

## CORRENTES REGIONAIS E NACIONAIS NA MÚSICA DO CANDOMBLÉ BAIANO

GERARD BÉHAGUE, PROFESSOR DE ETNOMUSICOLOGIA - UNIVERSITY OF TEXAS, E. U. A.

Tomando por hipótese que “a música dos grupos negros de culto baiano segue as características fundamentais de toda música da África ocidental e afro-americana em geral” (1), a maioria dos etnomusicólogos, folcloristas e antropólogos limitou seus estudos de música afro-brasileira ao campo das chamadas retenções africanas. No Brasil, Melville Herskovits, Roger Bastide, Nina Rodrigues, Artur Ramos, Pierre Verger e outros representam a corrente que destacou as retenções africanas em seus estudos da cultura afro-brasileira. Outros, como René Ribeiro ou Franklin Frazier mostraram com êxito que o processo de urbanização e industrialização do país tende a romper ou transformar fundamentalmente os laços culturais com a África. Todos os estudiosos concordam quanto à natureza sincrética das religiões afro-brasileiras e apontam sobretudo os elementos africanos (ou de possível origem africana) nas práticas religiosas do candomblé, xangô ou pajelança, dependendo da zona geográfica. O que foi obviamente negligenciado (talvez com a exceção dos ensaios de Mário de Andrade de sua *Música de Feitiçaria no Brasil*), foi o estudo pormenorizado dos elementos locais (regionais ou nacionais) dos cultos afro-brasileiros. Por “locais” se entendem sobretudo aqueles aspectos que podem ser isolados como pertencentes a uma tradição cultural cabocla ou ameríndia (como se encontra em alguns componentes dos cultos de caboclo ou de pajelança), e aqueles de origem não-africana nos grupos de religião mais tradicional, especialmente na cidade do Salvador. Se bem que seria inexato neste contexto considerar as referidas retenções africanas como elementos estranhos à cultura local, o objetivo deste estudo (que aqui só pode ser esboçado) é o de elucidar algumas das transformações recentes observadas na música de candomblé em Salvador cujo ambiente cultural inclui um folclore de derivação africana bem marcada e que forma parte integral dos elementos locais acima mencionados. O estudo dos repertórios musicais funcionando nas litur-

---

(1) Cf. Melville Herskovits e Frances Herskovits. Notas para o álbum XIII (The Library of Congress, Music Division, s.d.) “Afro-Bahian Religious Songs”, p. 1.

gias africanas modernas, especialmente entre os Iorubás e os Fons do Daomé e da Nigéria, permite pressentir a grande probabilidade de que os repertórios musicais afro-baianos, se bem de derivação estilística africana, foram elaborados localmente. Outra hipótese de igual plausibilidade diz respeito à possibilidade dos repertórios daomeanos ou nigerianos modernos terem evoluído em sentido totalmente diferente dos repertórios baianos. É bem provável, portanto, que a música de candomblé na Bahia tenha sido inventada (ou re-inventada por interpretação própria) por baianos. A comprovação ou negação de tal hipótese requer, no entanto, o conhecimento mais completo possível e a classificação adequada do repertório musical dos vários grupos, ou nações, de candomblé. Tarefa que está longe de ser concluída e infelizmente ao alcance de muito poucos.

