sua duração foi ampliada em 45 centésimos de segundo. Ou seja, sua duração que era de 2 segundos e 301 milésimos, após o ajuste, passou a ter 2 segundos e 346 milésimos. Esse reajuste foi efetuado para que os dois toques apresentassem a mesma duração, na hora da análise.

³¹ Como podemos ver na figura 2.1, na transcrição (II), há 13 notas quando contamos com o flã (flã é o nome dado, na percussão, à nota tocada rapidamente, seguida de uma longa. Na referida transcrição, ela está representada pelas semicolcheias menores, com as hastes apontadas para cima). Entretanto, as fonografias consideraram o flã em conjunto com a nota que o precede. Por essa razão, me refiro a 12 pontos.

Os algarismos de 1 a 12, no centro da tabela, referem-se aos 12 pontos destacados nas fonografias como os pontos de maior intensidade. O tempo destacado na tabela assinala o momento exato em que o som inicia. Dessa forma, o leitor poderá comparar de uma forma mais exata a diferença entre as durações sonoras dos dois padrões.

Tabela 2.1
Marcação temporal, até milésimos de segundos, dos padrões sonoros representados na fonografia 2.1, na página 66.

Aderé		Alujá
0.000	1	0.000
0.165	2	0.238
0.351	3	0.394
0.573	4	0.597
0.771	5	0.817
0.964	6	0.977
1.161	7	1.195
1.361	8	1.418
1.568	9	1.586
1.763	10	1.785
1.964	11	2.013
2.133	12	2.162
2.346	-	2.346

Apesar da diferença explícita entre os dois ostinatos, do aderé e do alujá, não há como colocar essas diferenças na notação tradicional. A transcrição exata desses padrões, na notação convencional, se torna inviável. Conseqüentemente, apesar de reconhecer a diferença entre os dois padrões, utilizo a mesma transcrição para representá-los. Isto é, a transcrição apresentada na

figura 2.1, por falta de uma melhor solução, é empregada para descrever eventos musicais distintos, demonstrando, portanto, os desvios da notação ocidental, quando empregada para descrever outros sistemas musicais.

Outro problema resultante da transcrição em notação ocidental é que passamos a exprimir nossas idéias em função de estereótipos. Direcionamos a percepção musical para modelos pré-estabelecidos que nem sempre corresponderão ao objeto sonoro. Por exemplo, ao interpretarmos uma transcrição em notação tradicional feita a partir de uma música indígena, podemos inferir sons que não necessariamente correspondem ao objeto que ela representa.

Há tempos algumas soluções já têm sido apresentadas para tentar diminuir as falhas das transcrições em notação convencional. Otto Abraham e Erich M. von Hornbostel aconselhavam acrescentar símbolos às notações tradicionais para representar aquelas características que não encaixavam dentro do sistema notacional tradicional (NETTL, 1964, p. 107). Em relação aos estereótipos criados pela notação ocidental, a solução se apresenta através da gravação. Tendo acesso ao registro sonoro e, quando possível, visual, aos modelos perceptivos pré-estabelecidos serão acrescentados novos modelos, possibilitando uma leitura da transcrição sem a utilização de imagens mentais muito incompatíveis com o objeto sonoro.

Mas a transcrição continua a ser uma representação de algo e não o algo. Talvez esta seja mais uma razão de seus desvios. E para aumentar seu grau de desvio ela representa algo que não é estático, que está em constante mudança. O objeto musical é mais complexo que a sua transcrição, não só como fenômeno acústico, mas como originador de possibilidades interpretativas. A transcrição é redutora dessa complexidade, pois além de selecionar um aspecto da música ressaltado por uma ótica, ela representa um momento no tempo e espaço.

Todavia, tal seleção se torna necessária já que “[...] qualquer tipo de notação deve selecionar do fenômeno acústico aquilo que o anotador considera mais essencial, ou ela seria tão complexa que ela própria seria difícil de compreender”³² (NETTL, 1964, p. 98). Esta “seleção” a qual Nettl se refere, vai interferir na escolha do sinal a ser utilizado na transcrição. Por esta razão, mesmo tendo em mãos soluções para amenizar os desvios da notação tradicional como meio de representação, trabalhos etnomusicológicos muitas vezes optam por outros sinais gráficos na transcrição ou, às vezes, pela não transcrição. Tais procedimentos são perfeitamente compreensíveis, pois, respondendo ao primeiro questionamento, não existe um sinal ideal/único para todas as transcrições. O que existe são opções que variam de acordo com a intenção do transcritor, variam de acordo com a sua seleção. Ou seja, o sinal utilizado como meio de transcrição pelo etnomusicólogo vai depender exclusivamente do que este quer enfatizar. Se o etnomusicólogo quiser salientar determinado aspecto de um sistema musical, sua escolha para o sinal deverá ser aquela que melhor atenda a sua intenção. Isso nos leva ao segundo questionamento: o que transcrever?

2.2.2 Elementos da transcrição etnomusicológica

Como mencionado, a música nos proporciona várias possibilidades de interpretação, o que quer dizer que podemos ter simultaneamente representações diferentes entre si. Prestar atenção em um aspecto da música faz com que ele seja ressaltado. O ângulo e a seleção da observação são condicionados pelos hábitos perceptivos que fazem parte da vivência do ouvinte.

³² “[...] for either a type of notation must select from the acoustic phenomena those which the notator considers most essential, or it will be so complex that it itself will be too difficult to perceive”.

Porém, um etnomusicólogo não deve se deter apenas na percepção daqueles valores da música que ele julga relevantes. Como bom intérprete, ele deve considerar os valores significativos na concepção do grupo cultural onde a música é feita; ele deve acrescentar a perspectiva de quem efetua a música. É o que Ter Ellingson chama de “transcrição conceitual”:

em uma transcrição conceitual, características essenciais são presumidas já serem conhecidas por meio de uma pesquisa de campo, lições de performance, estudo de escritas tradicionais, notações aurais, processos de aprendizagem e liderança. A transcrição então se torna um meio não de descoberta, mas de definir e exemplificar a incorporação acústica de conceitos musicais essenciais para a cultura e a música”³³ (1992, p. 141-142)

Porém, pode ser que apenas a transcrição dos eventos sonoros, mesmo baseada nos conceitos nativos, não baste para o entendimento das características de um sistema musical. O som musical faz parte de uma rede de eventos que apenas vistos em conjunto se pode tentar decodificá-lo. Por esta razão, a etnomusicologia busca o estudo da música ligada a um contexto, pois transcrever os elementos sonoros ignorando seus elementos circunvizinhos resulta em ignorar o próprio significado da música³⁴. John Blacking, por exemplo, afirma:

[...] os sistemas cognitivos subjacentes aos estilos musicais diferentes seriam melhor entendidos se a música não fosse destacada de seu contexto e considerada como “objetos sônicos”, mas tratada como *sons humanamente organizados* cujos padrões estão relacionados aos processos cognitivos e sociais de uma sociedade e cultura em particular³⁵ (1995a, p. 55).

Uma vez que compartilho com a visão de Blacking, de que o entendimento musical não deve se restringir apenas ao som, acredito que também devam ser incluídos em uma transcrição

³³ “In a conceptual transcription, essential features are presumed to be already known through fieldwork, performance lessons, study of traditional written and aural notations and learning and leadership processes. The transcription then becomes a means not of discovering, but of defining and exemplifying the acoustical embodiment of musical concepts essential to the culture and music.”

³⁴ No próximo capítulo, irei aprofundar mais na questão da música e contexto, apresentando autores que propuseram modelos ternários para a análise musical.

³⁵ “[...] the cognitive systems underlying different styles of music will be better understood if music is not detached from its context and regarded as 'sonic objects' but treated as *humanly organized sound* whose patterns are related to the social and cognitive processes of a particular society and culture.”

etnomusicológica elementos que extrapolem o aspecto sonoro. Isto é, por meio de sinais o pesquisador deve procurar a inserção, em sua transcrição, daqueles elementos conectados com o fenômeno musical, independentemente de quais formas sejam esses. Para realizar esse intento, o etnomusicólogo, quando julgar necessário, deve valer-se dos recursos que estiver ao seu alcance, mesmo que esses recursos extrapolem os meios de transcrição convencional, pois, por exemplo, transcrever pode significar “copiar textualmente” (AURÉLIO, 1986, p.1700). Em outras palavras, quando necessário, um texto descritivo deve acompanhar a transcrição, não como um simples complemento, mas como parte integrante da própria transcrição. Se necessário, quando possível, visto que em algumas manifestações culturais não é permitido o registro eletrônico, imagens ou registros fonográficos também devem fazer parte da transcrição. Portanto, em minha perspectiva, uma visão de transcrição etnomusicológica deve ser ampliada e ir além da definição de Nettl. Enquanto para Nettl, em etnomusicologia, o processo de “reduzir o som ao símbolo visual é chamado transcrição”, na perspectiva proposta aqui, na etnomusicologia, o *processo de reduzir os elementos significativos dentro de um sistema musical ao sinal áudio e visual é chamado transcrição*. De fato, foi essa perspectiva que norteou as transcrições no presente trabalho. Ou seja, o termo “transcrição”, nesta tese, não abarca apenas os sinais gráficos emprestados da musicologia ocidental, mas também as imagens e sons presentes no DVD, além das observações descritivas que acompanham os toques, no capítulo VI. Nessa perspectiva a transcrição passa a ser realizada através de uma ótica mais ampla, buscando uma visão mais panorâmica. A música não deve ser recortada de seu contexto para uma análise isolada, pois nos interessa a visão do objeto sonoro, do contexto e como eles se conectam.

Como dito, não existe uma música, mas, sim, várias; sendo assim, a perspectiva futura para as transcrições é a heterogeneidade. Assim como não encontramos um sinal único/ideal para uma transcrição etnomusicológica, não se pode definir uma fórmula singular de como se deve

transcrever. O etnomusicólogo, embasado em uma pesquisa de campo, deve julgar quais elementos são relevantes em sua transcrição. Portanto, o que definirá o sinal mais indicado e o que transcrever é o objetivo. Para sabermos como transcrever e o que transcrever, devemos saber para que transcrever. E mesmo após termos decidido para que, como e o que transcrever, não podemos esquecer a realidade: transcrição é uma representação, um código secundário, ela representa algo externo a ela, a transcrição é a sombra de algo refletido na parede de uma caverna.

2.3 A transcrição gráfica do quarteto musical

Para transcrever graficamente os sons vindos do quarteto musical do candomblé segui uma das soluções apresentadas por Otto Abraham e Erich M. von Hornbostel, já mencionada. Ou seja, utilizo a notação tradicional da música ocidental, porém com algumas modificações. Sobre os aspectos duracionais são utilizadas, praticamente, as mesmas figuras empregadas para representar as durações na música ocidental. Todavia, uma vez que os instrumentos que compõem o quarteto musical do candomblé não efetuam sons de longa duração, figuras como semínima, mínima e semibreve não são utilizadas. A questão a ser levantada, nesse aspecto, é que nos atabaques e no agogô o instrumentista não controla a duração do som³⁶. Como representação dessa característica, quando a figura for seguida de uma pausa, na figura que antecede à pausa é colocada uma ligadura, como mostra a figura 2.2, na página seguinte. Essa ligadura procura representar essa indeterminação no que diz respeito à duração sonora do atabaque³⁷.

³⁶ Há formas de interromper a duração do som desses instrumentos, utilizando, por exemplo, uma das mãos. Porém, na música de candomblé, esse recurso não é utilizado.

³⁷ O leitor poderia confundir essa ligadura com a ligadura de união, mas esse não seria o caso, já que a ligadura de união, no presente trabalho, não é utilizada nas transcrições da música instrumental de candomblé.

Figura 2.2
A ligadura colocada acima da figura é um exemplo de sinal gráfico utilizado para representar a indeterminação da duração sonora.



A maior modificação que apresento, na adaptação da notação ocidental para a música de candomblé, reside na “cabeça”, e, por vezes, na haste da nota. Na transcrição gráfica, apresentada aqui, as “cabeças” das notas modificam de acordo com a maneira de se tocar³⁸. Isto é, cada sinal gráfico distinto representa um modo de se produzir o som, no instrumento. No candomblé de queto, por intermédio da pesquisa de campo, constatei onze formas diferentes de se tocar o atabaque. Essas onze maneiras podem ser divididas em duas classes: as “puras” e as “mistas”. Denominei puras aquelas realizadas com apenas uma das mãos, já as mistas exigem a participação de ambas. Nos dois primeiros quadros (Quadro 2.1 e 2.2), a seguir, descrevo estes onze jeitos característicos de se tocar³⁹. Ao lado de cada descrição é apresentada a notação que adotei para representar a respectiva forma de emissão sonora. Além dos dois quadros que representam as formas mistas e puras, há mais dois. O terceiro quadro (Quadro 2.3), na página 76, apresenta um sinal gráfico que representa um efeito que se dá ao som, mais especificamente, em relação à intensidade. O quarto quadro (Quadro 2.4), na página 76, apresenta sinais referentes à articulação na música instrumental de candomblé.

³⁸ No próximo capítulo, na seção 3.4.5, a notação utilizada para representar a música queto é novamente retomada como tema. Ali, são apresentadas outras questões fundamentais, tais como a concepção de melodia e a importância do timbre na música de candomblé.

³⁹ Tenho plena consciência de que a descrição por si só não consegue traduzir com exatidão a forma de emissão sonora. Porém, acredito que o DVD, em anexo, possa suprir algumas das possíveis imperfeições advindas das descrições.

Quadro 2.1
Formas puras de se tocar o atabaque

	1. A mão bate na borda da pele do atabaque. O som resultante é o som mais grave do
	2. A mão bate, inteira, no centro da pele do atabaque.
	3. A aguidavi é percutida na pele do atabaque. Faz-se notar que a pele é percutida com o “corpo” da aguidavi, e não com a ponta.
	4. A mão bate, inteira, no centro do atabaque, com uma força maior dos dedos. Este jeito de tocar se assemelha ao “2”, mas, a intensidade e a força dos dedos asseguram a diferença. Entretanto, há momentos em que a diferença entre eles – o “2” e o “4” – é imperceptível, existindo apenas no campo ideológico.
	5. A palma da mão bate no centro da pele do atabaque, enquanto os dedos quase não a tocam.

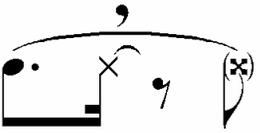
Quadro 2.2
Formas mistas de se tocar o atabaque

	6. Este timbre é uma fusão do “2” com o “3”: mão e aguidavi batem simultaneamente no centro da pele do atabaque. Como o “1”, esse timbre também possui grande força métrica.
	7. O encadeamento “3” e “1” formam esta forma de se tocar. A enorme frequência com que esta seqüência é efetuada nos leva a considerá-la em conjunto, e não separadamente como se poderia supor.
	8. Esta forma de emissão sonora só se efetua onde os toques são realizados somente com as mãos. Uma das mãos bate na borda da pele do atabaque, no que é seguida pela outra. Assim como o “7”, sua recorrência nos impele a considerar as duas batidas conjuntamente.
	9. A seqüência “3” e “4” constituem este jeito de tocar. Pelas mesmas razões expostas no “7” e “8”, consideramos este seguimento compondo uma unidade.
	10. Aqui, o “5” é emitido em conjunto com a aguidavi, que é percutida na madeira do atabaque.
	11. Assim como o “10”, esta forma de emissão sonora também utiliza a madeira do atabaque: o “4” é tocado simultaneamente com a aguidavi na madeira do instrumento.

Quadro 2.3
Ghost note

	Este sinal refere-se às <i>ghost notes</i> , ou, em português, às “notas fantasmas”. Colocado sobre uma nota, ele significa que ela é emitida com muito pouca intensidade.
---	--

Quadro 2.4
Sinais de articulação

	Essa vírgula representa o término e o começo de uma frase musical. Por vezes, esse sinal, nas transcrições, é situado em cima de uma nota. Tal posicionamento quer dizer que essa nota corresponde a um ponto de elisão. Isto é, ela tanto termina a frase anterior quanto inicia a seguinte.
	Quando uma vírgula for colocada sobre uma ligadura, como ao lado, e essa ligadura, por sua vez, estiver englobando mais de uma nota, isto significa que o grupo de notas corresponde a um ponto de elisão. Ou seja, o grupo inteiro termina a frase anterior e inicia a seguinte.

Uma vez que o agogô não apresenta variações em seus timbres, o sinal utilizado para representar os sons deste instrumento é o mesmo apresentado na figura “1”, do quadro 2.1. No caso do ijexá, toque onde há a possibilidade do uso das duas campânulas do instrumento – a grave e a aguda –, o que faço é situar a nota aguda em uma posição mais alta, em relação à nota grave.

Nas transcrições correspondentes ao DVD, no capítulo VI, além de usar os sinais já descritos, essas transcrições estão assinaladas com números e letras, por exemplo “1” e “A”. Os números se referem às frases musicais introdutórias e de finalização⁴⁰. Já as letras, marcam o início e, por vezes o término, das frases-coreográficas.

Como última observação, não achei conveniente que as onze maneiras de se tocar o atabaque, apresentadas nos quadros anteriores, fossem organizadas de forma escalar. Uma escala implica em algum tipo de hierarquia. No caso da música ocidental, no sistema tonal por exemplo,

⁴⁰ No próximo capítulo serão explanadas questões mais aprofundadas sobre esses tipos de frase, no candomblé.

as notas das escalas são organizadas respeitando a frequência sonora. Ou seja, se a escala é ascendente, cada nota possui uma frequência maior que aquela que a precedeu e, geralmente, se começa e termina com a nota considerada, por assim dizer, “principal”. No quadro acima, o que temos é o repertório sonoro utilizado nos toques de candomblé. Seria incoerente organizá-lo como uma escala, visto que não há como hierarquizar os onze eventos sonoros. Talvez a forma mais coesa de interpretar esse repertório e seus sinais correlatos seja considerá-los como os sons de um alfabeto fonético. Uma vez que a música de candomblé é uma linguagem ritual, os onze eventos, citados acima, resultam nos sons que, organizados de várias formas, constroem as frases musicais utilizadas no decorrer dos ritos. Esses onze sons, a depender da forma como estão dispostos, transmitem as mensagens através da música do quarteto instrumental.

No final do próximo capítulo os sons dos atabaques são retomados como tema. É discutido, por exemplo, a questão da melodia proveniente desses instrumentos. Além disso, outras questões são abordadas, tais como: as várias “faces” do que se chama música; a importância da visão contextual para que se entenda o que é música em uma concepção autóctone; a interpretação como um mecanismo indissociável do etnomusicólogo; e a releitura de conceitos tradicionais como frase, improviso, variação, metro, polimetria, compasso, pulso e síncope, além da já citada melodia.

Capítulo III

Músicas múltiplas, teorias plurais

Música pode ser o que pensamos que ela seja; mas pode não ser. Música pode ter sentimento ou sensualidade, mas ela pode nada ter a ver com emoção ou sensação física. Música pode ser aquilo com que alguns dançam, oram ou fazem amor, mas não necessariamente pode ser este o caso. Em algumas culturas há categorias complexas para a reflexão sobre música; em outras parece não ser necessário haver qualquer contemplação sobre música. O que música é permanece aberto para questões em todos os tempos e em todos os lugares (BOHLMAN, 1999, p. 17)¹

3.1 “Música não é... música são...”

O que é música? Focalizando apenas aquilo que evoca prazer em nossos sentidos e imaginando que todos tenham o mesmo gosto estético, música pode ser a “arte de combinar os sons de maneira agradável ao ouvido”² (ROUSSEAU, 1977, p. 352). Se ignorarmos a concepção, de algumas culturas, de que os animais fazem música, deixarmos de lado certos comportamentos da fauna análogos a alguns “fazeres musicais” do homem e considerarmos a fala como música, essa pode ser definida como “[...] sons humanamente organizados”³ (BLAKING, 1995b, p. 32). Abandonando o sentido clássico do ato de “comunicar”, que envolve um código, um emissor e um receptor e olvidando que nem toda música é coletivamente interpretável, música talvez seja “[...] a comunicação de um agregado de sons organizados, agregado não significante, mas coletivamente interpretável” (CANDÉ, 1994, p. 14). Esquecendo que numa mesma cultura a

¹ “Music may be what we think it is, it may not be. Music may be feeling or sensuality, but it may also have nothing to do with emotion or physical sensation. Music may be that to which some dance or pray or make love, but it’s not necessarily the case. In some cultures there are complex categories for thinking about music, in others there seems to be no need whatsoever to contemplate music. What music is remains open to question at all time and in all places.”

² “Art de combiner les sons d’une manière agréable à l’oreille.”

³ “[...] humanly organized sound”.

concepção de música pode diferir de um indivíduo para outro, música provavelmente possa ser “[...] o sonoro construído e reconhecido por uma cultura” (MOLINO, 1975, p. 147-148). Enfim, considerando que o conceito de música não está imanente em um objeto e aceitando que tudo pode ser música, “[...] é música todo o fenômeno que um indivíduo, um grupo ou uma cultura aceitam considerar como tal” (NATTIEZ, 1984, p. 215); ou, em outras palavras, música é “[...] qualquer coisa que aceitamos ou propomos como música”⁴ (SEEGER, 1977, p. 126).

Produto de uma cultura, o que denominamos “música” assume diversas formas ao longo do tempo e do espaço. Seja em relação às configurações sonoras ou no que diz respeito aos elementos que o compõem, o *fenômeno musical*⁵ não possui um arquétipo único, universal. Mesmo em uma cultura, onde essa manifestação encontra modelos referenciais, esses modelos, juntamente com seus elementos constitutivos, podem ser múltiplos ou serem substituídos com o passar do tempo. Conseqüentemente, as respostas à pergunta inicial – *o que é música?* – poderiam se estender, mas não haveria limites para a quantidade de variáveis que interviriam em uma definição de música. Cada acepção tem sua lógica, mas sua coerência é específica de um local, de uma época, de uma cultura ou de um indivíduo.

Em grande parte, a diversidade musical encontra seu paralelo e sua razão de ser naquilo que a produz – a diversidade cultural; em outras palavras, múltiplas culturas resultam em múltiplas músicas. Como observa Bruno Nettl, em uma resposta *geral* para explicar a multiplicidade musical, “[...] uma sociedade desenvolve sua música de acordo com o caráter de seu sistema social”⁶ (1997, p. 11). Ou seja, em algum sentido, a música é o reflexo de sua cultura.

⁴ “[...] anything that we accept or propose qua music.”

⁵ Utilizarei *fenômeno musical* para estabelecer uma diferença entre a música vista como um grupo de sons independentes de um contexto da música como resultado de um conjunto de fatores. *Fenômeno musical* alude à segunda proposição. Como poderá ser deduzido através da leitura das páginas seguintes, *fenômeno musical* será empregado, juntamente com *manifestação musical* ou *evento musical*, como um sinônimo de *fato musical*, uma idealização construída por Jean Molino, elaborada a partir de Marcel Mauss (ver página 83).

⁶ “[...] a society develops its music in accordance with the character of its social system.”

Nettl, por exemplo, mostra que um conjunto típico de música clássica indiana tem uma hierarquia bem definida, assim como o próprio sistema de castas da sociedade hindu. Nesse estilo musical, o solista vocal é o mais prestigiado, musical e socialmente, o próximo é o percussionista, seguido do violinista, de um segundo percussionista, e, finalmente, de um instrumentista de sopro (1997, p. 11). Já os pigmeus que vivem nas florestas equatoriais do Gabão e de Camarões, em virtude da necessidade de sobrevivência, mantêm uma forma de relação baseada no igualitarismo. Como mostra Thomas Turino, por causa de suas vidas nômades, a propriedade de mercadorias é mínima e um sistema hierárquico de liderança não existe. Conseqüentemente, seu estilo e prática musical são influenciados pela sua forma de vida. Cantar coletivamente é considerado muito mais importante do que canções individuais, logo, características musicais que tendem a evitar solos e privilegiar o conjunto, tais como ostinatos e *hoquetus*, são freqüentes em sua música. (1997, p. 169-172). Jonathan D. Kramer também relaciona música à cultura. Ao abordar as várias formas de se perceber o tempo musical, o autor mostra como o tempo, na música, pode ser um reflexo cultural. No ocidente, onde a linearidade é predominante, idéias de causalidade, meta e progresso fazem parte do pensamento e da linguagem. Como conseqüência, na maioria das músicas, um evento inicial claramente conduz ou implica em um evento posterior; o direcionamento é explícito⁷. Um exemplo quintessencial dessa linearidade é o sistema tonal⁸. Mas, como observa Kramer, “muitas culturas não européias produziram música predominantemente não linear, refletindo atitudes culturais e estilos de vida não lineares”⁹ (1988, p. 24). Os balineses, escreve Clifford Geertz, têm uma visão qualitativa do tempo. Os ciclos do calendário balinês “[...] são

⁷ Tal afirmação é uma generalização. Como afirmei, o *fenômeno musical* pode assumir várias formas dentro da mesma cultura. Sendo assim, podemos encontrar múltiplas maneiras de se fazer e conceber música em uma mesma cultura. Um exemplo que foge à concepção linear de se conduzir o *evento musical*, no ocidente, é a chamada “música aleatória”.

⁸ Mais informações sobre tonalidade, ver: Hyer, 2004.

⁹ “Many non-European cultures have produced predominantly nonlinear music, reflecting nonlinear cultural attitudes and life styles.”

intermináveis, sem ponto de apoio, inexplicáveis e sem um clímax, pois sua ordem interna não tem significação. Eles não acumulam, não constroem e não se consumam. Eles não lhe dizem que tempo é agora – eles apenas informam que espécie de tempo é” (1989, p. 259-260). Não por acaso, uma forma semelhante é encontrada na vida cotidiana e nas exposições artísticas dos balineses:

os assuntos não são levados a uma decisão, eles são contornados e amaciados na esperança de que a simples evolução das circunstâncias os solucione, ou melhor ainda, que eles simplesmente se evaporem.[...] Os espetáculos artísticos começam, continuam (às vezes durante períodos extensos, pois as pessoas não comparecem apenas, vão e voltam, conversam durante algum tempo, dormem durante algum tempo, assistem absortas durante algum tempo) e param (GEERTZ, 1989, p. 269).

Novamente, não é por coincidência que a música de Bali contenha ciclos rítmicos aparentemente sem fim, ou que ela não seja pensada e direcionada para um clímax (KRAMER, 1988, p. 24).

Mas a variabilidade do *fenômeno musical* vai além do domínio sonoro e suas combinações. O significado e a função atribuídos aos elementos que constituem o fazer musical também estão subordinados ao contexto que o produz. Assim como qualquer outro elemento integrado a um estilo musical, também sua significação e funcionalidade são variáveis. Nesta ótica, um mesmo evento sonoro efetuado em circunstâncias distintas, considerado igual na perspectiva acústica, será diferente em virtude dos aspectos *conceituais*. Palmas, por exemplo, dependendo do significado que se atribui a elas, podem chamar alguém, espantar espíritos, invocar espíritos, pedir licença, ou, simplesmente, podem ser utilizadas como um instrumento musical, como é o caso em nossas rodas de samba e de capoeira.

Uma vez que o conceito atribuído ao evento sonoro é múltiplo, também a percepção e, por sua vez, o procedimento diante do fenômeno serão diversos. O significado atribuído ao som

afetará diretamente as formas *comportamentais*, não apenas daquele que o produz, mas também de quem está diante dele. Sendo assim, um determinado som (nossas palmas, por exemplo) pode trazer uma pessoa à janela, pode levar um indivíduo a se ajoelhar em reverência, pode conduzir duas pessoas a darem saltos e jogarem as pernas para o ar, ou podem conduzir a rebolados.

Enfim, na medida em que os elementos formadores da *manifestação musical*, sejam *sonoros*, *conceituais* ou *comportamentais*, são fatores variáveis, a possibilidade de uma definição unívoca de música se torna inviável. Cada acepção levantada a partir de um exemplo musical encontrará exceções quando comparado a outro. Isso não implica na exclusão do estudo comparativo, visto que é uma ferramenta essencial para a compreensão do nosso mundo; porém, uma definição que tenciona evitar ambigüidades não deve buscar “o que é música”, mas “*o que é aquela música*”, porque, como observa Jean Molino, “*não há, pois, uma música, mas músicas*” (1975, p.114).

3.2 Visões tridimensionais *versus* etnocentrismo

O conceito de relativismo, ocasionado pela inclusão da concepção processual mesmo na realidade física, foi uma das revoluções do século XX. A visão de que um objeto material não é uma entidade estática e que sua existência depende da existência de outros elementos conexos, deixa claro que nada é autônomo. Mesmo quando se retira um elemento de uma situação, independentemente do elemento ou da situação, acreditando com essa atitude que esse elemento está sendo analisado isoladamente, o que se fez, de fato, foi inseri-lo em uma nova realidade na qual novos elementos estarão se conectando a ele. Como observa David K. Berlo, “[...] o conceito de relatividade sugeriu que qualquer objeto ou acontecimento só podia ser analisado ou descrito à

luz de outros acontecimentos com ele relacionados, de outras operações compreendidas em sua observação” (2003, p. 24). Ainda segundo Berlo,

[...] a disponibilidade de técnicas de observação mais poderosas levou à demonstração de que qualquer coisa tão estática ou estável, como uma mesa ou cadeira, pode ser encarada como um fenômeno em constante mutação, atuando sobre e sendo atuado por todos os outros objetos do seu ambiente, modificando-se na medida em que se modifica o observador (2003, p. 24).

Baseado nessa concepção relativista se pode concluir que o contato com o resultado sonoro de um determinado gênero musical não implica, necessariamente, no entendimento das leis que regem esse gênero, se apenas o som for levado em conta. Para se tornar íntimo de uma *manifestação musical* não basta conhecer suas organizações sonoras. Na busca da compreensão de um estilo e sua teoria vigente, nos deparamos com o fato de que o que denominamos música não pode ser reduzido ao evento sonoro. Música não é uma entidade autônoma. A *manifestação musical* pode não apenas se apresentar ligada a outras ações humanas, mas, sim, estar estritamente mesclada com essas. A visão da música transcendendo o som leva Jean Molino a afirmar que “não há a música, mas um fato musical total. Este fato musical é um fato social total”¹⁰ (1975, p. 114). O autor chega à conclusão, também relativista, de que “a realidade física é determinada em parte pelo que se pode perceber e em parte por quem está percebendo”. Sobre o *fenômeno musical*, Molino afirma que ele “não pode ser corretamente definido ou descrito sem que se tenha em conta o seu triplo modo de existência, como objeto arbitrariamente isolado, como objeto produzido e como objeto percebido” (1975, p. 112). A essas três modalidades de existência, Molino chama, respectivamente, neutra, poiética e estética¹¹ (1975, p. 134-135);

¹⁰ Molino concebe a idéia de *facto musical* a partir de Marcel Mauss (1975, p. 114). Para Mauss, os fatos sociais das sociedades tradicionais “exprimem-se, ao mesmo tempo e de uma só vez, toda espécie de instituições: religiosas, jurídicas e morais”, estendendo-se à política, família, economia, fenômenos estéticos e morfológicos, em suma, elementos sociais que coexistem e se relacionam (1974, p. 41).

¹¹ A palavra “estética” foi cunhada por Paul Valéry, em 1945. Ele preferiu esse termo para que ele não se confundisse com “estético”. Com bases etimológicas, o termo de Valéry prescreve tanto o contemplar ou ler um

sendo a dimensão poiética referente ao processo de criação, a dimensão estética relacionada ao processo da percepção e a dimensão neutra referente à forma física. Como observa Felipe Amorim, a dimensão neutra é assim denominada porque “[...] é o nível do trabalho da obra propriamente dita, onde tanto a dimensão poiética quanto a estética estão neutralizadas” (2001, p. 11). Ou seja, o nível neutro não garante que os elementos ligados à produção (o nível poiético) cheguem à percepção (o nível estético). Produção e percepção vêm e constroem concepções diferentes das concepções do nível neutro. Jean-Jacques Nattiez empresta a perspectiva de Molino como base de sua semiologia. Diz o semiólogo: “a essência de um trabalho musical é, de uma vez, sua gênese, sua organização e a maneira como ele é percebido”¹² (1990, p. ix). Entretanto, o autor utiliza o nome “traço” no lugar de “neutro”. Segundo Nattiez,

a forma simbólica está incorporada fisicamente e materialmente na forma de um *traço* acessível aos cinco sentidos. Empregamos a palavra *traço* porque o processo poiético não pode ser imediatamente lido em seus lineamentos, dado que o processo estético (se ele é em parte determinado pelo traço) é altamente dependente da experiência vivida pelo “receptor”¹³ (1990, p. 12).

A perspectiva tridimensional do *fato musical* (emprestando o termo de Molino) não é exclusiva dos semiólogos. Etnomusicólogos também propuseram modelos ternários para a abordagem do que chamamos “música”. Na seção anterior foi introduzido, de maneira discreta, o modelo tripartite de Alan Merriam: *som, comportamento e conceito*. Para o autor,

o produto musical é inseparável do comportamento que o produz; o comportamento, por sua vez, pode apenas em teoria ser distinguido dos conceitos subjacentes a ele; e todos estão atados por meio do entendimento do

trabalho quanto à abordagem analítica e científica da música (NATTIEZ, 1990, p. 12). Já “poiético” foi emprestado de Gilson, por Molino. Para Gilson o termo significa que “todo trabalho é dotado com existência empírica, com realidade, é o produto de um ato de produção. [...] Por ‘poiético’ Gilson entendia a determinação das condições que tornam possíveis e que escoram a criação do trabalho de um artista (ou um produtor ou um artesão)” (NATTIEZ, 1990, p.12-13).

¹² “The essence of a musical work is at once its genesis, its organization, and the way it is perceived”.

¹³ “The symbolic form is embodied physically and materially in the form of a *trace* accessible to the five senses. We employ the word *trace* because the poietic process cannot immediately be read within its lineaments, since the esthetic process (if it is in part determined by the trace) is heavily dependent upon the lived experience of the “receiver”.

produto enquanto conceito. [...] Se não entendemos um não podemos entender corretamente os outros; se falharmos em tomar conhecimento das partes, então o todo estará irreparavelmente perdido¹⁴ (1978, p. 35).

Assim como os autores citados anteriormente, John Blacking apresenta um modelo ternário para se abordar o *fato musical*. Conforme Blacking, para se entender completamente a forma manifesta da música, como também seu significado interior e particularmente as relações entre os dois, não podemos estudar separadamente três coisas: *a função, as estruturas e o valor da música* (1995a, p. 31). Nas palavras de Blacking:

a função da música é realçar de alguma forma a qualidade da experiência individual e as relações humanas; suas estruturas são reflexões dos padrões das relações humanas, e o valor de uma peça musical como música é inseparável de seu valor como uma expressão da experiência humana¹⁵ (1995, p. 31).

Na lingüística também encontramos uma abordagem com uma certa similaridade à dos autores citados. Assim como as perspectivas apresentadas pelos semiólogos e etnomusicólogos, ela evita o estudo de um objeto tomando como foco unicamente a sua existência física. Mesmo não fazendo alusão a uma ótica ternária, Kenneth Pike criou uma teoria de pesquisa que, facilmente, pode ser colocada em paralelo com a dos autores citados: a abordagem *tagmêmica*. Elaborada pelo lingüista na década de 50, esse tipo de abordagem apontava duas formas de se observar a linguagem humana, a *ética* e a *êmica*¹⁶. Segundo Pike, ele cunhou esses termos a partir de sua dificuldade de encontrar os significados lingüísticos apenas nos sons. Os significados também estavam distribuídos fora do fenômeno acústico, nas ações comportamentais. “Portanto”, diz o autor,

¹⁴ “The music product is inseparable from the behavior that produces it; the behavior in turn can only in theory be distinguished from the concepts that underlie it; and all are tied together through the learning feedback from product to concept. [...] If we do not understand one we cannot properly understand the others; if we fail to take cognizance of the parts, then the whole is irretrievably lost.”

¹⁵ “The function of music is to enhance in some way the quality of individual experience and human relationships; its structures are reflections of patterns of human relations, and the value of a piece of music as music is inseparable from its value as an expression of human experience.”

¹⁶ Mais informações sobre a abordagem tagmêmica de Pike, ver Headland, 2000.

passsei imediatamente a estudar a inclusão de unidades da fala, por exemplo, em cenas de um café da manhã, ou na rotina diária de nossa família, isto é, em comportamentos não verbais. [...] Uma vez que eu tinha uma abordagem que ia além do comportamento verbal, incluindo o comportamento não verbal, os termos *fonêmico* e *fonético* eram embaraçosos. Então eu excluí o *fon-* de ambos, dado que ele se refere ao som; e mantive o *-êmico* e *-ético* para serem utilizados e cobrirem tanto o comportamento verbal quanto o não verbal¹⁷ (2000, p. 31).

Para Pike, uma unidade êmica “[...] é um item físico ou mental ou um sistema tratado pelos autóctones como relevante para seu sistema de comportamento [...]”¹⁸ (2000, p. 28). Já o ético é “[...] uma abordagem por um estrangeiro a um sistema autóctone, no qual o estrangeiro traz sua própria estrutura – seu próprio êmico – e parcialmente impõe suas observações sobre a visão nativa, interpretando o autóctone tomando como referência sua posição estrangeira”¹⁹ (Pike *apud* HARRIS, 2000, p. 49). Desta forma, também podemos atribuir à abordagem de Pike uma visão tridimensional, formada pela perspectiva *ética*, *êmica* e seu objeto de pesquisa.

Há uma diferença significativa nas abordagens dos cinco autores: a ênfase da perspectiva sobre o objeto estudado. Os modelos de Merriam, Blacking e Pike buscam o entendimento *êmico* do objeto pesquisado. Para eles, o objeto de estudo deve ser analisado, principalmente, levando em conta aquilo que é relevante para a cultura onde ele está sendo manifestado. Já Nattiez e Molino apresentam sua abordagem independentemente de focalizar esta ou aquela ótica. Não que não importe aos autores se o objeto pesquisado é percebido numa visão *ética* ou *êmica*; obviamente, tal informação é uma ferramenta importante para seus estudos, contudo, não há uma ênfase nesta ou naquela visão. Sendo semiólogos e definindo a semiologia como “[...] o estudo da

¹⁷ “Hence I moved immediately into studying the inclusion of units of speech in, for example, a breakfast-scene, or in the daily routine or our family, that is, in nonverbal behavior”. “[...] Once I had an approach that went beyond verbal behavior to include nonverbal behavior, the terms *phonemics* and *phonetics* were awkward. So I delete the *phon-* from both, since it referred to sound; and I left the *-emics* and *-etics* to be utilized to cover both verbal and nonverbal behavior.”

¹⁸ “[...] is a physical or mental item or system treated by insiders as relevant to their system of behavior [...]”.

¹⁹ “[...] an approach by an outsider to an inside system, in which the outsider brings his own structure – his own emics – and partly superimposes his observations on the inside view, interpreting the inside in reference to his outside starting point”.

especificidade do funcionamento das formas simbólicas e o fenômeno de ‘referência’ originadas a partir delas”²⁰ (NATTIEZ, 1990, p. 15), sua abordagem não está centrada apenas no entendimento *êmico*, mas, igualmente, na compreensão *ética*. Já para os etnomusicólogos e para o lingüista, que procuram analisar seu objeto de estudo sempre ligado a um contexto, o foco majoritário é o *êmico*. A definição de Charles Seeger, por exemplo, de que música “é qualquer coisa que aceitamos ou propomos como música” se aproxima mais da ótica semiológica, visto que retira o conceito do objeto e o transporta para o observador, *individualmente*; já a idéia de que música é o “sonoro construído e reconhecido por uma cultura”, de Molino, se adequa mais ao objetivo etnomusicológico. Assim como a definição de Seeger, a acepção de Molino transfere a concepção do objeto para o observador, porém *coletiviza* o conceito onde o fenômeno é efetuado. Para a etnomusicologia importa como o indivíduo concebe música, mas esse deve ser considerado enquanto pertencente a uma cultura.

As visões tridimensionais sugeridas pelos autores, apesar das diferenças existentes entre as áreas, apresentam elementos essenciais para o etnomusicólogo. Além de nos propiciar uma perspectiva mais holística do *fato musical*, elas diminuem a possibilidade de uma abordagem etnocêntrica dos elementos sonoros e da *manifestação musical* no todo. Como sabemos, o pensamento metafórico faz parte dos artifícios cognoscitivos de todo ser humano. A analogia é um recurso que todos usam no processo de assimilação do novo. Portanto, pensar o diferente tomando como base os modelos de sua vivência é, a princípio, natural da espécie humana (como se diz na minha terra: “cachorro mordido de cobra tem medo de lingüiça”). Seja em objetos, gestos ou organizações sonoras, procuramos elementos análogos à nossa experiência. Todavia, quando esses objetos, gestos ou organizações sonoras são observados, não na sua dimensão

²⁰ “[...] the study of the specificity of the functioning of symbolic forms, and the phenomenon of ‘referring’ to which they give rise.”

absoluta, mas no contexto em que eles se realizam, a eles vão ser incorporados novos significados. Essa re-significação permite que o diferente seja pensado em seus próprios valores, sentidos e modelos. A transferência contextual do objeto, gesto ou organização sonora, não exclui a semelhança enquanto elemento isolado, mas acrescenta a diferença enquanto elemento produzido e percebido.

O aditamento da diferença conduz à relativização dos elementos que integram a *manifestação musical*. Apenas com o acréscimo dessa diferença o etnomusicólogo pode interpretar o *fenômeno musical* de forma mais coerente, conforme a perspectiva *êmica*. Observar, em outra cultura, as semelhanças e ignorar as distinções pode conduzir a interpretação ao erro. Everardo Rocha, por exemplo, observa que vários de nossos livros didáticos se iniciam com a informação de que os índios andavam nus. O autor acrescenta que “este ‘escândalo’ esconde, na verdade, a nossa noção absolutizada do que deva ser uma roupa e o que, num corpo, ela deve mostrar e esconder. [...] Nada garante que os índios andem nus a não ser a concepção que eles mesmos teriam de nudez e vestimenta” (1994, p.17). Deste modo, uma observação que queira evitar interpretações etnocêntricas deve focalizar a inter-relação das circunstâncias que acompanham um fato, pois o essencial não é apenas o entendimento do fato, mas a compreensão do sistema de significados atribuídos a ele. Nessa ótica, concepções teóricas ocidentais, baseadas na experiência advinda do contato com a música de tradição européia, podem assumir novas formas em outros sistemas musicais. Pressupostos musicais teóricos como frase, improviso, variação, pulso, melodia e síncope podem encontrar concepções análogas, porém, com formas físicas distintas. Igualmente, formas físicas semelhantes em sistemas diferentes podem conter significações variadas. Ou, enfim, formas físicas e concepções teóricas, sendo exclusivas de uma época e de um local, podem não encontrar paralelo algum.

Observar a manifestação musical além do aspecto sonoro é sempre mais complicado, pois nos leva a repensar concepções já interiorizadas pela nossa vivência. Todos temos um corpo teórico assimilado pelas experiências vividas. Quando analisamos uma música apenas levando em conta as organizações sonoras, em grande medida, temos a tendência de utilizar esse corpo teórico como ferramenta de análise. Esse “conhecimento” prévio, que todos temos, pode nos levar a conclusões que transformam a diferença, pura e simples, num julgamento de valores equivocado. Ao contrário, quando as referências são, além do *aspecto sonoro* e suas *estruturas*: os elementos que envolvem a *produção* musical; o *conceito* que se tem sobre música e a *função* que ela desempenha em sua cultura; a *percepção* e o *comportamento* que se tem diante dos sons musicais; e o *valor* que se dá ao fenômeno musical dentro de seu habitat, a aparição de questionamentos em relação à experiência de quem observa é inevitável, pois a auto-referência é enfraquecida abrindo espaço para outras maneiras de se “ver” o *fato musical*. De posse dessa ótica panorâmica, o observador é impelido a conhecer outras formas envolvidas na *manifestação musical*. Conseqüentemente, às nossas informações pré-concebidas outras serão acrescentadas que permitirão a flexibilização sobre os aspectos constitutivos do que se denomina música. Enfim, da mesma forma que os sistemas musicais são múltiplos, seus elementos circundantes também o são, portanto, compreender um sistema musical diferente do nosso é entender uma outra maneira de se *perceber e fazer* música.

