

OLUBAJÉ: MÚSICA E RITUAL NUMA FESTA PÚBLICA DO CANDOMBLÉ KETU-NAGÔ DO RIO DE JANEIRO

Edilberto José de Macedo Fonseca

Nas sociedades de tradição oral a realização musical está, de modo geral, relacionada a algum comportamento ritualístico religioso. Diferentemente do que ocorre nas sociedades com tradição musical baseada na escrita, o ritual religioso funciona como momento de cultivo de uma memória ancestral, sendo a música veículo e expressão de uma visão particular de mundo. O ritual é assim a encenação de uma saga, uma epopéia mítica, na qual baseia-se toda a religião, ordenando o funcionamento da comunidade. Tratar da música nesses contextos é pensar de que forma se dá a interação entre música e o contexto narrado em um dado momento histórico.

Nas etnias e sociedades indígenas brasileiras, por exemplo, essa característica do fazer musical é óbvia, e realmente funciona como reguladora do meio social ordenando papéis e funções específicas no dia-a-dia da comunidade. No caso do candomblé, certas questões particulares se colocam, pois ele é a sobrevivência de um olhar socioreligioso do mundo, que sofreu e vem sofrendo profundas modificações devido a um processo de transculturação¹ entre a África e o Brasil. Ele é a subsistência de crenças e estados de espírito que, ligados a um tipo de sistema social global, tiveram que se adaptar a outro, com novas formas de representação coletiva no intuito de se perpetuarem.

Como a música nesse contexto cumpre funções ritualísticas específicas, o que pretendo neste trabalho é abordar, através de uma visão geral, alguns aspectos de sua realização em uma das festas públicas do candomblé de linha Ketu-Nagô chamada

¹ “...é um processo no qual sempre se dá em troca do que se recebe (...). É um processo no qual emerge uma nova realidade, composta e complexa, uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de caracteres, mas um fenômeno novo, original e independente” (Malinowski, B. “*Introducción*”, in Ortiz, F. *Contrapunto cubano del tabaco y azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991).

“Olubajé”². É uma celebração feita em homenagem a Obaluaiê, divindade considerada o rei da terra, deus da varíola e das doenças, sempre coberto de palha da costa, também conhecido como Omolu, Onilê, Xapanã ou Sapatá.

Baseando-me nas idéias propostas por Geertz, Bastide, Lévi-Strauss, Turner, Rappaport³, entre outros, vou buscar uma reflexão sobre alguns aspectos da prática de performance musical⁴ nessa festa do candomblé, tentando mostrar como a música se relaciona simbolicamente com outros elementos em cada momento da celebração. As delimitações entre os vários momentos rituais serão feitas adotando-se como critério a presença ou não da performance musical. Essa presença, no entanto, está inserida em uma ordem ritualística determinada e obedece a cânones e preceitos religiosos.

Aspectos formais e estruturais das cantigas e ritmos observados serão abordados como instrumentos de elucidação da inter-relação alcançada entre o sistema de crença religiosa e a forma como se processa a prática musical, no intuito de refletir sobre essa prática num terreiro que tem na linha Ketu-Nagô sua base filosófica primordial.

O ESPAÇO SAGRADO

A festa pública de que trato aqui realizou-se no terreiro chamado Ilê Axé Omin, ou Casa das Águas Agitadas, situado numa região próxima à cidade de Nova Friburgo, distante cerca de 150 km do Rio de Janeiro.

² Banquete ritual oferecido à divindade Obaluaiê.

³ Bastide, R. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1989.

Deflen, M. Ritual, anti-structure, and religion: a discussion of Victor Turner's processual symbolic analysis. In *Journal for the Scientific Study of Religion*, 30(1): 1-25, Purdue University, 1991.

Geertz, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Lévi-Strauss, C. A estrutura dos mitos. In *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Cap. XI, p. 237-265.

Rappaport, R. Ritual. In *International Encyclopedia of Communications*. s.d. p. 467-473.

Turner, V. *The drums of affliction. The religious process among the ndembu of Zambia*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

⁴ Béhague, G. Performance practice: ethnomusicological perspectives. In *Contributions in Intercultural and Comparative Studies*, Number 12. Westport, Connecticut. s.d. p. 222-254.