As várias definições que se encontram na literatura mais especializada do termo “culto” denotam sérias limitações e não explicam a verdadeira natureza das religiões afro-brasileiras. No seu sentido mais generalizado, a palavra é definida como uma religião heterodoxa ou considerada falsa. Sugere, pois religiões não-cristãs em países predominantemente cristãos como o Brasil são relegadas na ordem mais baixa dentro de uma escala de valores determinada. Tais critérios subjetivos também incluem o grau de “exotismo” ou “digressão” que apresentam as crenças ou o comportamento de um grupo religioso. As ciências sociais consideram um culto basicamente como um grupo religioso cujos membros pertencem sobretudo à classe sócio-econômica baixa, sob a liderança de um chefe carismático cuja preocupação como líder é orientada mais para o bem e a integração social do membro individual. Critérios mais satisfatórios oferecidos para estabelecer uma classificação de tipos de grupos religiosos são os da inclusividade dos membros e o grau de apoio dado à integração social do grupo. Desta forma a maioria das sociedades afro-americanas parece incluir grupos cuja atividade religiosa pode ser definida como “culto” sem juízo de valor tácito. Assim entre as comunidades afro-brasileiras um culto pressupõe o reconhecimento de divindades africanas e um sistema mitológico fundamentalmente africano<sup>(2)</sup>. Ao mesmo tempo, encontram-se elementos dos mitos cristãos, mas não necessariamente o reconhecimento do Deus ou de um santo cristãos. O sincretismo existente entre a personalidade de uma divindade africana e um santo católico resulta freqüentemente de uma acomodação socio-histórica necessária. No entanto, é sabido que os iniciados nos vários candomblés se consideram bons católicos e até melhores católicos que aqueles que só freqüentam a igreja.

Os cultos regionais da Bahia que mantêm a mais estreita vinculação com as práticas religiosas da África ocidental — os grupos Ketu, Gege e Congo-Angola, ou simplesmente Angola — raramente apresentam atual-

---

(2) Cf. Pierre Verger, *Notes sur le culte des Orisa et Vodun*, Mémoires de l'Institut Français d'Afrique Noire, n.º 51 (Dakar, 1957).

mente um repertório musical distinto, talvez com a exceção de algumas poucas casas. Nas casas de candomblé mais ortodoxas do Salvador ouvem-se cantigas de Ketu, Ijexá e Gege em seqüências mais ou menos regulares para uma só cerimônia. Mas raramente ouvimos em casas que se identificam como pertencentes ao grupo Ketu cantigas exclusivamente Ketu em qualquer cerimônia (do simples *orô* ao *bori*, *orunkó*, ou ainda ao batismo de atabaques). A história de uma casa determinada e suas ialorixás ou babalorixás justifica muitas vezes a coexistência das músicas Ketu e Gege, ou ainda a própria mitologia de um orixá definido. Mas nas casas menores que se multiplicam em toda a cidade e representam, portanto, a tendência generalizada, os padrões tradicionais de seqüência musical nas várias cerimônias se encontram fundamentalmente alterados. Essas transformações não afetam somente a função litúrgica das cantigas mas também o próprio estilo das mesmas. Os cultos “nacionais” como Caboclo e Umbanda influenciam notavelmente a prática musical religiosa destes centenares de casas menores. As transformações estilísticas recentes na música de candomblé de caboclo e a constante elaboração do repertório musical dos grupos umbandistas poderiam ser interpretadas como ilustrações pertinentes da integração cultural da área nordestina, isto é, a penetração eficaz de valores nacionais dentro de um forte sistema cultural regional e urbano. Exemplos específicos destas transformações serão apresentados em futuros trabalhos.

Como toda música religiosa em seu contexto original, a música de candomblé é funcional. Em toda cerimônia, pública ou privada, a música desempenha um papel primordial, já que o culto não seria possível sem ela. As funções musicais são várias, sendo a mais generalizada a de chamar os orixás e favorecer sua presença entre os presentes. Essa função se assinala em cerimônias sociais, funerais, de purificação, iniciação ou comunhão. O menor ato litúrgico é acompanhado de cantigas rituais ou música de percussão, constituindo, portanto, um repertório muito extenso. A inicianda deve aprender a identificar os toques de atabaques e as cantigas especiais do santo da casa com que está associada. Deve também saber o repertório do seu próprio orixá, não só de acordo com a tradição de sua nação mas também com a das outras nações. Ademais, deve conhecer os toques e as cantigas para todos os orixás (e às vezes caboclos), pois do contrário sua participação nas cerimônias não seria possível. A chegada do orixá entre os mortais é assinalada por cantigas de saudação apropriadas, todas numa seqüência lógica. Depois de encobrir os santos com sua devida vestimenta o pai de santo, um ogan ou alabê, entoa uma cantiga especial, convidando-os a entrar no barracão. Um por um, cada orixá dança, acompanhado por toques especiais e por uma série de cantigas (de acordo com a tradição Ketu de três a sete cantigas para cada um).

