

Mito, Memória e História: A Música Sacra

José Flávio Pessoa de Barros, Coordenador do Programa de Estudos e Pesquisas sobre Religiões — PROEPER/UERJ.

RESUMO

O artigo resgata a herança dos afro-descendentes e a música sagrada do Candomblé do Rio de Janeiro.

Os cantos litúrgicos representam importantes fontes na compreensão dos rituais do 'povo-de-santo'.

A história dos mitos e dos ritos são auxiliares na compreensão da música sagrada afro-brasileira.

PALAVRAS-CHAVES

Música Sagrada, Candomblé, Povo-de-santo.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se insere dentro das comemorações dos 500 anos de descobrimento do Brasil e objetiva refletir sobre o legado das diferentes etnias formadoras da nacionalidade brasileira. Dentre estas, destacamos a iorubá, que marca de maneira indelével esta cultura.

Foi dado especial destaque às influências originadas das comunidades-terreiro, denominadas candomblé, e que se constituíram como *locus* privilegiado da manutenção de uma identidade afro-brasileira, contribuindo significativamente para a preservação da memória africana no Brasil.

O candomblé, do nosso ponto de vista, é o resultado da reelaboração de diversas culturas africanas, produto de várias afiliações, existindo, portanto, vários candomblés (Angola, Congo, Efan etc). O descrito neste texto provém principalmente das culturas de língua Iorubá¹ e Fon / Ewe, originárias das regiões da África correspondentes aos atuais Nigéria e Benin. Fruto da síntese decorrente do encontro entre estas etnias e o processo histórico brasileiro, o candomblé jêje-nagô, como é chamado o resultado deste processo de síntese, marca em seus ritos e cânticos uma memória ancestral transmitida oralmente, métodos específicos de iniciação e uma visão de mundo que permite a seus participantes um estilo de vida singular.

Trata-se, portanto, de uma religião de matriz africana, mas especificamente brasileira, da qual podem participar pessoas de todas as origens e cores.

A língua utilizada nos rituais das comunidades-terreiro é um iorubá antigo, litúrgico, como o latim usado nas missas. Os praticantes conhecem o sentido dos cantos e dos louvores, mas não necessariamente o conteúdo de cada palavra. Como costuma ser dito: “esta é a língua falada pelos orixás”.

É nesta língua considerada como ancestral, que são entoados os cantos litúrgicos, que constituem-se em importantes fontes na compreensão dos rituais. Dedicamos especial atenção a estes cânticos como também aos diferentes ritmos que os acompanham, pois julgamos serem eles parte significativa na manutenção da memória africana no Brasil. Esta produção musical foi recolhida, em sua maior parte, nas cerimônias públicas que compõem o calendário litúrgico dos candomblés, sendo regravados sem acompanhamento musical, por especialistas religiosos, depois, transcritos em iorubá e analisados por lingüista conhecedor deste idioma.

O repertório das casas-de-santo “é muito expressivo numericamente e em seus conteúdos simbólicos, ao mesmo tempo é funcional, pois a música desempenha um papel importante na manutenção dos grupos religiosos”, segundo Berrague (1976, p. 131).

Este mesmo autor, analisando as peças musicais sacras das nações Ketu e Jêje, na década de setenta, afirma que “o repertório é tradicional e parece ter sofrido pouca mudança, se bem que as características de execução foram um tanto transformadas durante os últimos trinta anos”. Avalia as transcrições feitas por Herskovits e outras gravadas durante a década de cinqüenta, informando que seu estudo é parcial, pois abrange somente uma parcela do repertório. Reconhece “um estilo velho, tradicional, que se caracteriza por frases melódicas curtas, repetições constantes com variantes por ornamento e um estilo vocal que consta de falsete e uma qualidade dura e metálica na produção vocal”.

Escolhemos como recorte de análise a “Fogueira de Xangô”, festa em celebração à este orixá, onde procuramos analisar as diferentes referências míticas e históricas inscritas na memória das comunidades, através de seus cantos e da especificidade de seus ritmos.

Esta cerimônia pode ser dividida em duas partes distintas, uma onde é acesa uma fogueira em homenagem a Xangô, realizada na parte externa do

terreno, e outra em uma das construções, onde são realizadas as danças e louvações aos orixás, conhecida como “barracão”, que abriga, além da assistência, um espaço destinado à orquestra ritual.

Os instrumentos musicais ocupam um lugar especial neste local, destinado a eles por sua importância. Encontram-se, geralmente, separados do espaço destinado às danças e à assistência, por pequenas muretas ou, mais raramente, por cordas. É, particularmente, um espaço sagrado. Cumprimentado pelos visitantes, quando chegam, e por orixás e iniciados, em muitos momentos do xirê.

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 encontram-se em formação, zelar pelos instrumentos musicais, 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.

Nas comunidades, a orquestra ritual é composta por instrumentos de percussão, três tambores denominados atabaques; e também do agogô e gã, campânulas de ferro percutidas por baquetas de metal.

Possuem tamanhos diferentes e nomes próprios. O maior deles, de tom grave, chama-se run, o que significa, em iorubá, voz — ohùn ou rugido, grunhido — hùn (Caciatore, 1977, p. 222). Outros atribuem a esse nome outro significado, proveniente da língua Fon, e que teria o sentido de sangue ou coração (Lacerda, 1998, p. 7). Todas as acepções aludem ao caráter especial que o instrumento possui no contexto religioso. É o responsável pelo solo musical e variações melódicas, e também pelas invocações dos deuses. De som grave, geralmente percutido com uma baqueta de madeira e uma das mãos, é considerado como “o que chama os orixás”, o som que chega ao “orum”, terra dos ancestres.

