

Música e Transe na Bahia

As nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa¹

Xavier Vatin

No dia 16 de agosto de 1992, piso pela primeira vez o chão de uma terra com a qual sempre sonhei. Há uma hora na Bahia, graças às indicações fornecidas pelo Prof. Ricardo Canzio, encontro-me com um velho senhor de olhar penetrante: Pierre Fatumbí Verger, então com 89 anos, me faz descobrir extraordinárias fotografias da África e do Brasil. Assim tenho o privilégio de conhecer pessoalmente este pioneiro dos estudos afro-brasileiros e de compartilhar a vida das pessoas do bairro popular onde ele vive. Alguns dias depois, assisto pela primeira vez a uma cerimônia de candomblé. Um menino sentado ao meu lado entra numa violenta crise convulsiva, solta vários gritos e começa uma dança singular enquanto os tambores e as cantigas atingem um paroxismo sonoro. Esta cena será para mim o ponto de partida de pesquisas dentro de um universo místico onde, pela música, espiritualidade e sensualidade se misturam intimamente.

Candomblé é o termo predominantemente usado na Bahia para designar os grupos religiosos que apresentam um conjunto de práticas rituais originárias da África. Estes grupos divididos em *nações* - termo que supõe determinar suas origens étnicas e culturais - caracterizam-se por um sistema de crenças em divindades chamadas santos (em português), orixás (em ioruba), voduns (em fon) ou inquices (palavra de origem banto). Tais crenças são associadas ao fenômeno do “transe de possessão”, considerado pelos membros do grupo como a incorporação da divindade no iniciado ritualmente preparado para recebê-la.

1. Problemática e metodologia

No trabalho² apresentado neste artigo - sob a forma de um estudo etnomusicológico comparativo de diferentes nações de candomblé - meu objetivo foi dar uma visão o mais fiel possível de realida-

¹ Revisão ortográfica: Daniela COSTA e Allysson MUSTAFA.

² *Etude comparative de différentes nations de candomblé à Bahia, Brésil*, Tese de Doutorado em Antropologia Social e Etnologia, Paris, EHESS, 2001, 430 p.

des rituais e musicais em constante mutação, sem esquecer que a coleta e a análise dos dados etnográficos e musicais apenas são uma tentativa, sempre incompleta e imperfeita, de cristalizar alguns aspectos destas realidades complexas.

Eis aqui as interrogações que marcaram minha pesquisa e as quais me esforcei para responder na tese de doutorado:

- O que é hoje uma nação de candomblé?
- Quais, sob os ângulos litúrgico e ritual, as constantes e divergências que caracterizam essas nações?
- Será possível evidenciar os empréstimos e influências recíprocas dessas nações entre elas?
- Será que cada nação detém um patrimônio musical específico?
- Será que tais patrimônios musicais demonstram interpenetrações similares às que tocaram as nações sob os ângulos litúrgico e ritual?
- Como caracterizar o fenômeno de “mestiçagem musical” que parece resultar dessas interpenetrações ? Existem “lógicas mestiças” que governam tal processo ? E, nesse caso, quais são?

Meu percurso entre musicologia e etnologia, entre campo e teoria, incentivou-me a não realizar uma monografia clássica. As nações de candomblé têm entre elas laços estreitos demais para não serem estudados em detalhes. Querendo privilegiar um método indutivo e respeitar sobretudo a evidência empírica, minha principal linha metodológica foi ficar o mais próximo possível da realidade cotidiana dos candomblés e não considerá-los como um bloco estável e monolítico.

Ao longo das minhas investigações, juntando um total de três anos na Bahia, empreendi o estudo comparativo das principais nações de candomblé: Ketu, Jêje e Angola. A comparação disse respeito:

- aos panteões,
- à comunidade religiosa,
- ao processo da iniciação,
- à *performance* ritual,
- às relações da música e da possessão,
- ao contexto lingüístico,
- aos repertórios musicais (toques e cantigas).

Também me pareceu indispensável abordar, para alguns aspectos da comparação, o culto aos caboclos - espíritos de índios divinizados - que se integra, de forma transversal, nessas nações: a maioria dos terreiros de candomblé organizam regularmente cerimônias especialmente dedicadas aos caboclos, durante as quais eles incorporam-se nos adeptos, num contexto particularmente festivo.