_____. Music performance. In *International Encyclopedia of Communications*. Ed. Mircea Eliade. s.d. p. 114-116.

Na entrada do terreno, encontra-se um pequeno jardim, à frente de uma boa casa. Ao fundo, no fim do quintal, corre um rio, e antes dele chega-se ao barracão. Para se alcançar o barracão, porém, passa-se por uma grande diversidade de árvores e plantas enfeitadas para a festa com faixas de pano amarradas nos troncos. Muitas dessas plantas são consideradas sagradas e compõem dessa forma, com o barracão, o espaço sagrado do terreiro.

O terreiro é composto por um barracão central em formato circular, com assentos rodeando o pilar central, onde, sobre sua fundação, encontra-se o axé⁵ da casa, e em torno do qual se desenvolverão os celebrantes. Nessa construção encontra-se a cozinha e as salas onde ficam guardados os artefatos e as roupas que vestirão os orixás⁶ durante a cerimônia. Ao lado do barracão principal, encontram-se os runcós, camarinhas, pequenas casas em formato circular que servem de espaço para o período de iniciação no qual os fiéis ficarão recolhidos. Tanto o barracão como as camarinhas estão pintados de branco.

O interior do barracão é ornamentado com quadros, máscaras e panôs, com motivos africanos. Em torno do pilar central, estão colocadas quatro cadeiras nas quais irão se sentar os orixás durante a festa. Essas cadeiras estão ladeadas por plantas sagradas, e sob uma delas encontra-se uma tigela com grande quantidade de doburu, pipoca, uma das comidas preferidas de Obaluaiê. No ponto mais alto do pilar central está a coroa de Xangô⁷, tecida em pano vermelho com motivos dourados.

No lado oposto ao da porta de entrada fica circunscrito um pequeno espaço de muretas baixas onde estão os instrumentos sagrados, os três atabaques (do maior para o menor) Rum, Rumpi e Lé, além do Gã (agogô). Um chifre de boi pendurado perto dos atabaques serve para guardar os aquidavis (baquetas) usados para percutir os tambores. Ao lado do espaço dos tambores, estão duas cadeiras reservadas especialmente para pai e mãe-de-santo, além dos ogãs, que são freqüentadores ilustres e respeitados pela comunidade.

⁵ Força mística dos *orixás* (ver nota 6); força vital que transforma o mundo. Prandi, R. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 564.

⁶ Nome genérico das divindades iorubá, intermediário entre o Olorum (*mundo sobrenatural*) e os homens. Bastide, R. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1989, p. 564.

⁷ Orixá nacional iorubá. Deus do raio e do trovão. Pessoa de Barros, J.F. *O banquete do Rei... Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Uerj, Intercom, 1999, p. 178.

É intensa a movimentação dos filhos-de-santo antes, durante e mesmo depois da festa, porque esta envolve uma série de obrigações e trabalhos que demandam grande energia e atividade por parte de toda a comunidade do terreiro. Receber os visitantes, preparar as comidas rituais, conservar as roupas e o instrumental dos orixás que se manifestarem estão entre as atividades que movimentam o barracão. O cuidado na maneira como é conduzida a festa é sempre motivo de comentário por parte dos visitantes e adeptos de outras comunidades.

A CELEBRAÇÃO

A festa, chamada de Olubajé ou “o banquete do Rei”, celebra a divindade Obaluaiê (também conhecida como Omolu, Onilê, Xapanã ou Sapatá). Este orixá é originariamente do antigo Daomé, nascido em “Empé, território Tapa, também chamado Nupê”⁸, e caracterizava-se por punir mandando mosquitos e doenças àqueles que não lhe prestassem homenagens. Conta uma lenda que os iorubás instalaram seu culto no país após um violento ataque epidêmico de varíola. Por isso tornou-se conhecido como o deus da varíola e das doenças, possuindo o poder da cura.

Uma história mítica fala do Olubajé e conta que certa vez Xangô fez um convite a todos os orixás para um grande banquete, e que durante a festa todos deram pela falta de Obaluaiê, já que este não havia sido convidado. Todos quiseram se desculpar e, temendo sua ira, se reuniram para levar-lhe comida e bebida. Obaluaiê aceitou o convite, mas mandou chamar todo o seu povo para participar com ele do banquete.

Embora se considere que o ritual como um todo envolva toda a movimentação que antecede a cerimônia pública, esta apresenta três momentos bem distintos, delimitados pela pausa feita pelos músicos de acordo com as normas canônicas, que enumero e comento a seguir:

(1) O xirê: primeira parte da cerimônia, em que filhos e filhas-de-santo adentram o barracão seguindo uma ordem estabelecida pelo tempo de iniciação e são invocados os orixás através de seus ritmos e cânticos específicos.