Cabe ao rumpi, menor que o run e maior que o lé (o terceiro atabaque), o papel de suporte musical, ou seja, a manutenção constante do ritmo. Os dois, rumpi e lé, possuem a mesma função e são percutidos pelos aquidavis, baquetas de madeira, feitas de galhos de goiabeira².

Sustentam uma linha melódica, composta da repetição permanente de um modelo rítmico, relativamente longa. Permitem ao Run as variações musicais que o solo impõe, dando suporte e sustentação à peça musical sacra.

O nome rumpi, em iorubá, significa “hùn” — grunhido/rugido, mais “pi” — imediatamente (Caciatore, 1977, p. 222). Indica, assim, a posição que ocupa na orquestra e também na execução musical.

O termo “lé”, que na língua Ewe significa pequeno — “lee” (Caciatore, 1977, p. 160), alude, portanto, ao seu tamanho. O som é considerado mais agudo que o do rumpi, de tom médio, se o relacionarmos aos outros dois.

As comunidades-terreiro: o lugar dos sons, palavras e gestos.

Nesse mundo de sons, os textos, falados ou cantados, assim como os gestos, a expressão corporal e os objetos-símbolo, transmitem um conjunto de significados determinado pela sua inserção nos diferentes ritos. Reproduzem a memória e a dinâmica do grupo, reforçando e integrando os valores básicos da comunidade, através da dramatização dos mitos, da dança e dos cantos, como também nas histórias³ contadas pelos mais velhos como modelos paradigmáticos.

As comunidades-terreiro são, como lembra Verger (1997),

os últimos lugares onde as regras de bom tom reinam soberanamente... as questões de etiqueta, de primazias, de prostração, de ajoelamento são observadas, discutidas e criticadas apaixonadamente; neste mundo onde o beija mão, as curvaturas, as diferentes inclinações de cabeça, as mãos ligeiramente balançadas em gestos abençoadores, representam um papel tão minucioso e docilmente praticado como na corte do Rei Sol,

a corte da monarquia francesa mais famosa de sua época.

As regras de convívio são baseadas em etiquetas entre as diferentes categorias de idade, impostas pelas iniciações. O aprendizado é produto da vivência e de um processo iniciático que se concretiza através da transmissão oral do saber. É comum, entretanto, que os mais novos iniciados tenham cadernos⁴ 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-o em absoluto segredo.

Aprender a cantar corretamente, dançar bem e pronunciar com precisão as diferentes saudações dirigidas aos mais velhos e aos orixás, é o fado a que se submetem os que pretendem conhecer e vivenciar a religião dos deuses africanos.

A transmissão do saber passa dos mais velhos para os mais novos, quando os primeiros reconhecem nestes últimos capacidade e os consideram

socialmente identificados com as normas fundamentais do grupo, podendo, desta forma, serem portadores e, por sua vez, transmissores do saber. O conhecimento “vem com o tempo”, dizem os mais antigos. Assim, através de um processo lentamente adquirido, o saber do novo iniciado, encrusta-se no mais profundo do seu ser (Cossard-Binon, 1981, p. 139).

A palavra ocupa um lugar especial nas comunidades, a ela é atribuída o poder de animar a vida e colocar em movimento o axé contido na natureza. As intenções, súplicas e o desejo de mudança devem ser verbalizados. É inconcebível pedir aos orixás em silêncio, numa abstração ou recolhimento ensimesmado. Os desejos devem ser pronunciados em voz alta e, sob a forma de prece, entoados. “A fala deve reproduzir o vai-vém, que é a essência do ritmo” (Ba, Hampate, 1982, p. 186), para que atinja aos deuses, deve estar em movimento.

O som, assim como a palavra, é importante, pois conduz e proporciona o axé. Acompanhado ou não de instrumentos musicais, possui uma força especial que é zelosamente guardada na memória. O processo e a aprendizagem desses textos (invocações, mitos, cânticos) ocorre de maneira não sistematizada e perdura por todo o tempo de existência do iniciado.

O processo mnemônico é estimulado e os adeptos são capazes de, em pouco tempo, recitar longas louvações ou cânticos. O significado original de cada palavra em iorubá foi perdida pela ausência da interligação prática da língua no cotidiano. Persiste, no entanto, o sentido do canto na mente e na consciência do iniciante nagô, segundo Welch (1980, p. 2).

Estes enunciados orais entoados possuem diversas formas de apresentação correspondentes às finalidades a que se destinam no contexto ritual: orikis — evocações, orin — cantos de louvação, adura - preces, iba - saudações e ofó⁵ - encantamento das espécies vegetais.

Durante o xirê⁶, as comemorações religiosas, estes diferentes estilos podem estar presentes invocando, louvando e saudando os orixás e ancestrais. Porém é nos momentos mais íntimos da comunidade que surgem as histórias que rememoram os feitos dos orixás. São narrativas que estabelecem nexos e distinguem aqueles que podem ouvi-las. Falam da saga dos deuses, das relações destes com os homens, do orum, o mundo invisível, e do aiye, o mundo dos homens.

Os iniciados não precisam conhecer a língua Iorubá na vivência do sagrado. A língua litúrgica é somente empregada nos rituais, especialmente

nos cânticos e preces. Os nomes das insígnias, objetos sagrados e louvações e um vocabulário profano reduzido, que circula como um código do grupo, são aprendidos na relação cotidiana com o terreiro. São palavras originadas de uma língua religiosa que Abimbolá (1976) chama de antiga ou fóssil, inscritas na memória do povo-de-santo.