Nas nações de Ketu e Gege o repertório musical é tradicional e parece haver sofrido pouca mudança, se bem que as características de execução foram um tanto transformadas durante os últimos trinta anos.

Transcrições e análises das gravações colhidas em Salvador por Herskovits em 1941-42 e outras realizadas durante a década de 1950 permitiram a implantação de um sistema tipológico-analítico de classificação de cantigas, usado apenas como instrumento de trabalho, já que as coleções existentes não representam todo o repertório. A análise das cantigas usadas como modelos típicos permitiu também definir um estilo "velho" admitido como mais tradicional. Este estilo se caracteriza em geral por frases melódicas curtas, repetições constantes com variantes por ornamentos, e um estilo vocal que consta de falsete e uma qualidade dura e metálica de produção vocal, especialmente nos coros femininos. Gravações de campo mais recentes (1970-73) entre os mesmos grupos ou grupos semelhantes comprovam que houve pouca transformação, isto é, as mesmas cantigas tradicionais continuam a funcionar de acordo com a tradição. No entanto, o depoimento de vários pais ou mães de santo indica o desaparecimento do repertório de várias cantigas associadas com uma divindade definida, ou ainda o fato de que jovens babalorixás têm um conhecimento bastante limitado do repertório tradicional.

Por serem menos ortodoxos, em geral, os candomblés de Angola e de Caboclo são mais propensos a inovações. É sabido que em quase toda sua totalidade o candomblé de Caboclo é derivado musicalmente do de Angola. Mas novas cantigas aparecem freqüentemente no repertório caboclo. Geralmente estas não são propriamente cantigas compostas. Encontramos o fenômeno de aparente transformação estilística por inovação. (Tal fenômeno foi observado no Recife por René Ribeiro.) Esta transformação ocorre quando a iaô inicianda, em estado de possessão, canta (e improvisa) uma cantiga para a divindade que encarna. Apesar de serem essas cantigas "inventadas" de acordo com os moldes tradicionais, alguns elementos externos à tradição, mas sem dúvida pertencentes à tradição secular do improvisador, tendem a aparecer, como, por exemplo, frases melódicas mais extensas freqüentemente seguindo a quadratura melódica luso-brasileira, estrofes e refrão alternados, textos em vernáculo, e produção vocal mais relacionada com as expressões musicais folclóricas ou urbanas, como o uso do vibrato vocal. O processo pela qual essas cantigas "improvisadas" se tornam finalmente parte do repertório ainda não foi esclarecido.

O caráter estilístico mais claro dos tipos de cantigas mais tradicionais, novas ou heterogêneas, se encontra na prática de canto responsorial que predomina em todos os grupos de candomblé. O solista cantor é muitas vezes a ialorixá ou o babalorixá, a iakekerê (mãe pequena) ou ainda o alabê nas chamadas de santos das festas públicas. Qualquer membro, entretanto, pode "tirar a cantiga", rendendo assim homenagem aos orixás. O coro é geralmente composto de grupos de mulheres e canta de modo monofônico. Entre os grupos mais aculturados a heterofonia pode aparecer, consistindo sobretudo em terças paralelas nas cadências das frases corais. É comum o solista e coro se sobreporem, um elemento tipicamente africano. Dentro da configuração do solo e coro alternados,