3.3 Teoria, interpretação e intérprete

Visto que quando falamos de música como fenômeno global, o mais coerente é utilizar o vocábulo no plural, a recíproca é verdadeira em relação à teoria da música. Cada *manifestação*

musical apresenta um conjunto de regras, que pode ser mais ou menos metódico, aplicadas à sua prática. Embora esteja sujeita a transformações, essa teoria está presente, pois mesmo em um gênero musical onde a incorporação de elementos novos é aceita mais facilmente, há elementos organizacionais que permitem algum tipo de sistematização. Portanto, *há tantas teorias quanto há músicas*.

Faz-se notar que essa teoria pode não ser verbalizada pelas pessoas que a praticam, mas também não está latente. À primeira vista, a teoria se obscurece pela falta de familiaridade com os sistemas de organização sonora, seus meios de produção e de como as pessoas se comportam diante do *fenômeno musical*. Porém, a teoria é pública enquanto evento manifesto. O corpo teórico de um *fato musical* se mostra através de suas performances. Assim sendo, quanto maior a convivência com as manifestações de um sistema musical, maior a condição de reconhecimento dos elementos envolvidos na sua produção e na sua lógica e, uma vez assimilado o novo sistema, sua configuração passa da obscuridade à clareza. Nessa perspectiva, a teoria não é ocultada *per se*, mas pela visão de quem está diante dela.

Contudo, se, por um lado, é possível observar o evento sonoro e os seus meios de produção por via direta, por outro, o acesso ao conceito que produz o *fato musical*, a forma como ele é percebido ou o valor que se dá à música, nem sempre se dá de forma direta. Visto que em muitas culturas musicais nada disso é expresso oralmente, não podemos afirmar de maneira incisiva como alguém apreende, por meio de seus sentidos, uma organização sonora ou qual o significado dessa organização. Entretanto, podemos, observando o comportamento das pessoas expostas à *manifestação musical*, interpretar a sua percepção e a significação de seus atos. A percepção do indivíduo é idiossincrásica, mas ele está inserido em uma cultura, o que faz com que seu comportamento, em uma certa medida, seja recorrente. Uma vez que várias de suas atitudes não são verbalizadas, é a repetição de determinadas ações diante de certos eventos,

sonoros ou não, que vai nos permitir entender e sistematizar esses atos e seus significados. Por meio de modelos comportamentais do indivíduo podemos inferir sua percepção e os conceitos que ele tem em relação ao *evento musical*.

Através dessa interpretação, peculiaridades se apresentarão em cada *fato musical*. Componentes tidos como irrelevantes em um gênero musical podem ser considerados relevantes em outro. Elementos considerados não musicais em uma manifestação podem passar a sê-lo em outra. Tudo será relativizado conforme a composição e o inter-relacionamento regular das partes integrantes da *manifestação musical*. Por intermédio dessa interpretação panorâmica, a probabilidade de um entendimento do que é “aquela música”, sem desvios etnocêntricos, se torna maior.

À etnomusicologia se tem atribuído a função de responder “que música é aquela”. O etnomusicólogo se coloca como um intérprete, um tradutor que, geralmente através de uma pesquisa de campo, vem explicar os elementos relevantes em torno do (ou emaranhados com o) som musical. A ele credita-se a função de decodificar os significados e relações que coexistem em uma cultura musical estranha à ocidental. Cabe ao etnomusicólogo interpretar e traduzir as regras subjacentes de um sistema musical, procurar elementos análogos e, também, aqueles elementos “idiomáticos”, cuja tradução não encontra paralelo em outro sistema musical. Ressalta-se que, em muitos casos, essas regras serão regidas não apenas pelos aspectos sonoros, daí a importância das perspectivas tridimensionais mencionadas anteriormente.

Todavia, é necessário apresentar algumas reflexões sobre a interpretação. Como relata Berlo, Albert Einstein demonstrou que

[...] a realidade física é determinada em parte pelo que se pode perceber e em parte por quem está percebendo. Todas as observações são relativas tanto ao que é observado quanto ao observador. Nunca podemos perceber tudo de uma coisa e jamais perceberemos qualquer coisa exatamente como outra pessoa a perceberia,

ou exatamente como a perceberíamos em outro ponto no tempo, no espaço e no estado mental (2003, p. 304).

Ou seja, etnomusicólogos expostos a uma realidade musical podem chegar a interpretações distintas sobre essa realidade. Mesmo pertencendo à mesma área, cada etnomusicólogo traz consigo vivências únicas. Em decorrência dessa vivência, os etnomusicólogos tenderão a observar seu objeto de estudo por um determinado ângulo. Logicamente, novas experiências são incorporadas pelo pesquisador, mas isso não exclui a influência de suas vivências anteriores. Também não se deve negligenciar o momento no qual as pessoas assimilam determinadas vivências. No que concerne à interiorização de experiências exteriores, a ordem dos fatores altera o produto. Um mesmo episódio vivenciado por uma criança, um adolescente, um adulto ou idoso tem significados diferentes. Tudo isso faz com que o etnomusicólogo “construa” a forma na qual ele perceberá a música e a realidade na qual ela se inscreve e da qual ele fala. O que uma abordagem faz, por mais ampla que seja, é observar seu objeto de estudo através de uma perspectiva, no caso, a perspectiva do pesquisador.

Além de o etnomusicólogo apresentar a sua ótica, na medida em que tudo é dinâmico, seu estudo representa um momento da *manifestação musical* no tempo. Suas inferências estão limitadas a um período específico. Nada garante que a rede de elementos que constituem a realidade de seu estudo não tenha um ou mais elementos modificados; de fato, isso é esperado. Ademais, também a pesquisa deve ser considerada em relação ao seu contexto contemporâneo. Uma pesquisa, geralmente, reflete as tendências acadêmicas de sua época. O modo como a pesquisa é desenvolvida e exposta, o que se procura e o que se encontra, muitas vezes é reflexo do pensamento acadêmico da época do pesquisador.

Uma última reflexão pode ser levantada sobre a interpretação. A interpretação é uma tradução. Quem traduz, observa semelhanças e diferenças, e transporta algo de uma realidade

para outra. Nessa transposição, significados podem ser excluídos, negligenciados ou acrescentados. No caso da música, a questão é ainda mais complexa porque o sistema utilizado para traduzir e o sistema traduzido podem ser bem diferentes. O etnomusicólogo pode usar a fala ou a escrita para traduzir determinados aspectos musicais, mas fala, escrita e música são sistemas diferentes. Portanto, o etnomusicólogo, ao lançar mão dessas linguagens, utiliza-se de realidades distintas para explicar o mesmo objeto físico, o que, naturalmente, conduz a uma re-significação do objeto.

Essas reflexões não devem tirar o mérito e a importância da interpretação como ferramenta etnomusicológica. Elas devem ser consideradas como reflexões necessárias para que se tenha uma idéia mais ampla do que significa interpretar. A interpretação é essencial para o etnomusicólogo que, na maioria das vezes, não encontra teorias verbalizadas nas manifestações que pesquisa. Em grande medida, o etnomusicólogo se vale de suas inferências para decodificar essas teorias e para ser o intérprete das linguagens musicais fora de sua tradição²¹. Na antiga Grécia *theoria* era um termo visual. Como observa Thomas Christensen, sobre o vocábulo na Grécia, um *theoros* era um espectador de um teatro ou de jogos; “um *theoros* poderia também ser uma testemunha em uma disputa legal, um delegado ou embaixador levando informações que ele testemunhou”²² (2004, p. 2). Da mesma forma, um etnomusicólogo é um observador. Ele testemunha um *fato musical* e procura, através de sua interpretação, traduzir o que está presenciando. Nessa tradução, ele se transforma na “ponte” entre sistemas musicais e visões de mundo diferentes. O etnomusicólogo leva à academia as diferentes formas de se fazer e conceber música. Ele cria um intercâmbio que, como conseqüência, pode apresentar conceitos novos sobre

²¹ Nas últimas décadas têm surgido trabalhos etnomusicológicos efetuados por pesquisadores autóctones. Mas isso não muda o que foi dito, pois estes trabalhos utilizam-se, consideravelmente, de conceitos advindos da musicologia ocidental. Conseqüentemente, suas pesquisas, de certa forma, acabam por apresentar um caráter de tradução.

²² “A *theoros* could also be a witness in a legal dispute or a delegate or ambassador conveying information that he attests to have witnessed.”

as leis que regem os vários sistemas musicais. A conscientização da existência de maneiras diferenciadas de se fazer e perceber música impele o mundo acadêmico ocidental a reconhecer, no mínimo, que determinadas concepções teóricas não são aplicáveis universalmente, nem são atemporais. O que se chama “teoria da música” é uma concepção localizada no tempo e no espaço.

3.4 Utilizando conceitos, adequando conceitos, descartando conceitos

Tomando como princípio que “[...] a função dos conceitos é a de representar a realidade ou aspectos da realidade” (MENDONÇA, 1981, p. 16), uma disciplina como a etnomusicologia que, como vimos, tem como objeto de estudo um fenômeno polimorfo, não deve ter conceitos considerados inalteráveis. O “repertório” conceitual do etnomusicólogo deve estar sempre flexível, para que ele possa modelar-se conforme a realidade de seu objeto. *O conceito deve adequar-se à realidade e não a realidade ao conceito.* Nicholas Cook, por exemplo, sobre análise musical, critica analistas que acreditam que “[...] o propósito de uma peça musical é provar a validade de seu método analítico, em lugar do propósito do método analítico ser esclarecer a música”²³ (1996, p. 2). Segundo o autor, isso acontece quando o analista está “[...] mais interessado na teoria do que em sua aplicação prática”²⁴ (1996, p. 2). O mesmo acontece em etnomusicologia. A autoridade não pode estar em uma teoria-preconcebida, mas na realidade que vai ser abordada. A realidade fornecerá as informações necessárias para que uma teoria seja

²³ “[...] the purpose of a piece of music is to prove the validity of his analytical method, rather than the purpose of the analytical method being to illuminate the music”.

²⁴ “[...] more interested in the theory than in its practical application.”

construída²⁵. A teoria deve ser um corolário da existência física. Portanto, para o etnomusicólogo, teorias pré-estabelecidas diante de uma realidade podem ser utilizadas, reformuladas ou descartadas, tudo conforme a necessidade da relação conceito-realidade. Como afirma Nadir Domingues Mendonça,

um conceito científico só tem significado porque o cientista, ao aplicá-lo, dá-lhe um significado. Mas o significado só é cientificamente válido se o que o cientista pretende significar se adequa à realidade. O conceito torna-se pertinente na medida em que ele esteja representando o fenômeno existencial adequadamente (1981, p. 19).

Nessa ótica, o valor dos conceitos é dependente do confronto com a realidade a qual ele representa. Na música de tradição européia encontramos um amplo repertório conceitual que procura representar sua realidade, nos diferentes períodos de sua história. Entretanto, como dito, “música” é um fenômeno de várias formas, conseqüentemente, o quadro referencial utilizado para conceber os conceitos da música ocidental nem sempre é o mesmo em outras culturas musicais. A existência de múltiplos sistemas musicais resulta em referenciais plurais. Isso pode criar inconsistências nos conceitos transplantados de um sistema para outro. Tal fato impele o etnomusicólogo a estar sempre revendo e redefinindo conceitos e termos a serem utilizados.

Se, por um lado, a música tradicional européia possui um corpo conceitual plenamente estabelecido e verbalizado, por outro, há sistemas musicais cujos conceitos, embora plenamente estabelecidos, encontram-se, principalmente, na prática e são através dela transmitidos, como é o caso da música de candomblé. Especificamente no que diz respeito à música dessa religião, além dela não ter uma teoria oral, poucos foram os pesquisadores que focalizaram suas características. Como foi dito²⁶, a bibliografia sobre candomblé é bem extensa. Desde os primeiros escritos de

²⁵ Devemos lembrar que uma teoria pode preceder a própria realidade que ela descreve. Entretanto, para o objetivo etnomusicológico, tal perspectiva é nociva, pois teorias pré-concebidas podem influenciar o pesquisador na sua interpretação, levando-o a conclusões etnocêntricas.

²⁶ Ver Introdução.

Nina Rodrigues, no início do século XX, até os dias de hoje, verifica-se um crescente interesse e, como resultante, um número cada vez maior de publicações sobre o candomblé. Contudo, quando o foco é dirigido para os aspectos musicais, as informações bibliográficas diminuem consideravelmente. No que se refere às leis que regem as organizações sonoras da música nagô, dentro da bibliografia consultada, chegamos a apenas um trabalho – a tese de doutorado de Angela Lühning “A música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia”. Mas mesmo o trabalho de Lühning não se aprofunda na parte sonora referente aos toques utilizados nos atabaques²⁷. Por conseguinte, não se encontram muitos conceitos referentes à realidade da música nagô, e alguns dos conceitos “emprestados” da teoria musical ocidental são, muitas vezes, mal interpretados, como veremos mais adiante.

Visto que “[...] os conceitos são elementos-chave para relacionar os aspectos teóricos com as conseqüências empíricas” (MENDONÇA, 1981, p. 24) é necessário selecionar os conceitos que serão utilizados no presente trabalho e clarificar qual sentido será atribuído a eles. Mister também se faz reler alguns termos já utilizados em relação à música nagô e descartar outros que não se enquadrem à sua prática; tudo conforme a realidade de onde os conceitos foram extraídos. Uma vez que o *fenômeno musical* fica incompleto se abordado apenas pelo aspecto sonoro e música de candomblé confunde-se indubitavelmente com elementos extra-sonoros, as concepções dos conceitos e termos sobre a música nagô devem levar em conta eventos que vão além do fenômeno acústico.

²⁷ No “mundo” religioso do candomblé há uma separação patente entre as funções femininas e masculinas (para mais informações sobre esta divisão ver Landes [2002]). Aos homens, entre outras coisas, concerne a responsabilidade da música instrumental nos rituais, enquanto às mulheres são delegadas outras funções, tais como preparar os alimentos que serão servidos durante os rituais públicos. É possível que essa divisão tenha dificultado o acesso da autora ao universo masculino da religião, ocasionando a impossibilidade de uma abordagem mais aprofundada no que diz respeito à música instrumental. Uma vez que os cantos estão ao alcance de todos, eles foram trabalhados mais detalhadamente pela autora, transformando-se em um dos focos principais de sua pesquisa.

Nas páginas anteriores foi apresentada a “música” como um fenômeno multiforme, consequência das múltiplas culturas existentes; foi afirmado que esse fenômeno fica incompleto se abordado apenas pelo aspecto sonoro; discutiu-se como uma ótica que abarca os elementos, sonoros ou não, que circundam ou se misturam com o *fato musical* permite uma visão mais holística das *manifestações musicais*; também foi dito que músicas regidas por sistemas diferentes são dirigidas por regras distintas; que, geralmente, se tem atribuído ao etnomusicólogo a função de decodificar essas regras e que essas regras são expostas por intermédio de uma interpretação do etnomusicólogo. As páginas seguintes consistirão na exposição prática do que foi dito, tendo como exemplo a temática central deste trabalho – a música nagô. A releitura dos conceitos e termos utilizados para representar o universo musical dessa religião terá como embasamento, muitas vezes, acontecimentos extra-sonoros, buscando, dessa forma, uma visão mais ampla da prática musical nessa religião. Por meio dessa perspectiva, originada em uma pesquisa de campo, serão analisados e, quando preciso, reformulados, conceitos que traduzam melhor a realidade da música de candomblé. Uma vez que o presente trabalho tem como foco a música instrumental da religião queto, esse também será o centro da releitura dos conceitos a seguir; entretanto, quando necessário, recorrerei a outros aspectos dessa música, para clarificar e reforçar as leis organizacionais que a regem.

3.4.1 Frase

Uma música pura, totalmente desprovida de contexto, de fato, não existe. Nenhuma música é completamente autônoma. Não há música desvinculada de um contexto. O que se pode dizer é que há músicas mais ou menos dependentes de uma situação. Isto é, há músicas que,

transportadas para ocasiões diversas, não modificam tanto seus significados por não serem tão dependentes de elementos não sonoros; essas músicas seriam menos dependentes do contexto do qual se originaram. A música de candomblé se enquadra naquele grupo que, quando retirada de seu “habitat”, tem os significados completamente alterados. Essa música não apenas está circundada com elementos não sonoros, ela interage com eles. Por isso, para se entender alguns aspectos da música nagô é necessário compreender esses outros elementos que coexistem com os aspectos sonoros de sua música. A dança faz parte desses elementos. Por essa razão, muitas das afirmações seguintes serão efetuadas em decorrência da conexão música-dança. Somente quando a dança é levada em questão se podem entender determinadas características sonoras e vice-versa, tal como é o caso da “frase” musical.

Alguns autores utilizam vocábulos emprestados da sintaxe gramatical para denominar as partes constituintes de uma música. Sendo assim, termos como “frase”, “período”, “sentença”, “inciso” e “membro de frase” são correntes no repertório técnico da música de tradição européia²⁸. O uso de todos esses termos não é necessário para o entendimento do funcionamento da música nagô e nem teria razão de ser dentro da sua realidade. Entretanto, a música queto, especificamente aquela vinda dos instrumentos, apresenta seções de estruturas sonoras bem distintas. Quando se tem uma familiaridade com os toques de candomblé, fica claro que cada um deles é composto de “idéias musicais” diferentes entre si. Portanto, torna-se necessário, para facilitar nossa comunicação, adotar um termo para denominar essas idéias musicais. Sendo assim, independentemente de sua extensão, essas seções serão aqui denominadas, genericamente, de “frases”. Não se trata de uma denominação arbitrária, mas, sim, funcional. A adoção do termo

²⁸ Nem sempre o uso desses termos é homogêneo entre os autores. Por exemplo, Arnold Schoenberg (1996) se refere a período, frase e sentença para aludir a algumas partes que compõem uma obra, enquanto Sergio Magnani (1989) utiliza os termos período, frase, membro de frase e inciso. Essas pequenas divergências não impedem o uso corriqueiro desses termos na musicologia ocidental.

frase para intitular as seções formadoras da música de candomblé é importante por ele carregar um significado próximo ao sentido atribuído às configurações sonoras dessa música. Segundo Pasquale Cipro Neto e Ulisses Infante,

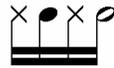
[...] a frase se define pelo seu propósito de comunicação, isto é, pela sua capacidade de, num diálogo, numa tese, enfim, em alguma forma de comunicação lingüística, ser capaz de transmitir o conteúdo desejado para a situação em que é utilizada. Na fala, a frase apresenta uma entoação que indica com clareza seu início e seu fim; na escrita, esses limites são normalmente indicados pelas iniciais maiúsculas e pelo uso de ponto (final, de exclamação ou interrogação) ou reticências (NETO e ULISSES, 1999, p. 340).

A concepção de frase na música ocidental, de alguma maneira, como não poderia deixar de ser, está ligada à idéia da citação de Neto e Ulisses. Por isto é comum autores utilizarem termos próprios da escrita para auxiliar na compreensão do que seria a frase musical. Arnold Schoenberg, por exemplo, afirma que a frase “[...] significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula” (1996, p. 29); Sergio Magnani define frase como “um pensamento musical completo, definido nas suas coordenações e subordinações. Corresponde, portanto, à frase escrita marcada com um ponto final e internamente articulada em suas várias orações” (1989, p. 107).

No candomblé a frase musical deve ser entendida como uma *unidade portadora de um significado comum* entre quem a emite e quem a recebe. Uma vez que, como tenho afirmado ao longo dessa tese e como veremos no próximo capítulo, a música queto tem a função de transmitir uma mensagem, toda emissão musical dentro dessa religião deve ser compreendida como um conjunto de códigos que transmite uma idéia. Desta forma, a frase musical, no candomblé, pode ser definida, genericamente, como *uma organização sonora capaz de estabelecer diferença de significado*. Obviamente esses significados apenas se apresentam para aqueles que conhecem os

códigos subjacentes às organizações sonoras. Essa definição ajuda a entender porque o uso de termos que representam outros tipos de articulações, tais como inciso, período, sentença, não condiz com a perspectiva nagô. Observemos, por exemplo, a transcrição 3.1²⁹, abaixo. Ela corresponde à parte de uma das frases musicais do toque opanijé (ver transcrição 3.2 na página 102), toque associado a Obaluaiê. Essa amostra pode ser analisada para vários fins, inclusive na compreensão do funcionamento estrutural da música nagô. Todavia, para alguém dentro da religião, apenas o trecho, desvinculado do toque e da frase inteira, não deixa nítido o seu sentido. Esse pequeno exemplo não estabelece uma diferença de significado, o que, na música de candomblé, é fundamental.

Transcrição 3.1
*Parte de uma frase
do rum, no
opaniyé.*



A definição proposta também ajuda na compreensão dos processos articulatórios que acarretam na produção das frases, na música instrumental dessa religião. Na música ocidental, os elementos que auxiliam o reconhecimento dos pontos iniciais e conclusivos são variados: aspectos harmônicos, rítmicos, melódicos e tímbricos, entre outros, podem ser essenciais para o entendimento do instante onde uma frase inicia e termina. No candomblé a idéia de sentido está intimamente ligada ao ponto articulatório. Por exemplo, na relação música-dança, quando um significado novo é atribuído a uma organização sonora, os padrões gestuais daquele que está diante dessa organização se modificam. A diferenciação do comportamento defronte do evento

²⁹ A transcrição 3.1, assim como as demais referentes à música instrumental do candomblé, como vimos no capítulo anterior, na seção 2.3, apresenta uma grafia que foi elaborada para exibir as diferentes formas de se produzir som no atabaque.

musical nos auxilia na distinção das diferentes frases³⁰. Torna-se digno de nota que, na relação música-dança, o comportamento diante da música também é portador de um significado. Destarte, a mudança na frase musical pode ser a conseqüência e não a causa da mudança coreográfica. Como veremos mais detalhadamente no capítulo VI, a música tanto pode guiar a coreografia do dançarino como pode ser comandada por ele. Isto é, a modificação dos gestos do dançarino pode ser a resposta a um significado musical ou pode ser a exigência para que uma determinada organização sonora seja efetuada. Uma vez que as partes coreográficas também possuem significados específicos, também essas serão chamadas de frases, porém, no caso da dança, serão especificadas como *frases-coreográficas*. Já o conjunto de frases-coreográficas será denominado de *coreografia*. Sendo assim, por exemplo, podemos dizer que a coreografia do opanijé é composta por várias frases-coreográficas. Lembramos que o conjunto de frases musicais do rum faz parte do que chamamos de *toque* (ver página 58).

Retornando à relação frase-gesto, na relação música-dança, tomemos o opanijé como amostra. Dentro da coreografia conectada a este toque há algumas subdivisões – as frases-coreográficas. Essas subdivisões estão associadas a determinadas configurações sonoras, que são o que foi denominado de frases musicais. Na página seguinte, as fotos 3.1 e 3.1a representam, respectivamente, os pontos inicial e final de uma das frases-coreográficas que, conseqüentemente, correspondem ao início e final da frase musical, exposta na transcrição 3.2.

³⁰ Ressalta-se que o comportamento como elemento distintivo da articulação não pode ser estendido a todas *manifestações musicais* dentro do universo religioso nagô. Contudo, na relação dança-música, ele é um elemento essencial para essa distinção.

Fotos 3.1 e 3.1-a
Início e fim, respectivamente, de uma das frases-coreográficas do opaniyé.

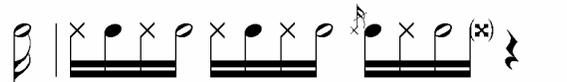


Foto 3.1



Foto 3.1-a

Transcrição 3.2
Frase musical do rum, no opaniyé, referente às fotos acima.



Além da falta de familiaridade, outro fator pode dificultar a distinção das frases musicais no candomblé. Várias são as frases-coreográficas que respondem a mais de uma organização sonora. Ou seja, diferentes frases musicais podem levar o dançarino a realizar os mesmos gestos. A transcrição 3.3, na próxima página, é um exemplo dessa afirmativa. Essa frase também é utilizada para acompanhar os gestos exemplificados nas fotos 3.1 e 3.1-a. As frases musicais das transcrições 3.2 e 3.3 são diferentes no que diz respeito a suas organizações sonoras, entretanto são iguais no que se refere ao seu significado. Isto é, tanto a emissão da frase musical representada na transcrição 3.2 quanto a emissão da frase-musical representada na transcrição 3.3 levarão o dançarino a realizar a mesma frase-coreográfica. Sendo assim, elas são *frases-sinônimas* – frases diferentes no aspecto físico, mas iguais no significado. Também é normal que essas duas frases sejam tocadas uma após a outra, o que, de certa forma, pode confundir a

concepção de quem não está habituado com essa música; a seqüência de frases musicais distintas associadas à mesma frase-coreográfica pode dar a falsa impressão de que o músico está improvisando (na próxima seção falaremos mais sobre improviso e variação no candomblé).

Transcrição 3.3

Frase musical do rum, no opanijé, possuidora do mesmo significado da frase apresentada na transcrição 3.2.



A coreografia, além de auxiliar na identificação da frase musical, define o seu tempo duracional. A frase-coreográfica indica a duração da frase musical correspondente. Na música instrumental do candomblé, não se pode estabelecer um padrão em relação ao tamanho das frases, porque além da existência de frases com durações distintas e definidas, há algumas que podem ser alongadas de acordo com a vontade do músico ou do dançarino. Nesses casos, o tempo fraseológico musical é relativizado conforme o comando da frase-coreográfica associada a ele, ou ao contrário, o tempo da frase-coreográfica é relativizado segundo a frase-musical associada a ele. Abaixo temos uma amostra desse tipo. A transcrição 3.4 foi retirada do DVD anexado a este trabalho. Associada à foto 3.2, essa transcrição corresponde à performance apresentada no DVD. Entretanto, tanto a dançarina quanto o músico poderiam estender ou diminuir sua execução, de acordo com sua vontade. Tal atitude levaria a uma adequação que poderia resultar, por exemplo, nas transcrições 3.4-a ou 3.4-b, e conseqüentemente, na diminuição ou aumento temporal da frase-coreográfica.

Foto 3.2
Gesto coreográfico
do opanjé.



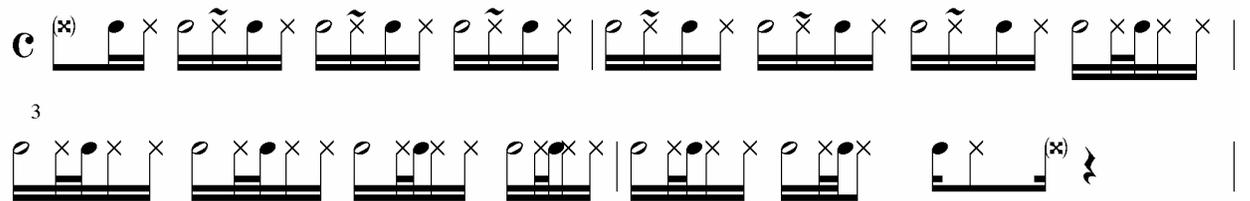
Transcrição 3.4
Frase musical do rum, no opanjé, retirada do DVD.



Transcrição 3.4-a
Redução da frase musical da transcrição 3.4.



Transcrição 3.4-b
Ampliação da frase musical da transcrição 3.4.



Na minha pesquisa de campo, a maneira como meus professores de candomblé me ensinavam também me ajudou a identificar as frases musicais no candomblé. Basicamente, a forma de ensino era a imitação, ou seja, o professor tocava e, depois, eu repetia o que ele acabara de tocar. O aspecto a ser ressaltado é que meus professores me ensinavam por frases. Eles nunca

tocavam mais de uma frase ou partes de frase. Em outras palavras eles tocavam organizações sonoras capazes de estabelecer diferença de significado. Por intermédio dessa forma de ensino, várias foram as frases que pude identificar.

Outro ponto interessante a ser ressaltado na música instrumental do candomblé é a presença de frases musicais, digamos, “homófonas”. Isto é, são frases sonoramente iguais, mas possuidoras de significados diferentes. Apesar de serem constituídas por organizações sonoras iguais, essas frases musicais correspondem a frases-coreográficas diferentes. Assim como as palavras homófonas, o que possibilita a distinção entre um significado e outro é o contexto onde as frases se encontram; no candomblé, esse contexto é dado pelo toque. Nesses casos o sentido da frase depende do toque onde ela está sendo realizada. As fotos 3.3, 3.4, na página seguinte, e a transcrição 3.5, abaixo, são exemplos disso. Tocada durante o ramunha³¹, a frase da transcrição³² 3.5 levará o dançarino a realizar os gestos representados pela foto 3.3. Todavia, quando essa mesma frase é realizada durante o aderejá, a frase-coreográfica correspondente será aquela representada pela foto 3.4.

Transcrição 3.5

Frase homófona, do rum, correlata com os gestos coreográficos representados nas fotos 3.3 e 3.4, na página seguinte.



³¹ Toque utilizado, entre outras coisas, para a entrada e saída dos filhos-de-santo, nas festas de candomblé.

³² Muitas vezes a execução referente à transcrição 3.5 pode não corresponder exatamente à sua execução. É comum a célula rítmica representada por uma colcheia pontuada e uma semicolcheia ser executada como uma semínima seguida de uma colcheia, ambas dentro de uma quáiltera de três. Essas relações temporais são transcritas no toque aderejá – toque associado a Ogum. Entretanto, todos os meus professores do candomblé foram categóricos em afirmar que se trata da mesma frase musical apresentada tanto no ramunha quanto no aderejá.

Foto 3.3
Gesto coreográfico do ramunha.



Foto 3.4
Gesto coreográfico do aderejá.



Um último aspecto da frase na música nagô pode ser levantado: as funções de repouso e tensão³³. Assim como outras características dessa música, essas funções não são percebidas por pessoas com pouco tempo de contato com ela, muito menos por ouvintes de “primeira audição”. Contudo, quanto maior a convivência com os toques, mais essas funções se tornam explícitas. Para embasar e exemplificar a existência dessas funções, novamente, a dança deve ser levada em conta. A observação da dança auxiliará no entendimento funcional das frases. Ao observar as partes que constituem qualquer coreografia se percebe nitidamente que determinado conjunto de gestos cria maior tensão do que outros. A frase-coreográfica que cria menor tensão constitui uma *base*, um ponto de referência de onde saem e para onde retornam os outros conjuntos gestuais. Essa base será denominada, por mim, *frase-base-coreográfica*. Cada toque também possui frases-base-musicais que são correlatas com as frases-base-coreográficas. De certa forma, essas frases-base, coreográficas e musicais, criam um centro polarizador que adquirem uma função de repouso. A função de tensão só pode ser assimilada se comparada com o centro polarizador. O

³³ Ao atribuir funções à música de candomblé, a idealização das funções da harmonia funcional – tônica, subdominante e dominante – podem vir à mente. No entanto, a tonalidade e a música instrumental do candomblé são dois sistemas regidos por leis totalmente diferentes. Por isso, apesar das funções de repouso e tensão serem encontradas tanto na harmonia tonal quanto nas frases musicais do candomblé, termos referentes à harmonia funcional não serão utilizados (para saber mais sobre funções harmônicas, ver Koellreutter [1986].).

que cria a tensão é a quebra dos gestos e sons que compõem a base, tanto coreográfica quanto sonora. Uma vez que um centro é assimilado, qualquer que seja o conjunto que sugira a sensação de afastamento desse centro gerará tensão. Uma forma de se reconhecer esse centro polarizador é que toda coreografia e todo toque são iniciados por ele. Após a introdução instrumental, o músico principia com uma frase, ou frases, correspondentes a esse centro. Também se faz notar que toda performance terá essa base em sua execução, o mesmo não se pode dizer em relação às outras frases-coreográficas ou musicais; isto é, sempre encontraremos, digamos, frases-base-musicais e coreográficas durante uma performance, mas nem sempre todos os demais gestos e frases, que constituem a totalidade da coreografia e do toque, vão estar, necessariamente, presentes.

Para ilustrar, as fotos 3.5, 3.6, abaixo, e as transcrições 3.6 e 3.7, na página seguinte, representam as frases-base de duas danças e de dois toques, enquanto as fotos 3.7, 3.8 e as transcrições 3.8 e 3.9, na página seguinte, expressam momentos de tensão das mesmas danças e toques. Quando comparamos essas fotos, nitidamente, se vê que as que representam o que denominamos frases-base-coreográficas, gestualmente, exibem movimentos que causam menos tensão do que as demais.

Foto 3.5
*Gesto da frase-base-
coreográfica do alujá.*



Foto 3.6
*Gesto da frase-base-
coreográfica do aderejá.*



Transcrição 3.6

Uma das frases-base-musical, do rum, no alujá; relacionada à foto 3.5, na página anterior.



Transcrição 3.7

Uma das frases-base-musical, do rum, no aderejá; relacionada à foto 3.6, na página anterior.



Foto 3.7

Gesto de uma frase-coreográfica de tensão do alujá.



Foto 3.8

Gestos de uma frase-coreográfica de tensão do aderejá.



Transcrição 3.9

Frase de tensão e aproximação do rum, no alujá; correspondente à foto acima.



Transcrição 3.8

Frase de tensão, do rum, no aderejá; correspondente à foto acima.



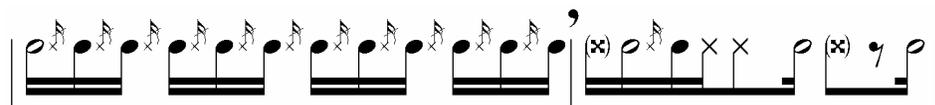
Entre as frases que criam tensão, há aquelas com uma função adicional: a de “aproximação”. Na transcrição 3.9 e foto 3.8, acima, temos um exemplo desse caso. Essa função é criada em decorrência da frequência com que algumas frases precedem as frases-base, no decorrer da performance. Na maioria dos toques e coreografias há frases que frequentemente antecedem a frase-base, coreográfica e musical. Para quem está habituado a ouvir essa seqüência – de uma frase específica quase sempre precedendo as frases-base – a execução da frase antecedente cria a expectativa da chegada da frase-base como conseqüência. É criada uma tensão

que se espera ser dissolvida ao se cair no centro polarizador. Desta forma, no candomblé há frases-de-aproximação tanto musicais quanto coreográficas.

Talvez, a principal explicação para a correlação dessas frases com suas respectivas coreografias e funções se encontre na própria tradição. As características dessas frases musicais provavelmente foram tradicionalmente estabelecidas, sem nenhuma explicação musical aparente. Se há ou houve algum tipo de explicação, parece que esta se perdeu com o passar do tempo. Contudo, uma característica sobre o aspecto sonoro se faz presente na maioria das frases-de-aproximação musicais: o aumento de densidade rítmica; ou seja, em comparação com as outras frases, que constituem o toque, grande parte das frases com a função de aproximação apresenta um número maior de sons no mesmo espaço temporal que as demais frases. Pode-se inferir que o aumento de densidade rítmica nada mais seria que um recurso para enfatizar o aumento na tensão musical e que essas frases, de alguma forma, representam um clímax onde, após sua execução, o relaxamento é encontrado na frase-base. Além da já apresentada transcrição 3.9, as transcrições 3.10 e 3.11, abaixo, são amostras de frases-de-aproximação seguidas pela frase-base³⁴.

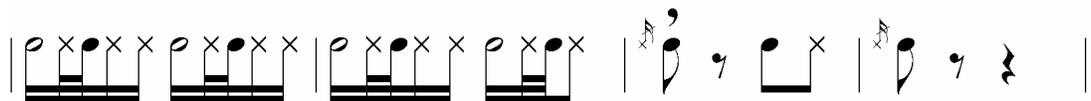
Transcrição 3.10

Frase-de-aproximação (1º compasso), do rum, seguida de uma frase-base (2º compasso). Toque: ibim.



Transcrição 3.11

Frase-de-aproximação (1º compasso), do rum, seguida de uma frase-base (2º compasso). Toque: torin euê.

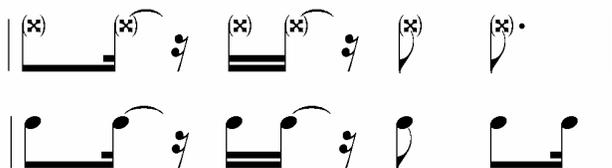


³⁴ Mencionados nas transcrições 3.10 e 3.11, os toques ibim e torin euê são associados à, respectivamente, Oxalá – o pai de todos – e Ossaim – o orixá das folhas (mais informações sobre Ossaim, ver: Verger, 1997, p. 122-125; Rocha, 2000, p. 62-64; Siqueira, 1998, 77-78, Oliveira, 2002, p. 52-63).

Dentre as frases-de-aproximação pode-se incluir aquelas introdutórias e as finais. Todos os toques, sem exceção, têm frases para introduzi-lo e terminá-lo. Essas frases não apresentam frases-coreográficas correlatas. No que diz respeito às frases-introdutórias, na maioria dos casos, elas são totalmente diferentes das demais frases que compõem o toque³⁵; e no que concerne às frases-finais, elas são sempre diferentes das frases que integram o toque. As frases-introdutórias geralmente se baseiam no padrão melo-rítmico realizado pelo gã (ver transcrições 3.12 e 3.13³⁶, abaixo), referente ao toque; mas há aquelas possuidoras de uma estrutura própria, que não se assemelham à frase alguma do respectivo toque (ver transcrições 3.14 e 3.15, na página seguinte). Já as frases-finais, como dito, são sempre diferentes do restante do toque (ver transcrições 3.16 e 3.17, na página seguinte). Tal fato se explica facilmente se o contexto onde a música está inserida é observado. Nos rituais nagô, os toques não possuem seqüências fraseológicas pré-definidas, nem tempo de duração pré-determinado. As frases vão sendo inseridas de acordo com a vontade ou necessidade do músico, visto que o alabê interage com o dançarino. Sendo assim, a frase-final, por ser sonoramente diferente de todo o restante, funciona como um aviso a todos de que o toque vai terminar. Sua peculiaridade sonora facilita o seu reconhecimento e permite que os integrantes do conjunto instrumental e o dançarino finalizem conjuntamente.

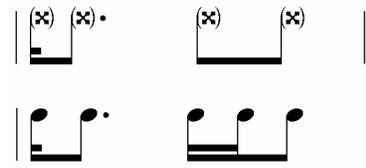
Transcrição 3.12

Linha superior – frase-introdutória do
rum ,no aderejá, ibim, entre outros;
Linha inferior – gã dos toques citados, entre
outros.



Transcrição 3.13

Linha superior – frase-introdutória do
rum, no agueré, torin euê
e xanxam cu rundu;
Linha inferior – gã do toques citados.

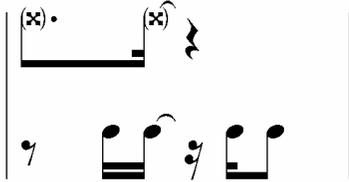


³⁵ No capítulo VI, ao abordar os toques mais detalhadamente, as exceções serão pontuadas.

³⁶ A transcrição 3.13 faz menção aos toques agueré e xanxam cu rundu que são, respectivamente, toques de Oxossi e Oxum. Na transcrição 3.14, o ilu é mencionado. Este toque é associado com Iansã.

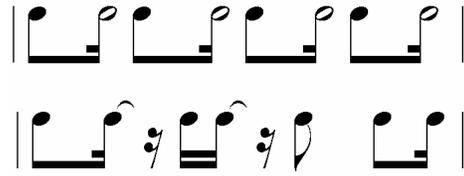
Transcrição 3.14

Linha superior – frase-introdutória
do rum, no ilu;
Linha inferior – gã do referido
toque



Transcrição 3.15

Linha superior – frase-introdutória
do rum, no alujá;
Linha inferior – gã do referido
toque.



Transcrição 3.16

Frase-final, do rum, no
aderejá e ibim, entre
outros.



Transcrição 3.17

Frase-final, do rum, no
agueré.



No que diz respeito ao aspecto formal dos toques de candomblé, já presenciei em conversas informais, músicos com formação acadêmica atribuírem a esses toques uma forma circular. Se apenas os padrões melo-rítmicos realizados pelo rumpi, lé e gã são tomados como referência, a analogia até que poderia ser feita. Todavia, quando o rum é incluído na análise musical, a comparação se torna incoerente. Paulo Costa Lima concorda com essa afirmativa, pois, apesar de o autor reconhecer que a música instrumental nagô é construída sobre padrões repetitivos, não lineares, ele afirma, sobre essa música, que “no contexto real da performance, a inclusão de um terceiro atabaque, o rum, e a interação com a linha melódica das canções, acrescenta níveis de inflexões e expectativas lineares”³⁷ (2001, p. 68). A associação da música queto com um círculo se torna incoerente, pois um círculo sugere algo que não tem início nem

³⁷ “In the actual performance context, the inclusion of a third drum, the Rum, and the interaction with the melodic line of the songs, brings about added levels of linear inflections and expectations.”

fim; alguma coisa que seja contínua, que tenha elementos que não se oponham e, portanto, que criem uma sensação de algo ininterrupto. Porém, o que foi dito demonstra o contrário. Há, na música instrumental nagô, quando todo o grupo instrumental é levado em conta, processos articulatórios que demarcam o início e o final das frases-musicais, e essas frases, por sua vez, possuem características funcionais distintas dentro do toque. Se não bastasse, todos os toques possuem frases que marcam o início e o final de suas execuções. Tudo isto impede a comparação da música instrumental de candomblé com um círculo. No que diz respeito à música de candomblé, é melhor deixar as formas geométricas para a matemática ou para a arquitetura.

3.4.2. Improviso e variação

Virtualmente, como observa Bruno Nettl, em toda cultura musical há música improvisada. Contudo, o autor destaca que as sociedades diferem em várias maneiras sobre o improviso. Nettl observa que as sociedades podem diferir, por exemplo, no grau em que improvisação é distinguida da composição prévia; na natureza e extensão do material musical que o improvisador utiliza como ponto de partida; no valor musical e social atribuído às improvisações, composições e aos músicos que as praticam (2001, p. 94). Na cultura musical ocidental, generalizando, a concepção de improviso está relacionada à idéia de criação momentânea. Mesmo reconhecendo que “de alguma forma toda performance envolve elementos de improviso”³⁸ (NETTL, 2001, p. 94), geralmente, tocar uma peça já existente, para um músico ocidental, não se coaduna com a imagem do senso comum de improviso. Obviamente, nenhuma improvisação se baseia totalmente na liberdade de criação: “em alguma medida todo improviso repousa sobre uma série de

³⁸ “To some extent every performance involves elements of improvisation”.

convenções ou regras implícitas”³⁹ (NETTL, 2001, p. 94). Mas mesmo reconhecendo essas “convenções” ou “regras implícitas”, em nossa cultura, o conceito de improvisar, insisto, está relacionado àquele já exposto – criação no momento da performance.

Ao se comparar improvisação e variação uma diferença básica se apresenta: um improviso não precisa, necessariamente, de uma “origem”. Uma performance improvisada pode ser uma variação, mas pode também não ser. Já a variação está epistemologicamente ligada a algo precedente. Uma variação é um objeto temporalmente secundário – quem varia, o faz em relação a algo, caso contrário não seria uma variação. Toda variação é “uma forma fundada na repetição”⁴⁰ (SISMAN, 2001, p. 284).