A perspectiva comparativa põe desde o início alguns problemas de método. Ela necessitou da escolha de um termo de referência: escolhi a nação Ketu, e mais especificamente o *modelo Jêje-Nagô*. Esse modelo, referência incontornável quando se trata de candomblé, corresponde hoje ao ideal de ortodoxia que as casas *ditas* tradicionais reivindicam. Tais casas representam, no entanto, uma exceção na realidade cotidiana dos candomblés. As divergências de um terreiro para outro - existem em Salvador mais de 2000 terreiros - são efetivamente mais frequentes do que os cânones da ortodoxia. A abordagem comparativa necessitou de um procedimento de investigação específico. Para obter, para cada nação, um conjunto de dados representativos, tive que investigar minuciosamente em dez comunidades religiosas e frequentar mais outras vinte. Dados históricos, etnográficos, lingüísticos e musicais foram reunidos, analisados e confrontados, no respeito da pertinência relativa a um contexto sociocultural profundamente marcado pelas *interpenetrações de civilizações*. O mergulho na diversidade de práticas rituais, onde todas reivindicam o fato de pertencer ao candomblé, foi delicado, mas me fez descobrir realidades plurais onde as ideologias ortodoxas de uns enfrentam a flexibilidade heterodoxa dos outros. Essas realidades, às vezes concordantes, às vezes divergentes, obrigaram-me a constantemente relativizar as minhas interpretações. Em alguns casos, é difícil afirmar com certeza a origem de uma prática, tão profundas e múltiplas foram as interpenetrações.

2. A música no candomblé

Formada por um amplo repertório de cantigas, acompanhadas de fórmulas rítmicas (toques) tocadas por três tambores (atabaques) e um sino metálico (agogô ou gã), a música, no candomblé, estrutura

todas as etapas das cerimônias rituais. Ela é, para os adeptos, indispensável ao estabelecimento de laços entre o mundo dos humanos e o das divindades, ou seja, ao desencadeamento e ao acompanhamento do transe de possessão. A música situa-se então no coração de um sistema que coloca em ação as representações simbólicas, espirituais e religiosas de toda a comunidade. O transe ritual do candomblé organiza gestos convulsivos e gritos inarticulados num conjunto coerente, integrando-os num espaço mítico fortemente estruturado. Cantigas, toques, danças e gritos participam do mesmo discurso simbólico; o discurso de um “teatro sagrado”, no qual, através de uma extraordinária alquimia dos sentidos, cada elemento encontra-se transformado por sua interação com os outros. Para o etnomusicólogo, o desafio é de conseguir captar este discurso na sua totalidade.

O estudo da música do candomblé, da mesma forma que outras músicas associadas ao fenômeno da possessão, mostra o quanto as orientações metodológicas e conceituais do etnomusicólogo devem ser determinadas pelas especificidades do campo e do objeto de estudo aos quais ele se dedica. A música dos cultos afro-baianos não é por si mesmo de uma complexidade extraordinária, mas há que se lembrar que ela é indissociável do seu contexto ritual e de suas funções litúrgicas. É nesta perspectiva que ela deve ser apreendida. O estudo das relações da música e da possessão torna-se assim revelador: música e simbolismo são intrinsecamente ligados.

3. Resultados principais da pesquisa

Os estudos relativos ao candomblé, seus ritos e suas músicas, foram até hoje realizados sob a forma de monografias, quase exclusivamente dedicadas à nação Ketu, na sua vertente ortodoxa. Assim, considerou-se que as tradições Ioruba e Fon, dando origem ao *modelo Jêje-Nagô*, tinham influenciado de forma unilateral os candomblés da Bahia. No meu trabalho, dedicado ao estudo comparativo das nações Ketu, Jêje, Angola e do culto aos caboclos, mostrou-se a existência de constantes e divergências, bem como de um número considerável de empréstimos e influências recíprocas. De uma nação para outra, as divindades são tratadas pelos adeptos de forma equivalente,