a estrutura da cantiga é baseada na repetição de uma só frase, com algumas variantes menores. Exemplos deste tipo abundam na execução tradicional do repertório Ketu em Salvador, conforme observamos nas casas de candomblé mais antigas e também nas casas menores e mais recentes. Nestes casos o solista apresenta na maioria das vezes a estrutura tema com variações como base de seu canto. É muito freqüente o líder solista e o coro usarem a mesma melodia, às vêzes melodias relacionadas, como no tipo europeu de fraseado musical consistindo em um antecedente e conseqüente. Mais raramente se encontra material melódico sem relação nenhuma. A grande maioria das cantigas colhidas e analisadas segue a forma estrófica na música dos candomblés de Ketu, Gege e Angola, enquanto que na música dos candomblés de caboclo e na Umbanda se observa como regra geral uma alternância de estrofes e refrão. O repertório vocal Ketu e Gege revela escalas tetratônicas e pentatônicas sem semitons, e às vezes formações escalísticas hexatônicas. Escalas diatônicas, especialmente a escala menor européia, se encontram em muitas cantigas dos grupos mais aculturados, o que representa a corrente nacional. O âmbito das melodias das cantigas varia muito. As cantigas Gege revelam claramente a tendência para maior âmbito (mais de uma oitava), porém as cantigas Ijexá e Angola em geral não ultrapassam a oitava. As cantigas de Umbanda (na maioria de composição recente) têm um âmbito melódico caracteristicamente pequeno. O contorno melódico das cantigas mais tradicionais indica uma tendência geral de movimentos descendentes, mas movimentos semelhantes à isocronia pendular são também freqüentes nas cantigas de Ketu e Gege. As melodias umbandistas seguem geralmente um movimento conjunto e apresentam âmbitos menores que as das cantigas Ketu ou Gege. Nestas últimas os intervalos melódicos são freqüentemente grandes, e quando está presente a prática responsorial, as frases tendem a ser curtas, uma reminiscência africana bem clara. Nas cantigas a solo (axêxê, por exmplo) a linha melódica se torna mais comprida e mais complexa. Damos (em Apêndice) dois exemplos de transcrições de cantigas de Gege e de Ketu como ilustrações das características mencionadas. Note-se que no exemplo no. 2, as figuras rítmicas do rumpi e do lê consideradas juntas constituem a seguinte fórmula rítmica:



De uma casa de candomblé a outra o andamento ou tempo das cantigas varia consideravelmente, geralmente de acordo com um ciclo particular de cantigas. As atribuições idiossincráticas de um determinado orixá parecem influenciar o tempo das cantigas associadas na liturgia afro-baiana com o mesmo orixá. No entanto, uma investigação mais aprofundada se assevera necessária para chegar a conclusões convincentes.

tes. Encontramos bastante freqüentemente a aceleração gradativa do tempo em muitas cantigas e música exclusivamente de percussão, dependendo da função ritual desempenhada por cada uma. Os estilos vocais da maioria dos membros de candomblés baianos são basicamente semelhantes à maneira aberta e solta do canto comum africano ocidental. Vozes femininas apresentam uma qualidade metálica característica, com a preferência pela parte mais aguda da voz. O falsete não é comum hoje em dia como era antigamente, de acordo com o depoimento de várias mães de santo. Nos cultos de orientação mais nacional a qualidade vocal é bem diferente. A colocação da voz segue a das tradições musicais folclóricas luso-brasileiras, com a presença do vibrato. Os solistas especialmente favorecem uma voz mais ressonante.

Os repertórios das cantigas das religiões afro-baianas nunca foram codificados pela simples razão de que tal codificação representa uma tarefa extremamente árdua, considerando o volume enorme de cantigas encontradas em cada nação. Ademais, não houve até agora nenhum esforço de levantamento de repertório. Nas cerimônias públicas, na festa de candomblé, os ciclos de cantigas se cantam numa seqüência ritual bem determinada (o orô). Incluindo de três a sete cantigas para cada orixá, o orô se inicia inevitavelmente com o “despacho” de Exu e acaba com Oxalá. Depois de Exu, a ordem Ogum, Oxossi, Ossanha, etc., é geralmente observada, mas tivemos numerosas oportunidades de verificar as alterações mais extraordinárias da ordem do orô em casas de candomblé de Ketu de existência mais recente. Muitas destas alterações são inexplicáveis do ponto de vista litúrgico e indicam uma menor preocupação (talvez por falta de conhecimento litúrgico mais completo por parte das mães ou pais de santo) com os fundamentos sagrados.