As formas de se improvisar e de elaborar variações não são singulares. Conforme o local e a época o uso desses dois vocábulos implica em configurações sonoras diferentes⁴¹. Todavia, muitos autores têm aplicado esses dois termos à música de candomblé sem esclarecer qual o sentido dado a eles. Aparentemente, pelas palavras dos autores, deduz-se que o uso desses vocábulos tem o sentido apresentado anteriormente: improvisação como sinônimo de uma música criada no momento e variação como algo elaborado sobre uma base precedente⁴². Ruth Landes e José Flávio Pessoa de Barros, por exemplo, utilizando o termo “variações”, escrevem⁴³: “o atabaque ‘puxava’ outros cânticos, numa batida excitante, com variações em torno da melodia e do ritmo fundamental” (LANDES, 2002, p. 222); “variações na estrutura musical, ou mesmo

³⁹ “To some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules.”

⁴⁰ “A form founded on repetition”.

⁴¹ Mais informações sobre “improviso”, ver Nettl (2001); para saber mais sobre “variação”, consultar Sisman (2001).

⁴² As palavras “variação” e “improviso” e suas derivações, utilizadas nas citações a seguir, foram grifadas no presente trabalho, sendo que no texto original elas estão sem qualquer forma de destaque.

⁴³ Tanto as palavras de Landes quanto as de Sônia Garcia, que virão a seguir, têm como referência o candomblé de caboclo (para aprofundar mais sobre o candomblé de caboclo, ver Garcia 1995 e 2001). Entretanto, pelo que pude presenciar nas festas de caboclo em que estive, as observações que farei sobre “improviso” e “variação”, no candomblé nagô, em grande medida, podem se estender para o chamado candomblé de caboclo. Por essa razão utilizo as citações das autoras. Entretanto, é importante observar que cada casa de candomblé possui regras organizacionais próprias; sendo assim, é possível que no terreiro pesquisado pelas autoras improviso e variação sejam efetuados nos sentidos já expostos: criação imediata e elaborações sobre uma base.

alterações nos cânticos, geralmente estão associados ao virtuosismo dos alabês (especialistas musicais) para impor um determinado estilo de execução” (BARROS, 2000, p. 57). Sobre o improviso no candomblé, Gérard Béhague e Sônia Maria Chada Garcia relatam: “[...] o tamborileiro-chefe (alabê), que toca o rum (o maior atabaque) e controla o curso da dança através de suas improvisações [...]” (BÉHAGUE, 1999, p. 46); “o contra-rum⁴⁴ e o rumpi executam um padrão rítmico regular, juntamente com o gã, que é repetido sempre, como um ostinato, enquanto o rum é basicamente improvisatório” (GARCIA, 1995, p. 99). Em outros momentos tanto Béhague quanto Garcia, ao utilizar juntamente os termos referentes à improvisação e variante, deixam claro uma distinção entre variação e improviso; dizem os autores: “do atabaque maior (rum), tocado pelo mestre dos atabaques, provêem improvisações ou simplesmente variantes rítmicas”⁴⁵ (BÉHAGUE, 1984, p. 226); “depois da chamada do gã, entra o rumpi, que puxa o ritmo dos atabaques, seguido pelo contra-rum e pelo rum. Este último tem a função de tambor mestre, responsável pela marcação, e pelas improvisações ou variações rítmicas [...]” (GARCIA, 1995, p. 83); “embora a execução do rum seja quase sempre à base de improvisações ou variações rítmicas, há, todavia, uma padrão rítmico mantido que é ensinado [...]” (GARCIA, 1995, p. 99). Apesar da distinção clara apresentada na citação de Béhague, em outro artigo o autor utiliza o termo “improviso” como sinônimo de “variação”; ele escreve: “o mestre dos atabaques tocando o atabaque maior (rum) do trio improvisa sobre os ritmos característicos e ao mesmo tempo controla o desenvolvimento coreográfico das danças rituais”⁴⁶ (2001, p. 291).

⁴⁴ Em conversa informal com Garcia, ela me relatou que o “contra-rum”, ao qual ela se refere, é o correspondente ao atabaque conhecido como rumpi (o atabaque médio). Tanto em minha pesquisa de campo quanto no que diz respeito à bibliografia consultada, o termo “contra-rum” jamais foi encontrado.

⁴⁵ “The largest drum (rum), played by the master drummer, provides improvisations or simply rhythmic variants.”

⁴⁶ “The master drummer playing the largest drum (rum) of the trio improvises upon the characteristic rhythms and at the same time controls the choreographic development of the ritual dances.”

A noção de improviso como algo criado no momento e a aceção de variação como algo elaborado intencionalmente sobre uma base, como se vê, parece ser o sentido pretendido pelos autores. Entretanto, esses sentidos não se enquadram na realidade musical da religião iorubá. Com esses significados, improvisação e variação, praticamente, inexistem na música instrumental nagô. De fato, quando algo do gênero é utilizado na performance dos ogãs menos experientes, os mais velhos imediatamente repreendem o “inovador”. Muitas vezes presenciei essa atitude nos rituais de candomblé. Essa ação é facilmente entendida, visto que, nessa religião, a música instrumental, como temos atestado, possui frases e gestos específicos que estão relacionados entre si. Apesar de não mencionar que o rum também é comandado pela coreografia, Béhague observa, em duas citações anteriores, que esse instrumento coordena a dança. Ora, improvisos e variações, no sentido ocidental, dificultariam o diálogo entre dançarino e músico. Em muitas ocasiões pude observar incômodo de ambos os lados quando essa interação não se concretizava. Já presenciei tanto músicos ficarem visivelmente enervados por tocarem certas frases musicais e o dançarino não o seguir, quanto orixás, incorporados, interromperem sua performance por não reconhecerem as frases musicais executadas pelos músicos, ou pelo músico não seguir suas frases-coreográficas.

O improviso, na música instrumental do candomblé, deve ser entendido, principalmente, como a liberdade que o músico tem de eleger a ordem em que as frases serão executadas. Ainda assim essa escolha é limitada, visto que o alabê tem que dialogar com orixá, seguindo e conduzindo a dança. Por essa razão os músicos experientes dessa religião exigem que os músicos mais inexperientes fiquem, enquanto tocam, o tempo todo observando a dança. Quando os ogãs mais novos se distraem e, conseqüentemente, “perdem” as frases-coreográficas, eles são imediatamente repreendidos ou até mesmo substituídos. Se o improviso, no sentido de liberdade, fizesse parte da execução musical nagô, não seria tão cobrada essa atenção sobre o dançarino.

Desta forma, quando o termo “improviso” for utilizado, no presente trabalho, ele terá como significado a *escolha da ordem das frases musicais*.

Pelos mesmos motivos que o improviso, a variação no sentido de “tema e variações”, não encontra lugar na música de candomblé. Muitas vezes algumas variações, em virtude de suas elaborações, diluem o tema, fazendo com que esse fique imperceptível. Esse tipo de elaboração obstaría o reconhecimento das frases a serem seguidas gestualmente, por parte do dançarino. Ao contrário do “tema e variações”, onde uma frase origina elaborações posteriores, o que se percebe é que a música instrumental dessa religião é formada, essencialmente, por frases melo-rítmicas completamente diferentes e, por sua vez, “independentes”, como mostram as transcrições 3.18 e 3.19, abaixo⁴⁷. A razão para essa distinção entre as frases é facilmente inferida. Provavelmente para não criar frases com significados ambíguos suas configurações são diferenciadas. Visto que as frases encontram um paralelo na coreografia, frases sonoramente parecidas relacionadas a gestos distintos trariam confusões na hora da performance do dançarino.

Transcrição 3.18

Amostra de frases distintas, no rum: frase I – 1º e 2º compasso; frase II – 3º e 4º compassos. Toque: jicá



Transcrição 3.19

Amostra de frases distintas, no rum: frase I – 1º compasso; frase II – 2º compassos. Toque: acacaumbó



⁴⁷ Os toques jicá e acacaumbó, mencionados nas transcrições 3.18 e 3.19, estão associados, respectivamente, a Iemanjá – divindade das águas salgadas – e Xangô – orixá da justiça.

As razões apresentadas não querem dizer que não existam variações dentro da música de candomblé, mas, sim, que essas variações têm uma acepção diferente daquelas apresentadas, por exemplo, em um “tema e variações”. As origens dessas variações também são, por vezes, diferentes dessa forma de composição. Por exemplo, quando diferentes ogãs executam o mesmo toque, a diferença entre suas performances, em algumas ocasiões, é visível; desta forma, a variação decorreria da performance de músicos diferentes. Contudo, essas diferenças não são resultado de elaborações complexas que poderiam resultar na descaracterização do toque. O mais provável é que as diferenças entre as execuções de músicos distintos se dêem em decorrência do processo de aprendizagem. Um dos principais meios de transmissão, nessa religião, é a inserção do fiel no mundo religioso (ver capítulo IV, seção 4.3); é através da convivência que se apreende muitas informações, inclusive os toques. Por meio do convívio com os mais velhos, os mais novos vão incorporando os elementos envolvidos na execução de um toque. Porém, nem sempre todas as minúcias são assimiladas nessa incorporação. Sendo assim, variações podem ser encontradas na execução dos toques em decorrência da forma como os toques são assimilados (ver transcrição 3.20, abaixo).

Transcrição 3.20
*4 formas diferentes de se tocar o rumpi e o lé,
 no toque agueré.*

The image displays four distinct rhythmic patterns, labeled I, II, III, and IV, for playing the rumpi and lé in the toque agueré. Each pattern is represented by a staff with notes and rests. Pattern I shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating specific rhythmic values. Pattern II is similar but with different note groupings. Pattern III includes a note with a tilde (~) above it, suggesting a specific articulation. Pattern IV is a more complex sequence of notes and rests, ending with a double bar line and a fermata-like symbol.

Essas variações são permitidas desde que os mais velhos julguem que elas não descaracterizarão o toque; ou seja, desde que elas, primordialmente, não atrapalhem a relação do toque com os eventos associados a ele. Se, por exemplo, os mais velhos acharem que o “seu jeito de tocar” impedirá que o orixá reconheça o significado de sua frase musical, a correção é imediata. Em vários momentos quando estava aprendendo a tocar pude perceber essa afirmativa. Muitas vezes eu não conseguia repetir certas frases musicais exatamente como Edvaldo fazia. Algumas de minhas execuções eram corrigidas, outras não. Com o passar do tempo, através da minha própria aprendizagem e da observação de performances dos mesmos toques com músicos diferentes, comecei a entender o que era e o que não era permitido. Os exemplos mais claros da “flexibilidade” dos toques vêm das *ghost notes*⁴⁸. Esses sons musicais podem ser omitidos ou acrescentados sem nenhuma recriminação. Possivelmente, essa liberdade referente às *ghost notes* vem da intensidade com que elas são realizadas. Por serem sons leves, que ao se juntarem com os outros instrumentos, não se sobressaem, a sua inclusão ou exclusão não interfere no entendimento de quem dança.

Mas há outras formas de variação, além das *ghost notes*. Uma delas é a variação no final das frases. Por exemplo, depois que o alabê executa uma frase-base de um toque e o orixá responde gestualmente à sua execução, o músico pode, ao repetir seguidamente a mesma frase, se permitir realizar variantes nas suas finalizações (ver transcrição 3.21, na página seguinte). Uma vez que a frase foi tocada e assimilada, essa liberdade torna-se viável por não atrapalhar a relação música-dança. Enfatizamos que essas elaborações são efetuadas, preferencialmente, no final das frases, pois se fossem tocadas no início o dançarino poderia se confundir e se atrapalhar em relação a qual frase-coreográfica deveria ser feita, achando que, em virtude da nova informação, uma nova frase estivesse sendo iniciada.

⁴⁸ Para relembrar, o termo *ghost notes* e sua representação gráfica, ver capítulo II, página 76.

Transcrição 3.21

*Uma frase-base do rum, no aderejá (1º compasso),
seguida de variações sobre essa base.*

The image shows musical notation for Transcrição 3.21 in 12/8 time. The notation is arranged in two staves. The first staff contains the base phrase and its first variation. The second staff contains the second and third variations. The base phrase consists of a sequence of eighth notes and quarter notes. The variations introduce different rhythmic patterns and melodic lines while maintaining some common elements with the base phrase. The notation includes various symbols such as asterisks, crosses, and accents to indicate specific rhythmic or melodic features.

Mesmo quando alguma variação é inserida no início da frase, essa variação sempre mantém alguma informação sonora explícita referente à frase-base, como é o caso do 5º compasso da transcrição 3.21, acima, onde, ao se comparar essa variação com a frase-base (1º compasso), percebe-se que há vários pontos comuns, tanto temporalmente quanto timbricamente; ou seja, o início do segundo e terceiro tempo e o segundo terço do primeiro tempo são iguais timbricamente. Tudo isso ocorre para que se possa permitir o reconhecimento sonoro da frase, para que o seu sentido não se perca.

Também esses tipos de variantes, exemplificadas na transcrição 3.21, não são, na grande maioria, criações imediatas. Prova disso, é que as mesmas variações são utilizadas por vários músicos distintos. Pode ser que isso ocorra porque mesmo tendo possibilidades de variações, como as já mencionadas, os músicos mais novos do candomblé têm como referência os músicos mais antigos. O tempo todo se percebe a busca dos mais novos de tocar como os mais velhos, principalmente o alabê da casa. Algumas vezes escutei ogãs, como Ulisses, mencionar orgulhosamente que várias pessoas comparavam seu jeito de tocar com o de Papadinha. Dessa forma, o que para nós soam como improvisações e variações criadas pelo músico, naquele instante, de fato, são as frases-sinônimas, já mencionadas (ver página 102), aprendidas com os mais velhos. Ou seja, frases que possuem o mesmo significado, que levam o dançarino a realizar as mesmas frases-coreográficas. Essas frases, na maioria das vezes, não seriam fruto de uma

elaboração pessoal do músico, mas uma repetição do que ele aprendeu através do convívio com os rituais.

Improviso e variação são dois recursos musicais presentes na música instrumental de candomblé. Entretanto, a forma que esses dois tomam nessa religião difere daquela que costumamos encontrar na música ocidental. Pode-se concluir que improviso e variação são permitidos dentro da teoria musical nagô desde que sua realização não interfira na condução ritual; isto é, no que diz respeito à música instrumental, desde que não atrapalhe a relação música-dança. A prova disso é que o bom instrumentista, no candomblé, não é aquele que elabora variações ou cria estruturas rítmicas mirabolantes, mas aquele que consegue interagir melhor com o orixá. O virtuose nagô é aquele que sabe tocar de acordo com a coreografia e é capaz de conduzir a divindade em seus passos sem confundi-la. Com seu atabaque, o virtuose dialoga com o dançarino, pedindo e respondendo através de suas frases musicais.

3.4.3. Metro, polimetria, compasso

O termo metro, na acepção musical, bem como muitos outros termos da musicologia ocidental, não existe dentro da linguagem verbalizada de um terreiro. No entanto, as *manifestações musicais* do candomblé apresentam características que demonstram a presença desse conceito. Ao se observar as conformações dos elementos que constituem o *fato musical* dessa religião, o conceito de metro não apenas se revela sonoramente como visualmente, através da dança. A idealização métrica não surge como um atributo periférico dentro das particularidades da música nagô, mas como um elemento essencial para o seu funcionamento. Por essa razão, necessário se faz abordarmos esse tema e a complexidade que o envolve.

Para compreendermos a concepção de metro, na música, é preciso entender que todo metro possui duas características: recorrência e hierarquia. A hierarquia mencionada se refere à sensação de acento que determinados pontos na música oferecem em relação a outros; e a recorrência é a repetição regular desses pontos⁴⁹. Como se pode observar em vários autores, o entendimento do metro está intimamente relacionado à idéia de acento e de repetição. Grosvenor Cooper e Leonard Meyer, por exemplo, afirmam: “metro é a medição do número de pulsos entre acentos periodicamente recorrentes. Portanto, para o metro existir, alguns dos pulsos em uma série devem estar acentuados – marcados pela consciência – em relação aos outros”⁵⁰ (1976, p. 4). Fred Lerdahl e Ray Jackendoff também se referem à hierarquia de acentos; para eles “fundamental para a idéia de metro é a noção de alterações periódicas de tempos fortes e fracos [...]. Para os tempos serem fortes ou fracos deve existir uma *hierarquia métrica*”⁵¹ (1996, p. 19). Nattiez é outro pesquisador que demonstra a necessidade da ligação do metro ao acento e à recorrência. Sobre um exemplo da música ocidental, ele afirma que “a estrutura métrica de uma peça é caracterizada por dois elementos: uma batida isócrona [...] e uma acentuação, igualmente isócrona [...]” (1984, p. 302). A menção à recorrência está intrínseca no termo “isócrono”, utilizado pelo autor, o qual, obrigatoriamente, implica em uma repetição. O vocábulo “acento”, utilizado pelos autores, não implica, necessariamente, no aumento de intensidade de um determinado som. Ele deve ser entendido muito mais como uma sensação de apoio que se tem em determinados pontos musicais.

⁴⁹ O termo “metro” também pode ser tomado apenas como a medida de extensão entre a sensação de dois acentos, independentemente, de uma regularidade. Entretanto, para os propósitos deste trabalho, não tomarei tal acepção.

⁵⁰ “Meter is the measurement of the number of pulses between more or less regularly recurring accents. Therefore, in order for meter to exist, some of the pulses in a series must be accented – marked for consciousness – relative to others”.

⁵¹ “Fundamental to the idea of meter is the notion of periodic alternation of strong of weak beats [...]. For beats to be strong or weak there must exist a *metrical hierarchy*”.

Mas, como nos mostram os próprios autores citados, a questão não é tão simples. Se por um lado deve existir uma hierarquia de acentos para que se possa definir o metro, por outro nem sempre é possível se saber o que causou a percepção de determinados acentos. Sobre esse aspecto, dizem Cooper e Meyer:

embora o conceito de acento seja obviamente de importância central na teoria e análise do ritmo, uma definição definitiva em termos de causas psicológicas não parece possível com o nosso presente conhecimento. Ou seja, não se pode, no momento, declarar inequivocamente o que faz um som parecer acentuado e outro não. Por enquanto, fatores como duração, intensidade, contorno melódico, regularidade e assim por diante obviamente agem para criar uma impressão de acento, mas nenhum deles parece ser uma concomitância de acentos invariável e necessária. Acentos podem ocorrer sobre notas curtas ou longas, suaves ou fortes, graves ou agudas e regular ou irregularmente. Em suma, dado que acentos parecem ser o produto de um número de variáveis cuja interação não é precisamente conhecida, ele deve, para nosso propósito, permanecer um conceito axiomático básico, que é compreensível como uma experiência mas indefinível em termos de causa.⁵² (1976, p. 7).

Além da dificuldade de se encontrar os fatores causais da impressão de acento, como afirmam Cooper e Meyer, Lerdahl e Jackendoff mencionam a ambigüidade como um elemento capaz de atenuar a percepção do acento métrico. Segundo os autores, se existe pouca regularidade nas pistas que possibilitam a percepção de um padrão métrico regular, ou se elas entram em conflito, “[...] o sentido de acento métrico se torna atenuado ou ambíguo”⁵³ (1996, p. 17).

Realmente, todo fenômeno sonoro, por mais simplificado que seja, é, ao manifestar-se, poli-referencial. Qualquer som produzido, mesmo que solitariamente, traz consigo vários parâmetros (altura, duração, timbre e intensidade). Se o som isolado já apresenta múltiplas

⁵² Though the concept of accent is obviously of central importance in the theory and analysis of rhythm, an ultimate definition in terms of psychological causes does not seem possible with our present knowledge. That is, one cannot at present state unequivocally what makes one tone seem accented and another not. For while such factors as duration, intensity, melodic contour, regularity, and so forth obviously play a part in creating an impression of accent, none of them appears to be an invariable and necessary concomitant of accent. Accents may occur on short notes as well as long, on soft notes as well as loud, on lower notes as well as higher ones, and irregularly as well regularly. In short, since accent appears to be a product of a number of variables whose interaction is not precisely known, it must for our purposes remain a basic, axiomatic concept which is understandable as an experience but undefined in terms of causes.”

⁵³ “[...] the sense of metrical accent becomes attenuated or ambiguous”.

perspectivas, o que se dirá quando esse integra uma *manifestação musical*. Os elementos referenciais se multiplicarão consideravelmente em virtude da correlação com os vários dados resultantes do *fato musical*. Somada a isso a interpretação mental, que tende a inferir informações novas tomando como referência experiências passadas, o resultado será um número referencial ainda maior, vindo do que denominamos música. Sendo assim, pessoas distintas podem tomar como base parâmetros díspares e, conseqüentemente, chegarem a percepções métricas diferentes sobre o mesmo exemplo sonoro.

Não bastasse a dificuldade de se identificar os elementos que fazem um som parecer acentuado e o fato de que todo fenômeno pode originar várias possibilidades interpretativas, outra questão ainda pode ser levantada para que se possa entender a complexidade que circunda a identificação do que chamamos metro: dificilmente uma música mantém do início ao fim a mesma regularidade métrica. Uma vez criada uma sensação de apoios regulares, que possibilitarão a percepção e identificação de um metro musical, freqüentemente, uma música apresenta acentos em pontos diferentes daqueles já estabelecidos. Mas se deve destacar que, se no decorrer de um *fato musical* surgem elementos que perturbam a métrica estabelecida inicialmente, “uma vez que um padrão métrico foi estabelecido, o ouvinte renuncia a ele apenas em face de evidências fortemente contraditórias. Síncope⁵⁴ ocorre onde as pistas são fortemente contraditórias, ainda que não fortes o bastante, ou suficientemente regulares, para anular o padrão inferido”⁵⁵ (LERDAHL e JACKENDOFF, 1996, p. 17-18).

A concepção do *fato musical* como um objeto multi-referencial e as perturbações métricas apresentadas no decorrer de uma música, impossibilitam a afirmação de que alguém está

⁵⁴ Na próxima seção, a síncope será novamente abordada.

⁵⁵ “Once a clear metrical pattern has been established, the listener renounces it only in the face of strongly contradicting evidence. Syncopation takes place where cues are strongly contradictory yet not strong enough, or regular enough, to override the inferred pattern”.

equivocado ao perceber determinado metro em lugar de outro. O *fato musical* possibilita a referência física, mas quem a organiza e dá lógica aos seus elementos constituintes é a mente que o apreende. A percepção métrica é, antes de tudo, uma construção mental que se faz defronte do *fenômeno musical*. A música, encerrada em si mesma, não libera informações singulares permitindo uma única concepção métrica para todos aqueles que se deparam com ela. Essa é uma qualidade intrínseca a toda música.

Visto que toda *manifestação musical* é fonte de interpretações métricas variadas, pode-se chegar à conclusão de que toda música, do ponto de vista da recepção, independentemente de sua origem, é polimétrica. O que ocorre é que há músicas que, em virtude de suas características sonoras, criam maiores ambigüidades no que diz respeito ao metro. Por possuírem pontos de apoio em locais distintos, a probabilidade de originar metros conflitantes se torna maior. Isto não significa que a polimetria seja verificável simultaneamente enquanto um fenômeno perceptivo. A música cria várias opções métricas, mas o indivíduo elege uma dessas possibilidades para tomá-la como referência. Pode-se até, tendo consciência da existência de métricas distintas e sobrepostas, escolher um ou outro metro para ser tomado como referencial, entretanto essas escolhas são realizadas horizontalmente, de forma que a percepção de métricas distintas, soando ao mesmo tempo, é, no mínimo, incomum.

Mesmo aquelas músicas que despertam menos ambigüidade métrica podem ser consideradas polimétricas em decorrência de quem está diante dela. Determinadas organizações sonoras podem levar indivíduos distintos, em virtude de suas vivências musicais, a perceberem metros diferentes ou, mantendo o metro, iniciá-lo em pontos distintos. Por exemplo, quando se está acostumado a associar um padrão melo-rítmico específico com um metro, uma vez exposto a esse padrão, o natural é inferir o ponto inicial já interiorizado, ligado a esse metro. Tomemos a transcrição 3.22-I, na página seguinte, como exemplo. Nela há um dos padrões musicais

realizados no pandeiro, em sambas partido-alto, porém, transcrito apenas nas suas relações temporais. Fora de seu contexto, apresentado às pessoas que não estão familiarizadas com essa organização sonora, esse padrão pode suscitar pontos iniciais distintos⁵⁶. Já para pessoas cuja vivência se entrelaça com esse exemplo musical, a probabilidade dele inferir o metro já anteriormente associado a esse padrão é bem maior. Sendo assim, para quem está acostumado a ouvir esse padrão dentro das rodas de samba, em virtude de outros elementos que compõem o *fato musical*, provavelmente, irá percebê-lo como na transcrição 3.22-II. Tal fato ocorre porque, como observa Edson Zampronha, “aquilo que chamamos de percepção deve ser necessariamente uma construção. Ou seja, não basta abrir os olhos para ver, não basta 'abrir' os ouvidos para ouvir. Deve-se *aprender a ver*, deve-se *aprender a ouvir*” (2000, p. 185).

Transcrição 3.22

Padrão rítmico do pandeiro de partido-alto:

I – *transcrição considerando apenas a relação temporal.*

II – *transcrição levando em conta a métrica das rodas de samba.*



A falta de contato com o *evento musical*, por si só, pode gerar a percepção de metros distintos em pessoas diferentes. Como dito, para haver o sentimento métrico deve haver uma hierarquia entre os acentos; alguns acentos devem despertar uma sensação maior de apoio do que outros. Mas quem elege qual apoio deve ser o referencial é o indivíduo e, no que se refere ao acento, nem sempre os sistemas musicais se baseiam na mesma hierarquia, o que impossibilita o

⁵⁶ Muitas vezes fiz essa experiência dentro de sala de aula e, dentre os alunos, as percepções métricas sempre foram bem variadas. Os alunos que não têm um contato com esse gênero musical – o samba partido-alto –, na maioria dos casos, apontam o início da transcrição 3.22-I como o início da representação métrica ideal para o exemplo sonoro.

indivíduo de utilizar seus referenciais como base para essa eleição. Culturas musicais, baseadas em seus *fatos musicais*, possuem hierarquias diferenciadas. Dentro do sistema tonal, por exemplo, em grande medida, as mudanças harmônicas desempenham um papel importante na percepção métrica. Essa importância ou é transformada ou se perde completamente, no que diz respeito às músicas desvinculados de relações funcionais harmônicas.

A observação de comportamentos frente às *manifestações musicais* comprova facilmente as afirmativas anteriores. Qualquer professor de teoria ou percepção musical, após apresentar à sua classe definições de metro, se vê constrangido quando os coloca em prática, entrando, assim, no campo da percepção. Ao colocar exemplos musicais sonoros e pedir para que seus alunos identifiquem a métrica, é comum não haver uma resposta consensual entre eles. Frente a esse conflito, a conclusão mais comum do professor é que a maioria está percebendo o exemplo sonoro corretamente. Como se fosse possível perceber uma música de forma errada. O que se pode dizer é que não se está percebendo determinada música como a cultura na qual ela está inserida percebe, como o compositor a planejou ou, até mesmo, diferente do que está na partitura. De fato, cada um percebe algo de acordo com sua condição sócio-cultural e até mesmo de acordo com sua capacidade física. Por algum motivo, localizado no universo perceptivo, ele toma determinados referenciais que, não necessariamente, são comuns a todos. Isso ocorre, porque como observa Jean Molino, “a percepção da música funda-se na seleção, dentro do contínuo sonoro, de estímulos organizados em categorias e, em grande parte, com origem nos nossos hábitos perceptivos” (1975, p. 137). Em conversa informal com a etnomusicóloga Glaucia Lucas, por exemplo, ela me relatou que em sua pesquisa de campo sobre o congado, com relação a um determinado exemplo musical⁵⁷, enquanto praticamente todos apoiavam os passos da dança

⁵⁷ Lucas descreve esse exemplo mais detalhadamente em sua tese (ver Lucas, 2005, p. 242).

tomando como base um metro binário, a minoria dançava se apoiando em um metro ternário⁵⁸, entre esses, um dos capitães das guardas⁵⁹. Essa minoria selecionava e se baseava em referenciais diferentes da grande maioria. Ou seja, havia, ali, comprovado por meio do comportamento, a percepção de métricas distintas, ou, em outras palavras, o comportamento diante daquela música comprovava a sua condição polimétrica.

A polimetria tem sido apresentada como uma característica da música africana (ver Agawu, 2004, cap. 4) e, por extensão, das músicas herdadas dessa cultura, como é o caso da música de candomblé. Para Kofi Agawu a polimetria, entre outros conceitos, persiste na imaginação popular e na escrita acadêmica “[...] em parte por causa da ausência de uma prática comum reguladora e em parte em virtude da incorrigível ânsia de sempre representar a África como algo diferente”⁶⁰ (2003, p. 72). O autor destaca algumas razões pelas quais a polimetria deve ser rejeitada, na música africana. Nos dizeres de Agawu, “[...] se a polimetria fosse uma característica genuína da música africana, poderíamos esperar encontrar alguma indicação de sua pertinência nos discursos e esquemas pedagógicos dos músicos africanos, portadores da tradição. Pelo que sei, tais dados não estão disponíveis”⁶¹ (2003, p. 84). Outro motivo apresentado pelo autor encontra sua explicação na relação música-dança; para ele, “[...] o suplemento coreográfico é um componente irreduzível do ritmo, não uma parte opcional ou decorativa dele. Estritamente falando, há apenas um ‘ritmo’ da dança [...]”⁶². Em outras palavras, a presença de gestos

⁵⁸ Posteriormente, obtive a oportunidade de assistir essa cena, em vídeo, na casa de Lucas.

⁵⁹ Sobre os capitães das guardas do congado, Núbia Pereira de Magalhães e Edimilson de Almeida Pereira escrevem: “na hierarquia religiosa, destacam-se os capitães, que guardam os segredos do Rosário e conduzem o canto. São eles os iniciados na fé, recebendo essa missão por conhecimento e devoção” (1990, p. 17).

⁶⁰ “[...] partly because of the absence of a regulating common practice and partly because of the incorrigible urge to represent Africa as always already different”.

⁶¹ “[...] if polimeter were a genuine feature of African music, we would expect to find some indication of its pertinence in the discourses and pedagogical schemas of African musicians, carriers of the tradition. As far as I know, no such data is available”.

⁶² “[...] the choreographic supplement is an irreducible component of the rhythm, not an optional or decorative part of it. Strictly speaking, there is only one ‘rhythm’ of the dance [...]”.

coreográficos singulares confirma a existência de um metro, o qual é percebido e seguido pelos dançarinos.

As razões expostas por Agawu não mudam o fato de que toda música pode suscitar a percepção de metros diversos e, portanto, serem consideradas polimétricas. Entretanto, suas observações nos mostram que, culturalmente, há uma seleção perceptiva maior de determinado metro em relação a outro. Dentro das possibilidades métricas originadas por um *fato musical*, uma é eleita pela maioria. O episódio narrado por Lucas demonstra a existência de vários metros referenciais, mas, igualmente, ao mencionar que a grande maioria seguia apoios espaçados de forma regular, exemplifica que há um metro prioritário, eleito pela maioria nativa. Essa preferência, culturalmente estabelecida, nos permite inferir qual o metro preferencial dentro de uma determinada *manifestação musical*.

É essa preferência, culturalmente estabelecida, que permite ao músico ocidental representar a organização métrica de uma música, através de sinais numéricos. Esses sinais numéricos, apresentados no início das partituras, simbolizam, além da duração da unidade de tempo (ou parte do tempo) e a quantidade de tempos daquela unidade, a duração de uma unidade métrica – o compasso. A princípio, então, compasso pode ser entendido como uma das unidades métricas que compõem a música. Graficamente, essa unidade é delimitada por intermédio de balizas – a barra de compasso. No entanto, no decorrer de uma obra musical, o metro sugerido por esses sinais de compasso, pode não corresponder ao metro percebido. Muitas vezes, compositores, por meio de “peripécias” sonoras, parecem negar a própria métrica sugerida anteriormente pelos sinais numéricos. Sendo assim, uma definição menos ambígua para compasso, seria aquela que ignorasse o metro; nessa ótica, compasso pode ser definido, simplesmente, como o espaço compreendido graficamente entre duas balizas. Porém, os sinais numéricos utilizados para representar a métrica musical, não são escolhidos aleatoriamente. Sua

inserção em uma transcrição é, espera-se, decorrente da percepção de quem transcreve. A concepção de compasso está intrincada à percepção métrica do transcritor. Uma vez que um *evento musical* apresenta uma regularidade métrica geral, mesmo que esse metro seja “perturbado” no decorrer desse evento, um metro pode ser sugerido em uma transcrição, através dos mencionados sinais numéricos, ou seja, através do compasso. O que não se deve esquecer é que se trata de uma sugestão baseada em uma percepção, a qual, provavelmente, resultou de uma observação geral.

Da mesma forma que os sinais de compasso, partindo de uma regularidade hierárquica dos acentos, sugerem uma métrica na transcrição da música ocidental, pode-se sugerir compassos para os toques no candomblé. Na realidade, a música de candomblé apresenta uma regularidade métrica muito maior do que uma miríade de músicas da tradição ocidental. Por intermédio da observação comportamental daqueles que convivem com essa música é possível inferir determinados metros em lugar de outros. As razões expostas por Agawu, que sugerem a existência de metros preferenciais nas músicas africanas, podem ser reutilizadas no que concerne à música de candomblé. Assim como na música da África, não há indicações nos discursos e esquemas pedagógicos dos alabês que demonstrem a idealização de dois metros simultâneos no decorrer das *manifestações musicais*. Ao contrário, como mostra a singularidade do ritmo, expressa na dança, um metro é eleito como ideal nas músicas dessa religião. É através dessa eleição que se pode deduzir qual o melhor metro a ser indicado na transcrição, sendo mais específico, no compasso.

A idéia de transcrever a música africana e, por herança, a música de candomblé, utilizando compassos não é um consenso entre os etnomusicólogos. Garcia e Lühning são exemplos disso: a primeira efetua suas transcrições sem qualquer tipo de divisão que indique uma hierarquia métrica (ver figura 3.1, na página seguinte); a segunda sugere uma métrica através de

pequenos traços na transcrição da melodia e de barras maiores que dividem os padrões transcritos do agogô, no entanto evita alguma menção aos compassos (ver figura 3.2, abaixo).

Figura 3.1
*Transcrição de Garcia, de uma cantiga de
 candomblé de caboclo, juntamente com o padrão
 efetuado no gã (2001, p. 41).*

The image shows a musical score for a candomblé song. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Co 16' and contains a melody line with lyrics: 'Eu não te nho pai nem mãe nem quem se do a por mim mi n'. The second system contains a melody line with lyrics: 'mãe é Nos sa Se nho o ra meu pai Se nhoe do Bon fim'. Below each melody line is a gã pattern, represented by vertical stems and horizontal lines indicating rhythm.

Figura 3.2
*Transcrição de Lühning, de uma
 melodia cantada em uma festa
 para Oxum (1990, p. 3 – anexos).*

The image shows a musical score for a melody. It consists of three systems of music. The first system is labeled 'V' and contains a melody line with lyrics: 'enigongorunje ere woba ieie lie oro e nigongorunje eremoba ieie lie oro'. The second system is labeled 'U' and contains a melody line with lyrics: 'e nigongorunje ere woba ieie lie oro enigongorunje eremoba ieie lie oro'. The third system contains a melody line with lyrics: 'e nigongorunje ere woba ieie lie oro e nigongorunje eremoba ieie lie oro'. Below each melody line is a gã pattern, represented by vertical stems and horizontal lines indicating rhythm.

A visão das etnomusicólogas é compartilhada por estudiosos, tais como Simha Arom e Gehrard Kubik, que, anteriormente, pesquisaram a música africana. Arom, por exemplo, afirma que “[...] uma característica essencial de grande parte das músicas tradicionais africanas é a ausência de qualquer acentuação regular”⁶³ (1985, p. 297). Conseqüentemente, o autor conclui que no caso de músicas que apresentam esse tipo de característica, termos que implicam em uma oposição entre tempo forte e tempo fraco deveriam ser refutados. Carlos Sandroni traduz bem o pensamento desses pesquisadores, afirmando, sobre a música africana, que

[...] a idéia de uma recorrência periódica de tempos fortes é estranha a esta música. Uma das fontes de sua inesgotável riqueza rítmica é a liberdade das articulações e das acentuações, que não se submetem a esquemas gerais. Por isso, os etnomusicólogos acabaram percebendo que escrever as polirritmias africanas usando compassos era o mesmo que enquadrá-las em leitos de Procasto [...] (2001, p. 22).

No início de minha pesquisa de campo, influenciado por pensamentos tais como o de Kubik e Arom, acreditava que conceitos tais como métrica não se enquadrariam na descrição da música de candomblé. Entretanto, o convívio com essa música me fez mudar de idéia. No que diz respeito à música dessa religião, acredito que ela possa e deva ser transcrita utilizando sinais que representem uma métrica geral. É possível que, além da influência intelectual deixada pelos etnomusicólogos citados, que refuta a idealização de compassos para essa música, mais duas causas possam ser inferidas para a obscuridade do reconhecimento métrico na música nagô, ambas resultante da falta de familiaridade com a *manifestação musical* dessa religião. A primeira se encontra no fato de que, como mencionado, sistemas musicais podem possuir regras e hierarquias distintas, ou elementos referenciais totalmente diferentes. Conforme Lerdahl e Jackendoff, por exemplo, há três tipos de acento: fenomênico, estrutural e métrico. Na visão dos

⁶³ “L’ une des caractéristiques essentielles de la plupart des musiques traditionnelles africaines est l’absence de toute accentuation *régullare*.”

autores, acento fenomênico é qualquer evento na superfície musical que enfatiza um momento no fluxo musical, sejam eles pontos de ataque, mudanças súbitas de dinâmica e timbre, notas longas, saltos melódicos, mudanças harmônicas e assim por diante; acentos estruturais são aqueles “[...] ocasionados por pontos de gravidade melódicos/harmônicos em uma frase ou seção – especialmente por cadências, a meta do movimento tonal”⁶⁴; acento métrico é “[...] qualquer tempo que seja relativamente forte em seu contexto métrico”⁶⁵ (1996, p. 17). Na música instrumental do *candomblé* não existe uma harmonia no sentido tonal. Sendo assim, os acentos estruturais baseados nas harmonias do sistema tonal inexistem nessa música. Conseqüentemente, indivíduos já interiorizados com acentos resultantes das cadências harmônicas perdem uma importante referência quando se deparam com a música de *candomblé*. Dessa forma, ouvidos habituados a dar maior relevância a determinados tipos de acentos podem se confundir diante de sistemas musicais que enfatizam outros parâmetros. Enfim, um indivíduo apresentado a um “idioma” musical divergente do seu habitual, pode se achar perante uma confusão sonora. Tenho visto isso acontecer quando músicos de tradição predominantemente ocidental são expostos, pela primeira vez, à música *nagô*. Comentários tais como “essa música é a-métrica”, “nada se encaixa com nada” ou “não estou entendendo nada do que está acontecendo nessa música” são comuns⁶⁶.

A segunda causa se origina no isolamento das partes constituintes do *fato musical*. Como se falou em momentos precedentes, para se entender a música instrumental dessa religião é necessário observar a sua relação com a dança. Gestos coreográficos e organizações sonoras estão intimamente conectados. A observação de uns separados das outras pode conduzir a interpretações que se distanciem consideravelmente da concepção êmica. Em grande medida, a

⁶⁴ “[...] caused by the melodic/harmonic points of gravity in a phrase or section – especially by the cadence, the goal of tonal motion”.

⁶⁵ “[...] any beat that is relatively strong in its metrical context.”

⁶⁶ Frequentemente tenho feito a experiência de expor para músicos de formação acadêmica os toques de *candomblé*. As frases transcritas, aqui, foram retiradas desses experimentos.

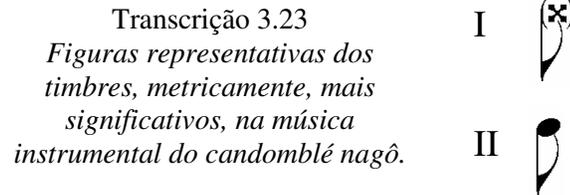
dança, por meio do apoio de seus movimentos, irá prover uma base para a dedução de qual metro será mais coerentemente utilizado. Se a dança é “amputada” do *fato musical*, ele perde um dos seus principais referenciais. Um indivíduo que não tem uma familiaridade considerável com as realizações musicais dessa religião pode não atentar para a importância da relação música-dança e, destarte, acreditar que apenas a investigação sonora seja suficiente para se chegar às conclusões coerentes quanto à lógica que rege essa música, o que, na realidade, não é.

Assim como na música de tradição européia, como vimos na citação de Meyer e Cooper⁶⁷, encontrar as causas da atribuição de acento nas *manifestações musicais* dos rituais queto também não é uma tarefa simples. Parâmetros sonoros tais como duração, intensidade e timbre, apesar de serem importantes na identificação de um metro, não são elementos indissociáveis desse. No entanto, há elementos que nos possibilitam uma inferência de uma ocorrência métrica, eleita por parte daqueles que dão vida ao *fato musical*, na religião nagô.

Na música instrumental, por exemplo, sempre suspeitei que alguns tipos de timbre utilizados no atabaque possuíam uma força métrica maior do que a de outros. Ao analisar estatisticamente minhas transcrições, essas suspeitas se confirmaram. Das onze formas de se tocar o atabaque, que encontrei em minha pesquisa de campo (ver página 75), duas são utilizadas no início dos compassos, muito mais vezes que as demais. Essa ocorrência indica uma força métrica maior desses dois timbres sobre os outros nove. Por exemplo, no ramunha, dos 73 compassos, 25 iniciam com o timbre representado na transcrição 3.23-I e 34 com o timbre representado na transcrição 3.23-II (ver transcrição 3.23, na página seguinte). Ou seja, em conjunto, os dois timbres iniciam 80,82% da totalidade dos compassos, restando apenas 19,18% para os demais. A predominância desses dois timbres se mantém também nos outros toques⁶⁸

⁶⁷ Ver página 122.

⁶⁸ Por questões óbvias, essa proporção muda nos toques que não utilizam as agdavis.



Observando música e dança, há dois eventos constantes que também possibilitam a inferência de uma ocorrência métrica, eleita por aqueles que dão vida ao *fato musical*, na religião nagô: a repetição e a escolha de um ponto específico para se iniciar as frases musicais e coreográficas. Nessa religião, há padrões repetitivos, tanto no que diz respeito à dança quanto aos aspectos sonoros da música instrumental. Uma vez iniciado um padrão, rumpi, lé e gã o mantêm até o fim do toque; mesmo o rum e a dança, que não se prendem todo o tempo ao mesmo padrão, realizam o que anteriormente denominamos frases-base que, após a introdução instrumental, iniciam o toque e a coreografia. Essas frases musicais, com seus gestos correlatos, são repetidas mais vezes do que as demais. Também, em todas as performances que presenciei, essas frases-base foram realizadas mais de uma vez antes que os executantes – dançarino e músico – partissem para outras evoluções. Essas reproduções, gestuais e sonoras, principalmente as das frases-base, servem como fundamento para se deduzir qual a métrica selecionada pelos fiéis. Por intermédio das repetições, do ponto onde preferencialmente elas são iniciadas e incluindo os gestos coreográficos, pode-se presumir a extensão do metro, como será a sua hierarquia e a sua divisão.