Os textos poéticos compõem uma produção oral de valor inestimável e que necessita ser conhecida pela historiografia brasileira, pois constituem um acervo precioso para o pesquisador interessado e comprometido com a elucidação de questões e temas não contemplados pela história oficial.

Os Cânticos dos Deuses

Os cânticos rituais possuem características muito específicas que denotam sua singularidade como forma musical. Estas especificidades podem ser notadas nos padrões melódicos e rítmicos sincopados, isto é, onde percebemos o deslocamento do tempo forte da marcação do ritmo. Também são marcas dessas formas musicais, o canto em estilo responsorial, com a sustentação da tonalidade proposta pelo cantor solista, alabê ou iatabexé, criando uma tonalidade bem definida para a execução. As melodias em escala pentatônica são outro aspecto típico dessas peças musicais, sendo comum a sua ocorrência, tanto na música folclórica, bem como na música popular de origem africana⁷.

O alabê, chefe da orquestra, é um músico iniciado para esta função. O termo derivado da língua Iorubá (Cacciatore, 1977, p. 45) significa: ala — dono, agbè — tambor ou cabaça. Geralmente, além do ofício de percussionista é também responsável pelo canto litúrgico. Trata-se de um oye, título honorífico, cujo correspondente feminino, iatabexé, somente executa os cânticos. Raramente encontramos mulheres que toquem atabaques nas comunidades-terreiro. O título feminino significa em Iorubá: ìyá — mãe, té — propícia, bè — súplica, se — fazer; isto é, a mãe que faz as súplicas propiciatórias. Estes títulos são outorgados após o reconhecimento efetivo do talento e a pessoas geralmente com muitos anos de iniciação nas categorias equedi e ogã.

São iniciados em seus ofícios e denominados ogãs — os que não entram em transe. Aprendem os cantos e ritmos⁸ — “toques⁹” - em longos anos de aprendizado. São empossados após um período iniciático, que termina numa apresentação pública, onde exibem seus dotes artísticos e saber

religioso. Após a iniciação, recebem também um nome litúrgico que os identificará para sempre e podem, então, serem reconhecidos carinhosamente como pais, abençoar e serem abençoados.

Esses oficiantes, os músicos, são distinguidos também por todos. Recebem abraços especiais dos mais ilustres visitantes destas comunidades, os orixás, quando executam bem as “cantigas”. Podem também reconhecer sua excelência ao realizar uma coleta em espécie entre os presentes à cerimônia. Eles mesmos depositam esta quantia em frente à orquestra ritual. Os virtuosos permanecem na memória do povo-de-santo, que guarda seus nomes e as suas casas de origem. Recebem sempre presentes, quando convidados a tocar em outras comunidades, e por vezes dinheiro.

O título 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. Esta disposição só poderá ser alterada pela morte de um de seus integrantes.

A percussão do run, privilégio do alabê, somente será concedida a outro no impedimento de seu titular. A senioridade é exercida também em outros momentos. Cabe ao mais velho comandar a mesa que será servida sempre após as cerimônias. A hierarquia, no entanto, é amenizada pelo dever da hospitalidade, quando no convívio encontram-se visitantes, ou ainda, pela generosidade, sempre esperada dos mais antigos.

O canto, ou melhor, o canto coral, que é a forma como as melodias são entoadas, obedece a padrões precisos em sua execução. Pode se apresentar em solo, e depois respondido em uníssono ou, ainda em duo, quando salmodiado em preces.

Geralmente são estrofes curtas, de fácil memorização e de tecitura melódica diferenciada. O solista comanda a execução e produz variações sobre o tema cantado; porém as inovações fora do padrão rítmico são desencorajadas.

O canto é, quase sempre, acompanhado de instrumentos musicais; as preces, embora cantadas, nem sempre. Sua temática é ampla e, geralmente, está associada ao fado humano e à glória dos deuses e ancestrais.

O canto sem instrumentos de acompanhamento rítmico é o lugar das preces (adura), das louvações (orikis), das saudações (ibas) e dos encantamentos (ofós).

Dilemas existenciais, como vida e morte, ocupam lugar especial na poética das canções sagradas. Estas músicas sacras falam de heróis civilizadores, de dinastias e lugares sagrados; de alianças e conflitos e da relação com a natureza, vivenciada como lugar privilegiado da experiência religiosa.

Música e poesia exaltam os deuses e conclamam os fiéis a seguirem os modelos dramatizados na voz e na dança. Neste sentido, são melótipos, isto é, louvações declamadas em duo ou solo, tão comuns nas produções iorubanas. A palavra melopéia, de origem grega, tem esta conotação. O termo melodia, que possui radical da mesma origem, está ligado diretamente à expressividade do canto.

As músicas sacras das comunidades-terreiro ultrapassam o sentido do melótipo iorubano, declamatório por excelência, pois são vivenciadas como experiências religiosas transcendentais.

Obedecem a uma seqüência musical inscrita na lógica própria dos mitos, estando tão intimamente associadas que não pode a ordem ser alterada, ligados como partes significativas de um discurso que só é revelado ao seu final.

Os cânticos podem apresentar pequenas alterações no teor da louvação aos orixás e mais raramente em sua estrutura melódica. As alterações na poética são, possivelmente, fruto da influência do português, ou, ainda, distinções propositais utilizadas pelas comunidades-terreiro como marcadores culturais que distinguem as chamadas “nações”.

Variações na estrutura musical, ou mesmo alterações nos cânticos, geralmente estão associadas ao virtuosismo dos alabês (especialistas musicais) para impor um determinado estilo de execução.