⁸ Verger, P. *Lenda dos orixás*. Salvador: Corrupio, 1981, p. 59.

Esta parte da cerimônia é iniciada pelo toque da Avainha ou Avamunha (Figura 1). Os cânticos, num número de três a sete, são entoados em seqüência para as divindades Ogum, Oxóssi, Logunedé, Ossain, Xangô, Nanã, Oxum, Iemanjá, Oiá.

Figura 1

Avainha

The musical score for 'Avainha' is written in 2/4 time and consists of four staves: Gã, Lé, Rumpi, and Rum. Each staff begins with a 2/4 time signature. The first measure of each staff contains a triplet of eighth notes. The Gã part has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The Lé and Rumpi parts have a triplet of eighth notes followed by a quarter note with an accent. The Rum part has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The score ends with a double bar line and repeat signs.

A “senioridade” é manifestada através da ordem que ocupam os alabês (tambores) no toque dos atabaques. O Rum, responsável pelas variações sobre a base rítmica sustentada pelo Rumpi, Lé e Gã, goza de um privilégio especial e de modo geral é mais freqüentemente tocado pelo alabê com maior tempo de iniciação. Durante essa parte da cerimônia, um ogã que entrou no barracão foi saudado com o toque Foribalé, rufo dos tambores ou, na expressão dos alabês, “dobrar o couro”. É um toque que distingue convidados ilustres que adentram o barracão e ocorre em meio à realização de um outro toque. O Foribalé, por sua vez, é interrompido – para então se retomar o toque anterior – assim que este ogã reverencia pai e mãe-de-santo da casa, além de saudar os três tambores com um leve toque de mão.

É importante notar aqui como a presença do fenômeno sonoro se aproxima das noções de significação simbólica ritual propostas por Victor Tur-

ner. Em contextos religiosos, diz Turner, os símbolos teriam aspectos exe-géticos (comentários religiosos, filosóficos e psicológicos, revelando a signi-ficação do som), operacionais (de que modo o som é utilizado) e posicionais (o elemento sonoro só ganha sentido quando em relação com outros sím-bolos). Nessa perspectiva, analisando o aspecto operacional do toque Fori-balé, nota-se que este tem um caráter específico dentro da multiplicidade de ritmos utilizados em um mesmo ritual; em outras palavras, ele “opera” de maneira específica no contexto litúrgico. Não o farei aqui, mas poderia analisar o que se diz e se observa com relação a esse toque (aspecto exe-gético) e, ainda, ver como essa saudação se encaixa na ordem da performance ritualística (aspecto posicional).

A virtuosidade do alabê irá denotar o maior ou menor domínio das can-tigas que, à medida que vão surgindo, causam uma reação especial dos fiéis, com expressões e manifestações de regozijo ou mesmo de “caída no santo” ou transe. Inicialmente se pode notar que, apesar do estilo responso-rial da performance musical, não há o que se poderia chamar de um “coral” na resposta. A diferença melódica entre o que propõe o alabê e o que é respondido pela audiência é notória, mesmo porque entre estes não há uma preocupação com o lado musical, mas sim ritual. Além do mais, como os textos são cantados em iorubá, a maioria não consegue acompanhar as le-tras das cantigas. Especialmente nessa festa, o alabê apresentava um estilo vocal incomum, rico em variações, e raramente repetia a melodia duas ve-zes com os mesmos intervalos melódicos.

Apesar de a audiência não apresentar padronização modal ou tonal no responsório musical, alguma uniformização pode ser notada quanto à me-lodia. Como se trata de um repertório aprendido, e sendo que os adeptos não apresentavam a virtuosidade mostrada pelos alabês, é de se supor que essa uniformização ganhe forma durante o processo de iniciação, como parte da tradição oral, ou mesmo pelo hábito de frequentar as celebrações.

(2) O Olubajé ou o banquete propriamente dito, realizado do lado de fora do barracão.

Como na primeira parte da cerimônia, o toque da Avаниnha se faz ouvir, anunciando a entrada das comidas trazidas e servidas sobre uma esteira (eni), para o banquete comunal. A seguir é entoado o cântico *Araayé a je nbo* (Figura 2).

Figura 2

Araayé a je nbo

Solista

Coro

Araa - yé - a je n - bo O - lúg - bà - je a je n - bo a

O - lúg - bà -

yé a je n - bo O - lúg - bà - je a je n - bo

je a je n - bo O - lúg - bà - je a je n - bo Araa - yé a...