As repetições são ferramentas importantes porque não deixam dúvida sobre a extensão temporal métrica. Frases diferentes expostas continuamente podem trazer ambigüidade na identificação dos pontos articulatórios, ou seja, onde se encontram o início e o término das frases. Por intermédio da reprodução, a identificação desses pontos é facilitada, pois a própria repetição enfatiza o início e término fraseológico. Na música de candomblé, o início e o fim de uma repetição auxiliam na delimitação da duração do metro. Uma vez que, nessa religião, alguns

instrumentos mantêm um mesmo padrão melo-rítmico durante os toques, a observação desses padrões é essencial para essa identificação. Contudo, apenas esse aspecto não possibilita se chegar a conclusões definitivas. Na maioria dos toques há uma concordância entre a extensão métrica, a extensão fraseológica do quarteto instrumental e as seqüências gestuais, facilitando assim, a identificação desses mesmos elementos. Se tomarmos, por exemplo, uma das frases-base do toque acacaumbó e compará-la com os padrões apresentados no rumpi, lé, gã e da dança, verificaremos que todos se articulam no mesmo ponto; como mostra a transcrição 3.24 e as fotos 3.9 e 3.9-a, abaixo.

Foto 3.9 e foto 3.9-a
Início e fim, respectivamente, de uma frase-base do acacaumbó.



Foto 3.9



Foto 3.9a

Transcrição 3.24
*Frase-base do acacaumbó, transcrita com
 repetição. O início e fim de um compasso
 correspondem, respectivamente, às fotos 2.9 e 2.9a.*

Rum	
Gã	
Rumpi e lé	

Porém, essa concomitância dos elementos constitutivos da *manifestação musical* não ocorre em todos os toques. Alguns desses, associados com a dança, apresentam algumas características significativas de menção. Por exemplo, ao pegarmos o batá⁶⁹, veremos que as frases-coreográficas se completam no dobro do tempo do rumpi, lé e gã, enquanto a frase-base mais corrente do rum leva o quádruplo do tempo desses instrumentos e, portanto, o dobro do tempo da dança, para estar completa. Ou seja, nesses toques, são necessárias duas repetições dos padrões efetuados no rumpi, lé e gã para se completar uma na dança e quatro para que o rum complete a sua frase (ver transcrição 3.25, na página seguinte). Nos casos onde há um aparente “conflito” entre o apoio métrico e os elementos constitutivos do *fato musical*, optar-se-á pela dança ou o rum para utilizar como referencial na transcrição. Essa escolha não é arbitrária. A seleção do rum e da dança como principais referenciais foi feita por considerá-los mais relevantes hierarquicamente dentro do universo nagô, quando comparado aos outros instrumentos. Essa hierarquia pode ser comprovada através da observação contextual dos rituais dessa religião. A dança, no desenrolar dos rituais nagôs, é explicitamente um de seus principais focos, o que demonstra seu valor. Se a dança é essencial, àquele que interage o tempo todo com ela – o rum – não se pode atribuir uma importância menor. Outra amostra que demonstra o valor desse instrumento e, portanto, de suas organizações sonoras, é que apenas os músicos mais experientes podem tocá-lo. Os músicos com menos prática ou que não gozam ainda da inteira confiança dos mais velhos são direcionados para os demais instrumentos. Por essas razões é que à dança e às estruturas sonoras resultantes do rum serão atribuídas posições preferenciais, quando for necessário optar por uma referência, nas transcrições. Especificamente sobre o batá, onde a dança e a frase-base mais freqüente do rum também não se completam no mesmo tempo, nossa escolha como referencial métrico será a dança. Visto que as outras frases que constituem o batá não têm,

⁶⁹ Toque associado à entrada dos orixás no barracão, no decorrer das festas públicas.

necessariamente, a mesma duração, se o rum fosse tomado como referência, no decorrer do toque a frase-base iria aparecer deslocada em certos momentos. Já quando a dança é tomada como referência, isso não ocorre. Tal fato acontece, porque a articulação métrica da dança, como dito, ocorre na metade do tempo da frase-base do rum, e, ao observarmos a execução do toque em sua totalidade (ver a transcrição do DVD, no capítulo VI) percebemos que há uma preocupação do alabê referente à duração da frase-coreográfica e não à frase-base do rum. Essa preocupação pode ser constatada ao verificarmos as outras frases; suas durações são diversas, mas, no entanto, a frase-base sempre é inserida de uma forma correlacionada com a posição métrica da dança.

Transcrição 3.25
Frase-base do rum, padrões do gã, rumpi e lé.

The transcription shows three staves. The top staff, labeled 'Rum', is in 6/8 time and contains four measures of music with various note values and rests. The middle staff, labeled 'Gã', is in 6/8 time and contains four measures of music with various note values and rests. The bottom staff, labeled 'Rumpi e lé', is in 6/8 time and contains four measures of music, represented by a series of 'x' marks on a staff, indicating a rhythmic pattern.

Algo análogo acontece com o sató⁷⁰. Nesse toque, os padrões executados pelo rumpi, lé e gã se completam na metade do tempo da dança e das frases-base do rum. Poder-se-ia concluir, então, que a dança e o rum fossem tomados como referência métrica, pelos motivos já expostos. Mas a escolha eleita como referencial, aqui, foram os padrões realizados pelo rumpi, lé e gã. A explicação para essa aparente contradição se apresenta quando o toque é visto na junção de várias frases e não apenas tomando-as individualmente. Mesmo quando outras frases, além daquelas que constituem a frase-base, são inseridas no decorrer do batá, como mencionado, o alabê sempre

⁷⁰ Toque associado à Omolu.

retorna à frase-base mantendo a relação melo-rítmica com o tempo de apoio da dança. Dessa forma, determinada célula musical sempre coincide com um gesto específico da coreografia. Já com o sató, curiosamente, isso não ocorre. Apesar da dança e das frases-base, realizadas no rum, apresentarem articulações ocorridas apenas no dobro do tempo dos padrões dos demais instrumentos, quando outras frases são acrescentadas, não há uma preocupação do músico em manter a relação temporal com a frase-base desse toque. Sendo assim, se a métrica escolhida fosse a binária, a organização sonora, em determinadas partes da música, se inverteria dentro da relação temporal. Como mostra a transcrição 3.26, na abaixo, a mesma organização sonora, num dado momento, se localizaria, por exemplo, no primeiro tempo, e em outro, no segundo tempo. Uma vez que esse tipo de alternância não ocorre em nenhum dos outros toques e a métrica é muito importante na música dessa religião, o mais provável é que, de fato, essa intercalação não exista. O mais plausível é que a métrica eleita pelos músicos seja a ternária, porque, sobre esse metro, a relação sonora se mantém de acordo com a idealização métrica, tal como mostra a transcrição 3.27, também na página seguinte. Em decorrência disso, a escolha para representar o metro desse toque está focalizada no rumpi, lé e gã, mesmo contrariando as opções métricas referenciais anteriores, que se centravam no rum e na dança.

Transcrição 3.26

Toque do sató em compasso composto. Todas as colcheias com a “cabeça” negra correspondem a pontos de apoio. Observe que, escrito em binário composto, essas figuras se posicionam em pontos temporais distintos; no primeiro e segundo compassos, elas se encontram no primeiro tempo, enquanto no terceiro e quarto compassos, elas se posicionam no segundo tempo.

The transcription shows three staves for the instruments Rum, Gã, and Rumpi e lé. The time signature is 3/2. The Rum staff has a melodic line with eighth notes and rests. The Gã staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Rumpi e lé staff has a pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating points of support. The transcription is divided into four measures by vertical bar lines.

Transcrição 3.27

Toque do sató em compasso ternário (rum). Ao contrário do que acontece na transcrição 3.26, na página anterior, todos os pontos de apoio (as colcheias com a “cabeça” negra) se localizam sempre no primeiro tempo.



Ter a dança como suporte referencial, além dos aspectos sonoros, é ter um apoio visual das organizações sonoras. A dança não apenas vai nos auxiliar a deduzir a duração do metro, como foi mostrado, mas também irá nos permitir inferir a melhor divisão desse metro. Por intermédio da observação gestual é possível escolher como se dividirá o metro de uma maneira mais coerente. Da mesma forma que a repetição da frase-coreográfica auxilia na identificação da duração métrica, os gestos dentro dessas frases propiciam pontos de apoio que permitem vislumbrar qual a melhor divisão a ser representada na transcrição. Se tomarmos o toque bravum⁷¹ como exemplo, referindo-nos às frases-base, notaremos que os movimentos dos braços e das mãos dividem o metro em dois. No primeiro tempo, a mão esquerda se encontra levemente apontada para cima, enquanto no segundo ela, juntamente com o braço, está relaxada e solta. Ao se ver a imagem em movimento, percebe-se claramente que esses dois pontos, exemplificados nas fotos 3.10 e 3.10-a, na página seguinte, correspondem exatamente a pontos de apoios gestuais. Eles correspondem ao momento preciso de repouso, visto que, nessas ocasiões, há uma pequena parada do movimento. Ao contrário, entre esses pontos mãos e braços estão em constante movimento.

⁷¹ Toque associado à Oxumarê, simbolizado pela serpente, esse orixá é associado ao arco-íris.

Fotos 3.10 e 3.10-a.

1º e 2º tempos, respectivamente, de uma frase-base-coreográfica do toque bravum.



Foto 3.10



Foto 3.10-a

Transcrição 3.28

Frase-base do bravum: o primeiro tempo (colcheia com a “cabeça” negra) corresponde a foto 3.10 e o segundo tempo (primeira colcheia com a “cabeça” branca) corresponde a foto 3.10a.



Ao compararmos a frase-base-coreográfica do bravum com a organização sonora, perceberemos que a dança nada mais é do que o reflexo do que se está tocando na frase-base-musical do bravum, podendo se chegar à divisão binária apenas analisando os aspectos sonoros desse toque; entretanto, a dança fornece um reforço considerável de qual divisão é a mais coerente para ser apresentada na transcrição.

Da mesma forma que os gestos dos braços e mãos fornecem uma referência para se chegar à divisão ideal do metro, em vários toques essa referência é fornecida pelos passos da dança. Os passos efetuados durante as frases-base, de várias danças, permitem chegar a uma conclusão mais coerente de uma divisão métrica. Nesses toques, assim como o bravum, poder-se-ia chegar à

divisão métrica apenas focalizando suas configurações sonoras, mas o acréscimo dos passos da dança à análise diminui as dúvidas que poderiam surgir quanto à divisão eleita.

Outro aspecto que confirma a existência de um metro preferencial, na música de candomblé, é a maneira como as frases musicais e coreográficas se inserem no decorrer de um toque. Se não houvesse pontos de apoio regulares nessa música, o mais provável é que as frases e gestos fossem implantados em qualquer posição temporal. No entanto, ao se observar os toques em sua totalidade podemos verificar que não é isso que ocorre (ver **qualquer** transcrição do DVD, no capítulo VI); **todas** as frases musicais e coreográficas, sejam elas frases-base ou não, obedecem à métrica que foi estabelecida no princípio, pelo toque. Todas têm, preferencialmente, um ponto de encaixe que corresponde exatamente ao início da posição métrica estabelecida pela frase-base. As frases obedecem a uma ordem de entrada que possibilita a dedução de que há um ponto inicial preferencial. A constatação da eleição de uma prioridade temporal, nos permite concluir que há uma hierarquia sobre os diferentes pontos de deslocamento sonoro dentro do espaço temporal. Os locais utilizados para se dar início às frases podem ser considerados pontos de apoio. Esses pontos de apoio correspondem ao início de cada metro, tradicionalmente falando, correspondem, genericamente, ao primeiro tempo de cada compasso.

Apesar de não ser o foco de nosso trabalho, as canções de candomblé também podem ser mencionadas como elementos que reforçam a concepção de que a música dessa religião é indubitavelmente métrica. As características de suas melodias, referentes aos apoios temporais, correspondem, em grande medida, àquelas presentes nos toques e danças. Assim como os toques e as danças, elas possuem pontos bem definidos de apoio e esses pontos são respeitados rigidamente pelos seus executantes. Peguemos a transcrição 3.29, na página seguinte, como exemplo. Nessa melodia, acompanhada pelo toque batá, podemos constatar que há uma confluência, em vários lugares, das sílabas fortes com as notas longas; a junção desses dois

elementos sugere uma sensação de apoio que coincide com os pontos de apoios dos toques, conseqüentemente esses pontos estão localizados no primeiro tempo do compasso.

Transcrição 3.29
Toque: batá

O - ni - xá u - rê ----- a - um la - jé -----

O - ni - xá u - rê o - bé - ri - o - mã O - ni - xá u - rê -----

a - um la - jé ba - bá O - ni - xá u - rê o - bé - ri - o - mã

As cantigas acompanhadas pelos toques cujo gã efetua a organização sonora representada na transcrição 3.30, abaixo, são dignas de menção. Elas apresentam uma peculiaridade muito interessante que parece surgir da combinação entre gã, rum e alguns passos das danças.

Transcrição 3.30

Gã

Passos das danças e divisão do metro

Na maioria dos toques em que o gã apresenta esse padrão, em virtude dos passos das danças e da própria organização sonora do rum, o mais coerente é dividir o metro em quatro. Como podemos ver na transcrição 3.30, quando essa divisão é colocada em conformação com o padrão rítmico do gã, dois pontos de simultaneidade sonora se apresentam: no primeiro e último tempo do compasso (em destaque, na transcrição). Conseqüentemente, esses dois pontos se

tornam estruturais para as melodias acompanhadas por esses toques. Ou seja, geralmente, essas melodias começam nesses locais, situadas no primeiro tempo, ou no quarto tempo, funcionando como uma anacruse⁷². Mas independentemente de onde essas canções começam, em grande medida, esses locais se tornam pontos de apoio no decorrer de suas execuções (ver transcrição 4.1, página 178, por exemplo).

Enfim, mesmo acreditando que pessoas distintas diante da mesma *manifestação musical* possam perceber metros diferentes, pelas razões expostas anteriormente, pode-se inferir que, no candomblé, há um metro eleito por aqueles ligados ao *fato musical* dessa religião. Como vimos, através da observação das organizações sonoras e da dança, também é possível chegar a uma divisão desse metro. De posse deste metro e desta divisão é admissível se chegar a uma idealização métrica, representada na transcrição; é possível estabelecer no princípio de uma transcrição sinais de compasso que irão sugerir a distância entre os apoios e a sua divisão e, de posse dessas informações, utilizar balizas que irão dividir e auxiliar na identificação do apoio eleito pela comunidade musical nagô, em relação à sua música.

3.4.4. Pulso e síncope

O entendimento da concepção do pulso musical constitui uma ferramenta essencial para uma melhor compreensão do funcionamento das *manifestações musicais* no candomblé. Também, geralmente, chamado de tempo (ver London, 2001, p. 599), Nattiez se refere ao pulso como uma periodicidade profunda que “parece constituir um dos princípios organizadores do

⁷² Angela Luhning aponta os vários padrões efetuados no gã como elementos estruturais da melodia. Quando o padrão é aquele apresentado na transcrição 3.30, a autora também destaca a junção desses dois pontos como algo estrutural nas melodias acompanhadas por esse padrão (1990).

ritmo” (1984, p. 302). Na música de candomblé, a descoberta dessa “periodicidade profunda”, que, como veremos, nessa música não é tão profunda, implica na releitura de concepções teóricas da musicologia ocidental. Como será demonstrado, conceitos teóricos tradicionais podem ser relativizados em função da idéia que se tem do pulso. Portanto, torna-se necessário uma abordagem sobre o que significa o pulso na música, em termos gerais e na música nagô.

Dentro dos conceitos sobre pulso apresentados por alguns autores, embora utilizando termos distintos, algumas características comuns podem ser levantadas: a regularidade, a condição isócrona e a existência subjetiva. Meyer e Cooper sobre a periodicidade, a qualidade isócrona e a presença virtual do pulso, escrevem:

um pulso é um de uma série de recorrências periódicas, estímulos precisamente equivalentes. Como os tiques de um metrônomo ou de um relógio, pulsos demarcam unidades iguais no continuum temporal. Embora geralmente estabelecido e apoiado por estímulos objetivos (sons), o sentido de pulso pode existir subjetivamente.⁷³ (1976, p. 3)

Lerdahl e Jackendoff também apontam a peculiaridade isócrona do pulso ao afirmarem que “[...] como uma primeira aproximação, tempos devem ser igualmente espaçados”⁷⁴ (1996, p. 19). Os autores, com outras palavras, também apresentam o pulso como portador de uma existência subjetiva, ao afirmarem que “tempos são idealizações utilizadas pelo intérprete e inferidas pelo ouvinte do sinal musical”⁷⁵ (1996, p. 18). A própria idealização da existência subjetiva como característica do pulso musical já traz consigo, implicitamente, a concepção de que o pulso é uma dedução do ouvinte sobre o fenômeno físico⁷⁶.

⁷³ “A pulse is one of a series of regularly recurring, precisely equivalent stimuli. Like the ticks of a metronome or a watch, pulses mark off equal units in the temporal continuum. Though generally established and supported by objective stimuli (sounds), the sense of pulse may exist subjectively.

⁷⁴ “[...] as a first approximation, that beats must be equally spaced”.

⁷⁵ “Beats are idealizations, utilized by the performer and inferred by the listener from the musical signal.”

⁷⁶ Devemos lembrar que “existência subjetiva” não quer dizer inexistência física. O pulso pode ser subjetivo e depender da inferência do ouvinte, mas também pode existir fisicamente. Eles podem inclusive ser congruentes com os tempos ou com as subdivisões dos tempos.

Justin London, ao falar sobre pulso, com outros termos, também se refere ao seu caráter periódico, à possibilidade de sua inexistência física e ao aspecto cognitivo do ouvinte. Diz o autor:

usado como sinônimo de tempo para se referir às articulações regularmente recorrentes no fluxo do tempo musical. [...]. Pulsos não precisam estar fenomenicamente presentes na música, embora estejam simbolicamente. Mais precisamente, o sentido de pulso surge através da resposta cinestésica e cognitiva do ouvinte à organização rítmica da superfície musical. Pulsos estão uniformemente espaçados, embora não precisem necessariamente estar⁷⁷ (2001, p. 599).

Na concepção de pulso apresentada neste trabalho, das três características expostas pelos autores duas serão aproveitadas como regra geral: a regularidade e a presença subjetiva. A condição isócrona, como veremos e como afirma London no final de sua citação, não precisa necessariamente estar presente para que haja regularidade. Também é essencial que se compreenda que o pulso é uma referência. Ele estabelece um “chão” no qual o ouvinte e o intérprete irão “caminhar”. No caso do candomblé, onde a música, na maioria das vezes, é realizada por vários músicos, e os ouvintes pertencentes à religião interagem com a música, como é o caso explícito do dançarino, esse “chão” como elemento estruturador é essencial para a boa condução do *fato musical*.

Para se compreender a releitura que será feita desse conceito, mister se faz assimilar a distinção entre o pulso enquanto fenômeno referencial convencional e o pulso enquanto fenômeno referencial percebido. No primeiro caso, não há muito que falar. De certa forma, pode-se dizer que a maioria das transcrições da música ocidental se enquadra nesse caso. Quando o compositor estabelece o pulso, geralmente através de sua percepção, este é imposto ao intérprete

⁷⁷ “Used synonymously with beat to refer to regularly recurring articulations in the flow of musical time. [...]. Pulses not need to be phenomenally present in music, though they typically are. Rather, the sense of pulse arises through the listener’s cognitive and kinaesthetic response to the rhythmic organization of the musical surface. Pulses usually are evenly, spaced though they need not be [...]”

por intermédio dos sinais de compasso apresentados no início da partitura. É claro que intérprete e ouvinte podem tomar referenciais distintos do compositor, contrariando, assim, a sugestão do autor, mas isso não contradiz o que se disse, ao contrário nos leva ao pulso enquanto fenômeno referencial percebido e, conseqüentemente, à condição subjetiva desse evento.

Para compreender a idealização de um pulso único, na música, nos permitiremos algumas conjecturas. É provável que essa concepção tenha se criado a partir da apropriação do termo de uma outra área. Supondo que o vocábulo tenha sido emprestado do pulso cardíaco, da medicina, é crível que esse empréstimo se tenha efetuado em virtude das características análogas entre os dois fenômenos: o batimento cardíaco e o batimento musical subjetivo, mencionado pelos autores. Tanto o pulso cardíaco quanto o pulso musical se referem a batimentos percebidos em um determinado evento. O pulso cardíaco pode ser definido como um “batimento arterial que se faz sentir em várias partes do corpo, especialmente na região do punho [...]” (FERREIRA, 1986, p. 1417). Essa definição poderia ser reformulada de uma maneira tal que o pulso musical se enquadrasse nela, isto é, pulsos, na música, seriam batimentos que se fazem perceber no decorrer de um evento musical, ou em parte dele. No entanto, algumas particularidades do pulso cardíaco são negligenciadas quando a transposição do termo é feita para a área musical. O pulso cardíaco toma como base os batimentos do coração e isso faz toda a diferença. Diverso do pulso musical, onde, como apontam a maioria dos autores, a condição isócrona está presente, o pulso cardíaco possui uma regularidade em função da repetição de um ciclo de batimentos, mas os batimentos dentro desse ciclo não se apresentam em um distanciamento equidistante⁷⁸. Além disso, o referencial do pulso cardíaco é singular. No corpo humano, de onde quer que se observe o pulso,

⁷⁸ Tecnicamente, os batimentos cardíacos são conhecidos como sístole e diástole. A diástole corresponde ao movimento de dilatação do coração, enquanto a sístole se refere à contração desse órgão. O intervalo sonoro entre o batimento da sístole e da diástole é maior do que o intervalo sonoro entre a diástole e a sístole (mais informações sobre pulso cardíaco ver Netter, 1971, p. 74-75).

o referencial é o mesmo. Já a música, como vimos, é um fenômeno multi-referencial. O pulso cardíaco não apresenta ambigüidades em decorrência da unicidade geradora. A música, ao contrário, é o resultado de vários componentes, o que a torna, epistemologicamente, um evento poli-referencial.

Quando se leva em conta o aspecto cultural, que indubitavelmente influencia a maneira pela qual o indivíduo percebe uma música, possibilidades são acrescidas, pois não se sabe qual referencial é levado em conta pelo indivíduo exposto ao evento sonoro, pois como observa Nattiez, “em etnomusicologia, não há uma pletora de métodos para descobrir qual é o referencial subjacente próprio de uma cultura: é preciso perguntar-lhe” (1984. p. 303). A pergunta sugerida por Nattiez, é claro, não é uma pergunta literal, uma vez que a resposta, na maioria das vezes, não seria encontrada oralmente, mas, sim, através da observação comportamental.

Foi essa observação comportamental que me permitiu chegar à idealização do que é o pulso musical dentro da religião nagô. Por meio da observação encontrei um elemento quase totalmente análogo ao pulso da música ocidental: a *time line*. O conceito foi criado por J. H. Kwabena Nketia. Sobre ele, o autor o diz o seguinte:

em virtude da dificuldade em manter o tempo metronômico subjetivo [...], tradições africanas facilitam este processo exteriorizando o pulso básico. Como já foi mostrado, este pode ser marcado por palmas ou pelas batidas de um idiófone simples. A linha guia que, desta forma, relaciona-se com o *time span*⁷⁹, vem a ser descrita como uma *time line*. Por causa da *time line* soar como parte da música, ela é considerada como um acompanhamento rítmico e um meio pelo qual o movimento rítmico é sustentado. Conseqüentemente, ao invés de uma “*time line*” que representa batidas regulares simples refletindo o pulso básico, uma forma mais complexa pode ser usada. [...]. Ao contrário de um grupo regular de quatro notas, grupos de cinco, seis, e sete notas podem ser utilizadas [...]” (1974, p. 131, 132)⁸⁰.

⁷⁹ O que Nketia chama de *time span* pode ser entendido como uma frase ou um compasso ampliado, que é composto de um padrão rítmico repetitivo (1974, p. 126).

⁸⁰ “Because of the difficulty of keeping subjective metronomic time [...], African traditions facilitate this process by externalizing the basic pulse. As already noted, this may be shown through hand clapping or through the beats of a simple idiophone. The guide line which is related to the time span in this manner has come to be described as a time line. Because the time line is sounded as part of the music, it is regarded as an accompanying rhythm and a means by which rhythmic motion is sustained. Hence, instead of a time line that represents simple regular beats reflecting the

Na música de candomblé a *time line* está presente nos padrões melo-rítmicos executados no gã. Em quase todos os toques, esse instrumento realiza um padrão que se mantém todo o tempo⁸¹. Juntando-se a isso o timbre característico do instrumento, que o faz destacar-se dos demais, o gã é uma referência natural para quem se depara com o quarteto instrumental nagô, ou, em outras palavras, *os padrões melo-rítmicos realizados no gã equivalem ao pulso da música, nessa religião*. Como observa Lühning, o som claro e penetrante do agogô

[...] constitui um ponto de referência, tanto para os demais instrumentos, quanto para o canto, o tocador de agogô tem, por conseguinte, uma tarefa de extrema responsabilidade. Isto fica evidente, também pelo fato de que, em geral, é o agogô que introduz o toque, para dar suporte rítmico ao canto. Os demais instrumentos o seguem, em geral com a distância de uma ‘time-line’” (1990, p. 110)

Para que se compreenda que a *time line* e o pulso são conceitos análogos, devemos assimilar que o que se está fazendo é uma tradução. Quando se faz uma tradução não se observa apenas o objeto físico, mas, igualmente, o significado imputado a ele. Como artefato físico o pulso musical tradicional e a *time line* são diferentes, visto que o segundo não é necessariamente isócrono e o primeiro, muitas vezes, não está explícito fisicamente. Entretanto, ao observar a função de ambos, se chega à conclusão de que o significado dos dois é comum. Assim como o pulso na música ocidental, a *time line*, como citado, funciona como uma referência para os músicos e como um elemento estrutural da própria música⁸². O aspecto comportamental das pessoas de candomblé, diante do *fato musical*, demonstra como esse instrumento é um dos principais referenciais dentro desse universo musical. Em minha pesquisa de campo, várias vezes presenciei instrumentistas dessa religião utilizando os padrões do gã como referência, da mesma

basic pulse, a more complex form may be used [...]. Instead of a regular group of four notes, groups of five six, and seven notes may be used [...].”

⁸¹ As únicas exceções são o ijexá e o ibim (ver capítulo VI).

⁸² No que diz respeito à *time line* no candomblé, como elemento estruturador da música, ver Lühning, 1990, capítulo 9.

forma que músicos ocidentais o fazem. Mais de uma vez assisti ogãs batendo no pé os padrões melo-rítmicos do gã enquanto tocavam outras organizações sonoras no atabaque. Encontrei crianças que, independentemente da idade, já eram músicos exímios e ao tocar o rum reproduziam, através de sons vocais, os padrões do agogô. Ao assistir cerimônias onde cantigas desprovidas do acompanhamento instrumental são realizadas, tais como cantigas de matança e de folha, reparei que os participantes acompanhavam as cantigas batendo nas palmas padrões melo-rítmicos realizados no gã⁸³. Outros exemplos podem ser levantados a partir da minha aprendizagem musical. Quando eu estava aprendendo a tocar os atabaques, toda vez que me perdia os professores ordenavam que eu prestasse atenção no gã. Certa vez, o ogã Ulisses, chegou a me dar uma dica que, segundo ele, era essencial para que eu tocasse melhor. Conforme seu conselho, eu deveria bater o pé, enquanto tocava o rum. Ele não chegou a falar que eu deveria reproduzir com o pé o padrão do gã, mas, ao exemplificar tocando, foi isso que ele fez. Curiosamente, mas não casualmente, quando eu estava aprendendo a tocar atabaque, em alguns toques, enquanto eu tentei tocar utilizando o meu referencial ocidental de pulso, eu me sentia inseguro e não raramente me perdia. Quando passei a tomar o gã como referencial, isto é, como pulso, tudo ficou mais simples e mais fácil. É como se tudo, nessa música, que, anteriormente, não fazia sentido, passasse a fazer. Tendo como base a minha própria aprendizagem, posso afirmar que para se tocar candomblé bem, deve-se ter como pulso os padrões executados no gã.

Não é difícil entender porque ter um pulso isócrono como referencial dificulta a execução por parte dos instrumentistas. Como exemplo, a transcrição 3.31-a, na página seguinte, representa um dos padrões mais frequentes no candomblé⁸⁴.

⁸³ A maioria dos padrões era aqueles apresentados no toque do agueré e do aderejá.

⁸⁴ Normalmente, esse padrão tem sido representado como na transcrição 3.30, página 142; no entanto, por questões didáticas, achei melhor transcrevê-lo, nesse momento, dessa forma.

Transcrição 3.31

- a** – padrão sonoro do gã, comum em vários toques de candomblé.
I – pulso originado nas duas primeiras colcheias do padrão “a”.
II – pulso originado nas 3ª, 4ª e 5ª colcheias do padrão “a”.
III – pulso originado nos passos da dança e nas organizações sonoras do rum.
IV – pulso originado nas semicolcheias do padrão “a”.

The notation shows five lines of music in 12/16 time. Line 'a' is the base pattern: a quarter note followed by six eighth notes. Line I shows pulses on the first two eighth notes. Line II shows pulses on the third, fourth, and fifth eighth notes. Line III shows pulses on the first, second, third, and fourth eighth notes. Line IV shows pulses on every eighth note. A vertical line on the right indicates the end of the transcription.

A depender do referencial, a percepção de vários pulsos isócronos pode ter origem em torno dessa organização sonora. Ainda na transcrição 3.31, há quatro possibilidades de pulso isócrono (I, II, III e IV), resultantes do padrão “a”. Imaginando que os agrupamentos das colcheias sugerem a primeira (I) e a segunda (II) possibilidade de pulsação, as duas primeiras possibilidades têm como referencial o aspecto sonoro. Entretanto, dificilmente essas possibilidades seriam tomadas como referência. Considerando que o padrão do gã está presente durante toda a execução do toque e que, geralmente, rumpi e lé reforçam o gã, o tempo inteiro, essas pulsações estariam em confronto com determinadas partes do padrão. Essa incompatibilidade, apresentando-se todo o tempo da execução, dificulta a assimilação das duas primeiras possibilidades como referencial.

A terceira possibilidade (III), das quatro, seria a mais lógica. Apesar de não manter tantos momentos coincidentes com o padrão transcrito, sua coerência se encontra no seu referencial. Sua idealização tem como foco principal os gestos das danças durante as frases-base e as estruturas sonoras executadas pelo rum, que, como vimos, têm uma relação direta com a dança. De fato, pode-se questionar porque essa terceira possibilidade não é considerada como o pulso, visto que,

inclusive, o recurso da observação coreográfica foi utilizado para a decodificação do metro e suas divisões. Em primeiro lugar essa possibilidade não é descartada, uma vez que a condição subjetiva faz parte da proposta sobre o pulso musical, aqui apresentada. Sendo assim, é possível que indivíduos diante do *fato musical*, no candomblé, possam tomar essa terceira possibilidade como referencial, principalmente aqueles que têm uma consciência da relevância da relação música-dança, na religião nagô. Porém, tanto o rum quanto a dança não mantêm um mesmo movimento rítmico todo o tempo. No desenrolar da maioria dos toques a coreografia e o rum mudam consideravelmente, contrariando, assim, a terceira possibilidade. Pode-se argumentar, juntamente com Meyer e Cooper, que “um sentimento de pulsos regulares, uma vez estabelecido, tende a continuar na mente e musculatura do ouvinte, até mesmo quando o som já cessou”⁸⁵ (1976, p. 3). Isso é possível e, como já dito, não se descarta a terceira possibilidade como pulso. Mas a questão é que as variações coreográficas e, conseqüentemente, as variações no rum, muitas vezes se estendem longamente, o que resultaria na tendência da perda do pulso inicial, estabelecido pelas frases-base, pois não apenas uma frase distinta da frase-base pode ser alongada, como frases diferentes da base costumam ser encadeadas. A insistência de novas configurações sonoras, juntamente com o distanciamento temporal do pulso estabelecido inicialmente, tenderia para sua substituição. Sendo assim, a dança pode ser considerada o referencial, mas ela apresenta peculiaridades que dificultam sua percepção como referencial durante todo o tempo da música.

O comportamento do músico no rum pode levar um observador a deduzir que o pulso é dado pelo bailado, uma vez que quando esse toca em conjunto com a dança seus olhos se mantêm todo o tempo sobre o dançarino. Também é comum os músicos mais experientes mandarem os

⁸⁵ “A sense of regular pulses, once established, tends to be continued in the mind and musculature of the listener, even though the sound has stopped”.

mais novos prestarem atenção no dançarino quando, por algum motivo, esses se dispersam. Tal fato se explica porque o dançarino é uma referência para o instrumentista do rum, mas não uma referência no sentido de um pulso e, sim, uma referência de qual frase musical deve ser realizada por ele, pois devemos lembrar que há um diálogo entre músico e dançarino onde, de acordo com a organização sonora ou conforme o gesto coreográfico, há uma influência mútua. Dessa forma, é necessário que o músico, no rum, fique todo o tempo atento para os gestos do dançarino para saber o que tocar. Se o músico quer saber se ele está tocando em concordância com os demais, eu digo por experiência própria, a referência é sempre o agogô.

A quarta possibilidade (IV), apresentada na transcrição 3.31, é denominada por Gerhard Kubik de *pulsção elementar*. Segundo o autor a pulsção elementar é a

presença contínua de uma pulsção mental de fundo, consistente de unidades de pulsção, separadas por distâncias iguais, e que desenrola-se *ad infinitum*, freqüentemente com enorme velocidade. Estas pulsções elementares – como são chamadas, funcionam como uma orientação básica de fundo. Elas são duas ou três vezes mais rápidas que o tempo, ou grande pulsção, que é o próximo plano de orientação⁸⁶ (1994, p. 42).

O que Kubik chama de “pulsção elementar” corresponde à quarta possibilidade (IV) apresentada como pulso. Seu referencial reside nos batimentos ocasionados por notas mais rápidas do que aquelas que normalmente são tomadas como referencial para o que se denomina pulso. Realmente, essas “pulsções elementares”, tomadas como referência, não apresentam conflito, visto que as notas musicais sempre encontram um ponto de concordância dentro dessa possibilidade. Sendo assim, essas pulsções podem, a princípio, parecer uma maneira coerente de se perceber o pulso. No entanto, as “pulsções elementares” apresentam características que dificultam a sua percepção como um pulso. O problema reside na distância temporal e na rapidez

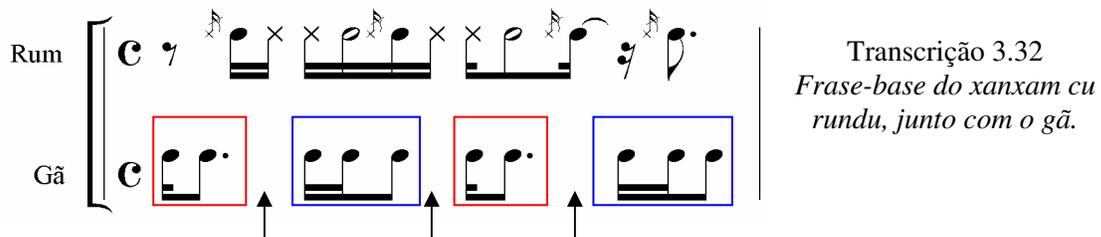
⁸⁶ “The overall presence of a mental background pulsation consisting of equal-spaced pulse units elapsing *ad infinitum* and often at enormous speed. These so-called elementary pulses function as a basic orientation screen. They are two or three times faster than the beat or gross pulse, which is the next level of reference.”

dos batimentos. Na concepção de Kubik, uma *time line* – que no candomblé equivale ao pulso – pode ser portadora de 8, 12, 16 ou 24 “pulsões básicas”, ou, mais raramente, 9, 18 ou 27 (KUBIK, 1994, p. 42). Como fenômeno perceptivo, não diremos que seja impossível, mas é difícil imaginar a manutenção de um referencial que apresente características tão longas e rápidas. Para confirmar essa afirmação, basta que o leitor conte de 1 a 24 durante alguns minutos. Em poucos segundos se estará tropeçando na contagem; sem mencionar que para se fazer uma contagem correta, a atenção será tanta que a música ficará em segundo plano. Claro que para se perceber ou usar um pulso não é necessário contar em números, mas, como dito, torna-se difícil para a percepção utilizar um referencial longo e rápido. O que Kubik chama de “pulsão elementar”, na verdade, é um recurso acadêmico para se decodificar uma estrutura rítmica. É um meio de se tentar descobrir, com maior precisão, a distância temporal entre uma nota e outra ou para se desvendar a extensão de um metro ou de uma *time line*. Em decorrência de suas características, dificilmente é possível que esse recurso seja utilizado como um meio perceptivo de pulso. A comprovação disso é que, ao contrário dos padrões musicais do gã, em momento algum encontrei algum comportamento, ligado ao universo musical nagô, que sugerisse a utilização do que Kubik chamou de “pulsão elementar” como um referencial para os músicos. Isso não tira sua validade como dispositivo de decodificação. Contudo, uma vez que sua aplicabilidade não se coaduna com a idéia de pulso, apresentada neste trabalho, o que Kubik chama de “pulso elementar” será denominado de *unidade básica de medida*, já que esta parece ser sua principal função. Ou seja, no presente trabalho, a unidade básica de medida se refere à figura de menor valor⁸⁷ dentro de um exemplo musical.

Como vimos, das quatro possibilidades apresentadas, todas ofereciam atributos conflitantes com o *fato musical*, no que diz respeito a terem a função de pulso. Já os padrões

⁸⁷ Tal afirmativa não leva em conta os flãs.

realizados no gã, quando são tomados como referência, não geram conflito algum. O próprio padrão, independentemente de ser isócrono, é o referencial. Quando se está tocando e se perde, sua referência está ali, explícita, através de sua execução, e clara, através de seu timbre. Não se procura um pulso implícito, ele está exteriorizado por intermédio do instrumento metálico. Como pulso, a percepção dos padrões do gã é tão efetiva que até os espaços entre os ataques sonoros do gã passam a ser um referencial. Ou seja, na medida em que há batimentos com durações temporais distintas, você toma como base não apenas os batimentos, mas os agrupamentos ocasionados pelas durações, mais ou menos rápidas, e os espaços seguidos pelos batimentos. Os silêncios posicionados entre os sons do gã são diferentes. Por exemplo, eu sei que a entrada da frase, no xanxam cu rundu, se dá após o primeiro agrupamento (ver transcrição 3.32, abaixo). Dessa forma, o “vazio” (marcado pelas setas) que sucede o grupo de dois ataques (em vermelho, na transcrição) é diferente do “vazio” que sucede o grupo de três ataques⁸⁸ (em azul, na transcrição).



Transcrição 3.32
Frase-base do xanxam cu
rundu, junto com o gã.

Outra consequência da ótica de um pulso não isócrono é a relativização do que, na música, se chama síncope. Esse termo não é exclusivo da música, por isso, para facilitar seu entendimento, vale a pena entendê-lo em outra área, no caso, novamente, a medicina. Nessa ciência, pode-se definir síncope como a “perda temporária de consciência devido à má perfusão

⁸⁸ Poder-se-ia perguntar como eu sei que o primeiro vazio vermelho é diferente do segundo vazio vermelho. Uma vez que os padrões do rumpi, lé e gã se mantêm, essa distinção não é necessária, pois se o músico entrar no primeiro ou segundo vazio não fará diferença.

sanguínea cerebral” (FERREIRA, 1986, p. 1589). Contudo, não é na definição que iremos encontrar características análogas entre a síncope musical e a síncope médica, mas na sua causa. A perda temporária de consciência ocorre em decorrência do deslocamento dos batimentos cardíacos; os batimentos do coração, por motivos que não vêm ao caso, são deslocados do lugar onde eles normalmente se encontram; conseqüentemente, o encéfalo deixa de ser irrigado acarretando na perda de consciência. Na música, a síncope também é o deslocamento, por assim dizer, de um batimento, no caso, do tempo forte. Ou seja, quando um tempo forte é adiantado ou retardado para um local onde, normalmente, se teria um tempo fraco, aí, então, se verifica a síncope. Em outras palavras, a síncope ocorre, tanto a síncope médica quanto a musical, em função da interrupção de uma regularidade.

Pesquisadores ocidentais têm se referido à música de candomblé como uma música cheia de síncopes e contratempos⁸⁹. Barros, por exemplo, afirma que “os cânticos rituais possuem características muito específicas que denotam sua singularidade como forma musical. Essas especificidades podem ser notadas nos padrões melódicos e rítmicos sincopados, isto é, onde percebemos o deslocamento do tempo forte da marcação do ritmo” (2000, p. 53). O autor também faz uso do conceito de síncope para descrever os toques. Segundo ele, o avaninha é um “ritmo acelerado, sincopado e que, para alguns, marca o início e término das cerimônias religiosas” (2000, p. 69); sobre o agabi, Barros afirma ser um “ritmo extremamente sincopado”⁹⁰ (2000, p. 70).

Ruth Landes, ao descrever episódios por ela vivenciados, nos candomblés baianos, em vários momentos utiliza-se do conceito de síncope para descrever a música de terreiro. Diz a autora: “os atabaques elaboravam um padrão fantástico de sutil sincopado, os homens se

⁸⁹ O contratempo é, de uma certa forma, um tipo de síncope, pois, assim como essa, ele desloca o tempo forte de sua posição regular. Portanto, no presente trabalho, não discutirei as diferenças entre síncope e contratempo.

⁹⁰ Os grifos utilizados nas citações de Barros e nas seguintes são meus.

inclinavam sobre eles, equilibrando-se nos calcanhares, de modo orgiástico” (2002, p. 91). Sobre o nervosismo de uma criança, ao dançar, relata a autora: “[...] estava nervoso e dançava depressa demais, fugindo do sincopado enquanto pulava no seu próprio compasso de marcha” (2002, p. 292). Ao descrever um adulto dançando, Landes escreve: “cantava para acompanhar a sua própria dança; e entre um e outro cântico, ou entre os versos de um cântico, falava e ria de modo a continuar o ritmo sincopado” (2002, p. 193).

Donald Pierson, na década de 30, já atribuía à música de candomblé o uso de sínopes. Diz o autor, sobre o ritmo no candomblé: “o ritmo era caracterizado por um sincopar monótono e interrompido, variando de acordo com o orixá invocado” (1971, p. 315). Atribuindo a síncope também à dança, descreve Pierson: “uma das iniciadas de Ogum movia-se com passos bruscos e sincopados; depois girava subitamente, dando uma volta completa” (1971, p. 328).

Angela Lühning, ao analisar a música de candomblé, em sua tese, faz uso do termo *offbeat*⁹¹ para descrever as características da música dessa religião. Diz a etnomusicóloga, “o tecido rítmico que resulta da combinação das partes do agogô, do lé, do rumpi e das palmas, é complementado pelos *offbeats* do rum” (1990, p. 104). Ao transcrever os padrões do gã, do lé e do rumpi, no toque jicá, a autora comenta que “sobre esta base, desenvolvem-se, na melodia todas as formas possíveis de *offbeats*” (1990, p. 119). Ao falar sobre ornamentações e variações nas melodias de candomblé, diz Lühning, sobre um exemplo transcrito: “fica evidente a maneira como se formam as variações e as ornamentações: a respectiva nota central é ornamentada pelas notas anterior e posterior da escala, e antecipada – ou retardada – por meio de *offbeats* sincopados, ficando, assim, destacadas de modo especial” (1990, p. 148). Sobre o padrão rítmico

⁹¹ No texto traduzido, de Angela Lühning, o termo utilizado é “síncope”. Entretanto, em conversa informal com a autora, ela me informou que a tradução fora feita errada e que no lugar de síncope o original apresentava o termo *offbeat*. Em português, *offbeat* significa “contratempo”. A pedido da etnomusicóloga, mantive o termo no inglês, em suas citações.

da transcrição 3.31-a, que a autora denomina “time line de 12”, diz Lühning: “sobre este padrão rítmico básico, em diversos andamentos, tocado pelo agogô, pelo lê e pelo rumpi, o atabaque maior – rum – executa vários motivos em *offbeat*, que são acompanhados por movimentos de dança correspondentes” (1990, p. 157).