Tal fato, no entanto, não constitui uma singularidade do caso brasileiro. Estas alterações foram observadas também na Nigéria pelo etnomusicólogo Welch (1980, p. 3), em território iorubá. Segundo este autor, “mesmo na Nigéria de hoje, muitos textos perderam seu sentido exato, e há discrepâncias entre os executantes de uma localidade e outra. Variáveis tais como memória, estado de espírito e as circunstâncias próprias do momento afetam qualquer execução. Os fiéis sabem que o louvor se destina a um orixá particular, pois na prática Nagô a seqüência é ritualisticamente prescrita”.

Merian (1951, p. 98), analisando as gravações feitas por Herkovits entre 1941 e 1942, na Bahia, depositadas na Biblioteca do Congresso Americano,

em Washington, afirma “os cantos Keto evidenciam padrões africanos... de maneira tão intensa que não deixam qualquer dúvida da relação entre o estilo Keto (Nagô) e o da África Ocidental... a relação parece incontroversa”.

Berrague (1976, p. 131) levanta duas hipóteses quanto às diferenças encontradas atualmente no Brasil e na África. A primeira, de que os repertórios nigerianos e daomeanos recentes, tenham evoluído em sentido diferente daquele aqui executado. A segunda hipótese esta ligada à produção musical, que ele classifica como baiana, ter sido produzida localmente, isto é, no Brasil.

Considero que as duas hipóteses de Berrague podem ter ocorrido. O candomblé é um processo de síntese, tendo que ser observado desta forma, não sendo possível encontrar formas puras de uma ou outra expressão musical de origem. Os contextos africanos e brasileiro tiveram influências distintas em sua formação histórica, o que certamente produziu alterações em suas produções musicais litúrgicas.

O acervo cultural trazido destas regiões da África pelos nagô, possibilitou, acreditamos, a recriação de outros cânticos dentro dos mesmos padrões. Conhecemos pelo menos um destes, que fala de uma circunstância particular ocorrida no Ilé la Nasô e que será discutido, em uma próxima publicação.

Embora o significado literal da recitação possa ter sido esquecida, pela não utilização cotidiana da língua, o seu sentido persiste na memória do executante das comunidades-terreiro. As melodias fazem parte de um legado cultural expressivo que une a África Ocidental ao Brasil e se projeta, talvez, no aspecto mais significativo da produção musical brasileira. Welch (1980, p. 4) reconhecendo a importância deste patrimônio afirma: “Preservou-se uma estrutura musical mental, dentro da qual os cantos nagôs podem ser expressos, e que pode estar existindo na Bahia por nada menos de quinze gerações”.

Esta produção, mais do que falar da antigüidade de uma cultura, expressa uma face oculta de quinhentos anos de história, face que se revela através de uma liturgia expressiva, celebrada nos cânticos e vivenciada em sua plenitude nas comunidades dos terreiros.

A Especificidade dos ritmos

Na África ocidental, as tradições orais possuem uma forte relação com o canto e a música instrumental, especialmente aquela produzida por tambores. Ambas, quando associadas, formam um imenso repertório, que fala da vida política e social das populações ali encontradas. As tradições orais são geralmente conservadas, transmitidas intergeracionalmente, isto é, de pai para filho. Existe, portanto, profissionais do canto e da música que, através do seu ofício, relatam tanto a vida cotidiana das sociedades decantadas, como a história dos reis.

Os poemas que distinguem as famílias ou linhagens, e ainda a saga dos orixás, constituíram-se, também, em um repertório importante, na descrição das sociedades inseridas neste contexto sócio-cultural. Um dos estilos dessa arte de contar histórias, os orikis, fala de atributos, qualifica as realizações dos que são homenageados, reavivando a memória e ligando o passado ao presente. Algumas vezes demonstravam também, a insatisfação social, realçando aspectos negativos dos governantes, suas tiranias e a opressão que o poder muitas vezes utiliza.

Estes músicos tradicionais ou griots, eram de importância fundamental, pois ativavam a lembrança de um passado quase sempre heróico e ligado a figuras paradigmáticas dessas sociedades. Possuíam, outrora, um maior prestígio social, hoje reduzido, em função de atividades mais lucrativas. Poucos jovens estão dispostos, atualmente, a se dedicar ao aprendizado de longas citações e histórias, e ao deslocamento imperativo que o ofício impõe.

Os orikis são poemas, geralmente produzidos coletivamente, isto é, ao longo do tempo, por vários autores, quase sempre não identificados. São atributos, podendo tematizar tanto aspectos positivos como negativos dos que são louvados ou evocados.

Foi justamente graças à presença intensa e extensa do oriqui na vida iorubana — e graças, também, à extraordinária variedade dos objetos que o gênero submete a tratamento poético —, que Bólánlé Awé pôde tomá-lo como fonte de informação histórica. Awé se alista, assim, no movimento da chamada história oral. E vai por um caminho seguro. A historiografia inglesa, por exemplo, volta e meia recorre a baladas populares para as suas reconstruções e interpretações epocais. Também na África, as tradições orais vêm sendo mais e mais utilizadas nos esforços de reconstrução historiográfica. E a poesia (histórica, religiosa, etc.) compõe um dos principais campos da tradição oral africana (Risério, 1992, p. 38).

Estas recitações ou cânticos, muito expressivos e melódiosos, podem iluminar, de uma maneira muito especial, o cenário religioso afro-brasileiro, informando sobre a organização social, o sistema de crenças e a história oral derivada da diáspora negra. Autores como Berrague (1976, p. 131) ressaltam a importância da música nesta reconstituição do passado, dando especial destaque à música religiosa analisada por este autor na Bahia. Do imenso repertório que avaliou nas casas de origem jêje-nagô, os cânticos de Xangô são por ele considerados como os mais tradicionais e próximos daqueles produzidos em seu local de origem, a África ocidental.