Em seguida, surge o cântico *É ajeninîya* (Figura 3), exclusivamente acompanhado por vozes e repetido pela audiência por três vezes, que tem como função agradecer ao banquete que foi servido. A cantiga *Opeéré má dó péré*⁹ termina seguida de palmas compassadas – o paô – contando a saga dos nativos de Empé. Como as anteriores, *Omólú Kîí bèrú jà* é uma prece cantada por todos os presentes para louvar Obaluaîê. Outras cantigas podem aparecer dependendo da condução do alabê; no entanto, minha experiência em mais de uma cerimônia do Olubajé tem demonstrado que essas cantigas estão sempre presentes.

⁹ Prece que fala de um pássaro *Ópeéré* que anuncia o poder do guerreiro *Obaluaîê*. Pessoa de Barros, J.F. *O banquete do Rei...Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Uerj, Intercom, 1999, p. 86.

Nesse dia, são prestadas homenagens também aos orixás Ogum, Oxóssi, Oxum, que se fazem presentes por numerosos filhos. Xangô, rival de Obaluaiê, poderá até mesmo – como pude observar – se manifestar através do transe de seus filhos-de-santo. No entanto, eles não serão vestidos neste dia, pois, na narrativa mítica, há rivalidade entre esses dois orixás.

Um a um, cada orixá é saudado com cânticos, ritmos e danças particulares que contam a saga mítica. Usualmente, a dança dos orixás envolve uma coreografia aprendida no período de iniciação, que reflete ações e comportamentos gestuais que guardam relação com o caráter do orixá. Nesse aspecto, o toque do opanijé (Figura 4), ritmo cadenciado dedicado a Obaluaiê, é um momento especial da saudação aos orixás. É um toque que possui poucas cantigas cantadas e, na maioria das vezes, apresenta-se de forma instrumental com função de louvação. Sua coreografia difere substancialmente daquelas realizadas para outras divindades, envolvendo um movimento conjunto de todos os que estão na roda, que avança em sentido anti-horário.

Figura 4

Opanijé

The musical score for *Opanijé* is presented in four staves, each with a 2/4 time signature. The staves are labeled Gã, Lé, Rumpi, and Rum. The Gã staff contains a simple melodic line with eighth notes. The Lé and Rumpi staves feature a complex, rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Rum staff has a melody with eighth notes and rests. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

No verbete Ritual na *International Encyclopedia of Communications*, Roy Rappaport diz que uma das principais características do ritual está no fato de que a seqüência ritualística composta de expressões e atos formais é apenas em parte invariável. Existe uma seqüência preestabelecida baseada na história que está sendo contada, sendo que cada celebração poderá apresentar certo grau de especificidade em função das condições gerais.

Nessa etapa do ritual, após as diferentes danças dos orixás da família mítica de Obaluaiê, e antes dos cânticos para Oxalá¹⁰, que encerram a cerimônia, abre-se espaço para a presença de canções e toques das nações¹¹ Jeje e Angola. As cantigas Jeje, apesar de não serem cultuadas pela casa, são rapidamente aprendidas e parte da audiência passa a respondê-las. Dessa forma, os voduns¹², e não mais orixás iorubanos, é que passam a ser saudados nas cantigas. Isso se dá porque alguns visitantes de outras nações estão presentes à festa. Da mesma forma, em seguida, o toque dos tambores deixa de ser feito pelos aquidavis e passa a ser tocado com as mãos. São os toques de Angola que se fazem presentes, pois entre os alabês está um membro dessa nação.

O interessante aí é notar que a inserção dessas cantigas e toques só poderia se dar em um momento ritual determinado. Toda a seqüência ritual já havia sido perpetrada, e o que viria a seguir seriam as cantigas de Oxalá que encerrariam a cerimônia. A presença das cantigas Jeje e Angola, mais do que uma aberração na seqüência ritual de um terreiro Ketu-Nagô de Oxóssi (como se proclama a casa), é a prova de que o candomblé é a sobrevivência de entidades cultuadas por diversas nações que, ao se manifestarem, devem ser reverenciadas através de seus cânticos específicos. O respeito à ordem litúrgica da nação Ketu, nesse aspecto, não se sobrepõe ao respeito compartilhado à deidade que se manifesta.

CONCLUSÃO

Em seu início, o candomblé surgiu como mais do que uma simples seita mística, sendo verdadeiramente um pedaço da África transplantado para o Brasil. A coletividade se organizava através de uma solidariedade socioeconômica que tinha como base última a comunhão espiritual conjugada por todos os membros de um grupo social, baseada em uma hierarquia particular.