Curiosamente, Lühning adota o termo *offbeat*, mas refuta o uso do termo “síncope”. Em um artigo, diz a autora:

até hoje encontramos inúmeros trabalhos que se referem à parte rítmica da música de candomblé ou de outras manifestações afro-brasileiras como uma música rica em sincopas, aplicando-se, assim, um termo ocidental que se refere ao deslocamento de um tempo forte por meio de uma antecipação ou um retardamento. Este conceito se refere a um tipo de música em que há uma noção clara de tempo forte e fraco, como é o caso da ocidental. Não se pode afirmar, porém, que este seja o caso da música africana ou da afro-brasileira. Usando esse termo, na verdade aplica-se um termo etnocêntrico que não é próprio para aquelas realidades musicais. Por essa razão deveríamos evitar a sua utilização, buscando outros termos mais próximos às culturas em questão.” (2001, p. 124)

Diferente de Lühning, não vejo problema na utilização dos termos “síncope” ou “contratempo”, na música nagô. Em primeiro lugar, porque o emprego de termos musicais específicos, no candomblé, é ínfimo⁹², se comparado à quantidade de elementos que compõem as *manifestações musicais* dessa religião. Por conseguinte, uma pesquisa que procura explicar as características dessa música se vê na dificuldade de não encontrar termos autóctones que representem suas peculiaridades. A solução para esse problema é o que se tenta fazer neste capítulo: adequar, descartar e reutilizar conceitos já existentes. Segundo, uma vez que, ao contrário da autora, acredito que, nessa música, há uma noção claríssima do que é tempo forte e fraco por parte daqueles que a efetuam, não encontro problema na utilização do termo. Assim como na música ocidental, na música nagô, o deslocamento do tempo forte resulta no ritmo

⁹² Entre os poucos termos referentes à música, posso citar, por exemplo, o já mencionado “toque”; “dobrar” e “porrada”, que, no presente trabalho, têm como sinônimo, de certa forma, o que denominei “frase”.

sincopado. A questão reside em outro ponto: compreender onde se localizam os tempos fortes e os tempos fracos na visão dos integrantes do *fato musical*.

Como Lühning menciona, em seu artigo, na ótica dos pesquisadores ocidentais, as músicas afro-brasileiras se apresentam repletas de síncopes. Visto que os autores não exemplificam o que seriam para eles essas síncopes, o mais provável é que eles tomem como base para a percepção do ritmo sincopado a “negação” do pulso isócrono, assim como se faz na música ocidental. Isto é, os sons fortes pronunciados antes ou depois da pulsação, que ocasionam o deslocamento do tempo forte, resultam na síncope. Como vimos na transcrição 3.31, na página 150, a idealização de um pulso isócrono pode entrar em conflito com os padrões apresentados no gã. Uma vez que os padrões desse instrumento são realizados do início ao fim dos toques, tendo o pulso isócrono como referência, um ouvido ocidental irá concluir que essa música é toda sincopada. Por outro lado, quando se tem o próprio padrão do gã como referência, as realizações sonoras localizadas em espaçamentos não equidistantes não podem ser consideradas deslocamentos, pois a regularidade mostra justamente ao contrário. Um batimento forte que se apresenta localizado em um determinado ponto, do início ao fim de um toque, não pode ser considerado um deslocamento, pois a sua própria exatidão temporal, recorrente em um toque, demonstra que seu posicionamento está correto. Sendo assim, não há deslocamento do tempo forte, por exemplo, nos padrões efetuados pelo gã, para os praticantes da música de candomblé. O que ocorre é que o pesquisador, tendo uma formação musical e um treino perceptivo baseado em um pulso isócrono, ao se deparar com a música nagô, inicialmente, assim como todo ser humano, utiliza arquétipos pré-estabelecidos para tentar compreender modelos novos. Durante a minha aprendizagem, mantive uma conversa com Edvaldo que foi esclarecedora e que pode exemplificar o que está sendo dito neste parágrafo. Em uma dada ocasião, ainda tentando utilizar um pulso isócrono como referencial, eu achava os ritmos de candomblé extremamente

sincopados e, como mencionei, freqüentemente me perdia nas suas execuções. Não querendo utilizar o termo “sincopado”, acreditando que Edvaldo não o entenderia por se tratar de um termo técnico, comentei com meu professor que os toques de candomblé eram excessivamente “truncados”, “desencontrados”, “nada se encaixava com nada”. A resposta do alabê foi elucidativa: “é... quando se toca errado, realmente, nada se encaixa”. A réplica de Papadinha deixa clara a condição subjetiva da síncope. O que pode ser síncope para um, pode não ser para outro. Tudo depende do referencial que é tomado. Posteriormente, na medida em que o gã foi tomado como referência e a minha experiência com os toques foi amadurecendo, assim como o alabê, na minha percepção, os padrões do gã, por exemplo, só se tornavam desencontrados, ou musicalmente falando, sincopados, quando se tocava errado. Isso me leva a concluir que a síncope depende do referencial tomado pelo ouvinte.

Hoje, após um contato relativamente extenso com os toques de candomblé, cheguei à hipótese de que há dois tipos de síncope nessa música: uma acidental e a outra intencional. Mas ambas são causadas pelo mesmo motivo: a expectativa que se tem de que uma regularidade se mantenha. A primeira é evitada pelo povo-de-santo, enquanto a segunda é efetuada propositadamente. A primeira está explícita na frase de Edvaldo; ela corresponde ao erro. Como veremos no próximo capítulo, a música de candomblé possui uma função comunicativa dentro da religião. Sendo assim, as performances musicais se utilizam, principalmente, de modelos sonoros já estabelecidos pela tradição para que esses possam funcionar como um conjunto de códigos portadores de um significado. A inclusão do deslocamento do tempo forte para onde não se é esperado, representaria algo como um “ruído”⁹³ no ato comunicativo. Nesse caso, o objeto físico

⁹³ Umberto Eco define o ruído, no ato comunicativo, como “[...] um distúrbio que se insere no canal e pode alterar a estrutura física do sinal” (1997, p. 7); é nesse sentido que, aqui, o termo é utilizado.

correspondente a um ritmo sincopado pode ser completamente diferente quando se compara a idealização ocidental com a nagô.

Pegemos, por exemplo, no ramunha, o padrão realizado no gã, apresentado na transcrição 3.33-I, abaixo.

Transcrição 3.33
 I – padrão do gã no ramunha.
 II – padrão hipotético.

I **C** 

II ⁴
C 

Em sua compleição, no primeiro tempo haveria uma síncope, na concepção ocidental. Tendo o pulso isócrono como referência, a semicolcheia teria adiantado a efetuação do tempo forte. Na música nagô, no entanto, sua execução não apresenta deslocamento algum de tempo forte; a semicolcheia se encontra exatamente onde ela deveria estar, conseqüentemente, não há síncope. Já a transcrição 3.33-II se, hipoteticamente, fosse executada durante uma performance do ramunha, constituiria, na música de candomblé, no deslocamento do tempo forte. O som que era esperado se encontrar na posição da semicolcheia, da transcrição 3.33-I, foi retardado, ocasionando, dessa forma, o deslocamento do tempo forte. Essa execução faria com que seu intérprete fosse repreendido, pois ao deslocar o tempo forte ele estaria tocando errado. Em outras palavras, o ritmo exposto no segundo tempo da transcrição 3.33-II, no ramunha, é um ritmo sincopado, enquanto a transcrição 3.33-I não apresenta síncope alguma.

O segundo tipo de síncope, como mencionado, é intencional. Ele corresponde a uma extrapolação do conceito que, normalmente, se tem sobre esse fenômeno. Comumente, como vimos, a síncope está associada ao deslocamento de um tempo forte. Minha interpretação é que

esse fenômeno possa se estender para outros parâmetros sonoros e, até mesmo, para organizações sonoras. Nessa ótica, a síncope não é resultante apenas do deslocamento do tempo forte, mas ela passa a ser consequência de uma ruptura com algo criado por uma expectativa. De fato, a síncope conexas ao “atraso” ou “adiantamento” do tempo forte, nada mais é do que a interrupção de um fluxo considerado regular, em decorrência de sua repetição, nesse caso, o posicionamento regular temporal de uma intensidade, seja ela física ou subjetiva.

A nova modalidade de síncope que proponho pode ser facilmente encontrada no candomblé, principalmente, após as frases-base. Essas frases raramente são tocadas apenas uma vez. Dessa forma, na medida em que elas são repetidas, por exemplo, três vezes, a quarta repetição é esperada automaticamente. A inclusão de uma organização sonora diferente da esperada cria a sensação de ruptura, de deslocamento, ou em outras palavras, cria uma síncope. A teoria da gestalt chama esse fenômeno de “segregação”. Segundo João Gomes Filho “segregação” “significa a capacidade perceptiva de separar, identificar, evidenciar ou destacar unidades formais em um todo compositivo ou em partes deste todo” (2004, p. 30). A segregação, de certa forma, vem em oposição à “continuidade”. Segundo a teoria gestáltica “a boa continuidade, ou boa continuação, é a impressão visual de como as partes se sucedem através da organização perceptiva da forma de modo coerente, sem quebras ou interrupções na sua trajetória ou na sua fluidez visual (FILHO, 2004, p. 33)”. Ainda segundo Filho, a continuidade é “[...] a tendência dos elementos de acompanharem uns aos outros” (2004, p. 33). A citação do autor, apesar de se referir aos aspectos visuais, pode aplicar-se também à música. As frases-base repetidas seguidamente causam uma impressão de continuidade, enquanto a nova informação sonora representa a “segregação”, causando, assim, a quebra da fluidez auditiva. Mesmo quando a frase-base é efetuada apenas uma vez, a inserção de frases musicais diferentes cria a sensação

de quebra, pois o povo-de-santo está acostumado a escutar mais de uma frase-base conjuntamente.

Sendo assim, nos toques de candomblé, não é apenas o deslocamento do tempo forte que ocasiona a percepção da síncope, mas também o deslocamento da organização sonora que se está esperando, em virtude do fenômeno da “continuidade”. A inclusão de uma frase musical diferente daquela que se está aguardando cria a mesma sensação que a síncope ocasiona pelo deslocamento do tempo forte. Isto é, ela quebra a regularidade, adiando a frase esperada. Faz-se notar que esse tipo de síncope acontece, principalmente, na passagem da frase-base para as demais. Uma vez que as frases musicais, no candomblé, são portadoras de significado, tanto elas quanto seus sentidos são conhecidos dos participantes dessa religião; portanto, depois que a frase é introduzida, o ouvinte, por conhecê-la, já sabe como se efetuará sua organização sonora e não cria expectativas sobre sua execução. Ao contrário, quando a frase-base é tocada, o ouvinte não sabe quando nem qual será a próxima frase a ser inserida. Por isso, toda vez que uma frase é inserida após a frase-base, o ponto articulatório entre as duas frases pode ser interpretado como uma síncope; uma síncope resultante da expectativa que se cria em relação à regularidade sonora.

As novas concepções de pulso e síncope, apresentadas nesta seção, podem parecer estranhas ao leitor. No entanto, devemos lembrar que o que se fez foi uma tradução. Não procurei a semelhança do objeto físico, mas do significado. Um contato com a religião nagô, principalmente na área musical, possibilitou-me reconhecer elementos cujos significados são correlatos com fenômenos já conceituados na música ocidental. Foi estabelecido, por assim dizer, uma relação onomasiológica, onde se partiu do significado para encontrar o significante. Enfim, na música de candomblé, assim como na música ocidental, há síncopes e pulsações, porém, para as pessoas pertencentes a esses dois universos, suas manifestações físicas se apresentam distintamente.

3.4.5. A Klangfarbenmelodie *nagô*

Desde os primeiros estudos etnomusicológicos a transcrição gráfica se tem mostrado presente. Essa importante ferramenta etnomusicológica procura representar, por intermédio de sinais gráficos, os eventos e organizações que compõem a música pesquisada pelo etnomusicólogo. Porém, a transcrição etnomusicológica pode nos dar informações não apenas do objeto pesquisado, mas, igualmente, do pesquisador. Ela pode nos mostrar muito da perspectiva de quem transcreve. Isso acontece porque, como vimos na citação de Bruno Nettl⁹⁴, toda notação musical seleciona aquilo que quem transcreve quer evidenciar, pois uma transcrição que tentasse abarcar tudo que circunda o evento sonoro se tornaria tão complexa que seria difícil compreendê-la. Dessa forma, por mais minuciosa que seja, transcrição alguma consegue abranger todos os aspectos constitutivos de um *fato musical*. Como afirmei no capítulo II, nenhuma transcrição é perfeita ou completa, de certa forma, uma transcrição mostra mais o ângulo de quem se olha do que exatamente o que é observado.

Admitindo que uma transcrição apresenta apenas aqueles elementos que o pesquisador julgou relevantes evidenciar e observando transcrições de toques de candomblé, realizadas por alguns pesquisadores, chega-se a conclusão de que um elemento essencial foi, em grande medida, negligenciado: o timbre⁹⁵.

Tomemos as transcrições das páginas seguintes como exemplo:

⁹⁴ Ver o capítulo II, seção 2.2.1, páginas 69, 70.

⁹⁵ Como vimos no capítulo II, há, principalmente, onze formas de se tocar o atabaque. Aos meus ouvidos, essas onze maneiras resultam em, praticamente, onze timbres distintos. Entretanto, talvez fosse necessário, utilizando os mecanismos tecnológicos atuais, efetuar uma análise da relação de intensidades dos harmônicos, desses onze sons, para confirmar com exatidão que há a mudança de timbres. Infelizmente, no momento, não tenho condições de realizar tal intento. Sendo assim, confiando na minha percepção, assumo que as onze maneiras de se tocar o atabaque resultam em onze timbres distintos (mais informações sobre a percepção de altura e de timbres na música, ver Roederer, 1998).

Figura 3.3
 Transcrição de
 Lody, de um toque
 de ritual angola
 (1975, s.p.).

Kõngo
 ♩ = 70
 Agogô
 Rum
 Rumpi e lé

The image shows a musical score for a piece titled 'Kõngo' with a tempo of 70 beats per minute. It features three parts: 'Agogô', 'Rum', and 'Rumpi e lé'. The 'Agogô' part consists of a sequence of notes with accents and slurs. The 'Rum' and 'Rumpi e lé' parts are represented by dense, rhythmic patterns of notes, with 'Rum' having a more complex, multi-layered texture than 'Rumpi e lé'. Both 'Rum' and 'Rumpi e lé' parts include a section marked with a double slash and 'etc.' indicating a repeating pattern.

Figura 3.4
 Transcrição de
 Garcia, de um
 toque de
 candomblé de
 caboclo
 (1995, p. 101).

Congo

Gã
 RUMP:
 Contea-rue
 RUM

The image shows a musical score for a piece titled 'Congo'. It features four parts: 'Gã', 'RUMP:', 'Contea-rue', and 'RUM'. Each part is represented by a horizontal line with notes and rests. The 'Gã' part has a sparse, rhythmic pattern. The 'RUMP:' part has a more complex, multi-layered texture. The 'Contea-rue' and 'RUM' parts have a similar rhythmic pattern to the 'RUMP:' part. The score is enclosed in a rectangular frame.

Toque nº7 - Alujã ou Elujã
 numa execução baiana:
 ♩ = 126
 Ag 6
 ATASI-SVEI 8

The image shows a musical score for a piece titled 'Toque nº7 - Alujã ou Elujã' with a tempo of 126 beats per minute. It features two parts: 'Ag' and 'ATASI-SVEI'. The 'Ag' part consists of a sequence of notes with accents and slurs. The 'ATASI-SVEI' part consists of a sequence of notes with accents and slurs. The score is enclosed in a rectangular frame.

Figura 3.5
 Transcrição de César
 Guerra-Peixe, do toque
 alujã (1982, p. 101).

Figura 3.6
 Transcrição de Oneyda Alvarenga, de um
 canto de Yemanjá, juntamente com os
 atabaques (1946, p. 398).

Kêto

II. YEMANJÁ ÔTÔ

Cod. n.º 6, Not. n.º 364

Malaques *se-manjá*

Ye-man-já ô-tô ba-ja-rê ô y-a ô-tô... ba-ja-rê ô.
 Se-man-já ô-tô ba-ja-rê ô y-a ô-tô... ba-ja-rê ô.

Yemanjá ôtô bajarê
 Ô yá ôtô bajarê
 Ô Yemanjá ôtô bajarê
 Ô Yemanjá ôtô bajarê ô.

Figura 3.7
 Transcrição de Merriam, de um
 toque de acompanhamento de uma
 canção (1956, p. 63).

Gong

Drum I

Drum II

In song 64A3, the following patterns are used, in which the basic triple meter is embellished particularly by Drum I.

Gong

Drum I

Drum II

Figura 3.8
*Transcrição de Béhague, do
 toque bravum
 (1984, p. 233)*

The image shows a musical score titled "Bravum". It consists of three staves. The top staff is for "Agogô" in 2/4 time, with a melodic line of eighth notes. The middle staff is for "Rumpi & Lê" in 6/8 time, with a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for "Rum" in 6/8 time, with a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Figura 3.9
*Transcrição de Thiago de
 Oliveira Pinto, do toque opanijé
 (1986, p. 170)*

The image shows a musical score titled "Apanijé de Omolu". It consists of four staves. The top staff is for "Lê" in 1/4 time, with a melodic line of eighth notes. The second staff is for "Rumpi" in 6/8 time, with a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is for "Rum" in 6/8 time, with a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for "GI" in 6/8 time, with a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into three measures by vertical bar lines. There are some markings like "144" and "170" on the left side, and "117w." on the right side.

Como pode ser observado nas figuras anteriores, com exceção da 3.4, na página 164, de Garcia, e da 3.9 de Pinto, acima, que empregam duas posições distintas em sua notação, as transcrições restantes utilizam notações que não fazem distinções no que diz respeito ao timbre dos atabaques. Excetuando os dois autores, os outros transcrevem as organizações sonoras dos atabaques como se elas fossem constituídas unicamente de um timbre e das relações temporais. Poder-se-ia argumentar que, no caso do gã e na maioria das performances do rumpi e do lé, tal

perspectiva seja real. Contudo, quando a música efetuada no rum é tomada como objeto de transcrição, o mesmo não ocorre. Esse instrumento apresenta uma quantidade considerável de diferenciações do timbre que devem ser levadas em conta. Ignorar as variações desse parâmetro sonoro é ignorar um dos elementos essenciais dentro dos toques de candomblé. Querer compreender os toques da religião nagô sem considerar o timbre seria o mesmo que tentar entender uma melodia de Mozart centrado apenas nos aspectos rítmicos.

Quando uma transcrição etnomusicológica é efetuada, mesmo reconhecendo suas imperfeições, ela deve procurar representar os elementos considerados significativos na concepção êmica, que, como vimos no capítulo II, na página 71, é o que Ter Ellingson chama “transcrição conceitual”. Quando o timbre é ignorado, a concepção nativa dos elementos significativos que compõem os toques de candomblé é distanciada e o que Ellingson chama de “transcrição conceitual” não se concretiza.

Quando o timbre é negligenciado, nas músicas de candomblé, não se pode entender completamente as frases musicais realizadas nos atabaques. Por exemplo, observemos a transcrição 3.34, na página seguinte. A transcrição 3.34-I foi efetuada apenas focalizando os aspectos duracionais de uma frase do rum. De fato, essa transcrição, baseada apenas no ritmo, pode representar tanto uma frase pertencente ao toque ibim quanto ao toque alujá. Tomando como enfoque apenas as relações temporais, praticamente, não há distinção entre ambas as frases⁹⁶. Já na transcrição 3.34-II e III, o timbre é levado em consideração, conseqüentemente, pode-se constatar, até mesmo visualmente, que se tratam de duas produções completamente diferentes.

⁹⁶ Essa afirmação não leva em conta o flã.

The image shows three staves of musical notation in 12/16 time. Staff I consists of two groups of six eighth notes. Staff II consists of two groups of six eighth notes, with the first group containing three notes marked with 'x' and three notes marked with 'x' in parentheses. Staff III consists of two groups of six eighth notes.

Transcrição 3.34

I – relações temporais dos dois exemplos abaixo.

II – frase do ibim

III – frase do alujá

Essas variações são essenciais porque, por meio delas, podemos concluir que os atabaques, no candomblé, não criam apenas estruturas rítmicas, mas, estruturas melo-rítmicas. Por essa razão, ao longo do texto, toda vez que sou levado a falar sobre os padrões musicais dessa religião, refiro-me a padrões “melo-rítmicos”, ao invés do tradicional “padrão-rítmico”, muito comum na literatura referente aos instrumentos percussivos.

Na verdade, o uso de timbres associado à duração para resultar em uma melodia de timbres não é totalmente estranho à música ocidental. Arnold Schoenberg já utilizara esse recurso e, posteriormente, Anton Webern fazia uso do que ficou conhecido como *klangfarbenmelodien*. Conforme observa Flo Menezes:

um caso particularmente interessante de ser citado, ainda que de passagem, no contexto de uma abordagem da noção de timbre, é o da invenção, por parte de Arnold Schoenberg, do que designou, em sua obra teórica *Harmonielehre* (1911), por *Klangfarbenmelodien*, ou seja, *melodias (Melodien) de timbres (Klangfarben = Klang (som) + Farben (cores))* [...]. Curiosamente, a invenção teria desdobramentos mais conseqüentes não pelas mãos de seu próprio inventor, mas sobretudo pelas de um de seus discípulos, Anton Webern (2003, p.207).

Se o uso de timbres distintos utilizados de forma análoga à altura é um “caso particularmente interessante de ser citado”, demonstrando ser um caso especial na cultura ocidental, nos toques nagôs esse uso é a regra. O músico de candomblé que tocar a estrutura

rítmica esperada, mas alterar o timbre irá imediatamente ser repreendido pelos demais. Esse tipo de comportamento demonstra a relevância que o timbre tem para essa música.

Nattiez aponta a diversidade como o principal motivo pelo qual podemos falar de uma melodia de timbres. Para ele “se, com Webern, se pôde falar de *Klangfarbenmelodie*, é porque as diferentes cores dadas a uma mesma nota pelo timbre, introduzem o elemento da variedade, necessário à melodia” (1984, p. 275). No caso da música de candomblé, não é apenas a multiplicidade que dará condição para uma *Klangfarbenmelodie*. Há outros elementos que, associados à variedade de timbres nos permitem afirmar que os atabaques no candomblé originam melodias. O limite de timbres, por exemplo, é um desses elementos. A gama de timbres utilizada nos toques de candomblé não é ilimitada. De fato, os timbres utilizados nos toques se encontram, principalmente, em um número de onze, como vimos no capítulo anterior. Esse limite, assim como a limitação de uma escala, auxilia na percepção de uma unidade do toque, pois a delimitação numérica dos timbres os conduz a uma inevitável repetição, facilitando, portanto, a percepção do ouvinte. Não apenas o timbre, isoladamente, é repetido, mas, também seqüências de timbres são reiteradas, resultando, como já vimos, em frases musicais. O limite dos timbres e a repetição de seus encadeamentos se fazem necessários porque a música dessa religião apresenta-se como um conjunto de códigos portadores de um significado. Se a produção de timbres e sua organização fossem aleatórias e ilimitadas a sua associação a um significado se tornaria inviável. As limitações dos timbres e das frases permitem ao participante do candomblé encontrar a lógica da performance nos toques nagôs.

Pode parecer estranho se falar de uma melodia com parâmetros tão diferentes daqueles com os quais estamos acostumados. Mas se isso soa desta forma, é apenas por causa de nossos modelos pré-concebidos do que seja uma melodia. Como observa Nattiez, “o campo das teorias da melodia engrandece-se de súbito quando, rompendo com o nosso etnocentrismo, nos abrimos

a todas as músicas do mundo, a fim de alargar o mundo das músicas” (1984, p. 273). Alexander J. Ellis, já em 1885, após estudar escalas musicais de diversas nações, concluía que “[...] a escala musical não é única, nem ‘natural’, nem sequer baseia-se necessariamente em leis da constituição do som musical [...], mas são muito diversas, muito artificiais e muito caprichosas”⁹⁷ (Ellis *apud* MYERS, 200, p. 4).

Na bibliografia consultada, poucos foram os autores que atentaram para a questão melódica dos atabaques. Guerra-Peixe, apesar de não apresentar em sua transcrição os aspectos tímbricos desse instrumento, demonstra seu reconhecimento sobre a riqueza desse parâmetro, nesse instrumento, escrevendo:

quanto à notação dos toques dos tambores (os ilus) a diferença de tonalidades é igualmente⁹⁸ sensível, por vezes passando gradativamente do grave para o agudo e vice-versa. Acresam-se (sic) determinados sons secos, claros, mais agudos que os demais. Entrar em detalhes sobre o colorido extraordinário das notas nos toques, seria enfadonho para o leitor, sem que se obtivesse uma descrição realmente satisfatória (1982, p. 99).

Gilbert Rouget, falando genericamente sobre o atabaque, diz: “[...] se o tambor é o instrumento mais freqüentemente usado para música de possessão, é porque ele pode ser tanto melódico quanto rítmico, e porque, quando cumpre a segunda destas funções, ele pode ser incorporado dentro de muitos e grandes conjuntos instrumentais diferentes”⁹⁹ (1985, p. 75).

Por fim, Garcia, referindo-se aos candomblés de caboclo e de angola e as relações de altura do atabaque, afirma:

[...] os atabaques são tocados com as mãos, característica distintiva do candomblé angola, em duas regiões: centro e borda dos atabaques, produzindo alturas diferentes. Funcionam tanto como instrumentos rítmicos quanto

⁹⁷ “[...] the Musical Scale is not one, not ‘natural’, nor even founded necessarily on the laws of the constitution of musical sound [...] but very diverse, very artificial, and very capricious”.

⁹⁸ No parágrafo anterior, em seu texto, Guerra-Peixe falara da diferença de alturas advinda do agogô; daí o “igualmente” do autor.

⁹⁹ “[...] if the drum is the instrument most often used for possession music, this is because it can be melodic as well as rhythmic, and because, when fulfilling the second of these functions, it can be incorporated into a great many different instrumental ensembles”.

‘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 (2004, p.12).

No candomblé de queto, os dois tipos de produção sonora, mencionados por Garcia – as mãos batendo no centro e na borda do atabaque –, também estão presentes. Entretanto, além desses, em minha pesquisa de campo pude constatar mais nove formas diferentes, totalizando, como mencionado, onze maneiras de se tocar o atabaque, nos toques de queto. Esses onze sons, a depender da forma como estão dispostos, transmitem as mensagens através das melodias dos atabaques ou, em outras palavras, da *Klangfarbenmelodie* nagô.

3.5. Observações finais

Com o conceito de “relativismo” surge a concepção de que observar outras culturas tendo como referência a sua própria resulta no que tem sido chamado de “etnocentrismo”. Como observa Rocha, “etnocentrismo é uma visão do mundo onde o nosso próprio grupo é tomado como centro de tudo e todos os outros são pensados e sentidos através dos nossos valores, nossos modelos, nossas definições [...]” (1994, p. 7). Mas, se não reconhecer e respeitar o diferente no “outro” é etnocentrismo, acreditar que os “fazeres” do outro é completamente composto de diferenças, não conseguindo enxergar as semelhanças, também é etnocentrismo. Pesquisar outros sistemas musicais buscando apenas as diferenças é uma maneira de continuar querendo encontrar

o exótico, o estranho, o estrambótico no grupo do “outro”. É uma forma de separar o “nós” e o “eles”, mesmo quando se eleva o “eles” à categoria de “nobre selvagem”¹⁰⁰.

No presente capítulo tentei mostrar que a música de candomblé, embora seja constituída de características próprias, apresenta elementos que se enquadram perfeitamente em concepções já estabelecidas na musicologia ocidental. Muitas vezes “escondidos” em objetos físicos diferentes daqueles da tradição européia, a música nagô apresenta elementos cujos significados encontram claramente paralelos na música ocidental. Para encontrar esses elementos análogos basta “abrir os olhos” e procurar as semelhanças, além das diferenças. Deve-se lembrar que todos apresentamos diferenças e estas devem ser respeitadas, porém, também, apresentamos semelhanças e estas, também, devem ser destacadas. Se as culturas criam as diferenças, o gênero assegura a semelhança. Isto é, se, em parte, os fazeres do ser humano indubitavelmente são influenciados pela sua cultura, também em parte, são influenciados pela espécie a qual ele pertence.

Apesar do candomblé ser uma religião onde o acesso a todas as informações é restrito, os dados expostos neste trabalho não estão escondidos de ninguém. Ao contrário, estão expostos através da *manifestação musical* nos rituais e no comportamento que se tem diante dela.

Neste capítulo não se procurou esgotar todas as possibilidades dos conceitos teóricos levantados. Isto é, não se achou necessário criar um inventário com todas as possibilidades de improvisos, variações e síncopes, ou demonstrar todas as frases musicais. Achei que o importante seria exemplificar como essas concepções são encontradas na música nagô, possibilitando novas maneiras de se enxergar essa música, para estudos vindouros.

¹⁰⁰ Como observa Langness, o conceito de “nobre selvagem” foi criado, principalmente, por Rousseau, para referir-se a um selvagem feliz, despreocupado com os problemas da civilização. Tal criação teria como intento tornar as pessoas mais cientes das falhas de sua própria cultura (1997, p. 10-11).

Obviamente, uma vez que a música de candomblé não possui uma teoria escrita ou verbalizada, as observações apresentadas aqui são interpretações; interpretações que partiram de uma observação comportamental daqueles que fazem parte dessa religião e de minha própria experiência como músico dentro do candomblé, visto que aprendi a tocar essa música e, várias vezes, obtive a honra de participar como músico durante seus rituais. Seja como for, o que apresento é uma ótica. Outros pesquisadores diante dessa música certamente apresentarão interpretações diferentes das apresentadas neste capítulo.

Capítulo IV

A LINGUAGEM RITUAL**4.1 Dificuldades de uma definição**

Como vimos no capítulo anterior, ao longo do tempo e do espaço, o *fenômeno musical* assume formas múltiplas em todos os seus aspectos, levando o *fato musical* a ter vários referenciais e, portanto, inviabilizando uma definição unívoca do que é música. Ao dirigir a atenção para um único local e época, o conceito diminui seu âmbito passando a ter menos variáveis e reduzindo sua ambigüidade. Por conseguinte, o enfoque em um gênero musical específico, seu entendimento e, por sua vez, a busca de uma definição satisfatória do que é este gênero, provavelmente, se torna possível; no caso da música de candomblé, possível, mas não menos problemática.

A música dessa religião, em toda a sua amplitude, não apresenta apenas um conjunto de características. Seja no que diz respeito aos *meios de produção sonora*, aos *significados* ou às *organizações* do fenômeno acústico, a diversidade está sempre presente. Ao se ter um contato maior com a música queto, percebe-se uma grande variedade relacionada a esses três itens. A falta de tentativas de se responder o que é música de candomblé pode ser um reflexo dessa multiplicidade, pois em toda a bibliografia consultada nenhum autor se aventurou a responder diretamente que música é essa. O presente capítulo tem este objetivo como centro: localizar um denominador comum, dentro do universo musical nagô, que possibilite encontrar uma definição para música de candomblé.

4.1.1 Os meios de produção sonora

No candomblé, ao tomarmos os meios de produção sonora para conceituarmos a música dessa religião, nos deparamos com dois dilemas: definir o que é musical e a inconstância desses componentes. Em algumas de suas manifestações, a música nagô está intimamente relacionada com elementos não sonoros. Esses elementos, como é o caso da dança, se encontram tão intrincados com os sons musicais que uma separação de ambos resultaria na “amputação” do *fato musical*. Como constatamos e constataremos ao longo deste trabalho, música e dança, em alguns momentos, se encontram tão entrelaçadas que o entendimento de um só se dá através da compreensão do outro. No entanto, não podemos tomar o ato de dançar como parâmetro para uma definição, pois a dança não integra todos os momentos musicais. Angela Lühning, por exemplo, divide as cantigas de candomblé em dois grandes grupos: as cantigas dançadas e as não dançadas. Entre as canções desprovidas de dança, a autora cita as “cantigas de folha”¹, as “cantigas de bori”², as “cantigas de matança”³ e as “rezas”⁴ (1990, p. 83-84). Da mesma forma, o toque toribalé⁵ é executado sem nenhuma conexão com as danças. Também os toques, de maneira geral, podem ser utilizados para homenagear o orixá dono da festa daquele dia; nesse

¹ Essas cantigas são executadas, principalmente, durante o processo de iniciação, e quase todas estão relacionadas a Ossaim – o orixá das folhas. Segundo Edvaldo, as cantigas de folha são intituladas “Sassanho” (este nome não foi encontrado na bibliografia consultada). Sobre o uso das plantas no candomblé, ver: Barros e Napoleão (1999); Verger (1995); Bastide, 2001, p. 125. Já, especificamente, sobre cantigas de folha, a bibliografia é mais restrita (consultar: Lühning, 1990, p. 47, 81 e 155; Béhague, 1984, p. 234-235).

² Lühning, sobre o bori, afirma: “cerimônia preliminar para o fortalecimento da cabeça, que é considerada como o centro da personalidade humana. Normalmente, o bori é parte integrante da feitura. Pode, no entanto, ser realizado com pessoas (ainda) não iniciadas, a fim de que consigam mais paz e equilíbrio” (1990, p. 224). Para verificar outras bibliografias sobre bori, ver: Silva, 1995, p. 124-126; Verger, 1999, p. 91-98; Bastide, 2001, p. 42-45.

³ A “matança” é um ritual fundamental no candomblé, onde, através do sacrifício de animais, a força do orixá é renovada. No que diz respeito à matança, ver: Lühning, 1990, p. 34-35 e 46; Garcia, 1995, p. 57-60; Carneiro, 1991, p. 59, entre outros. Mais informações relacionadas às “cantigas de matança”, ver: Verger, 1997, p. 72; Lühning, 1990, p. 82 e 156, Béhague, 1984, p. 232-234.

⁴ Reza “designa, no candomblé, um canto sem acompanhamento instrumental, cuja execução obedece a um estilo determinado” (LÜHNING, 1990, p. 238). As rezas são essenciais durante a iniciação. Informações adicionais sobre rezas, ver Lühning, 1990, p. 161.

⁵ Toque utilizado como saudação.

caso, o toque relacionado à divindade agraciada pode iniciar e terminar a festa sem qualquer relação com a dança.

Assim como a dança, o quarteto musical do candomblé – composto de três atabaques e um agogô (ver capítulo II) – e os cantos, não são componentes onipresentes nas *manifestações musicais* dos rituais queto. Por exemplo, os toques quando empregados para iniciar o ritual são realizados sem canto e, como menciona José Flávio Pessoa de Barros, “o canto sem instrumentos de acompanhamento rítmico é o lugar das preces (*adura*), das louvações (*orikis*), das saudações (*ibas*) e dos encantamentos (*ofós*)” (2000, p. 56).

Além dos três atabaques e do agogô, há outros instrumentos sonoros: os já mencionados “instrumentos de fundamento”. Cada instrumento de fundamento, como vimos, é associado a um determinado orixá e representa a essência de sua força (ver capítulo II). A constância desses instrumentos é bem menor do que a do quarteto principal. Nas festas eles são tocados apenas em ocasiões especiais, geralmente para aquele orixá no qual ele está associado. Essa inconstância, como vimos no capítulo II, faz com que alguns autores questionem a função musical dos instrumentos de fundamento.

A instabilidade presente nas danças, nos toques, nos instrumentos e nos cantos, coíbe a busca de uma definição que toma como ponto de partida esses eventos. Uma vez que a participação desses não se faz em todos os momentos da manifestação musical nagô, não é possível tomá-los como referência.

4.1.2 *Significados e usos dos eventos sonoros*

Abandonando os meios de produção sonora e tomando como indicativo o significado das performances musicais no candomblé, a dificuldade de uma definição se transfere da inconstância para a polissemia. Os significados imputados a essas performances são muito variados. Aos cantos e aos toques são atribuídos usos e significados múltiplos. Os cantos, por exemplo, podem ser utilizados para acompanhar e descrever os rituais, como é o caso de cantigas que acompanham a matança. Essas cantigas têm como significado a descrição de atos ritualísticos; elas mencionam a forma de segurar a faca, o corte na garganta, o arrancar de penas, etc. Utilizados em rituais públicos, muitos cantos narram as ações e características míticas dos orixás. Sendo assim, vamos encontrar canções que relacionam Ogum às batalhas, Oxum às águas doces, Ossaim às folhas, e assim por diante (ver transcrição 4.1, 4.2 e 4.3, nas páginas seguintes). Os sotaques constituem outros tipos de cantigas com outros significados. São canções utilizadas para educar, ofender ou desafiar. Nesses casos, as mensagens, na grande maioria, possuem um sentido conotativo, ou seja, o significado está subjacente à mensagem literal. Por exemplo, um sotaque de candomblé de caboclo diz em sua letra: “eu vi a ema lá na lagoa. Ema tem asa, pai, mas não ‘avoa’” (ver transcrição 4.4, na página 179)⁶. Segundo a interpretação de Hamilton Borges, pessoa com a qual recolhi esta canção, quando se canta este sotaque para alguém se está afirmando que este “tem muita pompa, beleza, mas não é nada. Pois ele é como a ema que tem asa, mas não sabe o principal – voar” (CARDOSO, 2001, p. 54)⁷.

⁶ No candomblé de queto, foco de nosso trabalho, também há vários sotaques. Sua função corresponde exatamente à função do sotaque no candomblé de caboclo. Eu poderia transcrever um desses sotaques, entretanto, meus professores de candomblé me pediram que não o fizesse. Seja como for, acreditamos que o sotaque transcrito, sendo análogo ao sotaque no candomblé nagô, exemplifique bem a função e significado desse tipo de cantiga.

⁷ Para ver um sotaque com o sentido de desafio, ver transcrição 4.6, na página 194.

Transcrição 4.1
Cantiga de Ogum, acompanhada pelo toque aderejá.

O - gum bra-ga - dá ê --- O-gum bra-ga - dá A-co - rô bra-ga - dá ê O-gum
 bra-ga - dá O-gum

Ogum bragadá ê
Ogum bragada
Acorô bragadá ê
Ogum bragadá

Tradução⁸: Ogum derruba seu inimigo.
 O senhor do acorô⁹ derruba seu inimigo.

Transcrição 4.2
Cantiga de Oxum, acompanhada pelo toque ijexá.

Moro mi má--- moro mi mai--- ó moro mi mai--- ó uaba - dô lo- rê iê--- ô----

Moro mi má
Moro mi maió
Moro mi maió
Uabadô lorê iê ô

Tradução: Encontrei água doce para beber.
 Encontrei água doce para beber.
 Encontrei água doce para beber.
 Ó mãe das mães, mãe do rio.

⁸ A tradução dos cantos em iorubá não é efetuada literalmente pelo povo-de-santo. O significado de muitas palavras se perdeu ao longo do tempo, permanecendo, dessa forma, apenas o seu sentido genérico. Como grande parte do conhecimento no candomblé ainda se dá por meio da oralidade (ver seção 4.3), é comum encontrarmos variações das letras e das traduções dadas pelos fiéis do candomblé. Contudo, apesar das fontes variadas apresentarem diferenças, o sentido e a pronúncia, em sua grande maioria, se assemelham consideravelmente. Oliveira, por exemplo, transcreve e traduz esse mesmo canto da seguinte maneira: “*acorô ba agadá, acorô ba agadá, Ogum ba agadá ê, Ogum ba agadá, Ogum ba agadá ê Ogum ba agadá, Ogum ba agadá ê Lacôrô ba agadá*”. Segundo a tradução do autor, “O senhor do *akorô* protege derrubando o inimigo. Com um golpe, Ogum protege abatendo o seu adversário com um golpe” (2002, p. 31-32). No presente trabalho, procuro privilegiar a pronúncia e a tradução dada pelos meus amigos do candomblé, porém, por vezes, quando não tenho acesso à tradução em minha pesquisa de campo, recorro à bibliografia.

⁹ “Capacete ou gorro que usam os dignatários ou orixás” (BARROS, 200, p. 170).

Transcrição 4.3
Cantiga de Ossaim, acompanhada pelo toque torin euê.

Coro



Ê a - bê - dê a - bê - dê um - bó a - bê - dê um - bó---- ê a - bê -

Solo



dê Ê a - bê-dê ---- um-bó a - bê-dê ---- um-bó-----

Ê abêdê abêdê

Umbó abêdê, ê abêdê

Ê abêdê umbó

Abêdê umbó

Tradução: Nós entendemos as folhas,
 Entendemos e cultuamos as folhas

Transcrição 4.4
*Sotaque de candomblé de caboclo, acompanhado pelo toque congo*¹⁰



Eu vi a e - ma lá na la - go - a. E- ma tem a- sa pai, mas não a-vo - á

Assim como as canções, o uso dos toques e suas acepções também são diversos. Os toques podem ser usados para invocar divindades, como é o caso específico do adarrum (ver capítulo V, seção 5.4); podem ser empregados como saudação, como o faz o toribalé; podem convocar os músicos para se dirigirem aos atabaques ou podem avisar os iniciados na religião

¹⁰ “Congo” é o nome de um toque utilizado nos candomblés de caboclo e de angola. Nos terreiros de tradição queto, comumente, não se usa esse toque. Durante o ritual nagô pode acontecer de alguém de prestígio, pertencente à nação angola, estar presente e os ogãs, como forma de homenagem, “puxarem” toques característicos de candomblé de angola. Mas tal ocorrência não é muito comum. Durante minha pesquisa de campo, poucas vezes presenciei este fato. Uma vez que este trabalho não tem intenção de abordar o universo musical da nação angola, não será descrito nem aprofundado o assunto sobre esse toque.

para se prepararem para o início do ritual (ver transcrição¹¹ 4.5, abaixo); ou podem, também, ordenar movimentos da dança ou, ao contrário, responder a determinados gestos coreográficos (ver capítulo VI).

Transcrição 4.5
Frase musical, do rum, utilizada para chamar os músicos e anunciar que o ritual vai começar.



Os instrumentos de fundamento, como dito, já se excluem de ser referência para uma definição, em consequência da sua inconstância. Os seus usos e significados não são tão diversos quanto os dos cantos ou dos toques, mas, mesmo assim, no caso do adjá, encontramos mais de um uso e sentido. Assim como os outros instrumentos de fundamento, sua utilização e significado principal estão relacionados a um convite à divindade para que esta venha à terra incorporada no seu filho (ver capítulo II). Contudo, o adjá, além disso, costuma conduzir os orixás. Através dos seus sons, ele os orienta para a saída e entrada do terreiro. Normalmente o pai ou mãe-de-santo segue à frente conduzindo a divindade africana para fora ou para dentro do salão. Algumas vezes, também presenciei esse instrumento sendo utilizado como acompanhamento para canções que, normalmente, não possuem acompanhamento instrumental, tais como as cantigas de folha. Nessas ocasiões, o adjá acompanhava essas canções executando padrões melo-rítmicos equivalentes aos realizados pelo gã.

Àqueles os quais os cantos e toques são dirigidos também não podem ser tomados como base para a compreensão da música de candomblé, em toda a sua amplitude. Diferente de outras religiões, e essa é uma peculiaridade fundamental para caracterizar essa música de outras músicas

¹¹ A transcrição 4.5 representa uma das frases musicais correspondentes a este tipo de convocação. Em minha pesquisa de campo pude constatar que a depender do músico essa frase pode ter variações consideráveis.

religiosas, a música de candomblé vai além da louvação às deidades. Dependendo do conteúdo e do contexto, os significados e usos das mensagens musicais variam consideravelmente, conseqüentemente, seus sons podem ser direcionados a músicos, dançarinos, dignitários, pessoas não desejadas e, obviamente, às divindades. Outra vez, é a variabilidade de uma determinada característica que problematiza um referencial para o entendimento da música nagô. Nesse caso, a variabilidade reside a quem a música está sendo direcionada.