Quatro ritmos formam a base da maioria das produções musicais dedicadas a Xangô. São eles:

1 — Bâtá — Pequeno tambor iorubá, feito de madeira. Ramos (1934, p. 162) informa que “na Bahia, há várias espécies de atabaques, desde os pequenos batás até os grandes ilus e batácotôs (tambores de guerra)”. É um tambor de duas membranas distendidas por cordas, que “é usado pendurado ao pescoço do tocador e batido dos dois lados” (Cacciatore, 1977, p. 64). É um ritmo cadenciado, usado especialmente nos rituais de Xangô e executado sem o auxílio dos aquidavis ou baquetas, isto é, é percutido com as mãos. É acompanhado de cantigas, e pode ser apresentado como louvação a outros orixás. O termo é de origem iorubá, bâtá — significando tambor para o culto de Egum e Xangô. (Pessoa de Barros, 1999, p. 66)

Embora outros autores falem da presença desses tambores no caso brasileiro, Verger (1997, p. 140) afirma que “os tambores bâtá não são conhecidos no Brasil, embora ainda o sejam em Cuba, mas os ritmos batidos para Xangô são os mesmos. São ritmos vivos e guerreiros, chamados tonibobé e alujá, e são acompanhados pelo ruído dos ‘xeres’, agitados em uníssonos”.

2 — Alujá — Toque rápido com características guerreiras, dedicado a Xangô. Significa, em iorubá, àlujá, perfuração, orifício. Segundo alguns sacerdotes, “é o orifício ou buraco que Xangô abriu na terra, por ele entrando, deixando de ser rei e transformando-se em orixá¹⁰”.

Pode ser somente instrumental e, neste caso, ser uma peça musical louvatória. Ramos (1934, p. 303) o relaciona a dança executada por Xangô. Geralmente, neste caso, o orixá, acompanhando o som produzido pelo run, conta gestualmente a sua saga de guerreiro, e seus atributos de dono dos trovões,

capaz de lançar sobre a terra as pedras de raio edun-ara. Os gestos do dançarino acompanham a execução do alabê, e a cada batida mais forte corresponde um gesto largo e um passo firme do “Senhor dos Raios”. Dançarino e músico encontram-se intimamente ligados na descrição da epopéia mítica.

Pode ter um sentido invocatório das divindades semelhante, neste caso, ao adarrum, como um ritmo que propicia o transe (Pessoa de Barros, 1999, p. 68). O alujá, geralmente, apresenta três andamentos diferentes durante sua execução. O primeiro momento, mais lento que os outros dois, corresponde aos passos da dança, em que o orixá percorre todo o espaço do barracão. A seguir, os atabaques aceleram gradualmente o ritmo, tornando mais vibrante os passos executados pelo dançarino. Finalmente, mais rápido ainda, a peça musical atinge o seu climax, quando Xangô, frente à orquestra dos atabaques, “brande orgulhosamente o seu ‘oxê’, e, assim que a cadência se acelera, ele faz o gesto de quem vai pegar num ‘labá’ (bolsa de couro) imaginário, as pedras de raio, e lança-las sobre a terra” (Verger, 1997, p. 140).

3 — Tonibobé — Etimologicamente é um termo iorubá que significa tó — justas; ni — reforço gramatical; bo — adorar; bè — suplicar, pedir; pedir e adorar com justiça. Seu andamento especial lembra o ritmo de um bolero, sendo algumas vezes esta semelhança lembrada de forma reservada e respeitosa como o “Bolero de Xangô”. (Pessoa de Barros, 1999, p. 70)

A dança executada por Xangô, neste ritmo, apresenta algumas singularidades. Os pés avançam devagar e os calcanhares marcam, com uma batida mais forte, os gestos que as mãos executam, à altura do rosto do dançarino. Os punhos fechados, com exceção dos indicadores, giram em torno de si mesmos, e repetidamente, lançam-se, ora a direita, ora a esquerda, e para cima, como quem lança algo. A cada gesto de mão, ergue-se um dos pés, de maneira cadenciada. A respeito dessa performance, diz-se: “Xangô está preparando os raios com os dedos e depois atira as pedras de raio para cima, que caem em todos os cantos”.

É interessante notar que este ritmo é executado somente pelos instrumentos musicais, não sendo encontrado nenhum texto a ele associado.

4 — Kakaka-umbó ou Batá-coto — o primeiro termo, de origem iorubá, significa ka — enlaçar, envolver (a repetição é um reforço); nbó — retornar, em círculo;

envolver em círculo. São gestos vigorosos, onde os punhos vão se cerrando progressivamente até que a mão fechada execute repetidas vezes um gesto semelhante ao da mão de pilão que esmaga.

Quanto à segunda denominação, batá-coto, é o nome de um tambor de guerra, de origem iorubá. Foram destruídos durante o período conhecido como Revolta dos Malês, no século XIX. Segundo Carneiro (1937, p. 110), sua importação foi proibida desde 1855 e sua execução significava prisão e, talvez, a morte.

Este ritmo, com sua gestualidade específica, é realizado na dança de Xangô e de Oguiã. Julgamos ser uma representação guerreira. (Pessoa de Barros, 1999, p. 70).

O ritmo kakaka-umbó, cuja dança foi descrita acima, dramatiza a utilização do pilão, e está associada a estes dois orixás, de uma maneira muito especial. Oguiã executa esta dança guerreira, geralmente durante a cerimônia denominada “a festa do pilão”, onde são oferecidas bolas de inhame piladas e dedicadas a este orixá, considerado como o “rei da guerra”. O mesmo sentido e gesto aparece na dança de Xangô, que “destrói, com batidas violentas dos punhos, seus inimigos”.