ou até idêntica, segundo um sistema de correspondências relativamente estável. Os orixás Ketu gozam de uma predileção tão forte na cultura baiana que os seus nomes são diariamente usados pelos adeptos das duas outras nações. A comunidade religiosa organiza-se segundo um modelo hierárquico similar de uma nação para outra, cuja origem é difícil determinar com certeza. Cada nação possui sua própria terminologia para designar os diferentes membros da comunidade ; os movimentos recentes de reafricanização levaram a uma certa radicalização a respeito destas terminologias. Cada nação possui seus próprios fundamentos iniciatórios, nos quais a música desempenha um papel central. Elemento determinante quanto ao sentimento de pertencer a uma nação, o processo da iniciação, *a priori* muito codificado, é sujeito na realidade a inúmeras adaptações. Cada nação, ou até cada sacerdote, adequa-se (ou nega-se a adequar-se) à sociedade atual, para a qual a iniciação é muitas vezes percebida como um arcaísmo constrangedor. A possessão é sem dúvida o fenômeno onde a distância entre ortodoxia e prática cotidiana é a maior. A regra da incorporação exclusiva - segunda a qual uma só entidade pode se manifestar “na cabeça” de um iniciado - reivindicada pelos representantes da ortodoxia, é constantemente desviada: uma nebulosa de espíritos rodeia os adeptos do candomblé e se incorpora neles, embora em ocasiões diferentes. O comportamento do possuído varia, de um culto para outro e de uma entidade para outra, entre uma codificação mítica rigorosa de um lado e uma idiosincrasia liberada do outro. Os “desencadeadores” da possessão são numerosos e diferem segundo o contexto ritual. As relações da música e da possessão são muito diversas. A natureza delas desmente parcialmente algumas tipologias estruturalistas: o possuído, segundo o espírito que ele encarna, pode manifestar um comportamento musical ativo, que vai do grito “musicalizado”, no caso das divindades africanas, até o papel de solista, no caso dos caboclos.

Os toques

A música sempre detém um lugar de destaque na prática ritual. Cada nação reivindica um patrimônio musical específico. O estudo

das fórmulas rítmicas - ou seja, dos *toques* - usadas em cada nação permitiu uma avaliação objetiva da *permeabilidade* destes repertórios instrumentais, evidenciando a existência de *empréstimos recíprocos*. O número restrito destes toques - consta de vinte, cada um com um nome específico - tornou possível o fato de trabalhar com um *corpus* completo e coerente.

Eis aqui uma tabela sinóptica juntando os 20 toques em uso nas três nações estudadas e no culto aos caboclos³. Assim, pode-se visualizar a nação de origem de cada toque, bem como os empréstimos recíprocos de um culto para outro.

As fórmulas rítmicas (toques) usadas nas nações Ketu, Jêje e Angola e no culto aos caboclos: origens e empréstimos

CULTO TOQUE	KETU	JÊJE	ANGOLA	Culto aos CABOCLOS
<i>Adarrum</i>	(E)	O	(E)	
<i>Agabí</i>	O		(E)	
<i>Aguerê de Oxossi</i>	O			
<i>Alujá</i>	O			
<i>Arrebate</i>	(E)		O	
<i>Avaninha</i>	E	O		
<i>Barravento</i>			O	(E)
<i>Batá</i>	O			
<i>Bravum</i>		O		
<i>Cabula</i>			O	E
<i>Congo</i>			O	E
<i>Daró</i>	O			
<i>Ibí</i>	O			
<i>Ijexá</i>	E	(E)	(E)	
<i>Jincá</i>	E	O		
<i>Opanijé</i>	O			
<i>Ramunha</i>	E	O		
<i>Sató</i>	E	O		
<i>Tonibobé</i>	O			
<i>Vassa</i>	E	O		

Legenda: «O» significa «Origem»: o toque é originário da nação em questão; «E» significa «Empréstimo»: o toque provém de outra nação; Os parênteses significam que o empréstimo é raramente utilizado; quando o toque não é utilizado na nação em questão, não tem nenhuma letra.

³ Para uma transcrição do padrão rítmico básico de cada toque, ver VATIN (2001: 139-141).

Entre os 20 toques reunidos na tabela: 8 são originários da nação Ketu; 7 são originários da nação Jêje; 4 são originários da nação Angola.

A respeito do número total de toques usados em cada nação e dos empréstimos recíprocos, constata-se que: 16, entre os quais 8 empréstimos, são usados na nação Ketu; 8, entre os quais 1 empréstimo, são usados na nação Jêje; 7, entre os quais 3 empréstimos, são usados na nação Angola; 3, emprestados da nação Angola, são usados no culto aos caboclos; culto este que então não possui nenhuma fórmula rítmica específica.