4.1.3 As organizações sonoras

Se aludirmos às organizações sonoras para alicerçarmos a compreensão do *fato musical* no candomblé, insistentemente, a dificuldade repousa no mesmo lugar: a multiplicidade. Tomando as melodias das canções como amostra, podemos constatar essa afirmativa. As melodias, em sua grande maioria, se baseiam em escalas pentatônicas¹², destituídas de semitons. Contudo, cantigas com semitons também se fazem presentes (ver transcrição 4.2, na página 178); Lühning, por exemplo, transcreve algumas cantigas em escala diatônica¹³ (1990, p. 139). Eu mesmo já transcrevi melodias construídas sobre escala hexatônica e tetratônica, entre outras. Também o âmbito das cantigas é variável, podendo ir de uma quarta até uma duodécima (LÜHNING, 1990, p. 137). A variedade, assim como em outros aspectos já mencionados,

¹² Essas escalas são formadas por intervalos de um tom e um tom e meio; como é o caso, por exemplo, das canções apresentadas na transcrição 4.1, na página 178, construída sobre mib, fá, láb, sib e dó; e na transcrição 4.3, na página 179, estruturada sobre mib, fá, láb, sib e réb.

¹³ Uma vez que as melodias não são foco dessa pesquisa, não se entrará em detalhes sobre seus aspectos. Contudo, vale observar que, no que diz respeito à afinação, há tanto àqueles fiéis que cantam fora do sistema temperado quanto àqueles que, ao cantar, se aproximam desse sistema. É provável que essa proximidade seja uma influência ocasionada pela influência da maioria das músicas que circulam nos meios de comunicação eletrônica e que, conseqüentemente, fazem parte de nosso cotidiano. Sendo assim, as transcrições melódicas, apresentadas aqui, muitas vezes, sofrem ajustes para poderem ser representadas na grafia musical ocidental.

também se encontra nas estruturas das melodias. Lühning deixa isso claro ao falar tanto sobre o aspecto da construção quanto no que diz respeito à acentuação melódica:

não é apenas o fato de que cada melodia é moldada, de forma evidente, pelo padrão rítmico básico sobre o qual ela se organiza; também entre as cantigas que possuem o mesmo padrão rítmico básico, bem como uma escala e uma seqüência intervalar semelhantes, podem ser percebidas estruturas melódicas completamente distintas, em virtude das diversas formas de acentuação utilizadas (1990, p. 140).

No que se refere aos toques, a diversidade está presente em vários parâmetros. Em relação às intensidades, por exemplo, há toques cuja relação entre os atabaques mantém-se diferente. Ou seja, no mesmo toque, um atabaque apresenta, constantemente, intensidades distintas dos demais. Este tipo de organização sonora resulta em uma forma musical análoga a uma engrenagem, onde os picos de intensidade de um instrumento, em grande medida, são intercalados com os picos de intensidade dos demais, como é o caso do xanxam cu rundu, do aderejá, do ibim, entre outros. A esse tipo de relações de intensidade, emprestando o termo de Nketia, chamarei de *interlocking*¹⁴ Outros toques, tais como o acacaumbó, o agueré, o opanijé, mantêm em suas frases-base uma relação de intensidades mais coincidentes, principalmente quando a comparamos com algumas de suas variações, onde os picos de intensidade são deslocados em relação aos demais instrumentos.

As *cifras formais*¹⁵ também são múltiplas. A depender do toque, elas podem se constituir de números variados de unidades básicas de medida. Há toques com cifras formais de seis (por

¹⁴ Esse tipo de composição, de certa forma, evoca ao *hoqueto*. Segundo Nketia, o princípio da *interlocking* estabelece uma interdependência entre os intérpretes, sendo que cada um contribui com uma nota ou uma frase em um ponto pré-determinado (1974, p. 52). Aqui, empresto o termo do autor para me referir às relações dos picos de intensidade localizados, em grande medida, em momentos temporalmente distintos, quando dois instrumentos são tocados simultaneamente.

¹⁵ Segundo Kubik, a cifra formal “indica a periodicidade de repetição de um motivo rítmico-melódico, de um tema, etc, que determina a unidade formal em uma determinada peça” (Kubik *apud* LÜHNING, p. 100, 1990). Empresto o termo de Kubik, para indicar o número de unidades básicas de medida que constituem uma frase ou um padrão. Por exemplo, o padrão do gã no toque torin euê é constituído de semicolcheia, colcheia pontuada, duas semicolcheias e uma colcheia; tomando a semicolcheia como unidade básica de medida, ele terá uma cifra formal de oito. No agueré, o padrão do gã é o mesmo, porém o rum leva o dobro do tempo para completar uma frase-base; sendo assim, enquanto a cifra formal do gã, nesse toque, é composta de oito unidades básicas de medida, na frase-base do rum ela se completa com dezesseis.

exemplo: bravum e jicá), oito (por exemplo: torin euê e ilu), doze (por exemplo: aderejá e alujá), ou dezesseis unidades básicas de medida (por exemplo: opanijé e ijexá). Há ainda toques onde o rum mantém uma cifra formal diferente dos demais instrumentos; por exemplo, no agueré, a cifra formal é constituída de dezesseis unidades básicas de medida, enquanto no rumpi, no lé e no gã ela se completa em oito unidades básicas de medida. Se abarcássemos as variações, os números seriam ainda maiores.

Assim como os parâmetros levantados no parágrafo anterior, timbre e andamento também são diversificados. As maneiras de se tocar o atabaque, por exemplo, podem ser: o rum com uma das mãos “nua” e a outra com a aguidavi, enquanto o rumpi e lé tocam com aguidavis; todos os instrumentos tocados com as mãos, sem aguidavis; e o rum somente com as mãos, acompanhado pelo rumpi e lé com aguidavis. Levando-se em conta que há formas diferenciadas de se produzir o som com as mãos e com as aguidavis, o número de timbres se eleva ainda mais (ver capítulo II, seção 2.3). A variação também é encontrada no andamento, aí, os toques podem ir de 75 – como é o caso do opanijé – a 120 à semínima – como é o caso da avaninha.

Mesmo o tempo de duração das organizações sonoras é diverso. Como escreve Lühning, sobre a duração das músicas:

é típico das *cantigas que obrigam*, e também dos *toques de fundamento*, que sejam bem mais longos que todas as outras *cantigas* entoadas no decurso de uma festa. As *cantigas* normais duram de trinta segundos até dois minutos, enquanto que estas *cantigas de fundamento* especiais duram até vinte, ou mesmo trinta minutos, durante os quais a *cantiga* é repetida continuamente (1990, p. 87).

Nota-se que a circunstância pode influir na duração de uma música ou de um toque. Por exemplo, o avaninha – toque utilizado para a entrada e saída dos fiéis no barracão – terá a duração influenciada pela quantidade de filhos-de-santo que estiverem participando da festa.

Quanto maior o número de filhos-de-santo, mais tempo levará para que todos entrem no barracão, visto que eles entram em fila e, portanto, quanto mais pessoas houver, mais longo será o toque. A duração também pode depender da vontade do músico. Algumas vezes presenciei o alabê, ao “dar rum para o orixá”¹⁶, sem disposição para alongar demais os toques e, conseqüentemente, encurtá-lo.

Como veremos no capítulo VI, a métrica também é variada. Encontramos toques, por exemplo, em métrica binária, ternária e quaternária.

Nessa multiplicidade de características encontramos a dificuldade de uma apreensão do que é música de candomblé. Porém, aí reside sua riqueza. É essa diversidade que faz com que a compreensão dessa música só se dê através de muito tempo de convivência. Um indivíduo que mantiver um contato de pouca duração com o universo sonoro da música nagô dificilmente assimilará toda a complexidade que a envolve. Para entender a música dessa religião, é necessário reconhecer toda a amálgama em que ela está envolvida. Apenas conhecendo suas formas múltiplas podemos encontrar algo comum a elas e, destarte, chegar a um entendimento do que é a música de candomblé.

4.2 “Falando” nos rituais nagôs

A música de candomblé, como vimos, por *quase* todos os ângulos que é enfocada, apresenta inconstância ou diversidade nos elementos que a compõem. O “quase” se faz

¹⁶ “Dar rum para o orixá” significa tocar o rum para o orixá. Refere-se, uma vez a divindade manifestada, em se cantar e tocar para um orixá específico.

necessário porque há um denominador comum em todas as manifestações dessa música: a *função comunicativa*. Embora, hoje, seja comum encontrarmos gravações de música de candomblé e assistirmos apresentações dessa música no “estilo concerto”¹⁷, com músicos pertencentes às casas tradicionais de candomblé, em seu contexto ritual essa música tem a comunicação como um de seus objetivos primários. Fora de seu ambiente originário, a música nagô se equipara e pode ser analisada como qualquer ato artístico. Inserida no ritual nagô, ela adquire a mesma função que qualquer linguagem sonora. Ou seja, ela se torna *um meio sistemático de transmitir mensagens através de signos sonoros convencionados*. Em outras palavras, *música de candomblé é, em qualquer forma que esta se apresente em seus rituais, uma forma de linguagem; um meio de comunicação, cujos sons contêm significados culturalmente estabelecidos*.

Conforme Robert J. Sternberg, apesar de divergências entre os lingüistas, parece existir algum consenso quanto à presença de seis propriedades características da linguagem. Segundo ele, a linguagem é: (1) comunicativa; (2) arbitrariamente simbólica; (3) regularmente estruturada; (4) estruturada em níveis múltiplos; (5) generativa, produtiva; (6) e dinâmica (2000, p. 252). Todos os seis atributos apresentados por Sternberg são verificáveis na música nagô. Como vimos e veremos ao longo deste trabalho, música de candomblé (1) sempre tem algo a comunicar; (2) suas configurações sonoras são códigos portadores de significados; (3) é constituída de estruturas rigidamente estabelecidas; (4) pode ser analisada em níveis estruturais diferenciados (sons independentes, relações sonoras, relação música/dança, etc); (5) mantidas as estruturas, é possível variar certas organizações sonoras possibilitando a criação de outras inéditas; (6) e, por fim, a própria mudança de geração dos músicos faz com que a música de candomblé não esteja estática.

¹⁷ Por exemplo, ogãs da Casa Branca já se apresentaram, tocando e cantando músicas de candomblé, em vários teatros da cidade de Salvador.

Etnomusicólogos como John Blacking e Alan Merriam abordaram a música como forma de comunicação. Blacking, tomando como base o papel na vida social distingue quatro tipos de comunicação musical. Segundo ele, esses quatro tipos “[...] são encontrados, em maior ou menor grau, em muitas sociedades”¹⁸ (1995, p. 37).

No primeiro tipo exposto por Blacking o contexto e a resposta física estão intimamente ligados à comunicação. O autor escreve:

quando a levada da música (i.e., seu ritmo) e/ou suas ênfases sonoras¹⁹ (neste caso o timbre global em lugar de sua linha melódica) são percebidos em relação à experiência cultural, e conseqüentemente como um estímulo incitante, ela pode induzir um estado puramente físico em um ouvinte por portar impulsos motores e/ou tensões nervosas. Se tal estado acontece no contexto de uma situação social, seu impacto emocional pode confirmar atitudes para aquela situação que ou estão latentes nos indivíduos ou foram conscientemente experimentadas por eles²⁰ (1995, p. 38).

Ao listar dez funções para a música²¹, Merriam também aponta a indução de um “estado puramente físico” através de “impulsos motores”. O autor denomina este processo como uma “função da resposta física”²² (1978, p. 223-224). Ao descrever essa função, ele não a classifica como uma forma de comunicação, porém suas palavras são facilmente relacionadas ao primeiro tipo de comunicação de Blacking. Segundo Merriam “[...] o fato de que música provoca respostas físicas é claramente verificado em seu uso na sociedade humana, embora as respostas possam ser

¹⁸ “[...] are found, to a greater or lesser degree, in most societies.”

¹⁹ Utilizo “levada” e “ênfases sonoras” para traduzir, respectivamente, *ideal motion* e *tone-stress*. Blacking usa estes termos a partir de Donald Ferguson. Para Ferguson há dois fatores básicos na música – a levada e as ênfases sonoras – que repercutem respectivamente o impulso motor e a tensão nervosa do auditor. Se essas sensações chegam ao nível da consciência, conforme Ferguson, elas podem ser relacionadas com idéias (Ferguson *apud* BLACKING, 1995, p. 37-38).

²⁰ “When the ideal motion of music (i.e., its rhythm) and/or its tone-stress (in this case overall timbre rather than melodic line) is perceived in relation to cultural experience, and hence as an exciting stimulus, it may induce a purely physical state in a listener by portraying motor impulse and/or nervous tension. If such a state occurs in the context of a social situation, its emotional impact may confirm attitudes to that situation which either are latent in individuals or have been consciously experienced by them.”

²¹ Ver Merriam (1978), capítulo XI.

²² “the function of physical response.”

moldadas pelas convenções culturais”²³. Até mesmo alguns exemplos dados pelos autores são coincidentes; ambos mencionam a dança, e a possessão como amostra deste tipo de comunicação.

Diferente do primeiro tipo de comunicação, apresentado por Blacking, o segundo, terceiro e quarto tipos não estão necessariamente conectados a um estímulo físico ou a um contexto. A essência da segunda e terceira formas de comunicação do autor se encontra na associação de um elemento musical a um significado. Essas duas formas não estariam, obrigatoriamente, associadas à sua performance, mas à interpretação que se dá ao(s) elemento(s) formador(es) do *fato musical*.

Com relação ao segundo tipo, diz Blacking:

se, como um resultado da experiência cultural, um padrão musical veio a ser considerado como um signo de uma situação social ou está acompanhado por palavras que especificam ou recordam uma situação social, sua performance pode anunciar situações sociais, lembrando certos sentimentos, e até mesmo reforçando valores sociais. [...] [A música] deve ser reconhecida conscientemente como uma representação de uma situação social²⁴ (1995, p. 39).

Sobre o terceiro tipo, o autor escreve:

se um certo padrão sonoro, de ênfases sonoras combinadas com a levada, está associado em uma cultura com uma situação social e conseqüentemente com os vários significados que a situação têm para o indivíduo, ela pode ser selecionada e musicalmente desenvolvida para intensificar os efeitos emocionais das palavras ou de um programa exposto, que não necessitam estar especificamente relacionados com a situação social que o som representa²⁵ (1995, p. 40-41).

²³ “[...] the fact that music elicits physical response is clearly counted upon in its use in human society, though the responses may be shaped by cultural conventions.”

²⁴ “If, as a result of cultural experience, a musical pattern has come to be regarded as a sign of a social situation or is accompanied by words that specify or recall a social situation, its performance may announce social situations, recall, certain feelings, and even reinforce social values. [...] [The Music] must be recognized consciously, as a representation of a social situation.”

²⁵ “If a certain pattern of sound, of tone-stress combined with ideal motion, is associated in a culture with a social situation and hence with the various meanings that the situation has to individuals, it may be selected and musically developed in order to heighten the emotional effect of words or of a stated program, which need not be specifically related to the social situation that the sound represents.”

A diferença entre o segundo e terceiro tipo de comunicação musical de Blacking reside no uso proposital dos elementos musicais. Enquanto no segundo tipo os elementos musicais representam determinada situação social, no terceiro eles são utilizados intencionalmente para enfatizar uma dada circunstância.

Novamente encontramos um paralelo entre Merriam e Blacking. Porém, agora, não dentro das funções musicais apontadas por Merriam, mas sobre as considerações do autor no que diz respeito à música como comportamento simbólico. Sobre esse tema, Merriam distingue quatro níveis simbólicos²⁶. Podemos encontrar a segunda e terceira forma de comunicação musical de Blacking dentro do segundo nível simbólico proposto por Merriam. Sobre a representação dos elementos musicais, por exemplo, Merriam, utilizando fontes diversas, demonstra como aos instrumentos musicais e organizações sonoras são atribuídos significados culturalmente estabelecidos (1978, p. 234-258). Entre seus exemplos, o autor cita a escala menor, a qual é associada com “tristeza”, na cultura ocidental; e reproduz uma lista, elaborada por Rimsky-Korsakow, que descreve instrumentos musicais que, a depender do modo ou registro que são utilizados, podem transmitir “frio”, “tristeza”, “alegria”, “zombaria”, etc (1978, p. 238). Segundo Merriam, apesar de Rimsky-Korsakow declarar que esses elementos musicais transmitem essas qualidades para sua percepção, textos como esses foram usados por gerações de estudantes no ocidente e, conseqüentemente, suas orientações se tornaram modelos para a cultura musical ocidental (1978, p. 238). “Assim”, diz Merriam, “há uma atribuição feita no nível cultural para o som particular de instrumentos musicais mesmo antes de eles serem soado”²⁷ (1978, p. 238).

Ainda em sua descrição do segundo nível simbólico, Merriam fala sobre a utilização desses significados para intensificar determinada situação, o que vem de encontro ao terceiro tipo

²⁶ Ver Merriam (1978), capítulo XII.

²⁷ “Thus there is an ascription made on the cultural level to the particular sound of music instruments even before they are sounded.”

de comunicação de Blacking. Merriam afirma que em meios como rádio, televisão, e cinema, música é usada constantemente para induzir emoções ao público; para obter sucesso essa música deve usar certos clichês que, já testados, serão evocativos de emoções desejadas (1978, p. 240).

Finalmente, o quarto tipo de comunicação musical, proposto por Blacking associa o compositor, sua obra, o ouvinte, sua cultura e sua sociedade. Ele escreve:

até mesmo se não há palavras, um programa exposto, nem qualquer conexão aparente com a vida social, exceto as performances das pessoas, a música pode expressar idéias sobre aspectos da sociedade e transmitir ao seu público vários graus de conhecimento prático. Arranjos de intervalos, padrões melódicos, mudanças harmônicas, e recursos contrapontísticos podem em si mesmos expressar conceitos extra-musicais em virtude de terem sido ordenados conforme um ‘programa’ socialmente derivado da mente do compositor. Qualquer que seja a forma que o ‘programa’ tome, cedo ou tarde análises intensivas e/ou uma audição sensível a revelarão para algumas pessoas cuja experiência cultural ou social foi amplamente similar à do compositor²⁸ (1995, p. 43).

A idéia principal desse último tipo de comunicação está centrada na concepção de que o ser humano faz parte de uma cultura e, como tal, seu comportamento, em grande medida, é um reflexo dessa conexão. Sendo assim, de alguma forma, a obra de um determinado compositor mantém uma relação especular com a cultura a qual ele pertence. Tal relação permitiria a decodificação dessa obra, por parte de pessoas que compartilhem a mesma cultura que o compositor ou que a conheçam consideravelmente. De novo encontramos algo semelhante dentre os quatro níveis de simbolismo apresentados por Merriam. Em relação ao seu terceiro nível, ele escreve: “[...] música reflete as organizações sociais e políticas, comportamentos econômicos,

²⁸ “even if it has neither words, a stated program, nor any apparent connection with social life except its performance by people, music may express ideas about aspects of society and convey to its audiences various degrees of consciousness of experience. Arrangements of intervals, melodic patterns, harmonic changes, and contrapuntal devices may in themselves be able to express extramusical concepts because they have been ordered according to a socially derived ‘program’ of the composer’s mind. Whatever form the ‘program’ takes, sooner or later intensive analysis and/or sensitive listening will reveal it to some people whose cultural or social experience has been broadly similar to that of the composer.”

atividades religiosas, e outras divisões estruturais da sociedade, e nesse aspecto ela é, em um sentido, simbólica dos aspectos formais da cultura”²⁹ (1978, p. 248).

Apesar de encontrarmos semelhanças entre Blacking e Merriam, há uma diferença significativa entre eles. Enquanto o primeiro apresenta o fenômeno musical em situações que, segundo ele, são correspondentes às formas de comunicação, o segundo vê as mesmas situações ou como níveis simbólicos ou como função musical. De fato, quando Merriam, entre as suas funções, situa a música como forma de comunicação, ele problematiza a questão. Diz o autor:

[...] enquanto sabemos que música comunica algo, não está claro o que, como ou para quem. [...] O fato que música é compartilhada como uma atividade humana por todas as pessoas pode significar que ela comunica um certo entendimento limitado simplesmente pela sua existência. De todas as funções da música, a função comunicativa é talvez a menos conhecida e entendida³⁰ (1978, p. 233).

A diferença entre os dois autores parece residir no fato de que Merriam e Blacking fazem uso de referências distintas sobre comunicação. Blacking parece utilizar-se de uma concepção bem abrangente que se baseia na música como um produto cultural. Isto é, sua concepção se aproxima da de alguns semiólogos, a qual considera “[...] todos os fenômenos de cultura como fatos de comunicação” (ECO, 1997, p. XVII). Já Merriam parece tomar como referência o uso intencional e primário da música como comunicação. Ou seja, não tendo sido utilizada e originada para comunicação, se torna difícil esclarecer “o que”, “como” ou “para quem” música comunica.

Não é propósito desta pesquisa discutir qual conceito para o termo “comunicação” é o mais coerente. No entanto, é necessário deixarmos claro em qual sentido a relação *música-*

²⁹ “[...] music reflects the social and political organization, economic behavior, religious activity, and other structural division of society, and in this respect it is, in a sense, symbolic of the formal aspects of the culture”.

³⁰ “[...] while we know music communicate something, we are not clear as to what, how, or to whom. [...] The fact that music is shared as a human activity by all peoples may mean that it communicates a certain limited understanding simply by its existence. Of all the functions of music, the communication function is perhaps least known and understood.”

linguagem, música-comunicação, é utilizada aqui. A acepção atribuída à linguagem, neste trabalho, seguramente não é a mesma que Roman Jakobson critica. O autor vê perigo ao se interpretar a “intercomunicação humana em termos de informação física”. Para ele, “as tentativas de construir um modelo da linguagem sem relação alguma com quem a fale ou ouça, e de hipostasiar assim um código desligado da comunicação efetiva, ameaçam reduzir a linguagem a uma ficção escolástica” (1997, p. 82). Como se pode notar, a perspectiva de Jakobson é correlata à de Merriam. A acepção em que os termos comunicação e linguagem são utilizados neste trabalho têm como base a interlocução. Nesse sentido, os fatores fundamentais da comunicação lingüística, segundo Jakobson, estão presentes: a mensagem, o emissor, o receptor, o tema da mensagem e um código³¹ (1997, p. 19). Transportando essa ótica para a música de candomblé, ela é um processo que envolve a transmissão e a recepção de *mensagens* entre um *emissor* e um *receptor*. Nesse processo, os *temas das mensagens*, transmitidos pela música, são codificados na fonte e decodificados no destino, através de organizações sonoras convencionadas – *os códigos*.

Todos os quatro tipos de comunicação musical apresentados por Blacking são facilmente encontrados no universo musical nagô. Contudo, é, principalmente, no sentido em que Merriam problematiza a música como forma de comunicação, que me refiro à música de candomblé: no sentido em que a música dessa religião é originada e utilizada com a intenção de transmitir uma mensagem. Poderia se dizer que outras músicas religiosas também têm na comunicação o seu princípio, tendo no fiel o emissor, na música a mensagem, e na divindade o receptor. Entretanto, a música de candomblé vai além. Sua emissão, como já mencionado, pode ser direcionada a músicos, dançarinos, dignatários, pessoas não desejadas e divindades. Outro aspecto distintivo

³¹ Como observa David K. Berlo, “o interesse pela comunicação tem produzido muitas tentativas de criar modelos do processo [...] Naturalmente esses modelos diferem. Nenhum pode ser tido como ‘correto’ ou ‘verdadeiro’” (2003, p. 29). O próprio Berlo apresenta um modelo distinto do de Jakobson. O modelo de Berlo apresenta como ingredientes: a fonte, o codificador, a mensagem, o canal, o decodificador e o receptor. Entre os vários modelos existentes, julgou-se mais conveniente, para esta pesquisa, utilizar o de Jakobson.

entre a música de candomblé e as músicas de outras crenças é que, por vezes, se estabelece um diálogo entre receptor e emissor. O músico, no candomblé, tanto utiliza a música para enviar uma informação, quanto a emprega para responder a uma mensagem enviada. Em outras palavras, a música de candomblé, através de suas organizações sonoras, a depender do contexto, tanto pode enviar mensagens que são respondidas com determinados estímulos, quanto pode ser a resposta a determinadas incitações.

Assumindo e compreendendo a música de candomblé como uma *linguagem ritual*, o entendimento de toda a sua complexidade se torna mais acessível. Partindo desta premissa, se entende que entre aqueles que estão inseridos no universo ritual queto é desejado que a música exceda fins estéticos. Sua emissão está sempre vinculada a um significado. Cada execução musical é uma mensagem cujo conteúdo se espera ser de conhecimento de todos expostos a ela. Para ter acesso a essa mensagem, a música de candomblé se apresenta ao fiel não como um conjunto de sons aleatórios, mas como um dos elementos fundamentais de qualquer comunicação: *um conjunto de códigos*. Códigos cujos significados foram tradicionalmente estabelecidos. De posse de um código, ao contrário do que Merriam afirma, na música de candomblé, é possível saber claramente o *que*, *como* e a *quem* a música comunica.

4.2.1 Os códigos

Para Umberto Eco, código é “[...] uma estrutura elaborada sob forma de modelo e postulada como regra subjacente a uma série de mensagens concretas e individuais que a ela se adequam e só em relação a ela se tornam comunicativas” (1997, p. 39-40). Tomemos um fato

assistido por mim em um candomblé de caboclo, para exemplificar a definição de Eco. O episódio aconteceu em Belo Horizonte, Minas Gerais³².

Era uma tarde de domingo, quando cheguei no candomblé. A festa estava muito animada. Vários caboclos, incorporados, já estavam presentes. As pessoas formavam um círculo, em volta dos instrumentos. O “samba-de-caboclo”³³, um dos toques característicos dessas festas, soava nos atabaques. Um a um, os caboclos, fumando charutos e tomando cervejas, entravam no centro da roda. Alguns puxavam uma cantiga que era prontamente acompanhada pelos músicos; outros, sem cantar, apenas queriam sambar ao som daquele toque envolvente. Vez ou outra, um caboclo jogava sua barriga de encontro à barriga de alguém, presente no círculo. Este, por sua vez, sambando, tomava o lugar daquele que dançava. A cena se repetiu várias vezes, com o mesmo padrão, sem que houvesse qualquer tipo significativo de alteração, até que uma bela mulata, de nome Gláucia, recebeu a umbigada. Ela, sem qualquer hesitação, entrou na roda, requebrando, como se seu corpo fosse destituído de ossos. Quando Gláucia já se encontrava no centro do círculo, mexendo e remexendo as cadeiras, um homem – Hamilton Borges, ebome do *Gantois* – deu um passo à frente e lançou sua carteira ao chão, próximo de seus sapateios. Ela, sem interromper o rebolado, caminhou, dançando, até que a carteira ficasse entre seus pés. Seus requebros continuaram, parecendo não ter início nem fim, nem clímax, nem relaxamento, apenas um eterno movimentar; porém, agora, sobre a carteira do rapaz. Um outro homem, vindo do lado oposto àquele que lançou a carteira, se aproximou da mulata e pegou a carteira do primeiro. Em momento algum a mulher perdeu seu remelexo, mas diante da ação deste segundo rapaz, suas feições ficaram mais tensas, demonstrando surpresa e receio, frente aquele gesto. A reação de

³² O referido “candomblé de caboclo” se deu na casa do babalorixá Raunei Cacique Santos.

³³ O que se falou anteriormente sobre o “congo” vale para o “samba-de-caboclo”, ou seja, uma vez que não é objetivo aprofundar em toques que vão além daqueles pertencentes ao repertório nagô, não se aprofundará sobre esse toque, no presente trabalho.

Hamilton foi imediata. Dirigindo-se àquele que pegou sua carteira, adiantou-se e, seguro do significado de sua atitude, cantou em voz alta:

Camarada eu também sou do mar,
 camarada eu também sou do mar.
 Segura o remo da sua canoa,
 Não deixe o seu barco afundar.
 Lê-Lê, né cumigo não,
 Lê-Lê, né cumigo não.
 (ver, transcrição 4.6, abaixoe)

Transcrição 4.6

Sotaque de candomblé de caboclo, acompanhado pelo toque samba-de-caboclo.

Ca - ma - ra-daeu também sou do mar, ca - ma ra-daeu também sou do
 mar. Se-gu - ra o re-mo da su - a ca - noa, não dei - xa o seu barco a-fun-
 - dar. Lê - lê né co-mi - go não. Lê lê né co-mi - go não.

Meio sem jeito, o “alvo” do canto fez menção de devolver a carteira para seu dono. Este, por sua vez, acenou negativamente, demonstrando que não receberia a carteira em mãos, e apontou para os pés da dançarina. O segundo rapaz, conformado, lançou a carteira novamente aos pés da mulata. Ela, daquele momento em diante, voltou a exibir uma face descontraída e prosseguiu com seus molejos e requebros, ao som dos atabaques.

Aos meus olhos, a cena descrita pareceu um amontoado de gestos, cujos significados iam além de minha compreensão. Já para os três protagonistas, ocorreu um diálogo: mensagens foram enviadas e recebidas; emissor e receptor trocavam de papel; o primeiro enviava a mensagem por intermédio de códigos e o segundo, através de um conhecimento prévio, as decodificava e reagia

conforme suas intenções. Obviamente, sabíamos que alguma coisa estava acontecendo, a interlocução entre os três era patente, mas o que era transmitido com aqueles gestos, com aquela música, era algo que apenas aqueles que tinham acesso ao significado dos códigos, ali transmitidos, entendiam claramente. Somente quem tinha conhecimento das “estruturas elaboradas sob forma de modelo” percebia os significados conexos a tudo aquilo. A comunicação, como observa Eco em sua definição, só se efetuou no que diz respeito àqueles que conheciam “as regras subjacentes às mensagens”. Sendo assim, pode-se concluir que toda ação, presente na narrativa acima, era um código cujo conceito comum o tornava uma forma de comunicação.

Posteriormente, obtive acesso aos significados dos acontecimentos ocorridos naquela tarde. Tentarei traduzi-los, mesmo acreditando que muito da beleza da fonte original irá se perder nessa tradução, ou, como prefere Haroldo de Campos ao se referir à tradução poética, nesta “transcrição” (1977, p. 109-110) ou “reimaginação” (1977, p.121-122).

A umbigada dada pelos caboclos pode ser “reimaginada” como um “convite” àquele que a recebe. A mulata de nosso relato, recebendo a umbigada e se dirigindo dançando para o centro da roda, consentiu ao convite. Hamilton Borges, lançando sua carteira aos pés de Gláucia, queria dizer que alguém, presente, zelava por ela; que ela, de alguma forma estava ligada ao dono da carteira. A própria dançarina, não rejeitando o gesto do ebome do *Gantois*, demonstrava concordância com sua ação. Ignorando o aviso, exposto através da atitude de Hamilton, a ação do segundo rapaz – pegar a carteira jogada no chão – foi interpretada como uma ofensa. Ao tomar a carteira, de alguma forma, ele estava declarando um interesse na dançarina, e ignorando o compromisso, assumido gestualmente, entre o dono da carteira e ela. A reação veio por meio de um aviso, não gestual, mas sonoro, através de um canto. Segundo a interpretação do próprio Hamilton, “*camarada eu também sou do mar*” pode ser entendido como “eu também sou do

candomblé, eu também conheço mistérios, você não é melhor do que eu”; “*segura o remo da sua canoa, não deixe o seu barco afundar*” é uma mensagem para que o rapaz tomasse cuidado com os “mares” pelos quais ele estava “navegando”; e finalmente, “*né cumigo não*”, é uma expressão idiomática que teria como significado “eu não me responsabilizo”. O segundo rapaz, compreendendo a mensagem enviada no canto, se retrata, querendo devolver a carteira ao seu dono. Porém, esse recusa e aponta para os pés da mulata, querendo dizer, com isso, que o rapaz colocasse a carteira onde ele havia tirado. Ele atendeu ao ebome, e tudo voltou ao normal.

Como dito, a música não deve ser vista, dentro do candomblé, como uma produção originalmente com finalidade estética. Com essa afirmativa, não se deve entender que a música nagô não seja apreciada esteticamente pelas pessoas que a realizam ou a escutam. Mas, por exemplo, a música cantada por Hamilton não tinha como objetivo a apreciação dos presentes. Sua meta era enviar uma mensagem. O que se deve assimilar, para melhor compreensão da música de candomblé, é que ela tem como prioridade comunicar, e nenhuma comunicação é realizada sem a presença de códigos, ou seja, sem “[...] um grupo de símbolos capaz de ser estruturado de maneira a ter significado para alguém” (BERLO, 2003, p. 58). Sendo assim, as organizações sonoras dessa música, sejam vocais ou instrumentais, devem ser entendidas como códigos e os significados vinculados a esses devem ser tomados como mensagens. A visão da música como um código, cria uma correspondência de um significado com uma configuração sonora. Pode-se dizer que entre o código – no caso, a música nagô – e a mensagem intercorre uma relação semasiológica, onde o segundo é o significado do primeiro. Enfim, é esperado pelos próprios adeptos dessa religião, que sua música, naquele momento, seja equivalente à fala de seu emissor.

3.2.2 *Os Emissores*

Assumindo que, no candomblé, música é sempre portadora de uma mensagem, em seus rituais públicos, há, principalmente, dois responsáveis pela emissão dessas mensagens: o alabê, e a iatebexê³⁴. O alabê é um cargo masculino dado ao responsável pela música, ele é o chefe do quarteto instrumental do candomblé. Iatebexê é um título feminino, que possibilita à pessoa, dona desse título, dar início às cantigas. Ambos os cargos são dados apenas àqueles que possuem grande conhecimento. Como a aprendizagem, no candomblé, é efetuada paulatinamente, somente quem está há muito tempo nessa religião, recebe essa denominação honorífica.

Mas a entoação da música ou, expressando de outra maneira, a emissão da mensagem, não se limita a esses dois. Visto que os rituais públicos costumam demorar de quatro a cinco horas, é usual o alabê, estando cansado, passar a incumbência de puxar as cantigas a outro ogã; obviamente, gozando esse de sua confiança. Não se deve esquecer que o estilo dominante, nesses rituais públicos é o responsorial (solo e coro). Conseqüentemente, o coro, ao responder o solista, se coloca na posição de emissor. Esta posição é exigida no candomblé, e pode ser constatada na atitude dos mais velhos³⁵, pois é comum vê-los convocando os integrantes da casa a cantar, quando esses não o fazem. Por fim, também é freqüente pessoas, conhecidas da casa, serem convidadas ou se oferecerem para cantar.

Faz-se notar que a confiabilidade nessas pessoas se faz necessária, justamente porque se espera que uma mensagem seja transmitida. Se a música for executada de uma maneira ininteligível, a mensagem não será reconhecida. A conseqüência disso pode ser vista quando um

³⁴ Na Casa Branca, atualmente, a função de iatebexê é exercida pela Mãe Nitinha. Anteriormente o cargo pertencia à finada Eugênia. A posição de alabê, nessa casa, é atribuída a Edvaldo Araújo, um dos principais colaboradores do presente trabalho.

³⁵ No candomblé, a idade referencial não corresponde à idade de nascimento, mas à idade de santo, ou seja, ao período compreendido entre a iniciação e a data atual. Sendo assim, pessoas tidas como mais novas, sobre o aspecto da idade biológica, podem ser consideradas mais velhas levando-se em conta a idade de santo, e vice-versa.

músico, cantor ou instrumentista, é censurado ou substituído posteriormente ou imediatamente após a sua performance; há casos em que a própria performance é interrompida. Gérard Béhague, por exemplo, afirma “[...] ter presenciado mais de uma vez a famosa Mãe Menininha do *Gantois*³⁶ interrompendo a *performance* quando achava que o toque do agogô não estava precisamente certo!” (1999, p. 45). Vivaldo da Costa Lima, também afirma ter assistido, várias vezes, essa ialorixá “[...] deter-se um instante, fixando o olhar pleno de significações numa filha menos atenta ao ritual ou num tocador por acaso fora do ritmo ou do tom das cantigas” (2003, p. 137).

O próprio orixá, incorporado, pode repreender o músico por meio de gestos. A divindade não reconhecendo, por exemplo, os sons vindos do atabaque cessa sua dança. Também pode acontecer do músico não responder aos movimentos corporais do orixá e, novamente, ele interromper sua performance. Colocando os braços para trás, a divindade nagô se nega a reiniciar a dança até que os sons se tornem familiares, para que ele possa responder à música através de sua coreografia.

Outra forma de admoestação, que reforça a função comunicativa da música nessa religião, são os já mencionados “sotaques”. Quando uma pessoa puxa uma cantiga em um momento inadequado³⁷, ou a canta de maneira errada, ou seja, diferente da tradição daquela casa, essa gafe pode ocasionar em uma reprimenda vinda em forma de um sotaque. Segundo Béhague, “esse cuidado especial para a *performance* faz sentido, pois é essencial lembrar que cantigas e toques se consideram ritualmente eficazes quando executados corretamente, isto é, de acordo com a velha tradição” (1999, p. 45). Mas a preocupação em manter os modelos tradicionais da casa não

³⁶ Conhecida como “Mãe Menininha”, Dona Escolástica Maria da Conceição Nazaré, hoje falecida, foi uma célebre *mãe-de-santo* do já mencionado *Gantois*.

³⁷ No candomblé, as canções têm momentos corretos para serem efetuadas. Conseqüentemente, executá-las fora de ordem é considerado um erro.

deve ser vista como um mero capricho. Se a música emitida não obedece determinadas estruturas, o processo dialógico é interrompido; o código é desvirtuado e a mensagem se torna confusa, conseqüentemente, a música que se perde sua principal função. Para que isso não ocorra, o músico (emissor) é imediatamente repreendido ou substituído.

A música de candomblé não se restringe aos rituais públicos. Há música em, praticamente, todos os rituais dessa religião. Seja na matança, em vários momentos do processo de iniciação, no colhimento de plantas para práticas religiosas, a música está presente, sempre cumprindo sua função comunicativa. Tendo a consciência da quase onipresença da música nessa religião, percebe-se a importância daquele que a produz. Aquele que toma para si a responsabilidade de conduzir a música, na verdade, está concomitantemente conduzindo o ritual, ele toma para si a “palavra”. Enfim, apesar de existir, oficialmente, dois emissores – o alabê e a iatebexê –, essa linguagem está ao alcance de todos porque, no contexto ritual nagô, a fala sonora é a música. Portanto, em grande medida, os adeptos se utilizam dela para expressar suas intenções.

4.2.3 Os Receptores

Se o emissor é uma peça essencial na comunicação, o mesmo deve ser dito sobre aquele que recebe a mensagem. Enfocando isso, diz Berlo: “se limitarmos o debate à comunicação efetiva, o receptor é o elo mais importante do processo de comunicação. Se a mensagem não atingir o receptor, de nada adiantou enviá-la” (2003, p. 53).

O receptor das mensagens embutidas na música de candomblé, como já se pôde notar nas páginas anteriores, varia consideravelmente. Entretanto, pode-se dizer que as mensagens musicais

são direcionadas em grande parte para as divindades. Estas, tanto existem como entidades invisíveis aos olhos humanos, como podem se tornar, de certa forma, visíveis, por meio do fenômeno da possessão³⁸. Porém, assim como em qualquer outra religião, não é necessário que a deidade esteja manifestada visivelmente para que ela receba a mensagem do fiel. Em ambas existências, os orixás estão passíveis à recepção das mensagens, por intermédio da música. Pode-se dizer que, geralmente, os santos nagôs recebem mensagens referentes às suas características, estas, por sua vez, conhecidas através da tradição passada de geração em geração. Por exemplo, Ogum³⁹, orixá que abre os caminhos, receberá uma mensagem quando um fiel necessitar tomar novos rumos em sua vida; Obaluaiê, deus das doenças, será convocado em assuntos envoltos em questões de saúde; Oxalá, considerado uma divindade calma, poderá ser convocado a apaziguar alguma contenda, e assim por diante. Da mesma forma, durante rituais, os orixás serão receptores de mensagens, conforme suas particularidades. Sendo assim, em virtude de Exu⁴⁰ ser considerado o mensageiro, como observa Edison Carneiro, “todos os momentos iniciais de qualquer cerimônia, individual ou coletiva, pública ou privada, lhe são dedicados para que possa transmitir às divindades os desejos, bons ou maus, daqueles que celebram” (1991, p. 27); igualmente, de maneira geral, rituais envolvendo folhas são associados a Ossaim, e assim se sucede com os outros orixás.

Mas os santos africanos podem ser convocados em situações que vão além de suas peculiaridades. Entre os adeptos do candomblé, há a crença de que cada ser humano, além de seu pai biológico, tem um pai espiritual, ou seja, cada indivíduo tem um orixá como pai. Este orixá, assim como um pai carnal, será convocado a auxiliar seu filho nos assuntos mais diversos.

³⁸ No próximo capítulo falarei um pouco mais sobre a possessão.

³⁹ Por ser considerado um deus guerreiro, de personalidade forte, a ele também é atribuída a função de estar sempre na frente, “abrindo os caminhos”.

⁴⁰ Além de ser o mensageiro, Exu é o deus que dá movimento a tudo que existe. Para ver mais sobre esse orixá, ver: Silva, 2000, p. 165-196; Santos, 1998, p. 130-199.

Certamente, a mensagem, seja para pedir ou agradecer, não precisa, necessariamente, ser efetuada em forma musical, porque nem toda mensagem é uma música, mas vale a ênfase que, no candomblé, toda música é uma mensagem.

Um exemplo que demonstra como a música pode ser direcionada aos músicos do candomblé, é o chamado que se faz quando eles estão distantes e o ritual público está para começar (ver transcrição 4.5, na página 180). Durante muito tempo, fui às festas de candomblé sem me dar conta dessa convocação. Antes do ritual, ou no intervalo que se faz no decorrer dessas festas, os músicos se dispersam. É comum, então, que um dos ogãs – geralmente o alabê – vá até o atabaque tocar uma estrutura sonora bem específica. Esse toque corresponde a uma convocação e, conseqüentemente, a um aviso de que todos já estão prontos para começar/recomeçar. A resposta dos músicos é imediata. Assim que esse toque é executado, os ogãs da casa se dirigem para os atabaques. A princípio, quando comecei a freqüentar os candomblés e presenciava esse toque, o confundia com algum tipo de “aquecimento” dos músicos. Certa vez, quando comecei a ter a honra de tocar nas cerimônias nagôs, eu estava distante dos atabaques quando soou esse toque. Um ogã se aproximou e disse: “vamos que o atabaque está chamando”. Daí em diante, sempre que ia a um terreiro, ciente de que iria tocar com os músicos, e aquele som se fazia ouvir, sem que alguém me advertisse, já me dirigia para os atabaques, pois sabia que estava sendo convocado.

Assim como o toque descrito acima, o toribalé é outro exemplo de uma comunicação apenas instrumental. Destituído de qualquer acompanhamento vocal, ele corresponde, simultaneamente, a uma saudação e a um anúncio. Quando executado, o toribalé anuncia aos presentes que, naquele momento, alguém importante está entrando no barracão, e, ao mesmo tempo, saúda a chegada dessa pessoa. Geralmente o toribalé é tocado para pessoas importantes da casa, tais como o pai ou mãe-de-santo, ou pessoas mais velhas, detentoras de grande estima por

parte do povo-de-santo. Quando eu estava aprendendo a tocar atabaque com Edvaldo, na Casa Branca, um ogã veio vê-lo. Após ter entrado e, talvez me confundindo com um ogã (como várias vezes aconteceu), reclamou com o alabê por eu não ter saudado a sua entrada. Imediatamente Edvaldo ordenou que eu tocasse o toribalé. O ogã, nitidamente, demonstrou sua satisfação. Contudo, esse toque não está restrito às pessoas da casa. Fiéis de outros terreiros, ou até pessoas não iniciadas, mas que, de alguma forma, são estimadas na casa, podem ser saudadas e anunciadas pelo toribalé.