A Fogueira e a Roda de Xangô.

Durante a primeira fase das celebrações dedicadas a Xangô, isto é, aquelas realizadas junto à fogueira, são entoadas as rezas do “orixá do fogo”, um dos títulos atribuídos ao antigo alafin de Oió. São inúmeras as rezas dedicadas a este orixá, destacaremos uma no presente trabalho em razão da sua expressividade:

<p>Ọ ba irú l'òkò •</p> <p>Ọ ba irú l'òkò •</p> <p>Ìyámasse kò wà</p> <p>irà oje</p> <p>Aganju kọ mã nje le kan • • •</p> <p>Ãrá l'òkò láàyà</p> <p>Tóbi òrìs à, o ba s ó ò run • • • • •</p> <p>Ãrá o ba oje •</p>	<p>O rei lançou uma pedra. Ìyámasse cavou ao pé de uma grande árvore e encontrou. Aganju vai brilhar, então, mais uma vez, trovão. Lançou uma pedra com força (coragem). Grande orixá do Orum (terra dos ancestrais), vigia. O rei dos trovões, no pé de uma árvore (pedra de raio).</p>
--	--

Na reza é saudado Aganju, o alafin de Oió, filho de Ajaká e sobrinho de Xangô. Iamassê, considerada sua mãe, é quem revela aos mortais, a pedra de raio, símbolo de seu poder, e encontrada ao pé da grande árvore. O brilho do raio e o barulho dos trovões lembram que Aganju vigia do Orum, a terra dos ancestrais, seus súditos e fiéis.

O cântico permanecerá por muito tempo, e a cada vez, os vários nomes conhecidos de Xangô serão entoados. Sucede a Aganju, no texto, Airá, depois Baru e outros, doze no total. Um a um são saudados os “reis de Oió”.

Após as rezas, também denominadas adura, geralmente é tocado o Alujá, ritmo específico de Xangô, onde o som do bailado do orixá é marcado pelas batidas de palmas e pelo som dos xeres, daqueles que, seguindo-o, executam este ritmo vibrante que marca o final deste primeiro momento do ritual.

A “roda de Xangô”, no entanto, ocorre no espaço do barracão. Geralmente são executados cerca de vinte cânticos cuja ordem pode variar em função das diferentes tradições que originaram as comunidades. Dentre estes, destacaremos dois, deste repertório belo e expressivo.

<p>Dàda má sò kun mò • •</p> <p>Dàda má sò kun mò • •</p> <p>O feere ó ní feere</p> <p>Ó gbé l'ò run •</p> <p>Bàbá kíní l'ò nò n áa rí • •</p>	<p>Dadá não chore mais. É franco tolerante, ele vive no Orum, é o pai que olha por nós nos caminhos.</p>
---	--

O ritmo forte e cadenciado do batá louva Dadá ou Ajaká. Os dançarinos, voltados para o poste central, coluna que sustenta a cumeeira e, geralmente, onde se encontra a coroa de Xangô, executam um bailado próprio desta cerimônia, a roda de Xangô. A dança, no entanto, difere das anteriores pelo movimento contínuo da cabeça, que se volta repetidamente para os dois lados do ombro, num sentido inequívoco de negação, e perdura durante todo o cântico.

Verger (1987, p. 32), citando um dos mitos de Dadá, informa que este fundou a cidade de Ixéle e era muito rico. Quando se tornou rei de Oió, trouxe parte de sua riqueza para o seu novo reino, esperando sempre novas provisões de sua antiga cidade. Acrescentando que, “quando Xangô quer possuir um dos seus sacerdotes, as pessoas cantam primeiro: ‘Dadá ma sokun mon’ — Dadá não chore mais”, para que ele não se afligisse, pois novas riquezas chegariam logo. O canto ressalta a tolerância de Ajaká, o obá pacífico, o mecenas, que muitas vezes fingia não ver, “o ar insolente de seu irmão mais velho, Xangô”, dado a disputas e turbulências.

O texto também solicita ao rei que nos caminhos, quem sabe, da vida, vele pelos desafortunados.

<p>Báyànni gidigidi</p> <p>Báyànni o là •</p> <p>Báyànni gidigidi</p> <p>Báyànni o là •</p> <p>Báyànni adé</p> <p>Báyànni ò wò • •</p> <p>Báyànni adé</p> <p>Báyànni owó</p>	<p>Baiani (Ajaká) é forte como um animal e muito, muito rico. A coroa de Baiani é honrosa e muito rica.</p>
--	---

A coroa de Baiani, descrita no cântico, da qual é dito ser honrosa e pertencer a um obá, refere-se a Ajaká, terceiro rei de Oió. A palavra **owó**, significando dinheiro, riqueza, está relacionada a uma grande quantidade de búzios que ornaram esta coroa e que antigamente serviam como moeda. No texto existe uma ligação de honra com riqueza, através da palavra **ò wò**. Com referência aos termos: **gidigidi**, que é um superlativo, isto é, muito; e **gidigidi**, animal grande e forte. Tratam-se de um trocadilhos¹¹, ou jogo de palavras, recurso muito comum na língua iorubá. Essa associação foi feita quando buscávamos o sentido do canto, pelo sacerdote que nos relatou seu significado, que lembrou também o mito de Xangô com o carneiro:

O oxê de Xangô, seu machado, pode trazer a forma do chifre do carneiro, pois Xangô um dia brigou com este bicho, que é o que ele mais gosta de comer... o motivo da luta ninguém sabe... O carneiro estava perdendo, foi até em casa e apanhou os chifres... foi aí que a coisa mudou, levando Xangô uma baita surra e, não conseguindo esquecer a humilhação... com um grande estrondo desaparece da terra, virando orixá, porém sempre come o carneiro por gosto e raiva...