Comparando as características musicais do repertório Gege-Ketu ou Angola com o repertório Caboclo e umbandista compreende-se logo a razão pela qual estes últimos transcenderam o foco regional dos primeiros. As cantigas umbandistas especialmente denotam as alterações fundamentais que ocorreram na música ritual destes cultos. Estilisticamente parece ser o resultado da fusão entre velho material ritual africano e características da música folclórica da tradição cabocla. Os textos das cantigas de Umbanda são quase sempre em vernáculo, com algumas palavras iorubás nos refrãos. As frases musicais seguem a quadratura melódica (frase de 4 a 8 compassos), e as melodias se amoldam ao sistema modal europeu, com a retenção casual do pentatonismo. O acompanhamento rítmico, apesar de sincopado, é geralmente uniforme e raramente apresenta qualquer tipo de hemiola, a característica fundamental do ritmo africano.

Em conclusão parcial, para entendermos melhor as bases sociais dos estilos musicais de candomblé, parece-nos de suma importância considerar que estes estilos são os produtos resultantes de um ambiente heterogêneo, quer seja do ponto de vista étnico ou cultural. As causas

para as correntes atuais e as transformações estilísticas na música ritual afro-baiana em Salvador podem ser ligadas à crescente identificação (e assimilação) dos membros de candomblé com o contexto urbano em que vivem. Nos últimos anos a etnomusicologia vem salientando, nos mais variados contextos culturais, o quanto o estilo musical de uma cultura determinada simboliza vários níveis de adaptação humana. Em sua obra *Folk Song Style and Culture* (1970), Alan Lomax afirma que:

Cada execução (musical) é um recriação simbólica de moldes de comportamento fundamental sobre os quais subsiste a continuidade de uma cultura... Muitos aspectos deste comportamento simbólico se tornam coerentes com algum tema fundamental, de modo que um estilo acaba condensando algum aspecto singular e notável de uma cultura, através do qual seus membros se identificam e com o qual dotam muitas de suas atitudes e muitos de seus sentimentos. (p. 8)

Tomando por base, portanto, que características de estilo simbolizam traços culturais significativos, consideramos hipoteticamente que os cultos caboclo e umbandista estão se tornando um símbolo de identificação de grupo, aceitável para a maioria dos membros de candomblé porque a natureza destes cultos tende a criar um sincretismo entre o candomblé regional tradicional (e mais claramente derivado da África) e a corrente nacional de seitas afro-brasileiras. Pelo menos, as características musicais destes cultos, que revelam uma integração estilística com certos gêneros de música popular, nos orientam neste sentido.

O musicólogo Charles Seeger sempre defendeu o ponto de vista de que a musicologia diz respeito à análise e ao estudo dos processos de variação dos componentes de um *texto* musical, de um lado, e de um *contexto* social para a criação musical, de outro lado. Nestas notas, examinamos apenas as tendências gerais do texto musical. Os fatores de contexto devem ser compreendidos por uma equipe de antropólogos, etnólogos e etnomusicólogos, já que o candomblé é sem dúvida um mundo em si.