As mensagens não necessitam, necessariamente, ser direcionadas às pessoas individualmente, como é o caso do sotaque e do toribalé. Todos os presentes em um ritual, cientes do conteúdo das letras, são receptores das mensagens. No candomblé de queto, o iorubá é o idioma oficial dentro dos cultos. Rezas, louvações, saudações e cantos, todos são realizados nessa língua. Os significados literais de todas as palavras não são totalmente conhecidos pelos frequentadores de candomblés. Contudo, o sentido geral das cantigas é conhecido e transmitido entre o povo-de-santo. Exposto nas letras das cantigas, a função desse sentido vai além da utilização ritual. Os textos dessas letras representam um saber acumulado de muitas gerações. Reflexo das narrações míticas dos orixás, transmitidas no dia-a-dia do terreiro, as letras das cantigas contêm conselhos e prescrições que devem ser seguidos pelos fiéis. Conselhos e prescrições que não devem ser levados em conta apenas nos ritos, mas também em sua vida cotidiana. Por exemplo, uma cantiga para Oxalá pode dizer que se deve evitar o azeite-de-dendê. Aos filhos desse orixá, uma vez que possuem as mesmas características de seu pai, é aconselhável que evitem este condimento. Daí se pode concluir a importância do acesso ao significado dessas canções.

Além do significado das letras e das configurações sonoras, outros fatores podem levar a música à condição de mensagem. A ocasião em que a música está inserida, por exemplo, pode

torná-la uma mensagem. Sobre esse aspecto, observa Eco, “a circunstância é a presença de uma realidade à qual, por experiência fui habituado a aliar o emprego de certos significados em lugar de outros” (1997, p. 44). Ou seja, a circunstância diminui o número de variáveis em torno do código, possibilitando uma interpretação comum no meio em que ele foi emitido. “Se digo a palavra ‘porco’, não importa que ao termo corresponda ou não determinado animal, importa, isso sim, o significado que a sociedade em que vivo atribui a esse termo, e as conotações com que o envolve [...]” (ECO, 1997, p. 44). O mesmo se pode dizer à canção de Hamilton. A circunstância criou uma realidade cujo significado foi decodificado pelo rapaz que apanhara a carteira. Cantado em outra ocasião, dificilmente o sotaque emitido por Hamilton expressaria a mesma conotação. As pessoas ligadas a essa religião, sejam divindades, músicos, pessoas iniciadas ou não, aprendem a interpretar as mensagens musicais, mas estas se tornam interpretáveis também a partir do contexto em que elas se encontram. As mesmas organizações sonoras emitidas em situações diversas poderão estimular respostas distintas em quem as ouve. Pode-se citar, como amostra, padrões melo-rítmicos iguais realizados em toques diferentes; a organização sonora é a mesma, mas por estar sendo emitida em toques distintos, a coreografia do dançarino varia conforme o toque (ver capítulo III, páginas 105-106). Outro exemplo de como o contexto influencia a mensagem é a ordem e o número das cantigas a serem seguidos em um ritual. Nos rituais públicos, cada santo tem o momento certo de ser homenageado com suas cantigas e cada vez que a primeira cantiga de um orixá é entoada, o fiel é levado a reverenciar a terra, tocando o chão com a mão direita e levando-a a testa, logo em seguida (LÜHNING, 1990, p. 45-46). Nessa ótica, em virtude do momento em que ela se encontra, essa primeira canção se torna um indicador de como o adepto (receptor) deve se proceder diante dela. Outro exemplo é a cantiga que Lühning chama de “1ª de rum”⁴¹. Sua emissão informa a chegada da divindade. Como observa a

⁴¹ As festas públicas de candomblé podem ser divididas em duas partes. A primeira é denominada “xirê” e a segunda

autora, essa “cantiga, cantada três vezes, anuncia a manifestação do orixá, tornando-a conhecida do público” (1990, p. 81).

Sendo assim, o adepto da religião nagô aprende a interpretar não apenas os textos das canções, rezas, saudações, mas também as diversas configurações sonoras e o momento em que qualquer evento musical se faz presente.

4.2.4 A mensagem e o tema das mensagens

Anteriormente, foram abordados os códigos, os receptores e os emissores dentro da religião nagô, faltando, assim, a mensagem e o tema da mensagem, para completar os itens mencionados por Jakobson. Em relação à mensagem não há muito que acrescentar. Para Berlo, mensagem é “[...] o produto físico real do codificador-fonte⁴². Quando falamos, o discurso é a mensagem. Se escrevemos, a escrita é a mensagem. Ao pintarmos, a pintura é a mensagem. Quando gesticulamos, os movimentos dos braços, as expressões do rosto são a mensagem” (2003, p. 55). A música, no candomblé, é a mensagem. Também no que se refere aos temas das mensagens, uma vez que os elementos formadores da comunicação se encontram entrelaçados, alguns podem ser deduzidos tomando como base o que já foi dito, especialmente na seção 4.1.2. (“Significados e usos dos eventos sonoros”). Contudo, assumindo a condição de linguagem da música queto, seu conteúdo se torna tão variado quanto suas manifestações. Por conseguinte, a

é intitulada “dar rum para o orixá”. No xirê, toca-se para todas as divindades sem que, no entanto, elas se incorporem nos seus filhos. Essa primeira parte pode ser comparada a um convite que se faz às divindades, para que elas venham participar da festa. Uma vez que o orixá aceita o convite e se incorpora no seu filho, é iniciada a segunda parte, intitulada “dar rum para o orixá”, onde, cada divindade presente vai ser homenageada com seus cantos e toques específicos. Dar rum para o orixá é uma expressão que remete a estreita ligação, entre o atabaque maior – o rum – e o orixá, no momento da dança.

⁴² O que Berlo denomina codificador-fonte, é análogo ao que foi intitulado “emissor”.

abordagem de exemplos em situações onde a música nagô envia informações abarca qualquer realização musical dessa religião. Tal exame extrapola os propósitos deste trabalho. No entanto, algumas amostras, além das já mencionadas ao longo do texto, podem ser acrescentadas, para que fique clara a variedade temática das mensagens.

Entre as cantigas, os temas são bem múltiplos e correspondem a funções específicas dentro do ritual. O caráter do ritual, suas partes constituintes, ou o seu desenrolar irá determinar as cantigas a serem efetuadas. Há, portanto, cantigas que desafiam, xingam ou educam, como os sotaques; cantigas que refletem as narrações míticas das divindades e, conseqüentemente, suas características; cantigas que falam das plantas; cantigas que, durante os sacrifícios, mencionam aspectos da matança; cantigas que abordam as comidas distribuídas no barracão; cantigas que se exprimem sobre os ancestrais, etc. Uma vez que existe um repertório considerável de canções e nem todos os temas são exigidos em um ritual, o acesso ao significado das cantigas, expressados em iorubá, e suas funções, só se dá em longo prazo. Vários ogãs me informaram que apesar de estarem durante anos ligados à religião, é normal que alguém, vez ou outra, puxe uma canção desconhecida cujo significado lhes é estranho.

Entre os toques, a força do adarrum de convocar os orixás é notória entre o povo-de-santo. A equivalência entre sua execução e um chamado é conhecida de todos adeptos da religião iorubá. O santo, aceitando o convite, incorporará em seu filho, por meio do fenômeno da possessão. Mas essa característica não é exclusiva desse toque. A maioria dos toques é associada aos santos: o alujá a Xangô, o agueré a Oxossi, o jicá a Iemanjá, e assim por diante. Desta forma, cada toque emitido corresponde a um convite à divindade relacionada ao toque. Tendo o santo cedido ao convite e se apossado do corpo de seu filho, os toques assumem outra conotação. Quando ele é executado, desprovido de acompanhamento vocal, surge uma interlocução entre o músico e a divindade presente. Cada seqüência de gestos deve corresponder a uma configuração

sonora e vice-versa. A música, a depender do momento, pode passar a responder aos estímulos gestuais do orixá, ou os movimentos do santo podem ser a resposta aos sons emitidos. Isto é, sons e gestos podem tanto ser receptores quanto emissores dos temas das mensagens. Portanto, a mensagem sonora como emissora, pode consistir na reivindicação de determinada coreografia, assim como a coreografia, como mensagem, pode exigir uma organização sonora específica.

Em suma, os conteúdos das mensagens podem corresponder a ofensas, instruções, histórias míticas, chamados, saudações, narrações que acompanham o desenrolar dos rituais, pedidos, agradecimentos, exigência de certos movimentos, entre outros. O “entre outros” é necessário, porque não me atrevo a tentar esgotar os temas presentes em toda a extensão musical do candomblé. Seus significados variam tanto quanto seus rituais e suas partes constitutivas; não olvidando que cada ritual é único, enquanto evento dinâmico, e, conseqüentemente, está passível a fatores inesperados. Nessa ótica, visto que a música é utilizada como uma linguagem dentro do rito, elementos inusitados podem levar a manifestações sonoras diversas, o que aumentará consideravelmente a temática presente na música de candomblé.

4.3 Aprendendo a linguagem

Generalizando, pode-se dizer que a principal forma de aprendizagem no candomblé se dá por meio do contato com o terreiro e com seus adeptos. Visto que as pessoas se ligam à religião nagô de várias formas, em diferentes faixas etárias e mantêm uma proximidade em vários níveis, é natural que as formas de aprendizagem não sejam únicas. A Casa Branca, por exemplo, é ladeada por várias moradias. Nelas há pessoas que já na barriga da mãe freqüentavam os rituais; há aqueles que apesar de morarem nos arredores só entraram em contato com a religião depois de

homens feitos, mas, por morarem perto, mantêm um contato constante com a casa; há outros que se iniciaram adultos e moram longe, portanto não têm condições de manter uma proximidade regular com o terreiro. As situações são bem variadas, o que acarreta buscas de aprendizagens distintas.

Pessoas que mantêm contatos inconstantes com a casa podem querer buscar informações mais intensas com os seus líderes, se valendo da tradição oral para seu objetivo. Ou seja, por não manterem um contato regular com seu pai-de-santo, quando o encontra procuram tirar o máximo de proveito daquele contato. Aqueles que vivem, literalmente, no terreiro, aprendem quase que por “osmose” os comportamentos ideais referentes à religião. Obviamente, as formas diferenciadas de aprendizado não são excludentes, pelo contrário, são formas acumulativas de conhecimento. O que ocorre com pessoas com contatos em graus diferentes em relação ao terreiro, é que a ênfase em determinada forma de aprendizado varia conforme o grau desse contato. Indivíduos nascidos e criados em casa-de-santo, não necessitam adquirir a maioria dos conhecimentos através de questionamentos, visto que a observação já lhes garante grande parte das respostas. Também, muitas vezes, esse conhecimento já lhes é, por assim dizer, natural, uma vez que o adepto nascido no terreiro, por crescer vendo determinados comportamentos, os incorpora em seu cotidiano. Dessa forma, assim como em qualquer forma de aprendizagem humana, a observação, a tradição oral e a incorporação comportamental, são mecanismos importantes na aprendizagem do candomblé. Essas três formas de aprendizagem têm sido o pilar do ensino nessa religião.

Contudo, já há décadas, outras formas de transmissão e manutenção do conhecimento podem ser constatadas. Roger Bastide, que pesquisou o candomblé baiano na década de 40, por

exemplo, escreve sobre a função de babalaô⁴³; sobre este cargo, diz ele: “[...] a condição principal para o indivíduo ser babalaô é possuir boa memória. Mas, para auxiliá-la, conserva-se a lista dos sacrifícios, e as historietas registradas em cadernos escolares, ao abrigo de olhares indiscretos. Tivemos um em nosso poder” (2001, p. 122). Autores mais recentes também mencionam a escrita como recurso da aprendizagem. Conforme Barros, é comum “[...] que os mais novos iniciados tenham cadernos onde anotam o que é por eles observado: os cânticos, preces e outras preciosidades recolhidas no cotidiano; contudo, jamais deixam perceber a sua existência, guardando-os em absoluto segredo” (2000, p. 40). Vagner Gonçalves da Silva chega a nomear esses cadernos e demonstra que eles não são exclusivos dos iniciados mais novos. Segundo ele:

uma das formas de sistematização do conhecimento é a utilização, pelo povo de santo, dos chamados ‘cadernos de fundamentos’ escritos por eles mesmos para reter de maneira segura os conhecimentos que são adquiridos com o decorrer do tempo e que são utilizados cotidianamente nas inúmeras e minuciosas tarefas religiosas que devem ser executadas numa ordem necessária e com elementos definidos (1995, p. 247).

Para destacar a importância desses cadernos, o autor menciona que em um processo de sucessão do babalorixá de uma casa, dois desses cadernos foram motivos de disputa entre as candidatas ao cargo (1995, p. 247). Como afirmam os autores, esses “cadernos de fundamento” devem ser bem guardados, visto que em meu convívio com o povo-de-santo, nunca me deparei ou ouvi falar deles. Mas com certeza eles existem. Mais de uma vez vi os iniciados fazendo anotações e, em dada ocasião, assisti um pai-de-santo realizando um ritual tendo como guia uma lista.

⁴³ Babalaô é o “pai dos segredos”, o sacerdote responsável pelos cultos dos oráculos. Outrora este cargo era de extrema importância no candomblé. Vários rituais necessitavam da consulta a um babalaô. Contudo, hoje em dia, este cargo parece ter desaparecido do cenário religioso iorubá. O babalorixá ou a ialorixá assumiu as funções deste que era um dos títulos mais prestigiados nessa religião. Um dos últimos babalaôs baianos é o, já falecido, Martiniano Eliseu do Bonfim. Para saber mais sobre babalaôs, ver: Bastide, 2001, p. 115- 124; Carneiro, 1991, p. 119-120. Sobre Martiniano do Bonfim, ver Carneiro, 1991, p. 120-121; Landes, 2002, p. 60-73.

A presença da escrita na aprendizagem do candomblé, não se faz presente apenas como anotações dos iniciados. Entre os indivíduos ligados ao candomblé, sejam iniciados recentes ou os mais velhos, praticamente todos têm em sua casa um ou mais livros sobre o gênero. Eu mesmo, várias vezes, emprestei livros com essa temática para babalorixás, ogãs e equedes. Certamente, esses livros não são decorativos, pois é freqüente escutar os iniciados, em suas conversas, usarem como referências autores que escreveram sobre a crença nagô; e quando necessário, é comum buscarem os livros nas prateleiras para reforçar o que eles dizem.

Novas tecnologias também não ficaram de fora da aprendizagem no candomblé. Materiais como fitas cassete, fitas de vídeo, cds, discos de vinil, são intercambiados entre o povo-de-santo, não apenas como objetos ilustrativos, mas como fonte de conhecimento. Assim como esses materiais, a internet é utilizada como um meio instrutivo. Da mesma maneira que os livros, as informações retiradas da rede mundial de computadores são citadas e usadas como referência entre as pessoas dessa religião. Em decorrência dessas novas maneiras de registro de conhecimentos sobre a religião, a acessibilidade a determinados tipos de informação se tornou bem maior. É provável que a utilização dessas novas formas de transmissão e manutenção desse saber tenham se dado tanto em virtude dessa acessibilidade quanto pelos novos modos de vida ocasionados pela era contemporânea. Isto é, uma vez que a dinâmica do ser humano atual, geralmente, o impede de adquirir informações através de um contato mais regular e prolongado com seu babalorixá, outras fontes de informações, nesse caso geradas pela tecnologia, se transformaram em um recurso adicional de aprendizagem. O exemplo mais recente que testemunhei, do uso da tecnologia na aprendizagem no candomblé, vem da presente tese. Sabendo que o babalorixá Raunei iria a Salvador, participar de uma festa na Casa Branca, pedi que ele me fizesse o favor de levar uma cópia do DVD, em anexo neste trabalho, para Papadinha. De posse do DVD, o pai-de-santo o assistiu, gostou e fez cópias dele. Segundo o próprio Raunei,

ele o está exibindo, com objetivo didático, para seus filhos-de-santo. Isto é, o DVD está sendo usado para ensinar as danças e os toques para os membros de sua casa.

Além dos pais e mães-de-santo indicarem livros, emprestarem cds, vídeos e, agora, DVDs, tudo isso claramente realizado como uma forma complementar de ensino, preocupados com a dinâmica da vida contemporânea, vêem-se algumas inovações práticas no ensino, por parte dos líderes da religião. Um exemplo recente dessas novidades é a criação de “Oficinas de toques de atabaques”. Essas oficinas consistem no ensino dos toques de candomblé, para grupos de crianças. Essa iniciativa foi tomada primeiramente por Edvaldo, no Engenho Velho. Hoje, outras casas de candomblé, seguindo o exemplo do *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, também realizam essas oficinas. Conforme o próprio alabê da Casa Branca, sua iniciativa nasceu de uma preocupação em capacitar pessoas a manter a tradição dos toques. Segundo Papadinha, se ele se fosse, iria ficar difícil encontrar pessoas que mantivessem os toques dos mais velhos. Obviamente, esse jeito inédito de ensinar música de candomblé traz conseqüências, tais como o aluno aprender a tocar música separada do contexto, o que, até então, no candomblé, era impensável. Para suprir essa falta, esses aprendizes estão sempre presentes nos rituais e, aos poucos, vão sendo convocados a tocar, sempre observados de perto por alguém mais velho. Dessa forma, eles aprendem os toques fora da situação prática, mas são levados aos rituais para, através da observação, assimilarem como funcionam esses toques.

Entretanto, três “porém” podem ser aditados no que diz respeito a esses novos recursos de aprendizagem. Primeiro, mesmo utilizando fontes diversas sobre a religião, o adepto do candomblé tem como modelo a sua casa. Para o iniciado, os padrões corretos de comportamento ritual são aqueles transmitidos pelas pessoas mais velhas onde ele fez santo, principalmente o seu pai ou mãe-de-santo. Esse referencial torna o fiel do candomblé bem crítico em relação às informações que chegam até ele. Se algum tipo de contradição é apresentado entre duas

informações, prevalece a tradicionalmente utilizada em sua casa. Por isso é muito comum escutar entre as pessoas de candomblé a frase “na minha casa fazemos assim”. Essa afirmativa deixa bem claro que existe um padrão a seguir, e tal padrão é representado pelo terreiro onde o fiel frequenta.

O segundo “porém” está relacionado com o contato direto do indivíduo com os rituais nagôs. Apesar da miríade de informações que, hoje, é facilmente adquirida, a inserção do indivíduo no universo ritual queto, ainda é imprescindível para a aprendizagem. A prática constante e diferenciada dos rituais; a necessidade de eles serem executados em uma seqüência rígida e a amálgama onde esses rituais se encontram, fazem com que as informações “teóricas” sobre a religião não substituam as práticas ritualísticas. O entendimento de uma atividade, na perspectiva das pessoas de candomblé, só se dá quando essa é vista dentro de uma ótica holística. Observemos as seguintes frases: “para que você quer aprender a tocar candomblé?”; “não se aprende a tocar candomblé da noite para o dia”; “Edinho ‘Carrapato’ canta candomblé como ninguém”; “Liliane dança candomblé como sua avó, Mãe Nitinha”; “dessa nova geração, quem toca candomblé, como os antigos, é o ‘Papadinha’”; “Rogério conhece candomblé”, “na casa de Raunei se faz candomblé bom”. Essas frases me foram ditas em conversas informais, ao longo de minha pesquisa de campo. Essa forma de usar o vocábulo “candomblé”, muito usual entre o povo-de-santo, provavelmente traz subjacente um entendimento não verbalizado sobre os elementos constitutivos da religião. *Tocar, cantar e dançar música de candomblé* é diferente de *tocar, cantar e dançar candomblé*. A primeira forma de dizer destaca o elemento de seu contexto e, por conseguinte, o faz perder sua função e características originais. A segunda maneira insere o elemento dentro da religião, o que cria um processo totalmente diferente da primeira forma. Quando se *toca candomblé*, se está preocupado em conduzir e acompanhar a dança, no momento

certo de cada toque, quem entra no barracão, como invocar o santo, tudo isso além de se preocupar em tocar corretamente música de candomblé.

A terceira observação a ser feita se relaciona com o “tabu”. Nem tudo do candomblé pode ser divulgado vulgarmente. Uma parte considerável do conhecimento dessa religião circula apenas entre os iniciados. Pierre Verger, por exemplo, salienta que “o nome das plantas, a sua utilização e as palavras (ofó), cuja força desperta seus poderes, são os elementos mais secretos do ritual no culto aos deuses iorubas” (1997, p.122). Apesar de o autor se referir a Ossaim, na África, suas palavras se aplicam ao candomblé brasileiro. Mesmo entre os iniciados o conhecimento não é transmitido conforme a sua vontade, mas, sim, quando os mais velhos acham que o iniciado está preparado ou necessitado de receber determinada informação. Não é por ter passado pelo processo de iniciação que se tem acesso às informações que fazem partes dos tabus. Conforme nos mostra Verger, a iniciação não consiste na aprendizagem sistemática dos significados simbólicos e segredos do candomblé (1999, p. 82). Segundo o autor, a iniciação tem a função de

criar no noviço, em determinadas circunstâncias, uma segunda personalidade, um desdobramento mítico inconsciente, durante o qual ele manifestará o comportamento tradicional do Orixá, ancestral divinizado [...] Em resumo, a iniciação consiste, portanto, em fazer com que ele [o iniciado] adquira um reflexo condicionado (1999, p. 82).

Uma outra citação de Verger pode ser usada para explicar como é criada essa condição, na qual uma segunda personalidade é instalada. Diz ele:

durante o período de iniciação, o noviço é mergulhado num estado de entorpecimento e de dócil sugestibilidade, causado, em parte, por abluções e beberagens de infusões preparadas com certas folhas. Sua memória parece momentaneamente lavada das lembranças de sua vida anterior. Nesse estado de vacuidade e de disponibilidade a identidade e o comportamento do orixá podem se instalar livremente, sem obstáculos, e tornar-se-lhe familiar (1997, p. 44).

Portanto, pode-se concluir, a partir das palavras do autor, que o ensino também está presente no período de iniciação. Contudo, as informações não são assimiladas através da observação ou da tradição oral, mas, por falta de um termo melhor, por meio de um “condicionamento inconsciente”. Visto que é em um estado de atonia mental, “[...] que serão inculcados os ritmos particulares do Orixá, suas cantigas, suas danças e todo o comportamento do deus” (VERGER, 1999, p. 82).

Pode-se dizer que a iniciação é, antes de tudo, um rito de passagem. Como tal, ele marca a entrada do noviço em uma vida nova, uma vida consagrada aos preceitos que regem a religião. Vale ressaltar a observação de Edison Carneiro de que, para alguns pretendentes, o período de iniciação é como um curso de aperfeiçoamento, pois eles “já sabem essas coisas, por serem nascidas e criadas dentro do candomblé” (1991, p. 96).

Sendo assim, não é através da iniciação que se tem acesso a todas as informações da religião nagô. Realmente, pode-se dizer que as formas de aprendizagem no candomblé são múltiplas e complementares. Mas, enquanto algumas das assimilações do conhecimento nagô podem ser substituídas, o convívio e a observação ainda são imprescindíveis para se *aprender candomblé*, com todas as implicações que essas duas palavras, juntas, carregam.

4.4 Dificuldades de se entender a música de candomblé como linguagem

Todas as dificuldades de se entender a música nagô como uma forma de comunicação parecem partir do princípio de que tudo existente pode ser abordado por ângulos múltiplos. Uma pessoa pode, ao observar a música de candomblé, tomar como referência experiências musicais pessoais. Tal postura pode conduzir o observador a interpretações que não condizem com a

realidade musical, conforme sua aplicação no contexto ritual nagô. A música de candomblé é extremamente ligada à situação que a circunda, conseqüentemente, se o indivíduo toma como base a sua vivência como ouvinte de músicas não tão vinculadas a um contexto, dificilmente ele perceberá a música nagô como uma linguagem. Se ele está habituado a procurar nas músicas, primeiramente, prazer estético, sua perspectiva sobre a música de candomblé não se coadunará com a visão apresentada neste trabalho. Uma vez que “a mensagem com função estética é, antes de mais nada”, como afirma Eco, “estruturada de modo ambíguo em relação ao sistema de expectativas que é o código” (1997, p. 52), o observador pode não encontrar na música parâmetros para considerá-la um meio de comunicação.

Mesmo aquele que procura na sua experiência formas análogas à música de queto, tais como a música de outras religiões, pode ter julgamentos incompatíveis com a interpretação apresentada aqui. Em outras religiões a música está presente em vários rituais, mas na maioria deles ela representa apenas uma das funções da música nagô – a de louvar suas deidades.

Quando se destaca que outras músicas ritualísticas representam apenas uma das funções da música de candomblé, conclui-se que essa música acumula várias funções; como de fato acontece. Se tomarmos, por exemplo, as dez funções musicais apresentadas por Merriam, além da função dialógica, várias delas são encontradas na música de candomblé. Nela, claramente, percebe-se a “função do prazer estético”; “a função da resposta física”; a “função da obrigação da obediência para com as normas sociais”; “a função da validação das instituições sociais e rituais religiosos”; “a função da contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura”⁴⁴ (1978, p. 219-227).

⁴⁴ “the function of aesthetic enjoyment”; “the function of physical response”; “the function of enforcing conformity to social norms”; “the function of validation of social institutions and religious rituals”; “the function of contribution to the continuity and stability of culture”.

Comparando a música nagô com a música de outras religiões, já na distinção que Merriam faz entre “uso” e “função”, percebe-se uma diferença acentuada. Para o autor, o “‘uso’, então, se refere à situação na qual música é empregada na ação humana; a ‘função’ diz respeito às razões para seu emprego e particularmente ao propósito mais amplo ao qual ela serve”⁴⁵ (1978, p. 210). Ou seja, para Merriam o “uso” da música é uma prática mais patente, já a “função” da música está subjacente ao seu “uso”. Nessa perspectiva, enquanto algumas religiões utilizam a música de maneira intercalada em seus rituais, os rituais públicos de queto iniciam, são conduzidos e finalizam com a música, demonstrando que ela não é apenas utilizada como um adorno ou uma maneira de variar o ritual para deixá-lo mais interessante; além de ser *utilizada* como elemento condutor do ritual ela *funciona* como comunicação. Não se pode conceber um ritual público de candomblé sem música, assim como não se concebe cerimônias de outras religiões sem a fala.

Essas várias “faces” da música nagô podem induzir um pesquisador a enxergar certas funções em lugar de outras. Não há problema algum em abordar a música de candomblé por outras perspectivas; contudo deve se ter sempre em mente que, ao contrário da função comunicativa, as funções citadas acima não englobam todas as *manifestações musicais* da religião nagô. Sendo assim, apesar de encontrarmos vários “usos” e “funções” nessa música, o denominador comum é a música vista como portadora de uma mensagem, como forma de linguagem.

⁴⁵ “‘Use’ then, refers to the situation in which music is employed in human action; ‘function’ concerns the reasons for its employment and particularly the broader purpose which it serves”.

4.5 Observações finais

Ao aceitar a música como um fenômeno polimorfo, o estudo de uma *manifestação musical*, a princípio, se torna localizado numa época e num espaço. Seus elementos constituintes e suas configurações podem encontrar formas análogas, mas dificilmente podem, coerentemente, serem levados a universalidades. Para compreender um *fato musical* em uma visão mais aproximada de quem o produz, mister se faz observá-lo em seu “habitat”. Apenas convivendo com o *evento musical* em sua origem, será possível ter acesso aos seus elementos constitutivos, suas organizações e seus significados.

Quem se depara com a música de candomblé em seu contexto percebe de imediato que sua realização vai além do ideal estético e quem convive com essa música pode ser capaz de reconhecer sua função comunicativa. Várias vezes presenciei pessoas pertencentes ao candomblé afirmando que “sem música não tem ritual, no candomblé”. Essa frase poderia ser *transcrita* de outra forma: *sem música não há comunicação no ritual de candomblé*. Daí o povo-de-santo considerar a música fundamental para sua religião, e a quase onipresença da música em seus rituais. Mas há outro ponto que reforça a importância da música no candomblé: a visão que se tem da “matéria-prima” na qual ela é “modelada” – o *som*. Nos rituais nagôs, o som não é meramente um fenômeno acústico, sua emissão é vista como algo mais do que a simples vibração da matéria. Entre os adeptos do candomblé, som, em qualquer forma que se encontre, é considerado um transmissor eficaz de axé, considerado um elemento vital no candomblé. Sobre a palavra, por exemplo, Juana Elbein dos Santos afirma que, num dado contexto ela “[...] ultrapassa seu conteúdo semântico racional para ser instrumento condutor de axé, isto é, um elemento condutor de poder de realização. A palavra faz parte de uma combinação de elementos, de um processo dinâmico, que transmite um poder de realização” (1998, p. 46). A palavra se encontra

no mesmo nível que outros elementos que constituem o ritual nagô, como afirma a autora, “para transmitir-se axé faz-se uso de palavras apropriadas da mesma forma que se utiliza de outros elementos ou substância simbólicas” (1998, p. 47). Mas se as palavras são fundamentais, é porque elas são, em essência, sons: “a palavra é importante na medida em que é pronunciada, em que é som. A emissão do som é o ponto culminante do processo de comunicação ou polarização interna. O som implica sempre numa presença que se expressa, se faz conhecer e procura atingir um interlocutor” (SANTOS, 1998, p. 47). Essa visão transforma o fenômeno acústico, e seus derivados, em elemento significativo dentro do culto.

Dentro da religião queto, a visão peculiar que se tem do som não explica totalmente porque a música é utilizada, nessa religião, como uma forma de linguagem. De fato, não se tem resposta completamente satisfatória para essa questão. Entretanto, pode-se efetuar conjecturas plausíveis relacionadas a esse assunto. Certamente, a música como meio de comunicação, utilizada no candomblé, é uma herança das tradições africanas. Porém, esse legado não esclarece inteiramente porque utilizar a música em lugar, por exemplo, da fala. Como observa Mircea Eliade, “a primeira definição que se pode dar ao sagrado é que ele se opõe ao profano” (1999, p. 17); “o homem toma conhecimento do sagrado porque este *se manifesta*, se mostra como algo absolutamente diferente do profano” (1999, p. 17). É possível que a música nagô se enquadre na sentença de Eliade. Por se tratar de manifestações sonoras distintas de linguagens cotidianas, tais como a fala, a música se coloca, não em oposição a ela, mas como um elemento distintivo entre a comunicação cotidiana (profana) e a comunicação ritual (sagrada). A música de candomblé exerce a mesma função comunicativa que outras formas de linguagem, mas, em virtude de suas características diferenciais reforça a sacralidade do momento ritual.

Enfim, toda organização sonora emitida intencionalmente, no ritual nagô, tem um significado e é o acesso a esse significado que torna a música uma linguagem. Obviamente, a

música nagô não pode ser comparada literalmente com a língua falada, visto que se tratam de dois sistemas diferentes. Apesar de ambas as linguagens utilizarem o som para seus fins, trata-se de usos distintos do fenômeno acústico. A música de candomblé está muito mais próxima de ideogramas do que da fala, ou seja, suas configurações sonoras expressam idéias e não palavras. Não se constrói frases com essa música, no mesmo sentido das construções de uma linguagem falada. Nem por isso a música de queto deixa de ser uma forma efetiva de comunicação, visto que sua emissão transmite claramente, para os conhecedores de seus códigos, um conjunto considerável de mensagens distintas. É a existência e o acesso ao conteúdo dessas mensagens que transforma a música de candomblé em uma linguagem, e é em virtude da sua utilização nos rituais dessa religião que a denomino *uma linguagem ritual*.

Capítulo V

A POSSESSÃO NO CANDOMBLÉ**5.1 Quatro histórias****I**

Em sua viagem ao Brasil, Sherlock Holmes já havia passado por aventuras, até então, inéditas em sua vida. No Rio de Janeiro, perdera a virgindade com uma mulata, fumara maconha e apanhara de um capoeira. Mas ele ainda assistiria algo acontecer com seu inseparável amigo, Dr. Watson, que, para os seus olhos, seria extraordinário.

Levados por um negro chamado Mukumbe, Sherlock Holmes e Dr. Watson foram ao terreiro de candomblé de um tal Obá Shité. “[...] O ilê do babalorixá Iorubá Nagô, rei Obá Shité, ficava aos pés do morro da Gamboa, em frente à praia da Chichorra, colada ao Saco do Alferes. Ali se praticava o mais puro ritual da religião Iorubá. Ao entrar na rua da Saúde, Holmes e Watson já escutavam ao longe o bater dos atabaques, anunciando a festa. Era dia de saída de um ‘barco’¹, quando os filhos e filhas-de-santo incorporavam, oficialmente, seus orixás pela primeira vez. O canto misterioso das iaôs banhava a noite com um desconcertante misticismo telúrico. Mukumbe estacou os cavalos à entrada do ilê. Os três atravessaram o terreiro onde os iniciados, saídos da camarinha, dançavam envergando os ricos paramentos de Xangô, Ogum, Iansã, Nanã, Iemanjá, Oxum, Oxossi e Oxumarê. Seguiram em direção ao aperê, o trono onde se sentava, imponente, o babalorixá Obá Shité III.

Os ogãs entoaram as últimas cantigas do Xirê, em homenagem a Oxalá, encerrando a cerimônia. Sem dizer uma palavra, o rei Obá levantou-se e ordenou que os visitantes o

¹ “Barco” designa um grupo de filhos-de-santo que estão sendo iniciados juntos.

acompanhassem ao peji², uma pequena sala afastada, onde, sobre uma mesa coberta por uma toalha de renda branca, via-se o jogo de búzios. O babalorixá fez sinal para que se instalassem em volta da mesa. Começou a espalhar o jogo diante dele:

– Antes, tenho que ver qual é o teu orixá de cabeça, meu filho – explicou, aludindo aos santos que, segundo a religião Iorubá, regem e protegem a vida de cada um. Pegou as conchas e, num gesto largo, atirou-as na sua frente, confiando a Sherlock: – Tu és filho de Xangô. – Pegou uma guia colorida de contas marrons e brancas, e passou-a no pescoço de Holmes: – É para usar sempre essa guia, meu filho. Nunca te esqueças: Xangô é teu pai. Xangô é teu protetor.

O babalorixá recolheu os búzios para começar a consulta. Jogou novamente a mistura de conchas, pedras e moedas, no entanto, desta feita, as peças do oráculo caíram de forma desordenada, como se não conseguissem agrupar-se. Preocupado, o rei Obá Shité revelou:

– Não entendo. Os orixás te chamaram aqui, mas não querem mais se manifestar. Sinto muito, meu filho. Parece que está havendo uma corrente impedindo o jogo.

Watson, que não compreendia o que estava acontecendo, levantou-se indignado:

– Mukumbe, diga a este senhor que jamais me sujeitarei a estas feitiçarias! – Virou-se para sair, porém não conseguiu alcançar a porta. Seu corpo começou a tremer, e subitamente o impávido doutor Watson, ex-cirurgião do quinto regimento de fuzileiros de Northumberland, estava recurvado como um velho, rodopiando pela sala na tradicional postura de Omolu. Deu três voltas sobre si mesmo e caiu estatelado.

– O que está acontecendo? – assustou-se Sherlock Holmes.

– Nada de grave. O doutor Watson bolou no santo³ – explicou Mukumbe.

– Agora vai ter que ser raspado e catulado – setenciou Obá Shité [...]

² Local onde ficam os símbolos e objetos sagrados dos Orixás.

³ “Bolar no santo” se refere à primeira vez que a pessoa recebe santo.

II

Era para ser um batizado comum, afinal, o que tem de mais em um batismo. Mas esse era diferente, nem em Salvador o caso tivera precedente. O padrinho da criança era Ogum, divindade da guerra. O próprio orixá, incorporado em uma filha-de-santo, rindo, havia proclamado: “ninguém vai ser o padrinho do menino. O padrinho vou ser eu, Ogum”. O negro Massu, pai da criança, ficou lisonjeado: “imagine, ser compadre de Ogum”.

As providências foram tomadas. O batismo foi confirmado na Igreja do Rosário dos Negros, no Pelourinho; o padre Gomes iria realizar o batismo; Dona Tibéria seria a madrinha; Artur da Guima foi chamado para ser o “cavalo” do orixá, para a hora do batismo.

Na hora marcada o Padre Gomes, fitando Artur da Guima, perguntou: “como é o nome do padrinho?” A resposta veio junto com uma gargalhada zombeteira e cínica: “sou Exu, quem vai ser padrinho sou eu. Sou Exu!” O silêncio pairou em toda Salvador.

Ogum, na manhã do batizado, tivera várias obrigações na Nigéria e uma festa de arromba em Santiago de Cuba. Quando viera batizar o filho de Massu já encontrara seu cavalo – Artur da Guima – montado por Exu, seu irmão irresponsável. Exu, reclamando não ter recebido sua oferenda como lhe fora prometido, resolvera atrapalhar a festa.

Ogum, desesperado, vendo seu irmão, Exu, incorporado em Artur da Guima, gargalhando, procurava algum de seus filhos, para que pudesse ter em quem baixar e colocar as coisas nos seus devidos lugares: expulsar Exu e batizar o menino. Foi quando, subitamente, Ogum avistou o sacerdote e o reconheceu: era seu filho Antônio. Nesse podia descer, estava destinado a ser seu cavalo. Era padre, mas nem por isso deixara de ser seu filho. Ogum entrou pela cabeça do padre Gomes.

Após todos verem o padre Gomes estremecer, saltar dos sapatos, tremer as pernas, rodopiar e semicerrar os olhos; algumas pessoas na igreja viram o padre dar duas bofetadas em

Artur da Guima, outras viram Ogum aplicar um corretivo em seu irmão, Exu, para que ele aprendesse a se comportar.

Da mesma forma que Ogum baixara no padre, largara-o e ocupara seu conhecido cavalo – Artur da Guima – que, depois das bofetadas já estava livre de Exu. O padre, achando-se acometido por uma tonteira, se recompôs, deu seguimento ao batismo e Massu passou a ser “compadre de Ogum”.

III

Muita coisa já aconteceu no Engenho Velho, famoso terreiro de candomblé. Muitas dessas coisas se transformaram em histórias que foram mantidas entre aqueles que freqüentam essa casa. Mas algumas dessas narrativas seriam impossíveis de serem mantidas apenas entre os filhos da Casa Branca, por exemplo, o famoso caso das freiras.

Muito amigo de duas freiras, o alabê do *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, certo dia, foi surpreendido com o pedido das religiosas. Elas nunca haviam pisado em um terreiro de candomblé e estavam curiosas para saber como era. As duas já haviam ouvido falar de como eram belas as festas na Casa Branca, de como a música era envolvente, de como os deuses africanos tomavam o corpo de seus filhos e dançavam a noite toda. Mas tudo que sabiam era de relatos, por isso estavam interessadas em conhecer pessoalmente um desses rituais. Sendo amigas do alabê da Casa Branca, o Papadinha, aproveitaram a amizade para pedir ao músico que as levasse um dia em um dos rituais do Engenho Velho. Papadinha, muito prestativo, não pensou duas vezes: “ôxe! Domingo próximo tem festa lá em casa. Vai ser um prazer receber vocês duas”. Satisfeitas, as duas freiras aguardaram ansiosas a chegada do dia referido.

No domingo, lá estavam as duas freiras, por volta das 20 horas, na rua Vasco da Gama, na porta da Casa Branca. Após as duas subirem a longa escada que leva ao barracão do Engenho

Velho, amavelmente, um ogã de sala recebeu as duas e as levou para o lado esquerdo de quem entra na sala principal, local destinado às mulheres.

Papadinha, como é de praxe, estava na casa dos ogãs e não viu suas amigas chegarem. Não tardou muito e os músicos desceram, dirigiram-se aos atabaques e deram início ao ritual. Enquanto tocava, o alabê avistou suas amigas e as cumprimentou com um aceno da cabeça. A primeira parte do ritual prosseguiu sem qualquer novidade, cantou-se para as divindades no decorrer do xirê e, como é normal nessa parte, nenhum santo baixou. Assim que iniciou a segunda parte, os santos começaram a tomar o corpo de suas filhas. Via-se as mulheres cambalearem, sem saber para onde ir, rodar de um lado para o outro com os ombros trêmulos; todos da casa sabiam, eram os santos incorporando. Ninguém do candomblé via surpresa alguma nisso. Estavam acostumados a essas imagens. Mas até o povo-de-santo ficaria surpreso com o que estava por vir, afinal, não é todo dia que se vê freira bolar no santo. Foi exatamente o que aconteceu. Do seu atabaque, Papadinha viu o reboiço entre as pessoas e, a princípio, não pôde imaginar o que acontecera. Conhecia a força do Sete de Setembro, o rum da Casa Branca, também tinha conhecimento de sua competência como músico de candomblé, capaz de convidar o orixá, através de sua música. Mas não poderia supor que Oxum e Ogum iriam querer incorporar justamente em suas amigas freiras. Mas foi isso que sucedera. As freiras cambaleavam para lá e para cá. Parecendo não ter o chão sobre seus pés, as duas rodopiavam e tremiam os ombros. Todos estes sinais são conhecidos nos candomblé, o incomum era eles virem de quem viam – das freiras. Papadinha, ao ver aquela cena, não se conteve e largou o atabaque, correndo para acudir suas amigas. Mas, com música ou sem música, quando santo quer baixar ele baixa mesmo. Não adiantou, Oxum e Ogum queriam suas filhas. E foi o que aconteceu. Elas largaram a igreja de nosso Santo Papa e hoje uma é iaô de Oxum da Casa Branca e a outra é filha-de-santo de Ogum na casa de Balbino, babalorixá lá das bandas de Lauro de Freitas. Essa história ninguém

conseguiu manter entre as quatro paredes do Engenho Velho; ela se espalhou e é conhecida em toda a Salvador.

IV

“Ser casado com filha-de-santo é fogo. A gente passa por cada uma”, dizia Seu Vanildo.

Seu Vanildo, ou Vanildinho, como também era conhecido, era um homem de estatura baixa; figura mirrada, chamava a atenção por causa de sua cabeça enorme. Desde pequeno morava lá pelas bandas de Lauro de Freitas. Apesar de viver na terra de todos os santos, onde a cidade respira religiosidade, Seu Vanildinho nunca foi muito dado à religião. Mas também jamais recriminou quem se ligava às coisas do outro mundo. Tanto é verdade que ele conheceu Soninha, sua futura esposa, quando ela saía do terreiro de candomblé de Manuel, conhecido babalorixá.

Soninha era baixinha, branquinha, muito gentil, mas dona de um temperamento fortíssimo. Consciente desse temperamento, muitas vezes, o pai-de-santo de Soninha, o velho Manuel, dizia: “quando essa aí me olha torto e me chama de ‘meu querido’, eu tenho vontade de sair correndo”. Esse temperamento se justificava, afinal Soninha era filha de Ogum.

Quando conheceu Vanildinho Soninha já era iniciada no candomblé há muitos anos. A cabeça de um e a religião da outra não impediram que eles se apaixonassem e se casassem. Vanildinho nunca interferira nas obrigações religiosas de Soninha. “Isso é coisa dela”, dizia ele. De vez em quando ele até ia ao terreiro do velho Manuel, acompanhando Soninha. O que Vanildinho não gostava muito era de ver sua mulher receber santo, afinal, suas feições pareciam se transformar: sua esposa perdia o jeito feminino, sua aparência mudava e ela andava e agia como homem.

Certa vez, seu Vanildo precisou viajar e ficou duas semanas fora. Vanildinho sabia que no dia de sua volta haveria uma festa no candomblé de sua mulher e ele, que nunca interferira na

vida religiosa de Soninha, pediu que ela não fosse, afinal ele chegaria cansado e “cheio de saudade”. Soninha, atenciosa com o marido, resolvera: “não iria a festa”. Comunicou a Angela, sua mãe-pequena, que não iria ao candomblé, pois tinha afazeres em casa. Angela a alertou: “olhe, sábado é festa de Ogum, seu santo não vai gostar de você não ir”. Mas Soninha estava irredutível: “não iria a festa”.