Existem então um total de 15 empréstimos recíprocos. Nenhum toque encontra-se em todos os cultos estudados. Cinco “toques de fundamento”⁴ da nação Ketu são exclusivamente usados nesta nação; os outros quinze restantes encontram-se em uso em, no mínimo, duas nações.

As cantigas

De uma nação para outra, as cantigas se distinguem essencialmente pela língua que lhes serve de base lexical. O grau de compreensão das letras varia muito, de um conhecimento literal até uma incompreensão total; no entanto, o uso e a função das cantigas são sempre definidos com uma grande precisão. Os repertórios vocais das nações Ketu e Jêje apresentam numerosos empréstimos recíprocos; quando uma divindade migra de uma nação para a outra, seu repertório de cantigas a acompanha. São *empréstimos conscientes*, que encontram uma justificação mítica e litúrgica. A nação Angola possui cantigas e toques específicos; seu patrimônio musical parece ter sido pouco permeável às influências externas. A música desta nação representa, para seus adeptos, um elemento de identidade determinante⁵. A «mestiçagem musical» parece ter sido particularmente restrita; tal constatação contrasta com a opinião segundo a

⁴ Toque dedicado a um orixá específico, tendo, em alguns casos, o poder de desencadear o transe de forma muito eficiente.

⁵ As gravações sonoras permitiram a realização de um CD dedicado à música da nação Angola, muito pouco documentada até hoje (*Candomblé de Angola. Musique Rituelle Afro-Brésilienne*, CD Inédit, Maison des Cultures du Monde, 1999).

qual os cultos de origem banto teriam sido os mais abertos a qualquer tipo de sincretismo. O culto aos caboclos manifesta uma «dupla liminaridade»: entre o mundo sagrado e o mundo profano de um lado, entre o candomblé e a umbanda do outro. Seu repertório vocal, essencialmente em português, apresenta uma grande proximidade com a música popular, notadamente o samba profano. As nações de candomblé possuem então repertórios vocais distintos, mas que interpenetram-se de duas formas diferentes: através de «empréstimo consciente», ou através de «hibridez», quando uma melodia é vestida de letras diferentes em contextos rituais distintos.

A organização musical sobre a qual se estruturam os repertórios vocais e instrumentais varia pouco de uma nação para outra. Ela possui numerosas características comuns às músicas da África Negra, confirmando um inegável parentesco. As cantigas parecem representar o último refúgio da identidade cultural, mesmo quando suas letras não são entendidas por aqueles que as cantam. A nação Angola é, neste sentido, o melhor exemplo de apego a um patrimônio musical, do qual um componente essencial, no entanto, desapareceu.

4. Conclusão

A abordagem comparativa aponta para a necessidade de apreender as nações de candomblé - e de forma mais larga, as religiões afro-brasileiras - como os elementos de um *continuum* e não como entidades religiosas autônomas⁶. De um lado, cada culto é o fruto de interpenetrações profundas e múltiplas, do outro a circulação dos indivíduos dentro desses cultos é incessante. A «lógica mestiça» que estrutura estes múltiplos intercâmbios, tal como o percurso dos indivíduos dentro desse *continuum*, não parece descontínua.

A *baianidade*, sistema sociocultural na qual evoluem os protagonistas da minha pesquisa e que eles recompõem a cada dia, parece depender de uma *lógica da complementaridade*. É nesse sentido que o conceito de *continuum* me parece mais heurístico: dentro desse

⁶ Este estudo comparativo deveria ser estendido a outras religiões afro-brasileiras e afro-americanas, com as quais o candomblé e suas nações têm laços estruturais inegáveis.

continuum, as mais radicais oposições, os mais heterodoxos percursos, inscrevem-se, no entanto, numa continuidade cultural, ritual e religiosa.

A Bahia nunca deixa de encantar aquele que sempre retorna a ela, pois ele encontra, idênticos e no entanto transformados, os elementos de uma cultura que, de suas raízes múltiplas, faz a cada dia brotar novas flores mestiças, cujo aroma mescla o odor da terra de onde elas tiram seu suco às fragrâncias inéditas de suas pétalas multicores: tal mistura exala, com uma força suave, o perfume inefável da vida.