O carneiro, segundo Verger (1999, p. 348), é um dos animais que distingue com precisão duas dinastias diferentes de Xangôs, governantes do reino de Oió, os Xangôs Tapa, representados por uma máscara em que figura o carneiro, e os Mesi Xangô, representados pela figura de um cavaleiro montado e originados, segundo os mitos, de Borgu, e destronados pelos originários de Tapa, isto é, de origem nupe.

Após a “roda de Xangô”, a cerimônia prossegue, louvando ao “orixá do fogo”, através de danças onde podem ser executados inúmeros cânticos a ele dedicados, de um repertório que pode ultrapassar, segundo alguns autores, a mais de quatrocentos cantos. Seleccionamos este a seguir, dentre todos os conhecidos.

<p>Aé aé ó gbè lé mọ̀ nsó ojú ọ̀ mọ̀ n, Aé aé ó gbè lé mọ̀ nsó ojú ọ̀ mọ̀ n Ọ̀ ba olóri lẹ̀ gẹ̀ ó ní yé ọ̀ ba olóri Ilú Àfò njá dé o, aé aé ó bẹ̀, rí ó, Aé aé ó bẹ̀, rí ó, aé aé ó bẹ̀, rí, Ò bẹ̀, rí ó (ikú kójáàde-ó kó tà bèrú).</p>	<p>Aê aê ele reconhece pelo olhar os seus filhos, Aê aê ele reconhece pelo olhar os seus filhos, Chefe dos reis, fino e agradável Chefe da terra, ele é Àfònjá que chega, aê aê Ele existe, eu o vi, aê aê ele existe, eu o vi ,eu vi (ele levou a morte para fora – ele vende os medrosos)</p>
---	--

Afonjá foi um general, isto é, kakanfô, do alafin Aolé. Empreendeu inúmeras batalhas, sendo considerado um grande comandante militar. Foi nomeado, pelos seus feitos, governador de Ilorin; no entanto, caiu em desgraça junto ao obá. Rezava a tradição que os generais derrotados deveriam suicidar-se. Afonjá recusa-se a seguir o costume e investe contra o obá. “O Alafin envia contra ele um exército que é batido graças ao apoio dos peules de Malam Alimi. Quando quis desembaraçar-se destes aliados incômodos, foi destruído por completo... suicida-se, então, e Ilorin torna-se um emirado peule”. (Ki-Zerbo, 1972, p. 362)

O cântico fala do “chefe da terra”, comandante que reconhece os seus pelo olhar. Como guerreiro, pune os que fogem da guerra, vendendo-os como escravos. Seus feitos o tornaram orixá, insubmisso à morte e cultuado no Brasil como um Xangô.

A memória de Xangô, inscrita, tanto no nível espacial como no dos cantos e mitos, que norteiam a vida do povo-de-santo¹², exerce uma função essencial, “sendo capaz de dar forma e conteúdo a esta grande abstração que é a identidade, seja ela de um povo, de um grupo ou de uma nação. E muito poucos se oporiam à idéia de que o acesso dos indivíduos à memória é um fator fundamental para a transmissão da cultura e, portanto, para a permanente refundação de uma sociedade.” (Gondar, 1997, p. 53)

NOTAS

- ¹ Iorubá - Os cânticos que compõem este livro são escritos e cantados em língua Iorubá. São denominados genericamente orin-orixás. A tradução deles para o português objetivou a compreensão dos textos poéticos.
Na pronúncia das palavras escritas em Iorubá, a acentuação é muito importante, pois trata-se de uma língua tonal. O acento agudo é pronunciado em tom alto; o grave em tom baixo; a ausência de acentuação a um tom médio; o til, anuncia vogal repetida. O ponto colocado sobre uma vogal torna o seu som aberto, e sob um “s” equivale ao “x” ou “ch” em português. A letra “j” pronuncia-se como “dj” e o “p” como “kp”.
- ² A afinação dos atabaques tem como aspecto primordial a diferença de tonalidade entre eles, indo do mais grave, o run, numa tonalidade mais baixa, ao mais agudo, o lé, logo numa tonalidade mais alta. O rumpi ficaria afinado na tonalidade média, entre os dois. Desta maneira temos, nas execuções musicais, o perfeito equilíbrio entre graves, médios e agudos.
- ³ Várias histórias, ouvidas nos Terreiros do Rio de Janeiro e da Bahia, estão incluídas neste livro. Falam dos deuses e dos homens, constituindo-se em uma literatura oral ainda pouco conhecida. O livro de Mãe Beata de Iemonjá (1997), lançado recentemente, contém muitas dessas histórias que povoam o imaginário das casas-de-santo.
- ⁴ Alguns destes cadernos, dependendo da notoriedade do seu autor, alcançam preço considerável. Vagner da Silva, em seu livro “Os Orixás da Metrópole” (1995 : 247), descreve a procura destes textos e o lugar que ocupa a produção acadêmica nas comunidades-terreiro de São Paulo.
- ⁵ As chamadas “cantigas de folhas” são cantos que objetivam agilizar o axé contido nas espécies vegetais. Possuem o mesmo sentido e objetivo que os ofó usados na Nigéria.
- ⁶ Os cultos negros são, de fato, reservatórios de ritmos e jogos, suscetíveis de confluência para o âmbito da sociedade global. No rito nagô, a palavra xirê designa a ordem em que são entoadas, nas festas, as cantigas para os orixás, mas também a própria festividade, o ludismo. Os ritmos que chegam à sociedade global são, no fundo, expansões da atmosfera do xirê. Expansões metonímicas, pode-se dizer, enquanto o corpo do iniciado é uma metáfora da divindade. Sodré (1988 : 128).
- ⁷ Podemos notar na obra de artistas como Pixinguinha, Baden Powel, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Vinícius de Moraes, Toquinho, entre outros, a presença de motivos melódicos em escala pentatônica, indicando uma forte influência das formas musicais sacras africanas, aspecto destacado também na música gospel americana (o “Negro Spiritual”; o “Blues” e o “Soul”).
- ⁸ Ritmo - Articulação dos sons dentro de um determinado tempo. Refere-se aqui às peças de caráter exclusivamente instrumental, cuja divisão de tempo individualiza e identifica a peça musical. Podem ser também músicas louvatórias que identificam os orixás: Alujá-Xangô, Ilú-Oiá, Bravum-Oxumarê, Sató-Nanã, Opanijé-Obaluaiê, Ijexá-Oxum, etc. Essas músicas, aliadas ao canto, respeitadas as características específicas de cada ritmo, constituem um vasto repertório de canções litúrgicas dedicadas aos diversos orixás. Neste caso, podem ser vistas como estilos musicais.
- ⁹ Toque - Os Sons produzidos pelos atabaques sempre caracterizam os folguedos e a religiosidade negra. Identificam os locais de culto, as casas de candomblé, para aqueles que pretendiam reprimi-lo, ou seja, o aparelho de estado através de seus agentes. Provém possivelmente do sentido militar, pois Frei