No dia da festa, Soninha manteve a decisão – não foi ao candomblé e ficou esperando seu marido. No candomblé, tudo corria normalmente. A música já começara e a primeira parte do ritual público, o xirê, já estava no fim. Na casa de Soninha, Vanildinho chegara e, feliz por encontrar a mulher, a enchera de carinhos. No terreiro, a música iniciara a segunda parte do ritual e os orixás começaram a baixar. Na casa de Vanildinho, ele ficara surpreso quando, deitado na cama com sua esposa, sentiu-a empurrá-lo, refutando suas carícias. No candomblé, o alabê, empolgado, tocava com toda força o aderejá, convidando Ogum a vir a terra. Na casa de Seu Vanildo, a surpresa se transformara em assombro, quando Vanildinho viu sua esposa mudar das feições e gestos femininos costumeiros para aquela postura masculina, que ele já conhecia e não gostava; ali, na sua frente, não era mais sua esposa, mas Ogum. A divindade do ferro escutara o chamado do atabaque e queria participar de sua festa. Tomou o corpo de sua filha e foi-se embora para o candomblé. Vanildinho, ainda meio surpreso repetia: “ser casado com filha-de-santo é fogo. A gente passa por cada uma”.

As duas primeiras histórias pertencem ao universo literário brasileiro. A primeira foi retirada do livro “O Xangô de Baker Street”, de Jô Soares, e a segunda é uma adaptação do conto “O compadre de Ogum”, de Jorge Amado. A terceira narrativa ficou famosa em Salvador e, como mencionado, ocorreu na Casa Branca, tendo como um dos protagonistas o já mencionado

alabê Edvaldo, que foi quem me contou essa história. O último episódio me foi contado, informalmente, em uma de minhas idas a um terreiro. Os nomes dos personagens e suas descrições são fictícios, mas não a narrativa central. Se perguntássemos a alguém pertencente ao povo-de-santo qual dessas quatro histórias é verdadeira e qual pertence à imaginação de algum escritor, provavelmente, a resposta seria que todas são verdadeiras ou poderiam ser. Para as pessoas ligadas ao candomblé, essas narrativas nada têm de fantasia, de extraordinário ou de fabuloso. O fenômeno da possessão que, nas quatro narrativas, é o aspecto comum que interessa a este capítulo, faz parte da vida do povo-de-santo. Para eles, os deuses tomarem o corpo de seus filhos e caminharem entre eles é algo corriqueiro.

É exatamente o fenômeno da possessão o centro deste capítulo. Como se pôde ver nas quatro histórias, esse fenômeno ocorre em situações diferentes, com pessoas distintas, em contextos diversos. Isso faz com que este fenômeno seja complexo o bastante para ser esgotado em um capítulo. Abordar todos os aspectos que circundam esse evento não seria possível e fugiria do foco central desta tese. Além do mais, em virtude de sua complexidade, provavelmente seria necessário escrever outra tese para tentar abarcar todos as situações e elementos que constituem o fenômeno da possessão, no candomblé. Entretanto, abordar a música de candomblé e não falar sobre a possessão, fenômeno tão significativo nessa religião, não seria conveniente. Conseqüentemente, no presente capítulo, serão abordados apenas aqueles pontos referentes ao fenômeno da possessão que achei dignos de menção, tais como, por exemplo, porque o fenômeno da possessão encontra acontece em formas tão diversas. Apesar do foco central ser o candomblé de queto, por vezes, o candomblé de caboclo será mencionado, em virtude das similaridades encontradas em ambos. A música como elemento indutor da possessão também será abordada. Todavia, propositadamente, muitos dados serão omitidos. É notório, entre o povo-de-santo e mesmo entre os autores que estudaram o assunto, que a música induz à possessão, porém, os

músicos de candomblé, intencionalmente, não lhe informam como isso é feito. Após muitos anos de convívio com o candomblé pude entender como a música é utilizada para induzir à possessão, ou seja, quais seriam os mecanismos musicais utilizados para esse fim. Mas, acredito, isso faz parte daquelas informações que não tenho o direito de divulgar, por pertencerem ao sagrado dessa religião. Por essa razão, o que relatarei na relação música-possessão não são saberes secretos, mas informações que podem ser facilmente constatadas quando se vai a um ritual público de um terreiro de candomblé. A seguir, começo pela terminologia, ou, para ser mais exato, pelas terminologias utilizadas para descrever esse fenômeno.

5.2 As terminologias

Alguns fenômenos, como religião, política, música, podem ser verificados em diversas e diferentes sociedades ao longo do mundo. Ao observarmos estes fenômenos de cultura para cultura, constatamos que muitos dos seus elementos constitutivos podem variar em maior ou menor quantidade. Tal fato tem origem, entre outras coisas, na diversidade cultural. Ou seja, em grande medida, estes fenômenos variam conforme a cultura a qual eles pertencem. Como resultado, apesar de manterem traços comuns, estes eventos constituem uma pluralidade de formas cujos conceitos podem assumir significados variados. Um dos reflexos da condição de um evento possuir características comuns e distintas é que, por vezes, encontramos as mesmas terminologias designando manifestações variadas ou, ao contrário, terminologias diferentes para o mesmo evento.

O fenômeno da possessão integra esses eventos que suscitam certas confusões referentes às terminologias. Esse fenômeno, encontrado ao longo do mundo, faz parte destes eventos cujos

autores utilizam, indiscriminadamente, diversos termos para designá-lo. Gilbert Rouget descreve, por exemplo, como são vários os casos onde terminologias como êxtase, possessão, transe, inspiração e crise, por vezes, são usados para expressar o mesmo sentido (1996, p. 3-5). Rouget resolve a questão de forma axiomática. Ele apresenta o transe como um fenômeno dividido em duas categorias: a possessão e o shamanismo. Apesar de reconhecer que ambos têm muito em comum, tornando em alguns momentos a distinção entre eles confusa (1994, p. 18), o autor diferencia os dois apresentando um aspecto significativo na relação de ambos com o mundo espiritual: no shamanismo, o espírito da pessoa deixa o corpo e vai ao mundo extra-físico, enquanto na possessão o espírito (divindade, ancestral, gênio) vem ao mundo dos homens “tomando posse” do corpo do indivíduo. Ou seja, “no primeiro caso uma jornada é tomada e no segundo uma visita é recebida”⁴ (1994, p. 19).

Quando o próprio Rouget é comparado a outros autores, podemos constatar a confusão que, por vezes, apresenta-se em relação às terminologias referentes à possessão. Tal caso acontece, por exemplo, quando tomamos Philippe Laburthe-Toira e Jean-Pierre Warnier. Apesar da definição de Rouget para “êxtase” não coincidir com a visão de Philippe Laburthe-Toira e Jean-Pierre Warnier, suas concepções de shamanismo e possessão se alinham. Os autores apresentam o shamanismo como um exemplo de êxtase, enquanto, para Rouget êxtase e transe, apesar de possíveis intermediações, são dois “pólos opostos” (1996, p. 11). É o que podemos ver nas palavras de Laburthe-Toira e Warnier, sobre o shamanismo e a possessão:

[...] o êxtase é literalmente sair de si, muitas vezes por uma elevação ao mundo de cima que os xamãs siberianos ou de numerosos povos indígenas das terras baixas da América do Sul, por exemplo, exploram. [...] No transe e na possessão é, ao contrário, a divindade (como no candomblé no Brasil) ou o espírito ancestral (como o vodu haitiano, a umbanda brasileira ou o kardecismo) que se apossa do fiel e o ‘cavalga’ a fim de encarná-lo ou torná-lo sua ‘esposa’ ou seu ‘aparelho’ (1999, p. 200).

⁴ "...in the first case a journey is taken and in the second a visit is received..."

Um dos problemas referentes à terminologia é quando ela leva o leitor a concepções errôneas em relação à realidade que ela deveria representar. John Blacking dá um exemplo disso ao descrever uma dança tradicional, intitulada *domba*, da sociedade africana Venda. Os movimentos desta dança têm sido designados pelos jornais e panfletos turísticos, segundo Blacking, como *The Python Dance*. O nome registrado pelos jornais e panfletos demonstra a distância entre quem o usa e seus significados. A *domba* é a última de uma série de danças de iniciação e tem como intuito, basicamente, preparar as garotas vendas para o matrimônio e a maternidade. Cada performance pode simbolizar o relacionamento sexual, o desenvolvimento do feto, o parto, entre outras coisas (1995b, p. 79). Todos os significados simbólicos no decorrer da dança são referentes a acontecimentos que não têm nenhuma relação com *The Python Dance*, o que nos faz concluir, juntamente com Blacking, que tal designação é totalmente imprópria.

Da mesma forma, alguns termos utilizados para descrever a possessão no candomblé podem levar a considerações inadequadas. Por exemplo, êxtase, inspiração ou estado alterado de consciência não traduzem o fenômeno em seu sentido êmico. Quando alguém está com o estado de consciência alterado, ou é inspirado, ou entra em êxtase, a visão que se tem é a de uma pessoa que, por alguma razão, não se encontra em seu estado normal. Entretanto, no candomblé, quando um filho-de-santo está possuído significa que quem está ali não é mais aquele indivíduo, mas a divindade que o possuiu. Portanto, os termos utilizados no presente trabalho serão aqueles que, de alguma forma, traduzem essa característica, por exemplo: possessão. Algumas expressões autóctones também traduzem muito bem o fenômeno da possessão no candomblé, tais como: baixar o santo e estado de santo. Conseqüentemente, expressões como as mencionadas por último e possessão serão utilizados no presente trabalho, enquanto aqueles que, mesmo já tradicionalmente estabelecidos, serão ignorados, pelas razões já expostas.

5.3 Possessão: a manifestação do sagrado e a pluralidade do fenômeno

O fenômeno da possessão adquiri inúmeras formas ao longo do mundo tornando-se, naturalmente, em um acontecimento prolixo. Ao delimitar o assunto focalizando a possessão no candomblé, a questão ainda apresenta certa complexidade, pois mesmo nas religiões afro-brasileiras esse fenômeno e os eventos que o circundam – pessoas que dão ou não santo, relações com a música, a indução, o momento da possessão, o decorrer da possessão, o controle do indivíduo sobre a possessão – variam tanto que a concepção de leis imutáveis torna-se problemática. Isto é, a cada exemplificação um contra-exemplo pode ser levantado. Por essa razão o mais prudente é encontrar generalizações que estejam abertas às variações.

Entre as várias características sobre possessão, apresentadas por Rouget, algumas são dignas de destaque: durante o transe a pessoa pensa adquirir uma personalidade diferente (1994, p. 26); está associado com música e dança (1994, p. 31); música, algumas vezes, parece indispensável para dar início ao transe, outras vezes não (1994, p.31 e 73); uma lógica interna governa as articulações de seus elementos (1994, p. 31); há uma força dos músicos sobre os possuídos (1994, p. 113); existe uma incompatibilidade entre o possesso e o fazer música (1994, p. 110-111). Ao comparar minha experiência no candomblé com as características que Rouget apresenta sobre a possessão, com exceção da última, de certa forma, identifico todas com o estado de santo.

Outra precaução ao tirarmos conclusões, não importando se gerais ou específicas, reside no fato de que cada religião possui seu sentido interno próprio, seja ele natural aos nossos olhos ou não. Destarte, ao lidarmos com realidades diferentes da nossa, conclusões que tomam como premissa uma perspectiva diferenciada da cultura abordada pode levar a conclusões que não se coadunam com a perspectiva autóctone. Por exemplo, quando afirmamos que no candomblé,

durante a possessão, o indivíduo está sobre um “estado alterado de consciência”, como mencionado, isso implica que quem está ali é a mesma pessoa com a mente alterada, o que não traduz a concepção êmica. Várias vezes escutei, em rituais públicos de candomblé, devotos comentarem: “estou aqui para ver Oxalá” ou “como Ogum dançou bonito hoje”. As frases não reportavam a suposições de pessoas interpretando ou em “estados alterados de consciência”, mas a convicções da presença literal das deidades. Se tais cuidados não são realçados, podemos ignorar várias concepções nativas de suma importância. Mircea Eliade sugere o termo “hierofania” para indicar a manifestação do sagrado (1999, p. 17). Só entenderemos a sacralidade da possessão no candomblé se aceitarmos esse fenômeno como uma hierofania; pois quem está ali no corpo do possesso não é mais o ser humano ordinário e, sim, a divindade que veio honrar a todos e ao local com sua presença.

Quando aceitamos a existência de outras leis predominantes, mesmo que em desacordo com nossa vivência, a compreensão da teia de eventos que forma a essência de outras religiões se torna mais clara. Para compreendermos a dificuldade da criação de modelos únicos no candomblé, tanto para o comportamento do fiel no momento específico da possessão quanto durante a possessão, devemos lembrar que nas religiões afro-brasileiras são várias as divindades, cada qual com características próprias. Desta maneira, na medida em que cada ser que incorpora, mesmo compartilhando algumas qualidades, possui sua individualidade, o resultado são características distintas de comportamento no momento da possessão; pois como Angela Lühning escreve, o orixá vem ao mundo para mostrar “[...] através da dança, o que fazia quando ainda estava vivo”. (1990, p. 69). Sendo assim, se a divindade incorporada, em vida, era um guerreiro, seus gestos lembrarão uma batalha, se se tratava de uma divindade idosa, sua postura será a de um velho.

No candomblé de caboclo encontramos muita similaridade com o candomblé de queto, no que diz respeito à possessão. Por exemplo, Sônia Garcia sobre a pluralidade de manifestações no candomblé de caboclo diz:

[...] cada transe apresenta detalhes que variam de pessoa para pessoa, vez que se crê em uma ligação individual que se estabelece entre o filho-de-santo e seu Caboclo, refletindo-se no comportamento. Cada divindade tem uma forma própria de se apossar de seu filho, e isso tem a ver com as características particulares da própria divindade [...] alguns [estados de santo] são bastante lentos, outros mais rápidos, a voz muda completamente, as feições e os gestos parecem se moldar no Caboclo incorporado. A pessoa deixa de ser ela própria para transformar-se no Caboclo, passando agir como ele (1996, p. 88).

A mesma visão é encontrada nas palavras de Angela Lühning, sobre o candomblé nagô. A autora afirma que tanto o momento da possessão, o qual ela se refere como a “aproximação do orixá”, quanto o desenvolver do estado de santo não possuem paradigmas: “este processo é diferente, para cada filha-de-santo, já que tem a ver com caráter do respectivo orixá. Não existe um estereótipo de aproximação do orixá e, portanto, também, nenhum estereótipo para o transe” (1990, p. 92). Quedas; corpos exageradamente cambaleantes chegando a formar uma roda em volta de si; pequenos saltos que vão diminuindo gradativamente; cambaleios discretos; corpos tombando para frente e os ombros balançando; fazem parte das várias cenas que presenciei em pesquisa de campo no exato momento da possessão.

Não quero dizer com estas afirmações que algumas observações de cunho abrangente não possam ser elaboradas. Garcia, por exemplo, em palavras que suprimi propositadamente da citação anterior, afirma que “[...] em termos gerais, quando um filho de santo inicia o processo de transe, ele leva as mãos à cabeça, parecendo não poder mais suportar os sons que ouve, perde o equilíbrio, dá voltas sobre si mesmo e cai em transe” (1996, p. 88).

Ao comparar o candomblé de caboclo com o candomblé nagô, distinções amplas são mais fáceis de serem levantadas não no que concerne ao momento exato em que ocorre a possessão,

mas no seu decorrer. Comparando com os caboclos, os orixás incorporados se portam de maneira mais reservada. Na grande maioria, os orixás permanecem quase todo o tempo de olhos fechados, caminhando pelo barracão, dramatizando sua passagem pela terra, seja pelas suas características, gestos, postura, ou pelas suas vestimentas. Apesar de cumprimentarem as pessoas do público com abraços, pouco se comunicam. Raras são as vezes que cantam e quando o fazem, pelo menos nas poucas vezes que presenciei, cantam próximo dos instrumentistas em voz baixa, discreta, apenas para que os músicos saibam qual a cantiga a divindade quer escutar. É verdade que já assisti algumas vezes Ogum dançando bem próximo às mulheres do público, como se estivesse insinuando para elas; a explicação êmica é que este santo gosta muito de dançar, de festas e de mulheres. Mas isso não invalida as observações anteriores, pois, em comparação com o candomblé de caboclo, a postura dos orixás é mais reservada.

Por outro lado, curiosamente, sua reserva se vai quando se trata do relacionamento com os sons musicais. Quando os orixás reconhecem nos eventos sonoros suas canções e seus toques, sua desenvoltura é total. Certa vez presenciei uma divindade, incorporada em uma senhora de quase noventa anos, dançando ligeiramente pelo terreiro como se fosse uma adolescente. As danças dos santos visam, majoritariamente, a dramatização. O diálogo entre músico e divindade é explícito. O dançarino recebe a mensagem em forma de sons e a responde na forma de movimentos, ou, ao contrário, o músico recebe a mensagem em forma de gestos e responde em forma de sons; como observa Rouget, “[...] a dança certamente significa substituir uma relação totalmente ou parcialmente passiva com a música por uma atividade conjunta evidente”⁵ (1996, p. 91).

Já os caboclos, de pena ou de couro, e marujos⁶, quando incorporam se comportam com menos reserva que os orixás. Bebem cerveja, cachaça, jurema⁷, fumam charutos, falam alto. Suas

⁵ “At any rate it certainly means substituting a totally or partially passive relationship to music with an overtly one”.

⁶ Caboclos de pena e de couro e marujos são tipos de entidades que “baixam” nas festas de candomblé de caboclo.

danças podem ser representativas, como as dos orixás, ou não; os caboclos de pena, às vezes, dançam como se estivessem caçando e os boiadeiros dançam como se estivessem “montados a cavalo, tangendo suas boiadas” (GARCIA, 1996, p. 68). O comportamento dos caboclos para com o público é de intimidade total: o espírito incorporado oferece bebida às pessoas, convida-as para sambar e se você recusa, às vezes, acha ruim. Contrariando a hipótese de Rouget, sobre o possesso não fazer música, no candomblé de caboclo, os incorporados cantam o tempo todo, de fato, em vários momentos são eles que puxam as cantigas; e quando querem iniciar uma nova canção correm em direção aos atabaques e por meio de um gesto – coloca-se o cotovelo em cima do instrumento – mandam que os instrumentistas parem para que eles iniciem uma nova cantiga. Diferente dos orixás, permanecem o tempo todo de olhos abertos. Andam entre as pessoas o tempo inteiro, saem do barracão. Quando um caboclo incorporado passa por outro, parecem dois compadres se cumprimentando. Sobre o comportamento dos caboclos, Garcia escreve:

[...] comportam-se bastante como os próprios homens, às vezes agressivos, cismados, desconfiados, brigões. Nas suas festas comportam-se de forma expansiva, sambando muito e chamando os presentes para o fazerem também através de africaníssimas umbigadas. Bebem muito (até pelo ouvido) e se aborrecem quando as pessoas se recusam a acompanhá-los. Ao fumarem (muito), não raro encostam seus charutos acesos no corpo dos próprios filhos em que estejam manifestados (1996, p. 22).

Novamente, aqui, conclusões baseadas em nossas experiências podem nos levar a elaborações conclusivas errôneas. Apesar dos elementos que constituem uma festa de candomblé de caboclo serem o que poderíamos considerar de mais profano – bebidas, charutos, danças e sambas –, a festa é um ritual sagrado. Não podemos esquecer que a condição de sagrado não é algo inato, inerente, mas sim um significado atribuído. Nesses termos, um animal, uma pedra, um gesto, um vocábulo ou uma música pode ser considerado ou se tornar manifestação do sagrado, e

⁷ “É uma planta de fundamento para o Caboclo um pouco amarga, depois de curtida no vinho perde o amargor. A bebida é feita com as cascas do tronco que são colocadas em infusão com mel ou rapadura e vinho.” (Chada: 1996, xxv)

“[...] para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural” (ELIADE, 1999, p. 18). Neste jogo de interpretações simbólicas a fumaça de um charuto, normalmente considerado algo incômodo, pode adquirir o significado de uma benção: “a baforada do charuto [do caboclo] é lançada nos presentes, servindo como passe espiritual, a fumaça tendo poder de soltar bons fluídos e afastar influências negativas” (GARCIA, 1996, p. 68).

Ao compreendermos que ambas possessões, dos caboclos e dos orixás, são momentos sagrados, dois fatores interessantes podem ser generalizados nos terreiros, porém não dizem respeito ao advento do estado de santo ou a hora da aproximação do santo propriamente dita, mas se referem à conduta dos fiéis em relação a essas manifestações. O primeiro deles nos é informado por Lühning:

no momento em que o *orixá* já se apossou completamente de sua *filha*, acorrem algumas *ekedes* e algumas *filhas-de-santo* mais velhas, e tiram-lhe imediatamente os sapatos, a fim de que o *orixá* fique em contato direto com o chão. Tudo que não pertence ao *orixá*, como relógio de pulso, correntes, argolas, etc., é retirado, e o *ojá*⁸ e o *pano da costa* são atados de outra maneira, para que fique evidente, também visualmente, que, a partir daí, não é mais *filha*, mas o *orixá* que dança. (1990, p. 40)

Apesar da autora dirigir suas palavras ao candomblé de queto, tudo que ela diz é válido para o candomblé de caboclo. A conduta de retirar os sapatos dos possuídos, seus pertences, pode ser tomada como regra. No final de sua fala, Lühning já nos dá uma dica da segunda conduta. Uma vez que o orixá ou caboclo é identificado no lugar do indivíduo um total respeito é demonstrado a essa divindade, principalmente por meio de gestos de veneração, tais como cumprimentos onde o devoto põe a testa no chão antes de abraçar o orixá ou, quando o santo passa, ergue-se o ante-braço com a mão aberta num gesto que simboliza seu respeito.

⁸ Tira de pano utilizada como ornamento. Pode ornar os atabaques, sendo amarrado em torno deles, ou, também, é utilizado para complementar a roupa de algumas divindades.

A figura do fiel é tão importante quanto qualquer outro elemento dentro desta estrutura indecomponível que denominamos religião. Ele não é um mero agente passivo dos acontecimentos, ele é um especialista que conhece as significações escondidas nos códigos estruturais de sua crença. O devoto é capaz de sentir o que é o seu sagrado para, então, poder portar-se adequadamente diante dele. Por isso a sua conduta diante da manifestação do sagrado é tão importante quanto a própria manifestação, pois é a sua reação que vai legitimar a hierofania.

5.4 Elementos propulsores da possessão: a música

A música como elemento propulsor da possessão pode ser encontrado tanto no candomblé quanto em outras culturas. Porém, de maneira geral, para que a música assuma sua condição de “gatilho” desse fenômeno, ela necessita ser executada como uma forma de mensagem onde deve existir um entendimento entre emissor e receptor. Se tal entendimento não existe a efetividade da música pode não ter sucesso. John Blacking descreve uma situação em Venda que exemplifica essa afirmativa. Ao participar, tocando percussão, de uma dança de possessão, uma velha senhora pede que ele seja substituído por outro instrumentista, alegando que ele estava arruinando o efeito musical (1995b, 44). No capítulo anterior, citei Gerárd Béhague que contava ter presenciado Mãe Menininha do *Gantois* interromper a performance quando os toques não estavam corretos (ver página 198). Eu mesmo, a mando de um pai-de-santo, tive a honra de substituir um músico que estava tocando mal e, posteriormente, a vergonha de ser substituído, pela mesma razão.

Porém, quando os códigos desta mensagem são conhecidos por algum membro do grupo, ele pode usá-los para induzir à possessão. Várias foram as vezes em que presenciei a música sendo utilizada explicitamente como propulsora do chamado estado de santo, no candomblé. Por

exemplo, em um terreiro de candomblé queto, em Belo Horizonte, presenciei uma cena interessante. Todos os orixás haviam sido despachados, contudo, a mãe-de-santo dona Ana de Ogum da casa de Oxumarê, queria continuar a festa. Olhando para os ogãs, ela falou em um tom de brincadeira (e com segundas intenções): “onde estão os santos desta festa? Ah! Vocês não sabem mais fazer candomblé”. Em poucos minutos, após os ogãs tocarem um ritmo específico, no quarteto instrumental, para convocar as divindades, o barracão estava repleto de orixás. Depois de contemplar o salão com as divindades, o babalorixá Rogério, que nesta noite estava ajudando os músicos e o qual foi um dos interpelados pela senhora, aproximou-se de sua mãe-de-santo, dona Ana, e perguntou: “é assim que a senhora gosta minha mãe? Agora está bom para a senhora?” A ialorixá apenas sorriu satisfeita. Em minha convivência com a religião nagô, poucas vezes presenciei este fenômeno de em poucos instantes vários orixás incorporarem quase que simultaneamente.

Em uma festa de caboclo, na capital baiana, também tive oportunidade de observar outra cena curiosa. A cada cantiga entoada pelo alabê Edvaldo uma pessoa era levada à possessão. A atitude de Papadinha era visivelmente intencional. Contudo, quando o alabê se voltou para um rapaz presente, por razões que desconheço, uma senhora tomou partido do rapaz e se colocou entre os dois, para que esse se afastasse da influência do músico. Contrariado, Edvaldo se voltou para a senhora e começou a cantar para que ela entrasse em estado de santo. Demonstrando-se aflita, a senhora saiu empurrando as pessoas para fugir do músico. A cena se repetiu mais umas duas vezes; quando a senhora voltava, o músico se virava para ela e ela sai correndo.

A influência dos músicos sobre o fenômeno da possessão é conhecida entre os fiéis. Em uma festa de candomblé de caboclo onde Leonardo de Almeida, ogã de Belo Horizonte, estava tocando, uma pessoa comentou: “você viu? Aquilo é coisa de ogã dos bons; tem gente que toca,

toca e o santo não vem, o Leonardo deu duas ‘porradas’⁹ e santo baixou”. Para Rouget, essa influência não reside apenas na condição de músico da pessoa: “a força dos músicos sobre os possessos não é inteiramente devido ao talento: ela também se origina no instrumento que eles tocam, ou mais, no que os instrumentos representam”¹⁰ (1996, p. 113). As palavras do autor se justificam, uma vez que, como vimos no capítulo II, o instrumento no candomblé representa muito mais do que um simples objeto material. O mesmo autor, agora falando sobre características gerais da possessão, aprofunda a questão dos aspectos simbólicos do instrumento:

[...] o simbólico dos instrumentos musicais não nos interessa somente como um elemento de sistemas complexos de sinais constituídos por um culto de possessão. Esta eficácia simbólica é dupla. Por um lado ela reforça a força efetiva de comunicação destes instrumentos, estabelecida não apenas entre deuses e homens, mas também entre músicos e dançarinos. Por outro, ela ajuda a fortalecer o poder dos músicos que os tocam e assim aumenta seu predomínio sobre os possessos para quem eles tocam¹¹ (1996, p. 114).

De novo, aqui, podemos constatar que para compreendermos toda a extensão dos significados que compreendem uma religião, a separação de seus elementos não é aconselhável, pois todos eles se encontram conectados. A força do músico está ligada ao simbólico dos instrumentos musicais que, por sua vez necessitam serem tangidos com a intenção de convocar a divindade para, então, desencadear o estado de santo. É uma mistura de elementos que, embora distintos, contribuem para formarem um todo.

No livro de Gilbert Rouget, *Music and Trance*, o autor apresenta um verdadeiro inventário sobre as variadas manifestações e suas causas. Os exemplos do autor são tão plurais

⁹ Entre o povo-de-santo, muitas vezes o vocábulo “porrada” é utilizado como sinônimo do que chamei de frase musical, neste trabalho.

¹⁰ “The Power musicians have over the possessors is not entirely due to their talents; it also stems from the instruments they play, or rather, from what those instruments represent”.

¹¹ “[...] the symbolics of musical instruments does not interest us here solely as an element of the very complex system of signs constituted by a possession cult. This symbolic efficacy is twofold. On the one hand it reinforces the effective power of communication these instruments establish between not only gods, and men, but also musicians and dancers. On the other, it helps strengthen the power of the musicians who play them and thus increases their ascendancy over the possessors for whom they play.”

que qualquer hipótese de elementos musicais universais intrínsecos, capazes de dar início ao processo de possessão, é descartada. Rouget chega a apontar algumas características musicais que as considera freqüentes, tais como quebradas rítmicas (1996, p. 81), e outras universais, como aceleração de tempo e aumento de volume (1996, p. 83). Contudo, “[...] tudo aponta para o contrário: as relações entre ritmo e transe operam no nível não da natureza, mas da cultura”¹² (1996, p. 91). Nas palavras de Blacking, também referentes à inexistência de uma força musical inerente para desencadear o transe, vemos sua concordância com Rouget:

[...] a efetividade dos símbolos musicais depende muito mais de uma agência humana e um contexto social do que da estrutura dos próprios símbolos. Eu questiono a idéia de que existe qualquer relação causal direta entre os sons da música e as respostas humanas a eles, e discuto que símbolos musicais são efetivos e afetivos na medida em como os seres humanos os usam para uma variedade de propósitos e conscientemente constroem sentidos a partir deles. Coisas não acontecem às pessoas automaticamente porque sons musicais alcançaram seus ouvidos: se sons organizados estão para afetar os sentimentos e ações das pessoas, pessoas devem não apenas estar pré-dispostas a escutá-los, eles devem também adquirir certos hábitos de assimilar experiência sensorial¹³ (1995a, p. 174).

Mas como seria realizada esta assimilação a qual Blacking se refere? Sobre os Venda, o autor afirma que a aprendizagem de conectar o movimento da música com tensões nervosas e impulsos motores se inicia na mais tenra idade “[...] quando mães carregam crianças em suas costas enquanto elas dançam e cantam¹⁴” (1995a, p. 177). Desta forma, segundo Blacking, as crianças Vendas crescem acostumadas com experiências de mudanças e animações através de “movimentos sistemáticos do corpo”.

¹² “Everything points to the contrary: the relations between rhythm and trance operate at the level not of nature but of culture.”

¹³ “[...] the effectiveness of musical symbols depends as much on human agency and social context as on the structure of the symbols themselves. I question the idea that there is any direct causal relationship between the sounds of music and human responses to them, and I argue that musical symbols are effective and affective insofar as human beings use them for a variety of purpose and consciously make sense of them. Things do not happen to people automatically because musical sounds reach their ears: if organized sounds are to affect people's feelings and actions, people must not only be predisposed to listen to them, they must also have acquired certain habits of assimilating sensory experience.”

¹⁴ “...when mothers carried infants on their backs while they danced and sang.”

No candomblé o processo não é muito diferente. Nos rituais públicos podemos constatar a presença de várias crianças que acompanham seus parentes. Interessante notar que muitas delas se posicionam próximas aos instrumentos, o que, certamente, faz com que assimilem, pela exposição auricular, os sons executados. Também por meio de uma convivência visual, essas crianças aprendem a conviver com o fenômeno da possessão como um processo comum. É possível que com a junção desses dois modos de aprendizagem informal, auricular e visual, a criança vá se interiorizando, de maneira consciente ou não, dos códigos presentes nos eventos sonoros que, por sua vez, desencadeiam o estado de santo. Sendo assim, a resposta aos estímulos musicais de alguma forma viria sendo trabalhada pela própria convivência¹⁵.

Sobre o processo de iniciação no candomblé, autores nos trazem relatos que comprovam a aprendizagem dos códigos que vão proporcionar o estado de santo. No capítulo anterior vimos, pelas citações de Pierre Verger, por exemplo, como “certos ritmos” particulares do orixá são trabalhados no decorrer desse processo. Esses ritmos, uma vez realizados, levam o fiel à possessão (ver página 213). Também sobre a iniciação, nos conta Angela Lühning:

[...] é trabalhado, intencionalmente, este aspecto de uma *cantiga que obriga* de efeito personalizado. Nos assim chamados *ensaios*, que têm lugar antes da *feitura*, são entoadas todas as cantigas imagináveis [...] com a finalidade de descobrir se existe uma *cantiga* determinada, à qual a reação da *iaô* seja mais forte, e em decorrência da qual o *orixá* se manifeste (1990, p. 88).

Sônia Garcia, sobre o candomblé de caboclo, também traz uma narrativa que em muito se assemelha com a descrita acima:

em um dia determinado pelo pai-de-santo, os atabaques tocam sete, quatorze ou vinte e uma cantigas, consideradas de fundamento para o orixá, para que este se manifeste. Se tal não ocorre, a identificação do orixá deve estar errada, mas isso raramente acontece (1996, p. 41).

¹⁵ Mais informações sobre a aprendizagem no candomblé, ver capítulo IV, seção 4.3.

Anteriormente, Verger falara de “certos ritmos” que, uma vez realizados, fazem ressurgir no fiel o comportamento da divindade, ou, em outras palavras, iniciam o estado de santo. Garcia e Lühning mencionam cantigas que auxiliam na indução ao estado de santo. Exemplifiquemos, agora, o que foi dito pelos autores.

Sobre “certos ritmos”, por exemplo, no candomblé, há um toque cuja força de desencadear o fenômeno da possessão vem sendo mencionada por autores que abordaram a religião nagô: o *adarrum*. Sobre esse toque, escreve Roger Bastide:

pode acontecer, porém, que a cerimônia prossiga durante muito tempo sem que haja possessões. Nesse caso, os tambores fazem soar o toque *adarrum*, que não é acompanhado de cânticos, pois trata-se de chamar desta vez, não apenas uma, mas todas as divindades ao mesmo tempo; seu ritmo cada vez mais rápido, cada vez mais implorante, acaba por abrir os músculos, as vísceras, as cabeças à penetração do deus que se esperou durante tanto tempo (2001, p. 36).

Também Edson Carneiro menciona o *adarrum*, no mesmo sentido que Bastide, diz ele:

quando os orixás se negam a comparecer ou quando a sua ausência redundando na falta de interesse da festa, é ainda o atabaque que provê a essas dificuldades tocando o *adarrum*, que desorienta completamente as filhas e as faz cair, uma após a outra, no transe que precede imediatamente a chegada dos orixás (1991, p. 88).

Anteriormente, citei o exemplo da festa onde estava dona Ana (ver página 237); pois foi exatamente o *adarrum* que fez desencadear as possessões naquela noite. O *adarrum* é um toque intencionalmente utilizado para induzir à possessão. Muito conhecido no candomblé, suas características musicais são inconfundíveis quando comparado com outros toques, pois é o único toque onde os atabaques fazem uníssono¹⁶. No Engenho Velho eu presenciei outro episódio que demonstra a força do *adarrum*. Certa vez, na casa dos ogãs, nesse candomblé, Papadinha estava me ensinando este toque quando um menino veio correndo, a mando de uma mãe-de-santo, para

¹⁶ Por razões que expus anteriormente, não entrarei em detalhes sobre determinados aspectos da relação música-possessão, no candomblé. Por conseguinte, apesar de conhecer o *adarrum*, saber tocá-lo e, inclusive, já ter esse toque transcrito na notação que criei, não irei apresentar essa transcrição no presente trabalho.

pedir que parássemos imediatamente de tocar o adarrum, pois ela já estava sentindo os sintomas de que seu santo estava querendo baixar.

No outro relato que fiz, o exemplo de Papadinha, na página 237, a indução ao transe não está ligada diretamente ao toque, apesar desse estar presente, mas à canção entoada pelo músico. Na própria letra de algumas canções já está implícito o chamamento da divindade. Por exemplo, na transcrição 5.1, abaixo, a letra dessa música diz: “eu dei um tiro na sapucaia, não há guerreiro que não ouça que não caia”. O “tiro” é a própria canção; a “sapucaia”, o terreiro; e quando se diz que “não há guerreiro que não ouça que não caia”, lê-se, nas entrelinhas, não há filho-de-santo que não ouça essa música que não caia no santo, ou, em outras palavras, que não seja possuído.

Transcrição 5.1
Cantiga de candomblé de caboclo. O
toque que a acompanha é o congo.

Eu dei um ti - ro ----- na sa - pu - cai - a ----- não há guer-
rei - ro que não ou ---- ça que não cai - a -----

Outro tipo de cantiga que funciona como um código musical com função de iniciar a possessão já foi mencionado por Lühning, em sua citação: as cantigas que “obrigam”. Sobre a cantiga que “obriga”, Lühning escreve: “cantiga que força o *orixá* a se manifestar; trata-se de cantigas de fundamento que têm um efeito genérico sobre quase todas as *filhas-de-santo* e desencadeiam o transe, quando estão preenchidas as demais condições essenciais” (1990, p. 225). Além dessas cantigas que têm um “efeito genérico” sobre os fiéis, como vimos nas palavras das autoras, durante o período de iniciação, também são descobertas cantigas com força individual:

“[...] o efeito dessas cantigas mostra-se já durante o período de *feitura* [iniciação] e conserva o seu poder sobre a *filha* para sempre” (LÜHNING, 1990, p. 81).

Além das cantigas e do adarrum, há os instrumentos de fundamento, que também auxiliam na indução ao estado de santo (ver capítulo II, seção 2.1.1).

Contudo, no candomblé, não podemos atribuir a indução ao transe apenas aos eventos sonoros. Muitas das incorporações são realizadas sem a influência direta desses. Um exemplo disso nos é dado por Garcia, sobre o candomblé de caboclo, no que ela chama de “transe forçado”:

esse transe acontece quando o pai de santo, ou ainda o próprio Caboclo, abraça um determinado filho-de-santo, colocando o braço em volta da cabeça deste e a apertando junto ao peito, fazendo com que o Caboclo deste se manifeste quase de pronto. Ou ainda o caboclo simplesmente coloca o seu chapéu, no caso de Boiadeiro, ou o seu cocar, no caso dos Caboclos-de-pena, na cabeça do iaô, o que comprova o poder do caboclo (1996, p. 90).

Sobre o candomblé nagô, Lühning nos dá um relato idêntico ao de Sônia: “[...] o pai de santo aperta a cabeça da filha com o braço [...] fazendo com que o estado de santo se instaure quase que instantaneamente” (1990, p. 86). Outra forma usada intencionalmente pelos caboclos para baixar o santo, que presenciei em várias festas, é o simples gesto das entidades irem “cercando” o indivíduo e encostando nele com o ombro, a possessão é quase imediata.

Venho citando episódios onde as causas da possessão se apresentam bem explícitas, entretanto, outros podem ser citados, cujas razões do desencadear do estado de santo estejam subjacentes aos princípios organizacionais do próprio sistema religioso. Como por exemplo, “[...] quando o dofono¹⁷ de um barco entra em transe, todos os iaôs que fazem parte do mesmo barco também caem no santo. E, quando o pai-de-santo entra em transe todos os seus filhos também entram (GARCIA, 1996, p. 47). Ainda, quando “[...] uma Iemanjá manifestada abraça uma *filha*

¹⁷ O primeiro do “barco” a ter a cabeça raspada, durante o processo de iniciação.

de Omolu, o Omolu desta manifesta-se quase que imediatamente, já que, segundo a tradição, Omolu foi criado [...] por Iemanjá. (LÜHNING, 1990, p. 72).

De fundamental importância é a observação que qualquer que seja o estímulo propulsor do estado de santo, ele está conectado aos elementos organizacionais do contexto geral. Por isto, Lühning afirma sobre o candomblé de queto que “[...] casos de transe fora do contexto ritual, em situações completamente desprovidas de música, são, por isto, raras” (1990, p. 90). Entretanto, é importante atentarmos nas palavras da autora, que diz “raras”, pois, apesar de menos comuns, são muitos os exemplos que relatam a possessão em contextos variados, o que vem a demonstrar a pluralidade do assunto. Conversando com pessoas mais velhas de candomblé, por exemplo, elas me contaram que, anos atrás, quando os Filhos-de-Gandhi, grupo baiano que desfila no período de carnaval, saía pelas ruas de Salvador, tocando ijexá, pessoas incorporavam em plena rua, ou seja, totalmente desprovidas do contexto ritual, tendo como elemento propulsor apenas a música. Os exemplos tornam-se ainda mais complexos quando encontramos pessoas que não pertencem ao culto, jamais foram a um candomblé, e a primeira vez que foram deram santo, como nas histórias apresentadas no início deste capítulo. Eu, pessoalmente, já presenciei esse fenômeno e já conheci pessoas que passaram por este processo, ou seja, que a primeira vez que foram a um terreiro de candomblé bolaram no santo. Ainda podemos acrescentar os relatos de indivíduos, esses pertencentes ao culto, que enquanto estava havendo um ritual de candomblé em seu terreiro, estavam em outro local, totalmente diferente, quando, sem explicação contextual, incorporaram ou, usando a linguagem do candomblé, o “santo as buscou”, e foram de onde estavam para o terreiro, “levadas pelo seu orixá”, como narra nossa quarta história.

Partindo dos exemplos que presenciei, que me foram contados e que tive conhecimento por meio de bibliografias, pode-se ver o quão difícil é atribuir o desencadear da possessão a um

elemento específico. As amostras são tão variadas que somos levados a concordar com Rouget que afirma que “a universalidade do transe indica que ele corresponde a uma disposição inata na natureza humana, embora, é claro, desenvolvida por vários graus em diferentes indivíduos” (1996, p. 3). Lühning também transparece esta perspectiva, quando afirma que a feitura “serve principalmente para condicionar, e para aprimorar de maneira sistemática, a disposição para o transe já previamente existente”. (1990, 92). E, por fim, cito Blacking em concordância com os dois autores:

possessão espiritual e estados alterados de consciência, em geral, não são mais amplamente aceitos como sinais de alguma condição patológica ou rara, mas como parte da herança comum da espécie humana. [...] Todo membro normal da espécie humana possui um repertório comum de estados somáticos e um potencial comum para estados alterados de consciência que foram classificados [...], como parte normal do comportamento humano. [...] tais estados somáticos não são estados para-normais, mas normais, embora sejam freqüentemente suprimidos ou atrofiarem em culturas nas quais uma excessiva importância é acoplada à comunicação verbal¹⁸ (1995a, 174).

Uma vez entendido o fenômeno da possessão como uma característica do homem e associando esse aspecto com a concepção da cultura onde o fenômeno é recorrente, não afirmo que possamos esclarecer todos os elementos que o circundam, porém as respostas tornam-se mais acessíveis. Rouget aponta a teoria nativa para a possessão como algo produzido pela vontade da divindade. Sendo assim, a decisão do possesso seria passiva no lugar de ativa (1996, p. 34). Blacking conta que nenhum dos membros do culto que ele pesquisou clamam que a música é a responsável pelo estado de transe, para eles, o responsável depende do seu espírito ancestral (1995a, p. 180-181). Em minhas conversas com membros do candomblé, todos são unânimes em

¹⁸ “[...] Spirit possession and altered states of consciousness in general were more widely accepted not as signs of some pathological or rare condition, but as part of the common heritage of the human species. [. . .] Every normal member of the species possesses a common repertoire of somatic states and a common potential for the altered states of consciousness that have been classed [. . .], as part of normal human behavior. [. . .] such somatic states are not paranormal but normal, although they are often suppressed or allowed to atrophy in cultures in with excessive importance is attached to verbal communication”.

afirmar que se o orixá quiser ele lhe possui, independentemente do contexto, isto é, tenha música ou não. Levando em conta que a visão êmica é uma importante fonte para aqueles que lidam com o estudo de diferentes manifestações culturais, devemos aceitar que quem desencadeia o estado de santo é a divindade e não o fiel. No que diz respeito à religião, a compreensão de determinados aspectos se clareia quando compreendemos que a afirmativa “as coisas são assim porque deus quis” não é para por ponto final em uma conversa, mas é um argumento literal e válido. Assim sendo, não adianta procurarmos teorias gerais para o fenômeno da possessão, pois esse depende e dependerá da vontade do gênio, deus, espírito ancestral, espírito de luz, santo, caboclo ou orixá.