#### *REGIONAL AND NATIONAL TRENDS IN THE MUSIC OF BAHIAN CANDOMBLÉ*

*Anthropological studies of candomblé have emphasized the African retention thesis, under the influence of Nina Rodrigues, Herskovits, Verger, and others. Studies of syncretism have appeared, but a detailed examination of the local elements of Afro-Brazilian cults must be undertaken. Thus, the present study aims at elucidating some of the recent transformations observed in candomblé music in Salvador. The study of music repertoires allows one to set up a working hypothesis to the*

effect that, although stylistically derived from West Africa, such repertoires were likely elaborated locally. "National" cult currents (Cabo-clo, Umbanda) exert a substantial influence on the religious musical practices of hundreds of small cult centers in Salvador. Stylistic changes in the music of candomblé de caboclo and the constant elaboration of the musical repertory of the Umbanda groups could be interpreted as a pertinent illustration of the cultural integration of the area, i.e., the effective penetration of national values into a strongly regional and urbanized cultural system.

#### **TENDANCES REGIONALES ET NATIONALES DANS LA MUSIQUE DE CANDOMBLÉ DE BAHIA**

*Les études d'anthropologie du candomblé ont jusqu'à présent souligné la thèse de rétention africaine, comme un résultat de l'influence de Nina Rodrigues, Herskovits, Verger, et Alter. Des études de syncrétisme religieux ont apparu, mais l'examen détaillé des éléments locaux des cultes afro-brésiliens s'avère nécessaire. La présente recherche a pour but d'élucider certaines transformations récentes observées dans la musique de candomblé à Salvador. L'étude des répertoires musicaux permet d'établir une hypothèse de base; bien que se rapportant du point de vue du style musical à l'Afrique occidentale, les répertoires ont été, en toute probabilité, élaborés à Bahia. Les tendances "nationales" du culte (comme le culte Caboclo, ou Umbanda) influencent d'une façon essentielle les pratiques musicales religieuses de centaines de maisons de culte à Salvador. Les transformations de style musical du candomblé de caboclo et l'élaboration constante du répertoire musical des groupes Umbanda pourraient être interprétées comme une illustration certaine de l'intégration culturelle de la région, i.e., la pénétration efficace de valeurs nationales dans un système culturel essentiellement régional et urbain.*

APÊNDICE

Exemplos n.º 1 e 2 (o texto das cantigas foi omitido aqui propositadamente)

Solista 1

Coro 2

Agogô 4

Atabaque I 3

Atabaque II 4

The first system of the musical score consists of five staves. The Solista part (Staff 1) is in 4/4 time and features a melodic line with various ornaments including accents, slurs, and a triplet. The Coro part (Staff 2) is in 4/4 time and provides a harmonic accompaniment. The Agogô part (Staff 3) is in 4/4 time and features a rhythmic pattern with a triplet. The Atabaque I part (Staff 4) is in 4/4 time and features a rhythmic pattern with a triplet. The Atabaque II part (Staff 5) is in 4/4 time and features a rhythmic pattern with a triplet.

The second system of the musical score consists of five staves. The Solista part (Staff 1) is in 4/4 time and features a melodic line with various ornaments including accents, slurs, and a triplet. The Coro part (Staff 2) is in 4/4 time and provides a harmonic accompaniment. The Agogô part (Staff 3) is in 4/4 time and features a rhythmic pattern with a triplet. The Atabaque I part (Staff 4) is in 4/4 time and features a rhythmic pattern with a triplet. The Atabaque II part (Staff 5) is in 4/4 time and features a rhythmic pattern with a triplet.

The third system of the musical score consists of five staves. The Solista part (Staff 1) is in 4/4 time and features a melodic line with various ornaments including accents, slurs, and a triplet. The Coro part (Staff 2) is in 4/4 time and provides a harmonic accompaniment. The Agogô part (Staff 3) is in 4/4 time and features a rhythmic pattern with a triplet. The Atabaque I part (Staff 4) is in 4/4 time and features a rhythmic pattern with a triplet. The Atabaque II part (Staff 5) is in 4/4 time and features a rhythmic pattern with a triplet.



Solista 1

Coro 2

Agogó Rumbi & Lê Rum 3

Ex. 2. Cantiga para Exu (Ketu). Transcrita por Robert Witmer e Gerard Béhague.