5. Referências

ALVAREZ-PEREYRE, Frank & **AROM**, Simha

1993 “Ethnomusicology and the emic/etic issue”

The World of Music, 35 (1), pp. 7-33

BACELAR, Jeferson

2001 A hierarquia das raças: negros e brancos em Salvador

Rio de Janeiro, Pallas

BASTIDE, Roger

1958 *Le Candomblé de Bahia (rite Nagô)*

Paris, Mouton

1971 *As religiões africanas no Brasil. Contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*

São Paulo, Livraria Pioneira, Editora da USP

BEHAGUE, Gerard

1976 “Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano”

Afro-Ásia, 12. *In memoriam de Roger Bastide*, pp. 129-140

1984 “Patterns of Candomblé music performance. An Afro-Brazilian religious setting”

in *Performance practice. Ethnomusicological perspectives*

Westport and London, Greenwood Press, 1984, pp. 222-252

COSSARD, Gisèle

1970 *Contribution à l'étude des candomblés au Brésil. Le candomblé angola*

Paris, Faculté des Lettres et Sciences Humaines

DANTAS, Beatriz Gois

1988 *Vovô nagô e papai branco : usos e abusos da África no Brasil*
Rio de Janeiro, Graal

FERRETTI, Sergio Figueiredo

1991 *Repensando o sincretismo. Estudo sobre a Casa das Minas*
São Paulo, Universidade de São Paulo

HELL, Bertrand

1999 *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre*
Paris, Flammarion

LIMA, Vivaldo da Costa

1976 “O conceito de “nação” nos candomblés da Bahia”
Afro-Asia, 12, pp. 65-89

1984 “Nações-de-Candomblé”

in *Encontro de nações-de-candomblé*

Salvador, Ianamá, UFBA, CEAO, CED, pp.11-26

LODY, Raul

1977 *Samba de Caboclo*

Rio de Janeiro, Funarte

1989 *O atabaque no candomblé baiano*

Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional
do Folclore e Instituto Nacional de Música

LÜHNING, Angela

1990 *Die Musik im Candomblé Nagô-Ketu. Studien zur afrobrasilianischen Musik in Salvador, Bahia*

Hamburg, Beiträge zur Ethnomusikologie, Band 24, 1990

MERRIAM, Alan P.

1951 *Songs of the afro-bahian cults. An ethnomusicological analysis*
Evanston, Northwestern University

1964 *The Anthropology of Music*

Evanston, Northwestern University

MOTTA, Roberto

1990 “Transe du corps et transe de la parole dans les religions syncrétiques du Nordeste du Brésil”

Cahiers de l'Imaginaire, 5 et 6, pp. 47-62

OBRAS COLETIVAS

1984 *Encontro de nações-de-candomblé*

Salvador, Ianamá, UFBA, CEAO, CED

1997 *Segundo encontro de nações de candomblé*

Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia

ORTIZ, Renato

1991 *A morte branca do feiticeiro negro. Umbanda e sociedade brasileira*

São Paulo, Editora Brasiliense

ROUGET, Gilbert

1990 *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*

Paris, Gallimard (1ª ed. 1980)

SANTOS, Jocélio Teles dos

1995 *O Dono da Terra*

Salvador, Sarah Letras

SERRA, Ordep

1995 *Águas do Rei*

Petrópolis/Rio de Janeiro, Vozes/Koinonia

VATIN, Xavier

2001 *Etude comparative de différentes nations de candomblé à Bahia, Brésil*, Tese de Doutorado em Antropologia Social e Etnologia, Paris, EHESS

1999 *Candomblé de Angola. Musique Rituelle Afro-Brésilienne*, CD Inédit, Maison des Cultures du Monde, 1999 (premiado pelo *Diapason d'Or*)

1996 *Le cri dans la transe. Une approche ethnomusicologique du candomblé brésilien*, Dissertação de Mestrado em Antropologia Social e Etnologia, Paris, EHESS, 1996

VERGER, Pierre Fatumbi

1982 *Orisha. Les dieux yorouba en Afrique et au Nouveau Monde*
Paris, Métailié (ed. original brasileira 1981)

1995 *Dieux d'Afrique*

Paris, Revue Noire (1ª ed. 1954)