¹⁰ Este é o nome pelo qual se conhece, no Brasil, *Obatalá* (o senhor do Pano Branco) e significa o grande orixá. Filho de *Olorum*, foi encarregado por este de criar o mundo e os homens. *Ibid.*, p. 177.

¹¹ Designam, no Brasil, os grupos que cultivam divindades provenientes da mesma etnia africana ou do mesmo subgrupo étnico. Ex.: *Nagô* – língua *Iorubá*, proveniente da Nigéria; *Jeje* – língua *Fon*, proveniente do antigo Daomé, hoje Nigéria. *Ibid.*, p. 176.

¹² [do Fon: *vodun*] Divindade, deus do panteão Jeje (*ewê-fon*); alguns voduns foram incorporados ao panteão iorubá como orixás. Prandi, R. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 570.

Os grupos étnicos africanos para cá trazidos foram historicamente se agrupando e se organizando em confrarias religiosas, de maneira a tentar reproduzir as condições sociais, hierárquicas e de papéis distintos na inter-relação de cada qual com o sagrado. A vida, que antes se baseava no ritmo das estações, passa a obedecer a outras formas de interações com a natureza e o meio ambiente. Com a miscigenação e a dispersão social, o rompimento entre etnia e cultura foi inevitável. O mundo em que nasce o candomblé é o mundo das representações dos valores da sociedade “branca” hegemônica, sendo que apesar disso, de modo geral, cada linha conservou a tradição étnica da nação de seus fundadores.

Dessa forma, a música de raiz africana aqui chegou para ajudar a modelar o Brasil com seus cânticos e ritmos, que narravam histórias de grupos sociais únicos que nesta terra se encontraram. Pensar a música de candomblé passa então por uma reflexão sobre religião e ritual como manifestações culturais.

Essa celebração do Olubajé se deu em condições de um ambiente social que muito pouco se relaciona com as condições em que o candomblé surgiu como manifestação religiosa. A audiência era composta de pessoas de classe média, que tinham certa afinidade e esclarecimento quanto ao significado da cerimônia, sem contudo dominarem o entendimento da ordem litúrgica nem o iorubá, língua em que se cantava. Não era uma comunidade de desfavorecidos, nem propriamente de negros, pois havia pessoas de todos os tipos entre curiosos e iniciados.

O que se observa, então, é que a sobrevivência do candomblé, num terreiro novo como esse (fundado em 1995), se dá, evidentemente, não mais por afinidades étnicas, mas sim por decisões culturalmente condicionadas pelas condições sociais em que seus membros estão inseridos. A configuração do ritual nesse contexto é garantida por um lado pela tradição e, por outro, pelas condições estabelecidas pelos atores que o compõem. Fala-nos Bastide:

Enfim,(...) o negro está amarrado a duas estruturas sociais diferentes, a de sua confraria religiosa e a da comunidade global multirracial. As atitudes, os sentimentos, os valores que nascem do encontro de negros e brancos nessa segunda estrutura podem atuar na memória coletiva re-esclarecendo as imagens conhecidas.(...) O estudo da memória coletiva não deve, pois, compreender apenas a explicação dos fatos de conservação e de esquecimento, mas também a explicação das metamorfoses das

lembranças coletivas, em particular, a das imagens dos deuses, compreendidas que estão na corrente da consciência grupal.¹³

A manutenção, hoje, do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro estaria assim ligada, de certa forma, a essa interação social entre membros de casas oriundas de nações diversas, que enriquecem com suas experiências pessoais essas celebrações – respeitando, no entanto, suas características particulares.

Apesar de certos alabês, mais tradicionalistas, não concordarem com a presença de cantigas de outras nações, na prática elas podem se inserir sem que isso seja considerado um desrespeito ou mesmo descaracterização do rito, mas somente uma cordial concessão, de modo a tornar a festa mais aberta aos membros presentes dessas nações. No entanto, essas cantigas têm um momento apropriado para acontecer. Acima do dogmatismo ritual, estaria a cordialidade entre nações que têm no candomblé Ketu, Jeje, Angola ou de Caboclo uma forma de convivência e fraternidade, fazendo com que a comunidade, ligada às suas raízes ancestrais, sinta a presença divina dos deuses, que afinal é o que importa.

¹³ Bastide, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1989, p. 347.