Manoel Callado conta que os negros no “Combate das Tabocas”, em 03 de agosto de 1845, “tocavam flautas, atabaques e buzinas”, Pereira da Costa (1908 : 202).

- ¹⁰ Em alguns mitos de origem iorubá, Xangô e Ogum, após uma explosão de raiva, penetram na terra e transformam-se em orixás. A terra, local dos ancestrais, sagrada por excelência, é o lugar onde habitam os homens. Quando estes transpõem este umbral, passam à categoria de orixá e de ancestrais. A terra delimita a fronteira entre a existência humana e divina.
- ¹¹ Algumas vezes, esses trocadilhos são chamados de “sotaque”. São palavras que, devido à condição tonal da língua Iorubá, podem ter duplo sentido. Constituem-se em provocação, quando empregadas, deslocadas, no contexto das cerimônias públicas, ou ainda, em ardorosas conversações litúrgicas, onde é buscado o sentido exato das palavras. Podem vir expressos também através do deslocamento de uma cantiga de um determinado contexto para outro, ou seja, um cântico fúnebre numa ocasião festiva. Tem o sentido múltiplo do “fighting”, do inglês, briga, provocação, desafio. Ou ainda um jogo de palavras de sons parecidos, em que uma reforça o sentido da outra.
- ¹² Povo-de-Santo – Designação coletiva que abrange o conjunto de filhos-de-santo, ou adeptos, de todos os candomblés.

Bibliografia

ABIMBOLÁ, W. *The Yoruba traditional religion in Brazil, problems and prospects*. Seminar, Dept. African Language and Literature, University of Ifé, Ilê ifé, 1976, (mimeo).

BA, A. Hampate. *História geral da África*. São Paulo: UNESCO, Ática, 1982.

BEATA DE YEMONJÁ, Mãe. *Caroço de dendê, a sabedoria dos terreiros: como lalorixás e Babalorixás passam conhecimentos a seus filhos*. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

BERRAGUE, G. Correntes regionais e nacionais na música do Candomblé baiano. *Revista Afro-Ásia*. Salvador: nº 12, Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, 1976.

CACCIATORE, O. G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária / SEEC – RJ, 1977.

CARNEIRO, E. *Novos Estudos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

COOSARD-BINON, G. *Olóòrisá*. São Paulo: Ed. Ágora, 1981.

GONDAR, J.: *Memória Social e Documento: uma abordagem interdisciplinar.*, Rio de Janeiro: 1997.

KI-ZERBO, J. *História da África Negra*, Viseu: Publicações Europa-América, Portugal, 1972.

LACERDA, M. B. *Drama e Fetichismo: Vodum, Bumba Meu Boi e Samba no Benin*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 1998.

- MERIAN, A. P. *Songs of the Afro-Brazilian Ketu-Cult: na ethnomusicological analysis*. Tese de Doutorado não publicada. Northwestern University, 1951.
- PEREIRA DA COSTA, J. *Folclore Pernambucano*. Recife: RIHGB, 1908.
- PESSOA DE BARROS, J. F. *O Banquete do Rei... Olubajé. Uma introdução à música sacra afro-brasileira*. Rio de Janeiro: UERJ/INTERCON, 1999.
- RAMOS, A. *As Culturas Negras no Novo Mundo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.
- RISÉRIO, A. De Origuis. *Revista Afro-Ásia*. Salvador: nº 15, Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, 1992.
- SILVA, V. da. *Os orixás da metrópole*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade. A forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- VERGER, P., CARYBÉ. *Lendas africanas dos orixás*. 2ª edição, São Paulo: 1987.
- VERGER, P. *Orixás – Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 1997
- VERGER, P. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- WELCH, D. B. Um melótipo Iorubá / Nagô para os cantos religiosos da diáspora negra. *Ensaio e Pesquisa*, Salvador: nº 4, 1980.

ABSTRACT

The article rescues the heritage of afro-descending and candomblé's sacred music of Rio de Janeiro.

The liturgical songs represents important sources in comprehension of rituals of the 'povo-de-santo'.

The myths and rites history's are auxiliaries in comprehension of sacred music afro-brazilian.

KEY-WORDS

Black culture, Candomblé, Sacred Music.